

Débora Cota e  
Tatiana Capaverde

# VIVER JUNTO NA AMÉRICA LATINA

contatos, trânsitos e convivências  
da literatura latino-americana

EDUNILA

Organizadoras:

Débora Cota  
Tatiana Capaverde

# **Viver Junto na América Latina:** contatos, trânsitos e convivências da literatura latino-americana

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil

**EDUNILA**

Editora da  
Universidade Federal da  
Integração Latino-Americana

2020

© 2020 EDUNILA - Editora Universitária

---

**Catálogo na Publicação (CIP)**

---

V857 Viver junto na América Latina: contatos, trânsitos e convivências da literatura latino-americana/ Débora Cota (Org.); Tatiana Capaverde (Org.). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.  
198 p.

ISBN: 978-65-86342-14-7

1. Literatura. 2. América Latina. 3. Estudos literários. I. Cota, Débora. II. Capaverde, Tatiana. III. Título.

CDU 821.134.3(7/8=6)

---

Ficha Catalográfica elaborada por Leonel Gandi dos Santos CRB11/753

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora. Direitos adquiridos pela EDUNILA - Editora Universitária.

EDUNILA - Editora Universitária  
Av. Tancredo Neves, 6731 - Bloco 4  
Caixa Postal 2044  
Foz do Iguaçu - PR- Brasil  
CEP 85867-970  
Fones: +55 (45) 3522-9832 | 3522-9843 | 3522-9836  
editora@unila.edu.br  
www.unila.edu.br/editora

Editora associada à



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

# UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Gleisson Pereira de Brito *Reitor*

Luis Evelio Garcia Acevedo *Vice-reitor*

## EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador-geral*

Edson Carlos Thomas *Administrador*

Francieli Padilha B. Costa *Programadora visual*

Leonel Gandi dos Santos *Bibliotecário-documentalista*

Natalia de Almeida Velozo *Revisora de textos*

Nelson Figueira Sobrinho *Editor de publicações*

Ricardo Fernando da Silva Ramos *Assistente em administração*

## CONSELHO EDITORIAL

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador da Editora Universitária*

Natalia de Almeida Velozo *Representante da Coordenação Executiva*

Elaine Aparecida Lima *Representante dos técnico-administrativos  
em educação da UNILA*

Yuli Andrea Ruiz Aguilar *Representante dos discentes da UNILA*

Ulises Bobadilla Guadalupe *Instituto Latino-Americano de Tecnologia,  
Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)*

Laura Márcia Luiza Ferreira *Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura  
e História (ILAACH – UNILA)*

Marcela Boroski *Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida e da Natureza (ILACVN – UNILA)*

Debbie Guerra *Universidad Austral de Chile*

Norma Hilgert *Universidad Nacional de Misiones (Argentina)*

María Constantina Caputo *Universidade Federal da Bahia (UFBA)*

Daniela Birman *Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)*

## EQUIPE EDITORIAL

Natalia de Almeida Velozo *Revisão de textos (português)*

João Gabriel Ribeiro (TIKINET) *Revisão de textos (português e espanhol)*

Francieli Padilha B. Costa *Capa*

Renan Amorim dos Santos (Espanglish) *Projeto gráfico e diagramação*

Leonel Gandi dos Santos *Normalização bibliográfica*

# SUMÁRIO

## **Apresentação: diálogos de uma comunidade literária..... 6**

*Débora Cota*

*Tatiana Capaverde*

## **Contatos ..... 13**

Umbral de culturas. *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro ..... 14

*Susana Scramim*

Por uma literatura fora de si: a inespecificidade na literatura latino-americana.....23

*Maria Salete Borba*

*Nilceia Valdati*

Comunidades literárias e estéticas glocais: perspectivas para a territorialização das práticas literárias nas Américas .....39

*Maria Josele Bucco Coelho*

Aproximações entre Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar: contatos entre o pensamento brasileiro e o andino .....52

*Débora Cota*

## **Convivências ..... 68**

A apropriação fazendo conviver J. L. Borges e L. F. Veríssimo .....69

*Tatiana da Silva Capaverde*

Julio Cortázar e Clarice Lispector: pontos de junção e disjunção.....84

*Juliane Vargas Welter*

*Karina de Castilhos Lucena*

*Galileia e Retablo*: (des)caminhos da identidade latino-americana..99

*Elaine Aparecida Lima*

A escrita de si como forma de fazer conviver as memórias ..... 112

*Carla Carolina Moura Barreto*

*Tatiana da Silva Capaverde*

**Trânsitos..... 126**

Guimarães Rosa e a morte nos Andes ..... 127

*Mario René Rodríguez Torres*

Descentralização e hibridez nas redes de Maria em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos* ..... 148

*Isabel Jasinski*

Reverberações literárias, transformações socioculturais: a presença indígena em *Concerto Amazônico* e a dificuldade de convivência com o outro ..... 160

*Luiz Eduardo Rodrigues Amaro*

Escrever o ser latino-americano em fragmentos: a proposta literária de Diamela Eltit..... 177

*Grazielle Costa*

**Dados dos autores ..... 191**



# **Apresentação: diálogos de uma comunidade literária**

Os textos reunidos aqui estabelecem, através do pensar pela convivência, pelo contato, pelos trânsitos e deslocamentos, possibilidades para se discutir contemporaneamente a América Latina. Tratar do espaço americano nos tempos atuais exige, para além das discussões de fronteiras e territórios, pensar as comunidades literárias enquanto espaço simbólico de trocas e interações. Nesse sentido, o imaginário da mobilidade suscita novas percepções espaciais e as representações artísticas projetam a presença do alheio na zona do próprio, bem como uma convivência que pode ser mais bem compreendida através do pensamento de Roland Barthes. Em *Como Viver Junto: Simulações Romanescas de Alguns Espaços Cotidianos*, conjunto de aulas proferidas no Collège de France entre 1976-1977, Barthes aponta que para que haja uma integração sólida entre os membros de uma comunidade, eles devem desenvolver, de forma simultânea, o desejo da integração e o desejo da distância – isto é, “viver ao mesmo tempo em companhia e em liberdade” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 160).

A partir da necessidade de colocar em convivência uma América diversa, paradigmáticas proposições acerca do pensar-nos juntos na América Latina existem, de maneira articulada e em forma de projeto dentro da área literária, desde os anos de 1960. Ángel Rama (1926-1983) nesta década acreditava, como lembra Antonio Candido no texto “Uma Visão Latino-Americana” (2001), que o intelectual latino-americano deveria voltar-se para o conhecimento e o intercâmbio com os países da América Latina, tarefa posta em prática por ele através de inúmeras atividades e investidas teóricas, sem deixar de destacar adequadamente o Brasil dentro do conjunto. Antonio Candido (1918-2017) também, sem menos importância, dedicou-se nos anos de 1970 a este projeto articulando, por exemplo, um periódico com o mesmo perfil, a revista de cultura *Argumento*, que se abria a colaborações de outras terras, notadamente as do continente. E para completar a tríade que se notabilizou através da difusão do latino-americanismo nas letras, há que considerar a figura de Antonio Cornejo Polar que desde o Peru, entre outras atividades, coordenava a *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*.

São ainda fundamentais também, neste sentido, os trabalhos de Ana Pizarro, sobretudo, a coletânea *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* (1985) – criada a partir da necessidade de uma obra que reunisse a história da literatura na América Latina; *Uma Literatura nos Trópicos*, de Silviano Santiago (1979); *Na Ilha de Marapatá: Mario de Andrade Lê os Hispano-Americanos* (1986), de Raul Antelo; *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*, de Jorge Schwartz (1995), para citar aqui apenas alguns dos paradigmáticos trabalhos, publicados no Brasil, que procuram olhar a América Latina, cada um a sua maneira, pelos contatos que a entrelaça.

Desta perspectiva latino-americanista na literatura e a partir das contribuições destes intelectuais surgiram formas importantes de abordagem deste

entrelaçamento, e principalmente, conceitos transformados em categorias de análise intensamente difundidas, como a de “transculturação” (RAMA, 2008), “heterogeneidade” (CORNEJO POLAR, 2003), “entre-lugar” (SANTIAGO, 1978), que são balizadores de uma crítica que passa a olhar a América como um lugar de convivência entre diferenças. A presença constante de estratégias de deslocamentos, passagens e transferências culturais que se verificam na literatura e nas demais manifestações artísticas é fator importante na configuração cultural latino-americana.

Pensar-nos juntos, já sabemos, não é pensarmo-nos homogeneamente a partir daquilo que nos iguala, mas também, como considera Roberto Esposito (2012) despojarmo-nos do que somos para vincularmo-nos ao outro. O diálogo entre a diversidade cultural latino-americana sempre existiu e continua sendo uma das bases da difícil definição de América Latina. Desse modo, esta coletânea de textos pretende reunir estudos que se propõem, na contemporaneidade, a olhar para a literatura latino-americana através de seus vínculos, trânsitos, contatos, convivência entendendo o viver juntos e o deslocamento como traço compositivo de uma heterogeneidade que nos caracteriza.

Os estudos que abrem a coletânea se situam no âmbito da crítica e da teoria literária. Assim sendo, Susana Scramim em “Umbral de culturas: *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro” encontra tanto no registro sociológico quanto na obra literária do escritor brasileiro relações entre as culturas nacionais peruana e brasileira. Vê na metodologia de leitura de Ribeiro não apenas a descrição de processos e a identificação de problemas, mas uma análise cultural que indica alternativas comunitárias para uma construção da América Latina, ou seja, uma metodologia de leitura que considera a memória na construção do presente, mas “com vistas ao futuro”.

Em “Por uma literatura fora de si – a inespecificidade na literatura latino-americana”, Maria Salete Borba e Nilceia Valdati estabelecem os elos da discussão em torno da categoria “fora de si” trabalhada por alguns críticos latino-americanos contemporâneos, entre eles Ticio Escobar e Florencia Garramuño. O transbordamento da disciplina literária, como a categoria alude, é exemplificado através das relações entre a instalação *Moradas Nômades*, de Josely Vianna Baptista e Francisco Faria, e o livro *Roça Barroca*, de Josely Vianna Baptista. O pensamento por contato e a leitura das várias narrativas presentes em um projeto são vistos como o “fora de si” a que está destinado o latino-americano.

Em “Comunidades literárias e estéticas glocais: perspectivas para a territorialização das práticas literárias nas Américas”, Maria Josele Bucco Coelho considera que os processos de mobilidade na vida contemporânea implicam também na proposição de novas formas de “receber, sistematizar e organizar as práticas literárias”. Desse modo, propõe a noção de rede como base conceitual da ideia de comunidade literária, pois através dela é possível

articular as produções literárias estabelecidas de maneira transnacional, ou seja, subvertendo paradigmas tradicionais como as fronteiras geográficas.

Débora Cota, em “Aproximações entre Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar: contatos entre o pensamento brasileiro e o andino”, revisita o projeto de criação de uma teoria e crítica latino-americanista através das aproximações e afastamentos entre dois proeminentes participantes deste projeto: Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar. A noção de sistema utilizada pelos dois críticos é um dos elementos cotejados no estudo.

A segunda parte da coletânea está marcada pela presença de estudos que se debruçam sobre os entrelaçamentos entre escritores latino-americanos de diferentes nacionalidades ou entre escritores e lugares latino-americanos diferentes de suas origens. Abre essa segunda parte o capítulo intitulado “A apropriação fazendo conviver J. L. Borges e L. F. Veríssimo”, no qual Tatiana Capaverde analisa a presença dos textos-Borges no romance *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000), de Luís Fernando Veríssimo. A abordagem da ficcionalização autoral passa pelo debate do conceito de autoria e da construção mitográfica do nome de autor e sua adjetivação, a fim de apontar que o nome Borges resume em si um personagem autor e um estilo que são identificados pelos textos-Borges. O Borges ficcionalizado reverbera nas leituras e nas reescritas, fazendo com que sua presença seja marcante e facilmente identificável nas apropriações realizadas na contemporaneidade. Desta forma, através do debate do tema da autoria e da apropriação a partir das construções narrativas adotadas por Veríssimo, a autora mostra como reverbera o nome de Jorge Luis Borges na literatura contemporânea brasileira.

O capítulo de Juliane Vargas Welter e Karina de Castilhos Lucena, “Julio Cortázar e Clarice Lispector: pontos de junção e disjunção”, constrói um paralelo entre o escritor argentino Julio Cortázar e a escritora brasileira Clarice Lispector. Além de apontar elementos temáticos que os aproximam, trata da recepção crítica dos escritores que dividem vínculos com o exterior e a posição canônica na literatura latino-americana. O texto foi publicado inicialmente em espanhol e no âmbito de uma história comparada das literaturas argentina e brasileira organizada por Marcela Croce. No âmbito deste projeto, no entanto, as autoras buscam produzir novos sentidos em meio a capítulos que se debruçam sobre outros contatos frutíferos não apenas do Cone Sul.

O estudo “*Galileia e Retablo: (des)caminhos da identidade latino-americana*”, de Elaine Aparecida Lima, coteja as obras *Galileia*, do brasileiro Ronaldo Correia de Brito (2008), e *Retablo*, do peruano Julián Pérez Huaranca (2004). Ao possibilitarem um diálogo entre o regionalismo típico de obras clássicas espacializadas no sertão nordestino e nos Andes peruanos e características como errância, trânsito, fragmentação, diluição de fronteiras e individualismo, próprias da literatura contemporânea, colocam em xeque os conceitos correntes para a compreensão da realidade latino-americana,

de seu povo e de sua história. Não se trata, aqui, distintamente às leituras usuais das duas narrativas, de inseri-las ou afastá-las do sertanismo ou do indigenismo literários, mas de percebê-las como produtos exemplares de uma América Latina na qual a literatura reage às imagens canônicas, literárias ou não, sobre si mesma, desestabilizando quaisquer formas de eurocentrismo e/ou de logocentrismo.

No capítulo intitulado “A escrita de si como forma de fazer conviver as memórias”, as autoras Carla Carolina Moura Barreto e Tatiana da Silva Capaverde analisam as obras de três autores latino-americanos contemporâneos que se situam no limiar de memórias individuais e coletivas. As obras autoficcionais abordam memórias em contexto de violência e repressão. Com esse arquivamento de lembranças e experiências, as memórias passam a circular e a conviver na atualidade, podendo ser sempre visitadas e revisitadas, colocando em convivência diferentes experiências.

A terceira e última parte do livro concentra estudos de autores individuais nos quais se insinuam movimentos, trânsitos e dissenso no interior das obras analisadas. São estudos derivados de trânsitos e contatos concretos de origem biográfica ou de propostas de junção. Inicia-se com o estudo de Mario René Rodríguez Torres, “Guimarães Rosa e a morte nos Andes”. O autor retoma o vínculo de Guimarães Rosa com a capital andina Bogotá através da leitura do conto “Páramo”, propondo uma nova chave interpretativa para o texto ao relacioná-lo à reação de Guimarães Rosa ao Bogotazo, evento histórico político colombiano de cunho popular, ocorrido em 1948.

Em foco no capítulo “Descentralização e hibridez nas redes de Maria em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*”, de Isabel Jasinski, encontra-se a experiência do contemporâneo em autores que vivem o trânsito em vários sentidos. É o caso de Maria Alzira Brum, escritora brasileira que publica em espanhol e português, focada nas ações sociais da sua arte, nas performances, nas redes sociais e nas edições independentes da sua obra, em países como o México e o Peru. Seu estudo observa como a autora expressa a hibridez na obra *La Orden Secreta de los Ornitorrincos* (2012), como efeito de conexões que jogam fora do previsível. Dos desdobramentos das múltiplas versões de si mesma da personagem M. ao jogo com referências *fakes* e fragmentos de outras narrativas, linguagens e meios, como o cinema ou a TV, Maria Alzira Brum cria, segundo a autora do capítulo, uma escrita mercenária como possibilidade de dissenso.

O estudo “Reverberações literárias, transformações socioculturais: a presença indígena em *Concerto Amazônico* e a dificuldade de convivência com o outro”, de Luiz Eduardo Rodrigues Amaro, trata do contato com os povos indígenas através do romance *Concerto Amazônico* (2008), de Álvaro Cardoso Gomes. Volta-se, sobretudo, aos impactos do contato entre brancos e indígenas abordados na narrativa, que lança mão de vários personagens

históricos – subtraindo questões históricas relevantes em torno da condição das comunidades indígenas da Amazônia em consequência dos contatos.

Em “Escrever o ser latino-americano em fragmentos: a proposta literária de Diamela Eltit”, Grazielle Costa percorre dois romances da autora chilena perfazendo suas conexões com a condição feminina, a história política e social do Chile e da América Latina e as complexidades da linguagem da autora. O trajeto percorrido é necessário para a observação de que se trata de uma literatura hesitante, despedaçada, não comprometida com sentidos fixos e totalizantes do ser latino-americano.

Por fim, como balanço do aqui exposto, é válido dizer que a abertura desta coletânea a diferentes linhas teóricas e metodológicas aponta para uma diversidade de autores e objetos de diferentes espaços territoriais na América Latina, assim como congrega pesquisadores de diferentes instituições, tais como a Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, a Universidade Federal de Roraima – UFRR, a Universidade Federal do Paraná – UFPR, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, a Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e a Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO. Mas, sobretudo, demonstra a contemporaneidade dos estudos deste perfil por meio do uso de novas categorias analíticas, da abordagem de autores contemporâneos e pelo destaque de novos desafios desde a literatura, a teoria e a crítica literária quanto ao viver junto na América Latina.

As organizadoras

## Referências

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CANDIDO, A. Uma visão latino-americana. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

CORNEJO POLAR, A. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad en las literaturas andinas*. 2. ed. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericanas Editores, 2003.

ESPOSITO, R. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Tradução de Carlos Rodolfo Molinari Maroto. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PIZARRO, A. (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, s.d.

RAMA, Á. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.



# Contatos

## Umbral de culturas. *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro



Susana Scramim

La propuesta de ese trabajo es producir una reflexión transdisciplinar en el ámbito de los estudios de la cultura peruana en el cruce con los estudios de la cultura brasileira. Sabemos que hay, desde luego, correlaciones específicamente literarias como el interés que mantuvo largamente Mario Vargas Llosa por la obra del escritor brasileiro Euclides da Cunha para en 1981 publicar la novela *La Guerra del Fin del Mundo*, la cual recrea literariamente la Guerra de Canudos, acontecimiento histórico ocurrido en 1897 en el nordeste brasileiro. También es muy claro el interés del escritor Carlos Yushimito que afirmó en varias ocasiones haber buscado “inspiración” para su literatura en los textos del escritor brasileiro Guimarães Rosa, a quién dedicó el cuento, *Apaga la Próxima Luz*, publicado en el libro *Las Islas*, de 2006, y en *Lecciones para un Niño que Llega Tarde*, de 2011. Yushimito declaró también que debe mucho a la literatura de Rubem Fonseca, pues que con los textos del brasileiro su literatura alcanza un medio de hablar de la pobreza y violencia de las ciudades latinoamericanas sin limitarse a la experiencia peruana, o sea, una manera metonímica (ausente) de hablar de lo que se presenta como una presencia incómoda. De ese modo, mi reflexión no podría darse, ni hacerse, tomándose aisladamente el contexto literario fuera del contexto de un proceso de ampliación y fortalecimiento de una comunidad global y, por eso transdisciplinar. En ese sentido, mis reflexiones deben considerar las singularidades locales en la conformación de sus ausencias en la comunidad global en la cual están incluidos obviamente los estados nacionales modernos. Sabemos todos que la cultura brasileña, dentro del contexto supranacional y particularmente en el ámbito ibérico y latinoamericano, es distinguida exclusivamente por criterios lingüísticos, lo que produce su aislamiento en el contexto latinoamericano ya que reconoce solamente al portugués como lengua de la nación. Escribo en castellano este estudio cuyo problema de análisis es el movimiento entre culturas. Tal situación seguramente se presenta como un problema relativo al análisis del objeto de mi propio texto. Sin embargo, en el mundo de las naciones de las lenguas castellanas el portugués no es una lengua a que se pueda recurrir sin el riesgo de perderse el interlocutor. Sabemos todos que esa es una actitud que señala un rechazo ontológico a todas las demás lenguas que no la de la nación donde se está ubicado. Ya me imaginé pensando cómo sería una rica y profunda experiencia la de un país como Brasil tener como lenguas

nacionales todas las lenguas indígenas que hubo condiciones de conocer y llegar hacia nosotros en el presente. Si es el problema de la lengua que tomo como punto de arranque para mis reflexiones, es porque la mirada teórica de la cual parto para tejer ese texto tiene como horizonte lo que Walter Benjamin y Roland Barthes propusieron sobre el carácter de la lengua. Walter Benjamin, sobre la imagen dialéctica – que es por su definición la experiencia de un modo político no disyuntivo del discurso – afirmaría que ella reluce en el uso de la lengua y que distinguir las imágenes auténticas es una cuestión de uso histórico de la cosa (BENJAMIN, 1991, p. 39). Roland Barthes, en la clase inaugural de la cátedra de Semiología Literaria, de la cual tomaba pose con su discurso, no *Collège de France*, en 1977, afirmaría que el gran fascismo reside en un principio activo en la lengua, “pues el fascismo no es impedir de decir, sino que es obligar a decir” (BARTHES, 1996, p. 14). Es igualmente interesante observar que tanto Barthes como Benjamin sitúan en la lengua las dos potencias del lenguaje: la de designar las “cosas” y el ineluctable acto de asombrarse y no resignarse delante de un “estado de cosas”. Barthes, sobre las potencias de decir, iría afirmar que la designación es un principio activo de la lengua. Vemos con eso que, en ambos teóricos está presente la constatación de la ambivalencia de acto de nombrar, o sea, para ambos la designación no está dada por la naturaleza de las cosas, y sí por su uso histórico.

Pretendo apuntar, a modo de presentación, cómo las relaciones entre las dos culturas nacionales, la peruana y la brasileña, han sido construidas en la obra de un intelectual brasileño que, además de escribir en el registro sociológico, armó una obra literaria en la cual el diálogo entre las culturas amazónicas con el discurso nacional estuvieron en el principio organizativo de su obra. La obra de Darcy Ribeiro, además de dibujar algunas de las relaciones vitales entre las dos culturas, también propone una otra lectura de la función de la literatura en la sociedad latinoamericana. Es cierto que la literatura no tiene función social, las teorías del fin del siglo XX ya nos enseñaron eso, pero hay algo que resta como pregunta a todo gesto de escrita. La pregunta me parece que sea la del ¿por qué? y ¿para qué escribo? En su respuesta, cualquiera que sea, reside un deseo singular del sujeto y de su imaginación en el trabajo de comprensión del mundo y de la comunicabilidad (mismo que sea en negativo, es decir, un acto de habla que no comunica nada) de lo que él produce en su escrita. De ahí que la relación entre el texto y el lector sea igualmente importante para el acto de la escritura, pues que la comunicabilidad es inherente a su poder de comprensión. Y en el contexto de América Latina todavía nos asombra a todos el fantasma de una literatura que necesita y desea decir algo que tenga referente en la realidad y con eso cumplir una tarea. Darcy Ribeiro es uno de esos intelectuales, su tarea es la de con su obra producir el futuro, sin embargo, en el acto de escribir produce un sujeto que busca sentido. Este futuro no existirá sin la superación de los males de la herencia de la colonización, pero este futuro se hace con la herencia de la colonización,

una vez que no hay manera de borrar, apagar, hacer desaparecer la violencia y crueldad con la cual nuestras sociedades fueron construidas. Hay distintas teorías que intentan explicar y producir lecturas prospectivas, mismo en se tratando no solamente del futuro de la sociedad, sino que también sobre el futuro y sobrevivencia de la literatura, de la lectura literaria, del libro, del arte, etc. Son lecturas que no tratan específicamente de la sobrevivencia de la cultura latinoamericana, o de culturas marginales, sin embargo, que pueden ser comprendidas también en este contexto, una vez que tratan de acercarse, esas teorías, a una consideración antropológica y psicoanalítica de sus objetos de estudio e investigación. Una de las teóricas de ese tipo de lectura es Marianne Hirsch con su concepto de post-memoria, en el cual

*Postmemory* es una forma poderosa de memoria justamente por sus conexiones con su objeto o fuente, ella es mediada no mediante recuerdos, pero a través de la proyección, investimento y creación. [...] *Postmemory* caracteriza la experiencia de aquellos [...] cuya propia historia tardía son dislocados por las historias de la generación anterior, en forma de eventos traumáticos que ellos no pueden entender ni re-crear (HIRSCH, 1999, p. 8)<sup>1</sup>.

Marianne Hirsch, hablando desde el concepto de Holocausto, llamó este tipo de memoria, o sea, del trauma, de *postmemory* una vez que, en distinción a la de memoria actual y que sobrevive, sus principales características son “extemporaneidad” y “dislocamiento”. La *postmemory* de Hirsch está muy cerca del concepto de *rememory* de Toni Morrison (1987), pero más aún cerca de los conceptos de vida póstuma, de Aby Warburg, e vida continuada, de Walter Benjamin. Lo que quiero destacar aquí, ya que no tendré tiempo para desarrollar una explicación adecuada de cada uno de esos conceptos, es que la idea de seguir con la vida y, así mismo, todavía seguir meditando sobre el pasado, sobre lo que él tiene a nos enseñar con vistas a la creación del futuro está en el fundamento de esas teorías de fuerte matiz antropológico y psicoanalítico. Darcy Ribeiro fue sociólogo que escribió una teoría antropológica de la formación de la civilización latinoamericana, y que hizo igualmente una apuesta en el desarrollo y en la superación del retraso económico con el objetivo de construir una América Latina reconciliada consigo misma. Su teoría intentó tomar el mestizaje como alto valor civilizatorio. La ausencia simbólica de la paternidad podría generar un “plus”. La teoría construida por Darcy Ribeiro no está lejos de una puesta en escena en el presente – y aquí poner en escena debe ser comprendido como dramatización de las ausencias – del pasado con vistas a la creación del futuro. Ribeiro no le dio al concepto el nombre de

---

<sup>1</sup> “Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connections to its object or source is mediated not through recollection but through projection, investment, and creation. [...] Postmemory characterizes the experience of those [...] whose own belated stories are displaced by the stories of the previous generation, shaped by traumatic events that they can neither understand nor re-create.”

“post-memoria” o vida póstuma o mesmo de pervivencia (BENJAMIN, 1967, p. 93-102)<sup>2</sup>, sino que se concentró a meditar sobre los procesos de formación de los pueblos que compusieron la América Latina sin hacer referencia explícita a como la teoría psicoanalítica los ha pensado, pero la hizo al modo de una antropología de la civilización, en la cual podríamos quizás incluir las lecturas psicoanalíticas. El trabajo con el pasado y con la memoria es el cerne de la cuestión, pues que su tesis tiene la propuesta de leer nuestra historia como un proceso al cual se nombró de proceso civilizatorio. La metodología de esa lectura comprende la memoria como materia para una construcción presente, pero con vistas al futuro. En su lectura de la memoria de América Latina con vistas al futuro, Ribeiro describió los pueblos como “pueblos-testimonios”, “nuevos” y “transplantados”. En cada uno de ellos reside una singularidad

2 El concepto de *pervivencia*, das *Fortleben*, fue desarrollado por Walter Benjamin. En él se advoca que hay algo que hace con que algunos elementos del lenguaje sobrevivan para allá de la época que los vio nacer. En la argumentación que Benjamin construye del concepto de *Fortleben* o de la “pervivencia” del lenguaje y sus elementos en la memoria colectiva sobresalen las observaciones sobre “transformación” (*Wandlung*) y sobre “renovación” (*Erneuerung*) a eso el filósofo alemán designa como el “post madurar” (*Nachreife*) del lenguaje de la obra, “uno de los procesos históricos más fecundos”. Cf. BENJAMIN, Walter. La Tarea del Traductor. Traducción de Hector Murena. In: *Ensayos Escogidos*. Sur: Buenos Aires, 1967. Importante relacionar a ese concepto de Walter Benjamin de *Fortleben* el concepto de *Nachleben*, que fue desarrollado por Aby Warburg, conceptos esos elaborados casi contemporáneamente. El de *Fortleben*, de Benjamin, es de 1923, y el *Nachleben*, de Warburg, según Georges Didi-Huberman, es de 1932 y aparece por la primera vez en el texto de Warburg “*Nachleben der Antike*”. Cf. A. Warburg, 1932, II, p. 670-673. Frente a ese concepto están puestos problemas de comprensión. Gombrich se refiere a esas dificultades de comprensión en la biografía intelectual que escribe de Warburg. “This usage of ‘after-life’ happens to have been pre-empted in its use precisely by Burnett Tylor who devoted Chapters III e IV of this book ‘survivals in culture’”. Cf. GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual Biography*. Chicago-Oxford: The University of Chicago Press-Phaidon, 1986, p. 16. En “Aby Warburg et la science sans nom”, Giorgio Agamben se dedica a distinguir el sentido de *Nachleben* de los sentidos que le atribuyeron las traducciones como “renacimiento” y “sobrevivencia”. El filósofo italiano presentará un sentido de “sobrevivencia” de los símbolos en la memoria social, especialmente de la herencia pagana que, para Warburg, era esencial. Dice Agamben en la traducción al francés: “Dans cette perspective, selon laquelle la culture est toujours un processus de *Nachleben*, c’est-à-dire de transmission, réception et polarisation, on comprend pourquoi Warburg devait fatalement concentrer son attention sur le problème des symboles et de leur vie dans la mémoire sociale”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Edition Hoëbeke, 1998, p. 20. Sin embargo, es el minucioso estudio de Georges Didi-Huberman que asocia a génesis del concepto de *Nachleben* de Aby Warburg a la antropología inglesa. En la lectura de ese historiador del arte, se sostiene que no podría ser gratuito por parte de Warburg no grafar el concepto con un vocábulo de su propia lengua, *Nachleben*, tampoco *Fortleben* y mucho menos *Überleben*. Warburg ha elegido el término inglés “survival”. En ese sentido, el análisis de Didi-Huberman relaciona el concepto de Warburg a un concepto de la antropología anglosajona. Ese concepto es del etnólogo británico Edward B. Tylor, como ya había señalado Gombrich que se muestra reticente cuanto a una posible aproximación entre el *Nachleben* de Warburg y el de *survival* de Tylor. Sin embargo, Didi-Huberman será contundente: “Il écrit *survival*, en anglais, comme il arrivait quelquefois à Warburg de le faire. Indice significatif d’une citation, d’un emprunt, d’un déplacement conceptuel: ce qui est cité par Schlosser – ce qu’avant lui Warburg avait emprunté, déplacé – n’est autre que le *survival* du grand ethnologue britannique Edward B. Taylor”. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002, p. 51-52. Didi-Huberman, todavía, se abstiene de relacionar el concepto de *Fortleben* desarrollado por Walter Benjamin al concepto de “survival” de Warburg. Giorgio Agamben, por su vez, en el ensayo supra citado, apunta para una posible herencia de Warburg en su investigación sobre la imagen dialéctica de Walter Benjamin: “C’est dans une recherche hétérodoxe comme celle de Benjamin sur l’image dialectique qu’on pourrait reconnaître une issue féconde de l’héritage de Warburg”. Cf. AGAMBEN, op. cit., p. 43.

en su constitución y existencia. La singularidad de los conceptos del proceso de formación de los pueblos y sociedades latinoamericanas ha producido una diferencia tanto entre las teorías a la izquierda como a la derecha. Aquello que él describió como “Povos-Testemunho” son los indígenas supervivientes de los grandes imperios precolombinos; los “Povos Transplantados” designan los pueblos que mantienen las matrices raciales y culturales de la metrópoli, como Argentina y Uruguay; y, finalmente, los “Povos Novos” como el producto de la mistura racial y cultural entre el colonizador, el nativo y el esclavo. A esos conceptos alternativos, Darcy Ribeiro añade el concepto de espoliación que permea todo el libro *O Processo Civilizatório* (1968) y explica la escisión entre países ricos y países pobres con ellos, pero principalmente aliado al problema de la explotación económica de las metrópolis hacia las colonias y Virreinos y a la falta de salidas económicas de la crisis en que los países americanos se vieron inmersos cuando de sus entradas a la modernidad, o sea, en su entrada para el mundo de los países soberanos. Darcy Ribeiro no se limita a describir procesos e identificar problemas, su trabajo de análisis cultural indica alternativas comunitarias para una construcción de América Latina, pero son alternativas que consideran los aspectos de la historia cultural y económica, y que miran siempre hacia el futuro.

En el futuro están los pueblos nuevos, pero en la matriz de este pueblo nuevo están tanto los nativos, los colonizadores y los esclavos. En el futuro, por lo tanto, está el pasado, pero en la ecuación nativo + colonizador + esclavo los vínculos no están establecidos desde un punto de vista étnico y, sí, social. Así que Darcy Ribeiro también planteará, tomando de préstamo el lema de Bolívar y San Martín, la unión de todas las culturas y naciones modernas de América Latina. Según Darcy Ribeiro, el único camino posible que tiene América Latina para su desarrollo y progreso a nivel mundial, es su integración como naciones y miembros de una gran comunidad troquelada por el coloniaje, pero a partir de la cual se debe constituir la América Unida, como expresión del destino común de los pueblos de todas las culturas envueltas en el proceso civilizatorio (RIBEIRO, 1968, p. 98).

En sus memorias, Darcy Ribeiro relata de modo breve los años en los cuales colaboró en la reforma universitario en Perú. Él ha vivido en Lima, entre 1972 y 1975, como invitado del presidente Juan Velasco Alvarado. Colaboraba simultáneamente con el gobierno de Alvarado y con la elaboración e implementación de reformas educacionales en Chile de Salvador Allende. En Perú, además de la implementación de la reforma universitaria, su obra *La Universidad Peruana* fue publicada en 1974 por Ediciones del Centro, por encargo que le hizo el Consejo Nacional de la Universidad Peruana.

En los años que ha vivido en Perú, Darcy Ribeiro también trabajó en la preparación de la más profunda reforma agraria del continente, siendo el emprendimiento totalmente direccionado en beneficio de las poblaciones

incaicas. La reforma agraria fue algo por lo cual Darcy Ribeiro había luchado desde los tiempos en que trabajó en el gobierno de izquierda en Brasil con el presidente João Goulart. Admitió varias veces, que lo que más le intrigaba en la historia social de Perú era que los militares habían “cambiado de piel”, o sea, volvieron a habitar la piel de aquellos que los militares deberían, por misión, defender, y con eso lograron realizar una profunda revolución social, y eso, admitía, le inspiraba o le daba esperanzas respecto al futuro político de Brasil, es decir, nutría esperanzas de que en Brasil los militares en el poder pudiesen cambiar de piel como los peruanos. Darcy Ribeiro, declara en el prefacio a la edición definitiva de *O Povo Brasileiro*, último libro que compone lo que él mismo llamó de Estudos de Antropologia da Civilização, que empezó a reflexionar sobre su teoría de la formación del pueblo brasileño en los años que vivió y trabajó en Perú.

En su novela utópica, *Utopia Selvagem*, el héroe, un militar del ejército brasileño, el teniente Carvalhal, vive una aventura en la floresta amazónica, en la cual ocurren una presentación, bajo las leyes de la narrativa fantástica del género, de las más intensas experiencias del imaginario sociopolítico que Darcy Ribeiro aprendió con su vivencia entre los pueblos latinoamericanos. El héroe es militar, negro, o sea descendente de esclavos, y que desea – y lo alcanza – volverse indio. En la trama narrativa el personaje es tomado por loco por sus compañeros militares, así como por todos los miembros de la civilización blanca que están allí recreados como personajes. Los únicos que le aceptan sin restricciones son los indígenas. Sin embargo, exactamente en la mitad de la novela, el narrador se interpone y empieza a elaborar una alternativa a loca utopía del teniente Carvalhal. Quizás la alternativa se interponga para ofrecer un poco más de credibilidad a la total espontaneidad y, consecuente desorden de la utopía salvaje de los indios, o, en otro sentido, como una crítica a los callejones sin salidas que llegaron las utopías comunistas. En un capítulo dedicado a la utopía de Próspero, que se encuentra en el interior de la novela, pero no participa propiamente de la trama, el narrador se ríe del mundo extremadamente homogéneo balizado por su verdad única. Ese mundo no deja de traer elementos simbólicos de la sociedad comunista, pero, especialmente, se presentan aspectos del comportamiento social del individuo burgués con su respecto a las convenciones, su tendencia a la obediencia ciega y su incapacidad de trascender las relaciones de causa y efecto. En esa sociedad lo que importa es satisfacer los “placeres sencillos y vulgares” “de la multitud de hombres, finalmente iguales y semejantes [...]”. En ella, el individuo “existe en si y para si mismo”. Si eso es una crítica al comunismo en la cual se señala el fuerte aislamiento que los sujetos enfrentan en la sociedad, operando con eso un paralelo inédito entre comunismo y sociedad burguesa, la alternativa a esa sociedad controladora, aislante, deshumanizante, es propiamente curiosa, pues que conjuga la espontaneidad y libertad de la vida de los pueblos primitivos a las más tecnológicas acciones de la cultura. Es posible

observar en las dos derivaciones la herencia del autor de *Utopia Selvagem* a los valores de la vanguardia brasilera de los años 1920: entre lo primitivo y lo ultra-moderno. Sin embargo, con su vocación para el chiste, el libro ironiza dos grandes utopías de la historia que le son contemporáneas: la de la sociedad postindustrial y la del marxismo. De ese modo, eclipsa la creencia depositada en ellas. Y en eso se puede entrever un carácter de impasse en la consciencia del texto y que no deja de ser una señal del tiempo del propio texto: la imposibilidad de realizar una experiencia con su tiempo que no sea aquella fuera del tiempo cronológico. Y es por eso que la temporalidad de la novela se organiza bajo un presente eterno. El anacronismo de los tiempos supervivientes se materializa, por ejemplo, en el episodio de la “Guerra Guiana”, que no tiene referente temporal cronológico en el texto, pero está presente todo el tiempo. En la composición de las escenas de la guerra, todas las acciones son enumeradas en el presente.

Sem parar, os infantes marcham, os avoadores avoam, os marinheiros navegam, todos vigilantes, sempre atentos. Buscam o inimigo que não existe ali, nem em lugar nenhum. Todos os guianenses pararam de brigar desde que ficou evidente que os brasileiros eram muitíssimos mais potentes. E, sobretudo, quando verificaram que o Brasil não é de nada: devolve toda cidade tomada, e liberta todo prisioneiro de guerra. [...] Efetivamente, tal como está, a Guerra Guiana só serve para testar, gastar e renovar, aperfeiçoado, o parque de material bélico nacional (RIBEIRO, 1982, p. 65).

La cuestión que a mí más me intriga es que la alternativa en la novela, pero también y principalmente en los libros de Ribeiro de análisis antropológico, está direccionada al desarrollo tecnológico con vistas a la soberanía económica de los países latinoamericanos. Como se todas las cosas importantes para el presente, o sea, los problemas propiamente de la formación del núcleo duro de la sociedad moderna, que viene del problema de la rotura de la capacidad de producción de experiencias culturales desde el pasado para el presente y desde el presente para el pasado, estaría resuelto con la soberanía tecno-económica de una comunidad. Incluso, en el libro de memorias, Darcy Ribeiro declara que en los años de convivio con los proyectos de desarrollo de Perú, conoció a Oscar Varsavsky, un matemático argentino que trabajaba en un proyecto que debería poner todos los datos e informaciones sobre el pueblo de Perú dentro de una computadora, para hacer nacer un Perú virtual y con eso planear un desarrollo económico realista para el país de los años 2000, y con un único precedente y modelo en América Latina: los índices sociales de la Argentina de los años de 1950.

Hoy, pasados más de treinta años, pues estamos hablando de libros y estudios escritos en los años de 1970 y 1980 (*Utopia Selvagem* es de 1981),

sabemos que lo económico y lo tecnológico no son los únicos factores que posibilitarían la recreación de las relaciones sociales y culturales con nuestros ancestrales, incluso, con nuestros verdugos europeos. Tampoco no nos parece adecuado en nuestros días pensar que el desarrollo de la ciencia como soporte para intereses meramente financieros sea algo sostenible. Hoy, parecería más adecuado decir no al imperio del pensamiento económico de desarrollo, especialmente de aquello que está basado en el consumo. Eso es lo que me parece el gran equívoco de toda la empresa civilizatoria latinoamericana. El desarrollo de nuestros países, antes que nada, debería ser comprendido como un proceso de “cura”, en el sentido tanto de devolver la salud psíquica quitada por el proceso de colonización, como en el sentido de cuidado menudo, de individuo a individuo, latinoamericano a latinoamericano, con vistas a imaginación no tanto de un futuro común, unificado y glorioso, sino de un presente en el cual podamos vernos y reconocernos como los detentores de la tarea de construir el presente.

## Referencias

AGAMBEN, G. *Image et mémoire*. Paris: Edition Hoëbeke, 1998.

BARTHES, R. *Aula*: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio da França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987.

BENJAMIN, W. La tarea del traductor. *In*: BENJAMIN, W. *Ensayos Escogidos*. Tradução de Hector Murena. Sur: Buenos Aires, 1967.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. *In*: KOTHE, F. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991. (Coleção Sociologia)

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minut, 2002.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. Chicago: University of Chicago Press; Oxford: Phaidon, 1986.

HIRSCH, M. *The Generation of Postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, Spring 2012.

MORRISON, T. Unspeakable things unspoken: the afro-american presence in american literature. *Michigan Quarterly Review*, Ann Arbor, v. 28, n. 1, p. 1-34, 1989.

RIBEIRO, D. *La universidad peruana*. Lima: Editora del Centro de Estudios de Participación Popular/SINAMOS, 1974.

RIBEIRO, D. *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (1ª e 2ª edições)

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (1ª e 2ª edições)

WARBURG, A. *Nachleben der Antike*. In: *Collected Writings*. Estudo Edition, volume I. 1.2, 1998.

# Por uma literatura fora de si: a inespecificidade na literatura latino-americana



Maria Salete Borba  
Nilceia Valdati

*Aqui, em minhas breves e incompletas 'Moradas Nômades', procurei uma palavra metamorfozada por essas viagens diversas e intemporais – ao texto arcaico e à cosmogonia primeva à translação dos sentidos sob paisagens estranhas, ao corpo silencioso e ao ritmo dessa fala em estado de arte que é a poesia – “uma das raras formas de transe relativamente ritualizadas que ainda restam no Ocidente”<sup>1</sup> (VIANNA BAPTISTA, 2011).*

*Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica (GARRAMUÑO, 2014a).*

Nas últimas décadas, pensadores latino-americanos que leem a produção artística produzida neste território têm lançado mão do conceito literatura “fora de si” para explicar o transbordamento do campo ou da disciplina. Tendo como referência o trabalho de Ticio Escobar, em *El Arte Fuera de Si* (2004), de Florencia Garramuño, em *Frutos Estranhos* (2014b) e de Natália Brizuela, em *Depois da Fotografia* (2014), percebem como a literatura se configurará a partir da inespecificidade<sup>2</sup>. As considerações sobre o termo apresentadas

1 LAPASSADE, George. *Les états modifiés de conscience*. Paris: PUF, 1987.

2 Além dos trabalhos de Garramuño (2014b) e Brizuela (2014), nota-se uma grande quantidade de pesquisas que versam sobre o inespecífico na literatura e no pensamento latino-americano. Um exemplo é a publicação de *Indiccionario do Contemporâneo* (2018), que além de discutir o tema pontualmente no verbete “Práticas inespecíficas”, apresenta uma composição que já se coloca como uma atitude de insubordinação. O livro é composto por seis verbetes (além do já citado podemos encontrar “arquivo”, “comunidade”, “endereço”, “o contemporâneo”, “pós-autonomia”) escritos conjuntamente por quatorze ensaístas-pesquisadores-professores de diferentes universidades da América do Sul, sem identificação de autoria nos verbetes. O germe, que é plantado em 2012, num primeiro encontro do grupo, se estende para outros eventos e a publicação ocorre em 2018. Também podemos mencionar as outras publicações da série “Entrecríticas”, organizada por Paloma Vidal para a editora Rocco, que traz autores latino-americanos que pensam a literatura em conexão com outras práticas artísticas: além dos trabalhos de Natália Brizuela (2014) e Florencia Garramuño (2014b), há os de Gabriel Giorgi com *Formas Comuns: Animalidade*,

pelo crítico paraguaio Ticio Escobar (2004), ao propor o repensar a aura e a representação na arte, são levadas pelas pesquisadoras argentinas à literatura. Para Brizuela (2014), a noção de uma literatura que vá para fora de si vai encontrar ecos em formulações sobre limites, fronteiras, extremos, beiras, meios e passagens envolvendo uma série de disciplinas em defesa de uma literatura experimental. Garramuño (2014b), partindo das considerações de Rosalind Krauss (1979), centra-se no “transbordamento sistemático” dos limites em alguns textos da literatura contemporânea e as suas consequências para a constituição do espaço latino-americano. Diante de tais considerações, algumas questões se colocam: para se entender como “fora de si”, a literatura precisa ser considerada experimental? Haveria um momento histórico em que a literatura se movimentaria para fora de si ou é uma condição do literário? Para a literatura estar nesta condição deveria se colocar próxima à estética? Como a contemporaneidade nos apresenta produções artísticas cujo foco é o “fora de si”?

\*\*\*

Nelly Richard (2004), no prólogo do livro de Ticio Escobar *El Arte Fuera de Si*, mostra a contribuição do crítico paraguaio para a arte latino-americana e antecipa o lugar que o seu pensamento ocupa no cenário crítico contemporâneo:

¿Como no compartir, entonces, la apuesta de Ticio Escobar, que ve en el arte la posibilidad de rescate y transfiguración de todo aquello que flota a la deriva como seña residual de biografías trucas, de símbolos rotos, de narraciones incompletas, de imaginarios heridos? El arte y sus rasgaduras de la significación son efectivamente capaces de recorrer las fallas del discurso social y sus lapsus, para que lo injustamente sumergido en la opacidad del desecho histórico reflote para contrastar incisivamente con el brillo de las mercancías y la neutralidad de los saberes técnico-ejecutivos. Este libro de Ticio Escobar hace vibrar intensivamente las poéticas de un trance estético (el arte ‘fuera de si’) que se aloja en las torceduras y quebraduras de la representación. Se aplica brillantemente en realzar las sombras de irreconciliación que tienen por cometido enturbiar la visión demasiado translúcida de un neoliberalismo que rechaza el espesor indagativo de los pliegues y los recovecos para sólo tramitar la obviedad complaciente de las lisas superficies (RICHARD, 2004, p. [2]).

---

*Literatura e Biopolítica* (2016); Gonzalo Aguilar e Mario Câmara com *A Máquina Performática: a Literatura no Campo Experimental* (2017); Diana Klinger com *Literatura e Ética: da Forma para a Força* (2014); Luciana di Leone com *Poesia e Escolhas Afetivas: Edição e Escrita na Poesia Contemporânea* (2014).

Nos vinte e sete fragmentos, o crítico paraguaio repensa a arte produzida neste espaço territorial – em especial a do último século. Sua leitura, sustentada por um viés político, histórico e estético, problematiza como a representação e a aura não são mais possíveis para a leitura da produção artística latino-americana. No fragmento 14, contra a forma ou o esteticismo generalizado – propagado pela sociedade do espetáculo, da informação e da comunicação –, pressupõe que a arte deva refundar seu lugar pela diferença e centrar-se no extra-artístico: “Allí ya no es considerado en su coherencia lógica, su valor estético y su autonomía formal, sino en sus efectos sociales y su apertura ética, en los usos pragmáticos que promueve fuera de sí” (ESCOBAR, 2004, p. 149).

No fragmento 15, coloca os desafios para a arte que, ao fugir do esteticismo, caminha para “fora de si”, mas se depara com um paradoxo: tanto a falta da forma quanto o excesso de forma deixam a arte sem um lugar.

Si para escapar del esteticismo el arte tumba su eje enhiesto y se desliza fuera de sí, al hacerlo se topa de nuevo con el problema de la indiferenciación, equivalente al que produce la metástasis de la forma. Se han invertido los términos del dilema, pero su mecanismo lógico sigue siendo el mismo. Tanto el exceso como la falta de forma dejan sin lugar al arte (ESCOBAR, 2004, p. 149).

\*\*\*

Antes de dar-se continuidade à leitura, cabe, neste momento, para situar o leitor, rememorar os passos iniciais de Rosalind Krauss – base teórica inicial das discussões dos teóricos acima mencionados –, enquanto crítica de arte no contexto americano. Ainda no início de sua carreira, destaca-se da crítica norte-americana devido às pesquisas em torno do modernismo e pelo fato de, após alguns anos seguindo os passos do crítico formalista nova-iorquino Clement Greenberg, passa a apresentar um trabalho que difere do crítico modernista, como pode ser conferido no ensaio “A View of Modernism”, de 1972, publicado na revista *Artforum*.

Em suas investigações, Krauss passou a levar em consideração uma vertente crítica que a aproximou do pós-estruturalismo francês dos anos 1970 e 1980, ou seja, do pensamento teórico de Michel Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes. Além das pesquisas dedicadas a artistas como Richard Serra, Donald Judd e, mais tarde, Pablo Picasso, Alberto Giacometti e Jackson Pollock, a crítica americana escreveu assiduamente para a revista *Artforum* desde 1966 e para a revista *October*, da qual foi cofundadora em 1976.

Pensar, repensar o “campo ampliado” hoje, em pleno século XXI, requer uma investigação teórica retroativa, visto que há toda uma história que se construiu em torno desse assunto, quer seja nas artes visuais, quer seja nas demais

áreas, como a literatura. Pode-se afirmar que, na contemporaneidade, a busca já não é mais por uma reflexão que enfatize contrastes e rupturas ou por novas tendências que anseiem por uma demarcação teórica de oposição, tal como Krauss experimentou nas décadas de 1960 e 1970. Tais experiências fizeram com que a pesquisadora se colocasse diante do trabalho de compreender o processo crítico em torno de categorias fixas feitas até aquele momento e a motivaram a se afastar de uma leitura formalista, purista e cronológica – tal como vinha sendo feita pelos críticos modernistas Clement Greenberg e o jovem Michael Fried. Rosalind Krauss passa a dedicar-se a pesquisas que a possibilitaram realizar conexões e relações a partir do estudo de artistas que estavam empenhados em produzir uma arte mais voltada para a compreensão do processo artístico em si, das experiências em torno desse processo – o que os diferiam da vertente anterior, ainda presa a categorias fixas.

É interessante lembrar e trazer à tona um dos primeiros textos de Rosalind Krauss, no qual apresenta suas ideias a partir de uma perspectiva mais ampla, cujo foco passa a ser as categorias em expansão, ou seja, aquelas em contato com outras categorias. O foco de sua investigação, conforme o título do texto indica, “A Escultura no Campo Ampliado”, é a escultura.

Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Apesar do uso elástico de um termo como escultura ser abertamente usado em nome da vanguarda estética – da ideologia do novo – sua mensagem latente é aquela do historicismo. O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado (KRAUSS, 1984, p. 129).

Esse ensaio teve sua primeira publicação na revista *October*, em 1979, cujo título é “Sculpture in the Expanded Field”. Anos mais tarde, mais precisamente em 1983, o mesmo texto foi publicado no livro *The Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, organizado pelo crítico Hal Foster.

Neste livro, além do texto de Rosalind Krauss, há os seguintes textos com seus respectivos teóricos: “Postmodernism: a Preface”, Hal Foster; “Modernity: an Incomplete Project”, Jürgen Habermas; “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, Kenneth Frampton; “On the Museum’s Ruins”, Douglas Crimp; “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, Craig Owens; “The Object of Post-criticism”, Gregory L. Ulmer; “Postmodernism and Consumer Society”, Fredric Jameson; “The Ecstasy of Communication”, Jean Baudrillard; “Opponents, Audiences, Constituencies, and Community”, Edward W. Said. A partir desses textos

tem-se um dos possíveis mapeamentos da crítica da época, da qual Krauss faz parte.

\*\*\*

As noções desenvolvidas por Ticio Escobar e Rosalind Krauss são o centro da leitura da professora, ensaísta e pesquisadora argentina Florencia Garramuño. Enquanto os dois fragmentos de Escobar (2004) colocam o sem forma como evidência e constituição da arte, Florencia Garramuño (2014b) problematiza o comparatismo, ou melhor, a disciplina literatura comparada, a partir do termo lançado pelo crítico paraguaio, em “La Literatura en un Campo Expansivo: y la Indisciplina del Comparatismo”, artigo publicado pelos *Cadernos de Estudos Culturais* em 2009 e republicado, em 2014, como “A Literatura Fora de Si”, no livro *Frutos Estranhos: Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea*, cujo título é uma remissão à instalação de Nuno Ramos e cujo subtítulo aposta numa leitura e categorização para parte da arte contemporânea.

No texto, Garramuño (2014b) lembra as considerações de Rosalind Krauss, em seu artigo de 1979, “A Escultura como Campo Ampliado”, para “situar o aparecimento de um novo tipo de obras artísticas que só podiam continuar a ser consideradas como esculturas se a própria categoria se expandisse até se tornar uma categoria infinitamente maleável” (GARRAMUÑO, 2014b, p. 33). A tentativa de Garramuño é ir além da possibilidade de traçar uma genealogia de quando a literatura tentou sair de si. Interessa, “pôr em xeque algumas definições muito formalistas do literário e da estética” (GARRAMUÑO, 2014b, p. 34).

Junto à literatura “fora de si”, vemos que outros conceitos vão surgindo em sua fala: transbordamento, desbordamento, inespecificidade, indisciplina. Este último constitui uma atribuição à literatura comparada enquanto disciplina e crítica especial a um traço ou acontecimento. No seu texto, Garramuño refere-se também ao texto de Marjorie Perloff “Literature in the Expanded Field” (1995). Nele, Perloff (1995, p. 185) critica alguns dos participantes do encontro de literatura comparada de 1993 por “expandirem os limites da literatura comparada para estudar os textos literários ‘como uma prática discursiva entre outras’ e propunha, em contrapartida, como reação diante desta proposta de literatura num campo expansivo, voltar à ‘disciplina’ para estudar o literário mesmo dos textos”. Nesse sentido, Perloff (1995) parece querer “devolver uma aura” ao literário, como se a literatura, em especial a crítica, estivesse fadada a seguir determinados formalismos estéticos, próprios do literário, ao que Garramuño questiona:

Como se despreveria esse retorno ao ‘literário mesmo’, o ‘literário enquanto tal’, para uma literatura que parece haver incorporado em

sua linguagem e em suas funções uma relação com outros discursos em que o ‘literário’ mesmo não é algo dado ou construído, mas antes desconstruído ou pelo menos posto em questão? A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes [...] (GARRAMUÑO, 2014b, p. 35).

Para discutir tais questões e observar como se dá a expansividade do campo, Garramuño (2014b) toma *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, e o poema “Margens”, de Carlito Azevedo, para considerar que:

Talvez não seja necessário reter a categoria de campo para pensar a literatura contemporânea ‘fora de si’, atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma. Como a Amazônia de *Nove Noites*, ou o cachecol de Andi Nachón atravessando a noite, essa ideia de zonas imaginadas e virtuais pode abrigar um resto de amparo para imaginar coletividades ou comunidades que são anteriores e se contrapõem às autorizadas pelo nacionalismo ou pelo capitalismo, e que podem encontrar nos estudos comparados o espaço produtivo do qual emergir, desmontando a restrita continuidade da tradição nacional e a opressiva relação entre literatura e território. Talvez possamos nos inspirar nesse novo cenário latino americano fora de si para renovar as forças de uma disciplina e de um campo de estudos como a literatura latino-americana, que deveria, ela mesma, iniciar alguma espécie de expansão para evitar seu congelamento em figuras do passado e ir além das conexões filológicas, ou de trajetórias sócio-históricas supostamente comuns que, já no passado, apresentaram também não só fortes divergências, mas até violências íntimas (GARRAMUÑO, 2014b, p. 44-45).

Em um outro trabalho, também publicado em 2014, intitulado a “Arte Inespecífica e Mundos em Comum”, do qual retiramos a epígrafe que abre este texto, Garramuño (2014a) discutirá ainda mais a relação da criação artística com seu espaço de produção, ou, ainda, com as imagens de pertencimento a determinados mundos. Toma como objetos de análise o trabalho de dois “artistas”, assim poderíamos nomeá-los: o peruano-mexicano Mario Bellatin e a brasileira Rosangela Rennò. As escolhas desses nomes para além de um espaço geopolítico em comum levam a pensar uma criação inespecífica que avança esteticamente, mas também avança politicamente, na medida em que consegue criar novas possibilidades de existência e de pertencimentos sem anular-se ou homogeneizar-se. Por isso, segundo a pesquisadora argentina:

[...] a imagem que quero aqui desenvolver é a que lampeja na relação da arte inespecífica com a inspiração que ela traz para a

invenção de mundos em comum. Para ser mais exata: no modo em que alguns exemplos da arte inespecífica contemporânea propiciam imagens de mundos em comum (GARRAMUÑO, 2014a, p. 28).

O que há na criação de Bellatin e Rennó que interessa tanto às pesquisas sobre o inespecífico? Do primeiro não só o resultado importa, mas o processo que envolve a apresentação do objeto final. Vale lembrar que Mario Bellatin cria e coordena desde 2000, no México, a Escola Dinâmica de Escritores. É uma escola para escritores, cujo lema é não escrever. Nela, os alunos convivem e trocam experiências com artistas de várias áreas, sem uma programação predefinida. É a partir desta relação que a arte vai criando pontos de contato, que mundos em comum vão se construindo. Em especial, Garramuño analisa de Bellatin *Lecciones para una Liebre Muerta*, obra que:

[...] consta exatamente de duzentos e quarenta e três fragmentos de várias histórias entrelaçadas. Não se trata de um quebra-cabeças que possa ser armado, mas uma sorte de caleidoscópio de pequenas histórias que vão se articulando de modo aleatório e interrompido. A relação esquisita que esses fragmentos estabelecem com outros textos de Bellatin, com outros artistas, com a vida pessoal de Bellatin e com alguns acontecimentos reais fazem com que o texto construa histórias independentes e autônomas que, por sua vez, desenham linhas de fuga que se conectam com outras zonas: em primeiro lugar, com outros livros do próprio Bellatin, mas também – e de modo insistente – com acontecimentos da vida real de Bellatin e de outros escritores amigos de Bellatin (GARRAMUÑO, 2014a, p. 34).

Assim, nota-se que as pesquisas de Garramuño (2014a; 2014b) sobre a noção de “fora de si” ou de inespecificidade potencializam a literatura latino-americana, pensando-a como uma comunidade sem cair nas artimanhas do passado, ou seja, de construir uma unidade para a disciplina e para o comparatismo. Pensam na comunidade do comum enquanto maneira de entender as articulações e os contatos entre diferentes processos artísticos de criação. Dessa forma, se a pesquisadora argentina preocupa-se em “para que ler”, Natália Brizuela, pesquisadora e professora de literatura latino-americana, cinema e artes na Universidade da Califórnia, Berkeley, em “A Escrita Assume a Categoria de Prática Artística”, capítulo de seu livro *Depois da Fotografia: uma Literatura Fora de Si* (2014), se pergunta “como ler” obras conceituais, “entendidas dentro do marco de uma mutação no campo das artes que as levou para a estética” (BRIZUELA, 2014, p. 83).

A pergunta contém a resposta: a leitura se dará pela estética, na sua condição de obra aberta, por um lado, ou conceitual, por outro. A lista de suas obras encontram semelhanças com as de Garramuño: *Nove Noites*, de

Bernardo Carvalho; *Junco e Minha Fantasma*, de Nuno Ramos; *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier; *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez; e *Nadie Nada Nunca*, de Juan José Saer. Conforme a pesquisadora, tais obras não se encaixam com as “formas” e “desejos” do literário, mas a crítica, para tentar manter uma condição ainda de literário diante da sua inespecificidade, procura atribuir-lhes um gênero, uma tipologia.

Embora o texto de Garramuño (2009) seja anterior às pesquisas de Brizuela (2014), não há remissão ao trabalho daquela no livro desta. No entanto, os textos estabelecem um diálogo direto e se preocupam em pensar a queda da aura e da representação, belissimamente discutida por Escobar para as artes; uma espécie de compreensão de que a literatura sai de si quando estabelece uma relação íntima com as outras artes e todas estas se encontram na estética. Para Brizuela (2014), que parte da fotografia, nota-se que as referências teóricas que busca para colocar a inespecificidade em questão avançam para outras “artes”. Quando traz à baila o pensamento de Theodor Adorno, Jacques Rancière, Rosalind Krauss, Nelly Richard, Kaja Silverman, Néstor García Canclini, David Oubiña, Reinaldo Laddaga, Josefina Ludmer, Luz Horne e Valeria de Los Ríos é para dizer que:

Cada um desses trabalhos investiga as estratégias de ruptura e destruição da sintaxe das diferentes artes – a literatura, o cinema, a escultura, a fotografia, a pintura, o teatro –, os modos e motivos que fazem com que a especificidade dos meios, a partir de meados do século XX, mute, entre em crise, se desarme (BRIZUELA, 2014, p. 87).

Interessante perceber como, por mais que Krauss (1979), Escobar (2004), Brizuela (2014) e Garramuño (2014b) marquem meados do século XX como o momento em que o fora de si se coloca nas práticas artísticas, alguns teóricos, lançados por Brizuela (2014), anunciam que tal condição é constitutiva da arte ou associadas a outro momento. As ideias de Adorno e Oubiña mostram que: “[...] essas mudanças são, desde sempre, constitutivas da arte, que fazem parte da estrutura interna e relação – tensa – entre arte e realidade, entre obra e mundo, e que são em princípio, específicos de uma época [...]” (BRIZUELA, 2014, p. 87). Já Jacques Rancière irá buscar outro marco histórico: “[...] a estética é o regime que organiza as artes desde mais ou menos fins do séc. XVIII. [Ela] tem como característica principal seu inevitável trabalho de ‘apagar as especificidades que definiam as artes e as fronteiras que as separavam do mundo prosaico’” (BRIZUELA, 2014, p. 92).

Mas por que na América Latina a literatura sai de si em meados do século XX, como apontam os três autores que tomamos para as discussões? Para responder tais questões, Brizuela (2014) dirá que nos anos 1950 temos uma expansão da literatura nesse território justamente para que esta não

nafrague: “[...] seria a crise do Estado e com ela a da Nação, com todas as suas categorias: crise política que porá em crise a autonomia literária” (BRIZUELA, 2014, p. 97). Nesse sentido o anúncio de Hélio Oiticica será sintomático desse momento: “Eu não estou aqui representando o Brasil; nem representando coisa alguma: as ideias de representar-representação etc., estão acabadas” (OITICICA apud BRIZUELA, 2014, p. 97).

Por mais que o uso do termo “fora de si” seja recente, Brizuela (2014) lembrará ainda que a expansão do literário pela crítica latino-americana já vem sendo colocada há algumas décadas: os trabalhos de Jean Franco se preocupam em mostrar o rompimento da cidade letrada e a autonomia da literatura para permitir a entrada de línguas e culturas indígenas, ou ainda do popular, na esfera letrada literária; Josefina Ludmer coloca em evidência a autonomia do campo literário, em um caminho inverso de Franco; aqui, a literatura sairia de sua fronteira, numa espécie de escrita “nomádica e diaspórica” (LUDMER, 2007 apud BRIZUELA, 2014, p. 100).

Assim, na visão de Brizuela:

*Uma Literatura Fora de Si* quer continuar pensando as propostas de Franco e Ludmer à luz das observações sobre os extremos, a experimentação e a historicidade das categorias e meios oferecidos por Adorno, Krauss e Rancière. A crise da cidade letrada e sua substituição por uma economia de mercado que agora rege (segundo Ludmer) as regras do fazer literário, cultural e artístico não chegam a oferecer uma leitura histórica sobre o desmoronamento dos meios artísticos e a reconfiguração da arte como ‘obra aberta’ ou como grande operação ‘conceitual’ (BRIZUELA, 2014, p. 102-103).

As perguntas lançadas de início nos conduzem a afirmar que ler a produção literária latino-americana como “fora de si” é o caminho proposto para manter-se viva, reformular-se e reavaliar-se, numa espécie de autocrítica feroz sobre sua história e sua construção crítica para ainda ser chamada de latino-americana.

\*\*\*

Pensar as produções artísticas contemporâneas é pensar no “fora de si”. Portanto, a presente leitura centra-se neste momento na análise de um projeto artístico produzido em parceria entre a poeta e tradutora Josely Vianna Baptista, o artista visual Francisco Faria e o poeta Luis Dolhnikoff. Delimitamos a leitura numa das partes iniciais do projeto, uma exposição realizada em 2005 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, que teve alguns desdobramentos dentre eles a produção de outras exposições, viagens e um livro.

A exposição, que é o objeto de estudo desta análise, teve como título *Moradas Nômades*. Foi composta por desenhos em branco e preto e por poemas instalados em um espaço moderno, curvo e branco atravessado por linhas retas – paredes – que, vistas a certa distância, assumem a forma geométrica de retângulos vermelhos que se destacam no espaço. É interessante sublinhar que estamos diante de uma instalação que nos envolve, em um primeiro momento, como observadores e que nos conduz ao interior da paisagem/corpo em um diálogo entre espaços: do texto, da imagem, da memória de uma vida.

Destacamos a palavra instalação. Essa palavra, própria da área das artes visuais, ganha destaque e se transforma numa categoria artística na década de 1960. Como estamos pensando sobre esta “literatura em expansão”, é interessante lembrarmos que o conceito instalação<sup>3</sup> começa a ser usado nas artes visuais nos anos de 1960 e, em sua essência, está ligado à ocupação do espaço. Ou seja, o espaço é para ser visto/lido enquanto suporte para as investigações artísticas. Desse modo, convida-se o participante, até então observador, a mudar sua atitude; ou seja, ele é convidado a ocupar o espaço, a adentrá-lo, a interagir de uma maneira diferente daquela que ele estava acostumado até então, pois ele, o participante/observador/leitor, passa a ser uma das peças fundamentais para essa nova categoria artística.

É interessante lembrar que em uma instalação, ou diante de uma instalação, o observador/leitor experimenta algo que vai além da simples contemplação imagética. Para falar de instalações, não podemos esquecer da grande artista brasileira Lygia Clark, que transformou o que estamos chamando de observador/leitor em participante. A artista fez vários experimentos artísticos ao longo de sua carreira; estes eram feitos a partir de técnicas diversas, desde as mais tradicionais – como o desenho e a pintura – até as instalações com a reunião de objetos variados, que convidavam o participante a ter experiências relacionadas não apenas direcionadas à visão, mas aos cinco sentidos, reivindicando do participante uma ação corporal até então jamais pensada. Nestas proposições artísticas/instalações, o participante é convidado a fazer relações e, muitas vezes, a manipular os diversos objetos que fazem parte do ambiente da instalação, tal como a artista propunha com seus objetos chamados “Bichos” e em diversas outras instalações feitas ao longo das décadas de 1950 e 1960.

Portanto, pensar a literatura contemporânea a partir do campo ampliado/expansivo, tal como Florencia Garramuño reivindica, ajuda-nos a ler e a evidenciar tais características no trabalho de Josely Vianna Baptista, de Francisco Faria e de Luis Dolhnikoff, que vem sendo feito há mais de vinte anos. É este caráter multifacetado da exposição *Moradas Nômades* que acaba por

---

3 O conceito de instalação advém do conceito criado pelo artista visual Jean Dubuffet que ficou conhecido por *assemblage*. Esse conceito está diretamente ligado à montagem, sendo assim uma das primeiras maneiras de se reivindicar o rompimento com as categorias, tais como a pintura.

reivindicar um leitor atento, participativo e, acima de tudo, erudito que nos chama a atenção neste momento:

Por seu turno, o projeto *Moradas Nômades/Fímbrias*, que desenvolvi junto com Josely e com o poeta Luis Dolhnikoff foi concebido para duas grandes exposições, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e nele eu e Josely apresentamos uma síntese dos vários projetos poéticos-visuais que desenvolvemos nos anos anteriores, e, pela primeira vez, tentamos uma aproximação do que seria o futuro *Roça Barroca*, com séries inteiramente dedicadas a “Moradas nômades” (que deu título ao projeto) e a “Do zero ao zênite” (FARIA, 2011, p. 145).

Podemos dizer de antemão que diante de *Moradas Nômades* somos levados a fazer algumas relações que vão além de uma análise/leitura definitiva. Por exemplo, fazer uso do conceito instalação em 2005 já não é mais novidade; pode-se afirmar que já não é algo que chama a atenção das pessoas, pois o conceito em si já está internalizado no campo das artes visuais e, por isso, permite que o projeto híbrido – texto e imagens – se mostre em um dos seus possíveis desdobramentos sem que haja questionamentos com relação à forma. Sublinhamos que a instalação talvez tenha sido a primeira maneira encontrada pelos artistas para a apresentação pública da série de desenhos e textos/poemas; ou melhor, ela é um dos primeiros “suportes” que possibilitou ao público a experiência ímpar de estar diante deste projeto em “andamento”, em “processo”.

Se o leitor/observador analisar os trabalhos expostos, perceberá algo ímpar. Desse processo todo, o destaque não vai para nenhum poema ou desenho que podemos ler/ver. O destaque vai para algo impalpável, abstrato, que está além das imagens e dos textos, para a necessidade do afeto, do estar junto, do fazer junto. Ou seja, para a narrativa que está nas “entrelinhas” da exposição e que nos é contada por Francisco Faria (2011) no texto “Notas de um Percorso Compartilhado”. Por isso, mais que ver a exposição, precisamos lê-la.

Ler uma construção afetiva a partir desta instalação cujo destaque vai para as referências modernas, em que a abstração, própria dos princípios do concretismo, vem à tona; ao mesmo tempo, é retomar as discussões críticas da década de 1970, principalmente a problemática em torno do questionamento das categorias artísticas, como já destacado anteriormente. Percebe-se, a partir desta exposição de 2005, que há a ênfase em uma arte que se volta mais para a linguagem, para o procedimento artístico em si, em que o projeto e o processo são tão importantes quanto o resultado. Ou seja, em 2005 tal entendimento relacionada à obra de arte é algo que já estava integralizado e internalizado no meio artístico. Do mesmo modo, enfatiza-se que esse mesmo

entendimento da arte pode ser localizado em vários momentos da historiografia artístico-literária latino-americana.

Os empreendimentos artísticos da década de 1950 em diante atravessam o fazer poético imagético tanto de Josely Vianna Baptista quanto de Francisco Faria, como o caso da Arte Conceitual, da Arte Concreta e do grupo Noigandres, que, à sua maneira, se articulam como uma literatura “fora de si”. Destacamos, portanto, o lado leitor dos artistas nesta fase do projeto/processo. Num primeiro momento, ao prestarmos atenção na visualidade da instalação, Haroldo e Augusto de Campos, assim como Hélio Oiticica, se fazem presentes.

Dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, poetas/artistas, há os traços sintéticos e herméticos próprios dos poemas que foram a base de suas carreiras. Assim, há em *Moradas Nômades* o destaque para a visualidade, o deslocamento do poema, o estudo da sonoridade e as pesquisas formais relacionadas à parte visual do poema. Tais preocupações também eram o foco dos experimentos poéticos de Haroldo e Augusto de Campos.

Em *Moradas Nômades*, sugerimos que a preocupação formal com a visualidade do poema vem das leituras da tradição da qual os irmãos Campos fazem parte, pois os poemas ocupam o espaço, extrapolando os limites formais e possíveis regras predeterminadas. Os poemas, assim como os desenhos em branco e preto de *Moradas Nômades*, são os testemunhos “cena” do contato, do caminhar acompanhado, das conversas, do compartilhamento, do afeto construído ao longo da jornada/processo/projeto.

Porém, quando a reencontrei [Josely], naquela oportunidade em que ela me mostrou os manuscritos de *Ar*, minha surpresa, perante uma carga de invenção de um calibre diverso, foi de uma qualidade muito mais substantiva. Primeiramente, saltava aos olhos a maneira como ela apresentava os textos da maioria dos poemas: as letras espaçadas uma das outras como se donas de um significado próprio, como se indivíduos de uma constelação de outras letras na página impressa, que só após os instantes iniciais desvelam-se, lentamente, em vocábulos e depois em frases e, finalmente, em poemas. Soube por ela a intenção não era somente plástica, mas também funcional, a de quebrar o ritmo da leitura e forçar uma nova “respiração” da fala que a acompanha, mesmo mentalmente. [...] Mas além disso, havia ali, submerso na rarefeita atmosfera gráfica com que esses poemas eram apresentados, um trabalho com a língua e com a linguagem capaz de criar imediatamente relações sinestésicas entre o texto e as imagens criadas. Finalmente, as próprias imagens eram de uma beleza extraordinária, espécie de alucinação dos sentidos que transportava a imaginação para uma fronteira em que a contemplação não perdia o foco, mas reverberava numa esfera quase metafísica [...] (FARIA, 2011, p. 140-141).

De Hélio Oiticica, lemos nas paredes vermelhas da exposição a série que ficou conhecida como “metaesquema”, dos anos 1957-58, com os quais o artista reivindicava uma ruptura das estruturas/formas vigentes e fazia uma crítica ao sistema político da época. Neste momento, é interessante lembrar que Oiticica mantinha um processo interessante e instigante, no qual sua escrita reflexiva e crítica acompanhava e integrava o fazer artístico.

A aproximação entre esses artistas com o projeto *Moradas Nômades* é uma possibilidade de leitura que apontamos, uma via que integra o processo construtivo, erudito e sofisticado que vai sendo traçado e lido como base para *Moradas Nômades*, o livro de poemas que nos apresenta um caráter especial, pois, assim como a instalação, também possui um caráter heterogêneo: é composto de uma primeira parte dedicada à tradução de “três cantos sagrados dos Mbyá-Guarani do Guairá” e a segunda parte, que leva o nome da exposição, nos presenteia com uma série de poemas que são parte do resultado do projeto iniciado em 2005.

O livro é um exemplo deste pensar latino-americano, um pensamento por contato, por imagem e, por isso, nos coloca diante dessa arte/literatura “fora de si”. Em outras palavras, pensar a literatura “fora de si” é refletir sobre as diversas narrativas que atravessam um único projeto, é refletir as diferentes maneiras de adentrar um espaço, um texto, uma imagem. E neste ínterim, não há uma categoria fixa, única e fechada; há a multiplicidade que passa a apresentar outras maneiras de se produzir, de se viver a arte (e aqui a literatura está incluída) em sua abertura ao heterogêneo que proporciona uma outra possibilidade de sobrevivência. Há a multiplicidade que deixa de lado as diferenças e constrói um fazer artístico a partir do coletivo, tornando-se, assim, singular.

Refletindo sobre este fazer com o outro, com o diferente, deste estar com o outro que está nas “entrelinhas” da exposição *Moradas Nômades*, trazemos à baila para a presente leitura mais uma referência que demonstra que nos anos 2000 já havia a certeza de que uma das possibilidades de sobrevivência das artes em época de globalização seria o trabalho coletivo, o pensamento que reivindica o contato, o afeto, a conversa com o outro, tal como pôde ser conferido na 27ª Bienal de São Paulo<sup>4</sup> que aconteceu um ano após a exposição destacada. Portanto, diante destas produções, podemos afirmar que o

---

4 A 27ª Bienal de São Paulo ocorreu de 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006 e teve como tema de destaque *Como Viver Junto*, que, como é sabido, foi o título de uma série de seminários promovidos por Roland Barthes no Collège de France entre 1976 e 1977. Esta Bienal pode ser considerada um marco. A curadora-geral Lisette Lagnado fez várias mudanças e uma delas foi pôr em prática a “extinção das representações nacionais – a seleção de artistas ficou a cargo dos curadores das Bienais – e pela afirmação da arte como linguagem transnacional” (BIENAL INTERNACIONAL..., 2006). Outro detalhe é que esta Bienal se iniciou em janeiro daquele ano com um seminário, ou seja, antes da data oficial da abertura. Outros detalhes importantes sobre esta mostra ímpar e sobre a experiência de “construção” a partir do pensamento crítico-estético de Hélio Oiticica estão em sintonia com o que lemos na exposição *Moradas Nômades*.

conceito “fora de si” está presente tanto nas discussões sobre arte, quanto no fazer artístico, o que revela uma necessidade cada vez maior de projetos que são compostos por atravessamentos heterogêneos formais e conceituais – os quais trazem à tona, na maioria das vezes, uma vontade cada vez mais forte de integrar as artes à vida e à reflexão sobre e com o outro.

### **Moradas nômades**

carunchos e cupins roem,  
vorazes, a choupana de ripas

pendem do esteio de trigo,  
feito amuleto para celeiros cheios;  
tachos esfarelam crostas de grãos moídos  
e redes balançam seus esgarços,  
perto do chão onde uma nódoa preta  
mostra o antigo fogo

tudo abandono, e, no entanto,  
lá fora o pomar semeado  
para os que agora cruzam  
(trouxas vazias), um  
por um, os onze mil  
guapuruvus  
(VIANNA BAPTISTA, 2011, p. 130).

Eis o poema que dá nome a exposição e a segunda parte do livro *Roça Barroca*. Nele, o leitor pode ler e contemplar a fragilidade das imagens, o barulho do silêncio, o sabor do “pomar semeado” e deixar aberto o terreno/texto/leitura para que nessa roça alguém possa parar e se aventurar a dar continuidade à plantação, à leitura.

Neste sentido, reconhecemos que, mais importante que o resultado, é o retorno ao livro como o resultado do percurso. Em *Roça Barroca*, o que se torna evidente são outros desdobramentos que nos são apontados já a partir da sua montagem. Ou seja, há um certo fechamento de ciclos, há a apresentação

e a reflexão sobre essa trajetória tão rica de experiências que tocam a arte, o eu e o outro neste território latino-americano.

## Referências

AGUILAR, G.; CÁMARA, M. *A máquina performática* – a literatura no campo experimental. Tradução de Gênese de Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO, 27., 2006, São Paulo. *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/27bienal>. Acesso em: 26 mar. 2019.

BRIZUELA, N. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ESCOBAR, T. La arte fuera de si. In: *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Assunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2004.

FARIA, F. Notas sobre um percurso compartilhado. In: VIANNA BAPTISTA, J. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 139-148.

FOSTER, H. (org.). *The Anti Aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1983.

GARRAMUÑO, F. La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, UFMS, v. 1, n. 2, p. 101-111, 2009.

GARRAMUÑO, F. Arte inespecífica e mundos em comum. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 25, p. 27-39, 2014a.

GARRAMUÑO, F. A literatura fora de si. In: GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b. p. 31-48.

GIORGI, G. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

KLINGER, D. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRAUSS, R. A view of modernism. *Artforum*, New York, v. 11, n. 1, p. 48-51, Sept. 1972.

KRAUSS, R. Sculpture in the Expanded Field, *October*, n. 8, p. 31-44, Spring 1979.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. n. 1. *Gávea*. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984.

LAPASSADE, G. *Les états modifiés de conscience*. Paris: PUF, 1987.

LEONE, L. de. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

PEDROSA, C. *et al. Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PERLOFF, M. Literature in the expanded field. In: BERNHEIMER, C. (ed.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore & Londres: The John Hopkins University Press, 1995, p. 175-186.

RICHARD, N. Prólogo. In: ESCOBAR, T. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Assunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2004. Disponível em: [http://www.portalguarani.com/106\\_ticio\\_escobar/4778\\_el\\_arte\\_fuera\\_de\\_si\\_2004\\_por\\_ticio\\_escobar.html](http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004_por_ticio_escobar.html). Acesso em: 10 fev. 2019.

VIANNA BAPTISTA, J. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

# Comunidades literárias e estéticas glocais: perspectivas para a territorialização das práticas literárias nas Américas



*Maria Josele Bucco Coelho*

*Qué tipo de mundos se enactúan a través de qué conjunto de prácticas,*

*y con qué consecuencias para cuáles grupos particulares de humanos y no-humanos?*

(ESCOBAR, 2014, p. 93)

As práticas literárias contemporâneas rompem as fronteiras identitárias, territoriais, linguísticas e culturais, criando uma dobra na forma como tais produções têm sido sistematizadas, organizadas, controladas e difundidas. Nessa conjuntura, o aporte conceitual e teórico que rege os estudos literários em sua faceta clássica – baseada na tríade um país, uma língua, uma literatura – já não comporta a singularidade dessas produções, exigindo um agenciamento diferenciado em relação à produção literária e cultural (COELHO, 2017).

O território, nesse processo, passa a ser entendido como o produto de uma apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido e exige a subversão das fronteiras tradicionais. Partindo de tais pressupostos, este estudo objetiva definir como se estruturam as comunidades literárias e como são engendradas, nesse contexto, as estéticas glocais, transpassadas por referenciais multiculturais e geradoras de espaços de enunciação que se territorializam por meio do agenciamento de redes múltiplas.

Para tal, apresenta-se, em um primeiro momento, um percurso argumentativo que contextualiza as premissas conceituais que possibilitam conceituar as comunidades culturais e justificar a conformação das estéticas glocais. Em seguida, buscando ampliar essa proposição, descreve-se a ruptura causada pelas mobilidades culturais e a implicância imediata destas na formulação de novas frontarias que asseguram a pluralidade e a diferença. Por último, busca-se, nesse ínterim, demonstrar como esse agenciamento decolonial

em relação às práticas literárias das/nas Américas resulta em processos de territorialização<sup>1</sup>.

## **Pensando as práticas literárias nas/das Américas**

Octavio Paz, no tradicional ensaio “Alrededores de la Literatura Hispano-americana” (1979), defende a necessidade de pensar a produção literária nas/das Américas em uma perspectiva relacional, ou seja, a partir de um sistema complexo não determinado apenas e tão somente pelo paradigma nacionalista. Muito embora ele estivesse preocupado, naquele momento, com a necessidade de pensar estratégias que pudessem aglutinar a história da literatura hispano-americana – enquanto sistema e a partir das nuances regionais – essa perspectiva abre espaço para a importância das relações que se estabelecem entre as práticas literárias para além das fronteiras tradicionais de sistematização.

Nessa mesma esteira de percepção, segue o modelo de recepção literária apresentado e defendido por Ana Pizarro (2003). Alicerçada nas diferenças histórico-culturais, a crítica delinea matizes de sistematização das práticas literárias a partir do conceito de áreas culturais, defendendo que a produção/recepção da literatura hispano-americana se articula-temporal e geograficamente – em áreas culturais distintas: meso-andina, caribenha, sul-atlântica, brasileira, grandes planícies, amazônica e uma última, marcada pela impossibilidade de definição por fronteiras geográficas, na qual se inserem as produções em língua espanhola realizadas em contextos de migração. Essas áreas culturais se definem pela partilha de processos históricos similares que determinam as características da produção literária.

Nesse rol de análise proposto por Pizarro se concretiza o aporte conceitual defendido por Octavio Paz, uma vez que, em última instância, as práticas literárias seriam aglutinadas e sistematizadas a partir das relações geográficas e histórico-culturais. O ensaio de Pizarro avança para a importância dos estudos culturais nessa esfera relacional, constituindo um arcabouço teórico que, de certa maneira, amplia a recepção das práticas literárias e permite o acolhimento de produções que, em outros momentos, poderiam manter-se excluídas e/ou subalternizadas.

---

1 As ideias apresentadas nesse estudo – em relação à ideia de comunidade literária – foram desenvolvidas ao longo da pesquisa doutoral *Mobilidades Culturais na Contística Rio-platense de Autoria Feminina – tracejando as poéticas da distância em Josefina Plá e Maria Rosa Lojo*. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132825>, sendo acrescidas pelas premissas defendidas no artigo Práticas literárias e territorialidade: estéticas locais. In: BARZOTTO, Leoné Astride (org.). *Literatura e práticas culturais: linguagens e intercâmbios*. 1. ed. São Paulo: Pontes, 2017, v. 1, p. 96-112. Nesse estudo, avançamos para a relação que se estabelece entre as práticas literárias e territorialidade.

Nessa mesma perspectiva, ou seja, na defesa da necessidade de diluir as fronteiras nacionais para, assim, congrega a pluralidade e a diferença, abarcando as convergências/divergências que constituem as práticas literárias, agrega-se o conceito de frontaria – apresentado pelo crítico uruguaio Abril Trigo (1997) – que nomeia, de certa forma, esse processo de ampliação.

O termo frontaria é utilizado por Trigo em oposição ao conceito de fronteira. Como pares dialógicos, se confrontam em um contexto pós-nacional:

la frontera, convertida en habitat migrante, deviene frontera: más espacio que línea, más ámbito que mojón, más liminalidad que límite: la inscripción de senderos, múltiples, borrosos, sobre un lugar desterritorializado por el contrabando y la transmigración (TRIGO, 1997, p. 165).

A proposição foi estruturada a partir da permeabilidade aportada pelos movimentos migratórios. No entanto, por analogia e extensão, é bastante fecundo para designar como se estabelece o processo de abertura para outras possibilidades, além daquelas já fixadas pela tradição. Enquanto a fronteira designa as barreiras e balizas que demarcam os confins de um estado, ou seja, apresenta-se como estática, a frontaria se instaura no movimento. Ela representa a ruptura dessa linha fixa e abre o horizonte para outras possibilidades até então não pensadas/observadas/sistematizadas. Articula-se, assim, um processo de contenção e transgressão que, incontornavelmente, pressupõe um movimento constante de renovação. O conceito de frontaria – nesse caso tomado tanto pelo aspecto físico como pelo conceitual – é basilar para a proposição do conceito de comunidade literária<sup>2</sup>.

Não se trata, conforme bem aponta Trigo (1997), de desconstituir ou eliminar aquilo que foi fixado pela tradição, mas de abrir a possibilidade de olhar para o objeto – nesse caso, as práticas literárias – desde a perspectiva de outros horizontes. No caso desse estudo, um horizonte georreferenciado nas/pelas relações estabelecidas entre os diversos atores que constituem a comunidade literária e que, invariavelmente, estabelecem uma rede sutil, transgredindo/ampliando as fronteiras conhecidas e/ou usadas para assentar os paradigmas de produção e recepção do objeto literário, esquadrihando, nesse processo, a ‘territorialização das práticas literárias’.

Trata-se de uma proposição assentada na defesa do paradigma relacional, da pluralidade cultural e, principalmente, do acolhimento de práticas

---

2 Um exemplo de frontaria pode ser encontrado na proposição de Ana Pizarro. A ideia de sistematizar a produção/recepção das práticas literárias a partir de áreas geoculturais rompeu com a fronteira tradicional – a de análise nacionalista. Além disso, outra frontaria aberta no ensaio refere a inserção dos estudos culturais. Assim, há um movimento de transgressão-ruptura-renovação. Essa frontaria aberta se converteu em uma nova fronteira que, invariavelmente, será ampliada por outra frontaria.

literárias que, devido à rigidez das fronteiras conceituais, foram sendo marginalizados e subalternizados ao longo do tempo.

Essa territorialização das práticas literárias se materializa por meio da constituição de comunidades literárias e de estéticas locais. De fundo decolonial, essa proposição objetiva apresentar-se como uma ferramenta para aproximar-se dos fazeres literários das/nas Américas, considerando não apenas os aspectos histórico-culturais, mas também o agenciamento de redes aglutinadoras que absorvem a ruptura causada pela instabilidade de fronteiras geopolíticas, étnicas, sociais e de gênero. Essas rupturas impelem a formulação de plataformas de análise para abarcar as novas paisagens culturais que vão sendo delineadas baseadas na diferença e na diversidade.

## **A relação entre mobilidades culturais e comunidades literárias**

Tomadas como a “aptidão dos sujeitos moverem-se entre domínios culturais distintos, fato que se inscreve em formas literárias da contemporaneidade que conjugam, simultaneamente, mais de um horizonte cultural” (BERND, 2010, p. 14), as mobilidades culturais assumem diferentes matizes que obrigam o rompimento com os tradicionais pontos de referência étnicos, linguísticos e nacionais que são, via de regra, responsáveis pela noção de pertença a uma comunidade “imaginada”. Além disso, despertam questionamentos em relação à forma como os sujeitos deslocados conformam novas redes e reinventam um estar-no-mundo que excede a ideia de cultura e nação unificada, constituindo, portanto, o eixo basilar das comunidades literárias e estéticas locais.

No *Dicionário de Mobilidades Culturais*, Bernd (2010, p. 18-23) estabelece uma tipologia que busca contemplar as diferentes nuances que tais deslocamentos assumem na contemporaneidade. Adverte, no entanto, que não existe um rigor em relação à forma como se apresentam, já que, muitas vezes, eles se articulam conjuntamente. Destaca, no entanto, cinco categorias distintas:

1. Mobilidades migratórias transculturais: designam os deslocamentos impostos/vividos/sofridos por comunidades culturais em meio a processos de emigração/imigração e pressupõe o desencadeamento de passagens e transferências culturais. Esse tipo de mobilidade pode ocorrer também dentro da própria comunidade cultural, quando os indivíduos são compelidos para a marginalidade e congrega os movimentos de deriva, deslocamento, des(re) territorialização, errância, nomadismo, percurso e transnação.

2. Mobilidades memoriais e intersubjetivas: designam os movimentos que conjuram, de acordo com Bernd, “as equações da própria memória onde o esquecimento constitui-se em aspecto integrante do processo mnemônico” (2010, p. 18). Nesse espaço intersticial e subjetivado que congrega a

autoficção, memória e imaginário são gerados vestígios culturais que determinam, de um lado, o trabalho, o dever e os abusos de memória e, de outro, o esquecimento, o não dito, o silêncio e os mecanismos ativadores de memórias e imaginários reinventados.

3. Mobilidades transacionais: designam as movências que trazem em si a ideia de “ultrapassagem, de ir além, de passar através de” e que envolvem transposições de sentido que “operam no nível simbólico, [...] resultado de inúmeras trapaças e negociações com a linguagem” (BERND, 2010, p. 21). As mobilidades transacionais (metáfora, mobilidade linguística, tradução, transportação, variação) assinalam a experiência do indivíduo que, por seguir em constante trânsito, vivencia a falta/dificuldade de identificação e busca novas formas de expressão que possam retratar essa condição.

4. Mobilidades espaciais (do imaginário das metrópoles): designam as circulações urbanas e a experiência do *flâneur*. Essas mobilidades referem-se, especificamente, à movência espacial e retratam a experiência de transitar no caos urbano, de fazer parte da multidão, perdendo-se constantemente no fluxo das grandes cidades.

5. Mobilidades desviantes: designam os “mecanismos de transgressão da norma e resistência mais pela astúcia que pela força” (BERND, 2010, p. 22). Estas mobilidades (*braconagem*, desvio e liquidez) se efetivam em meio a territórios proibidos, interditados e fazem referência aos mecanismos ardilosos usados como estratégias de transgressão dentro das comunidades culturais.

Instaurando-se não apenas no sentido territorial, físico, mas também nos deslocamentos de origem ontológica e simbólica, as mobilidades instituem um imaginário e uma consciência identitária que se sabe transcultural, transnacional e até mesmo pós-nacional, agenciando saberes que “desmontam paradigmas estabelecidos e apresentam ao leitor novas formas de desejar e conhecer as Américas, multiplicando sua potencialidade em termos de relações transversais” (BERND, 2010, p. 24). Nessa perspectiva, ao fundarem subjetividades que se constituem de forma híbrida, as mobilidades culturais interferem e resultam em diferentes expressões estéticas.

A possibilidade de se posicionar em lugares de enunciação diversos, engendrados pelos processos de mobilidades, testemunha a coexistência de referências múltiplas. Tal postura exige, igualmente, a percepção, primeira, da existência de uma dimensão subjetiva que entende o território como o produto de uma apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido e exige a subversão das fronteiras tradicionais. Além disso, pressupõe a defesa de que a experimentação do mundo e o processo de significação deste ocorrem em uma semiosfera compartilhada por indivíduos que mantêm vínculos similares, mas que nem sempre são reconhecidos.

Assim, a preponderância de subjetividades construídas de forma multi-territorial – geográfica e simbolicamente – revela os processos de hibridação, mestiçagem e transculturação que constituem a dinâmica do fazer literário latino-americano, caracterizado por um movimento nas/das/sobre as Américas que reflete a “formação de sociedades compostas por muitos povos, cujas origens não são únicas, mas diversas” (HALL, 2009, p. 30). Por essa razão, acresce Bernd, as mobilidades culturais se delineiam, contemporaneamente, de forma “mais performante, no inevitável contexto de globalização em que vivemos” (BERND, 2008, p. 19).

Há de se ressaltar, no entanto, que essa hibridez se forjou a partir do choque entre as diferentes culturas do continente e o colonizador europeu durante o período da conquista e da colonização, somando-se, gradativamente, às migrações/mobilidades resultantes de outros processos político-sociais (guerras e conflitos, ditaduras, políticas de povoamento etc.). Essa intensidade de encontros – linguísticos, territoriais, identitários – foi geradora de processos em que não ocorreram “unicamente perdas, apagamentos ou apropriações; mas também a criação de novos produtos culturais” (BERND, 2003, p. 18). Estando na gênese da discussão sobre a identidade na/das Américas, tais processos de mobilidade são responsáveis pelo surgimento de indivíduos heterogêneos, híbridos e marcados pela diferença cultural, forjados na proliferação de toda sorte de passagens, movimentações e deslocamentos.

Segundo Bhabha (1998, p. 222), são esses desterritorializados, deslocados, errantes que, enquanto minorias colonizadas/pós-colonizadas e migrantes, corroboram o que ele chama de “a morte-em-vida das comunidades imaginadas”. Esses indivíduos, inseridos no silêncio da língua ou da cultura estrangeira, só podem encontrar uma nova forma de viver sua própria alteridade dentro do construto de disseminação por meio da “construção de textualidades simbólicas que possibilitem dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer” (BHABHA, 1998, p. 240).

Trata-se do agenciamento de um espaço intersticial de significação cultural que se estrutura a partir da tensão entre a percepção do povo como uma presença histórica (fundada na tradição) e seu presente performativo (caracterizado por um lugar de enunciação onde se estabelecem diversos processos de mobilidade). Esse espaço intersticial, *in-between*, instaura, de acordo com Mignolo, “nuevas formas de construir identidades, revelando historias invisibles en América” (2007, p. 123) e possibilita a instituição de uma frontaria marcada pela paradoxal, mas produtiva condição de estar situado entre dois ou mais mundos ao mesmo tempo.

As comunidades literárias se instauram, nessa esteira de raciocínio, nesse espaço intersticial gerado pelos processos de mobilidade cultural. Estruturam-se em uma territorialidade simbólico-cultural e estão alicerçadas na dinâmica de articulação e rearticulação de seus atores, sendo, portanto, definidas a partir

do conceito de rede<sup>3</sup>. A noção de território, nesse caso, pressupõe um viés cultural e não jurídico, político, econômico ou naturalista. Trata-se enfim, de uma dimensão subjetiva e alegórica em que

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

A rede, nessa perspectiva, constitui-se no engendramento de uma territorialidade tomada como “uma abstração de primeiro grau da realidade, e contém a maior parte possível da informação sobre a totalidade da vida social da comunidade à qual corresponde” (BARNES, 1987, p. 166). Já a noção de rede de atores, que funciona como base conceitual da ideia de comunidade literária, pode se estabelecer além das fronteiras geográficas e dos paradigmas conceituais já fixados pela tradição. Considerando que a crítica atual tem se imposto o questionamento sobre como articular as produções literárias desde a perspectiva das mobilidades e trânsitos, esta noção constitui-se em uma ferramenta analítica bastante profícua, pois permite a consideração de práticas literárias transnacionais.

Dessa forma, de acordo com Coelho (2017), o conceito de comunidade literária assume um papel preponderante na consolidação das estéticas locais porque, além de possibilitar a alocação das práticas literárias forjadas a partir de entrelugares (geográficos, ontológicos ou culturais), ajuda na compreensão das relações estabelecidas entre os diversos atores e dos dispositivos que geram e regulam os processos de produção/recepção das práticas literárias:

1. Dispositivo do mercado editorial: formado pelos grupos editoriais, agentes literários e editais governamentais que estimulam a produção, tradução e distribuição dos produtos literários.

---

3 O conceito de rede é amplamente utilizado pelas Ciências Sociais, em especial pela Antropologia. Segundo Enne (2004), há uma pluralidade de acepções em relação ao termo, mas, de certa forma, todas convergem para a percepção de que uma rede constitui as relações de atores. Conforme aponta, “as sociedades complexas não podem ser percebidas a partir de uma dicotomia entre a estrutura social e a estrutura cultural, pois os fluxos de informações e ideias, sua materialização e distribuição, são fatores ordenadores e reordenadores das composições sociais, fazendo com que estas sejam marcadas por uma constante mobilidade. Segundo ele, a grande preocupação dos atores sociais envolvidos na construção das sociedades complexas diz respeito à administração desses fluxos de informação, que devem ser materializados, tornados públicos e distribuídos de acordo com as demandas dadas pelas interações sociais” (ENNE, 2004, p. 268). Nesse estudo, o conceito de rede – como base para o desenvolvimento da ideia de comunidade literária – tornou-se basilar, na medida em que possibilita dar ênfase aos fluxos e mobilidades culturais que engendram as estéticas locais.

2. Dispositivo da crítica acadêmica: constituído pelos grupos de pesquisa e linhas de investigação, revistas e periódicos científicos que, ao analisar determinadas práticas, delineiam e fomentam essa representatividade dentro da comunidade.

3. Dispositivo de regulação e classificação: atravessa os dois segmentos anteriores explicitado no galardoamento de prêmios e condecorações que, invariavelmente, vão constituindo o cânone.

Esses três dispositivos, inerentes a todas as comunidades literárias estabelecidas ou em processo de constituição, não se articulam de forma homogênea ou explícita. O conjunto de ações se estabelece, na maioria das vezes, de forma indireta e subjacente. No entanto, a horizontalização dessas relações consolida a apropriação e a valorização simbólica das práticas literárias do grupo em relação à comunidade a que pertence.

A ideia de comunidade literária se insere, portanto, como um paradigma a partir do qual podem ser flagradas práticas literárias específicas, fruto da apropriação simbólica dos indivíduos em relação ao espaço vivido. Em seu cerne está a consideração pela diversidade dessas práticas, da pluralidade de seus interlocutores, de sua historicidade e de suas formas de expressão.

Essas comunidades já se fazem visíveis nos processos de produção e recepção das práticas literárias e estão se fortalecendo no mesmo ritmo dos processos/práticas que incorporam a pluralidade e a diferença. Com uma estrutura que vai se consolidando a partir da relação entre seus atores, estamos presenciando a consolidação de comunidades literárias formadas por múltiplos paradigmas que mantêm uma rede de editoras especializadas, grupos de pesquisa e linhas de investigação instituídos, sistemas de encontros/eventos e premiações que conformam um circuito próprio. Essa dinâmica se mantém paralela à estrutura já consolidada e se apresenta como esse espaço *in-between* (MIGNOLO, 2007), essa terceira margem de caráter performático que acolhe a diferença e a pluralidade gerada pelos processos de mobilidade.

Nessa mesma linha de raciocínio, soma-se a afirmação de Elena Palmero (2012), que considera a heterogeneidade das comunidades culturais latino-americanas (e de suas manifestações literárias e culturais), defendendo a importância que os deslocamentos – mobilidades culturais – têm nesse processo de conformação. Para a crítica, os deslocamentos instauram um novo *locus* de enunciação – que, nesse estudo, estamos denominando de comunidade literária –, onde é possível estruturar tanto novos marcos de referência críticos e historiográficos como poéticas de escrita.

Essas poéticas de escrita, aventadas por Palmero, constituem o que estamos chamando de estéticas locais. De fundo dialógico, tais práticas se inserem em zonas de contato onde, inevitavelmente, os sujeitos compartilham,

de acordo com Walter, uma dupla – se não múltipla – consciência caracterizada por um diálogo difícil entre

vários costumes e maneiras de pensar, ver e agir. Eles moram em línguas, histórias e identidades que mudam constantemente. São tradutores culturais cujas passagens fronteiriças minam limites estáveis e fixos, reescrevendo o passado e as tradições, num processo de transformação contínua; um recontar que hifeniza autenticidades e problematiza os interstícios ocultados pelo discurso hegemônico (WALTER, 2008, p. 41).

Nesse sentido, as estéticas locais – entendidas como a sublimação e reapresentação de um imaginário no qual se vislumbra a constituição de identidades transpassadas por referenciais culturais múltiplos, arraigados em uma territorialidade que não se constitui, necessariamente, por uma fronteira unicamente espacial – são tensionadas, concomitantemente, pelo processo de globalização.

Conforme explicitado em Coelho (2017), engendrado no âmbito econômico, o termo glocal foi proposto pelo sociólogo Roland Robertson na década de 1980 para designar as estratégias mercadológicas usadas pelo Japão para garantir que suas marcas tivessem, concomitantemente, um apelo local e global. Inspirada na expressão *dochakuka* – palavra que, em japonês, significa “o que vive em sua própria terra” – a glocalidade passou a ser usada, conforme explora Canclini (2010, p. 85), para especificar a rede de interações que mantém conectadas economia, finanças, comunicação.

Essa rede de interações foi responsável pela diluição das fronteiras tradicionais e criou uma dinâmica de relações que só pode ser compreendida desde uma perspectiva transnacional. Por esta razão, segundo Guilherme (2017), a questão glocal envolve uma consciência intercultural crítica, focada nos intercâmbios culturais e exige, por conseguinte, uma nova percepção que deve resultar, incontornavelmente, em uma abordagem que responda à globalização e à forma como esta afeta os localismos e é, também, afetada por eles.

No que se refere aos estudos literários, o glocal agencia saberes que multiplicam a potencialidade das práticas literárias em termos de relações multi, inter e transculturais, impondo um questionamento sobre “qué tipo de mundos se enactúan a través de qué conjunto de prácticas, y con qué consecuencias para cuáles grupos particulares de humanos y no-humanos” (ESCOBAR, 2014, p. 14). Trata-se de um giro decolonial, fundado na necessidade de criação e sistematização de um locus de enunciação onde as práticas literárias e artísticas são observadas/pensadas/estruturadas/sistematizadas a partir de um agenciamento que busca (re)conhecer – e vivenciar – a lógica diferencial, fundando, nesse ínterim, estéticas territorializadas.

Enquanto fronteira, ou seja, enquanto configuração de um novo horizonte analítico, as estéticas glocais respondem à dinâmica de produção e recepção literária que, tensionadas pelos processos des(re)territorializadores contemporâneos impostos pelas mobilidades culturais, articulam-se nas (re) existências decoloniais das comunidades literárias que nem sempre organizam-se a partir das tradicionais fronteiras linguísticas e nacionais.

Pensar, portanto, as práticas literárias desde a perspectiva de comunidades literárias como mecanismos de engendramento de estéticas glocais encerra uma flexibilidade que permite abarcar, de forma contínua, o fluxo das diferenças que vão se delineando a partir dos (des)encontros e das realidades temporais e espaciais. Esta proposição é coerente com as novas formas de convívio contemporâneo e se delinea como um giro conceitual na forma como os textos literários podem ser explorados e sistematizados, permitindo uma aproximação glocal às práticas literárias, ou seja, um acercamento extraterritorial, multilinguístico e/ou transnacional.

O que está se conjugando na proposição das estéticas glocais, portanto, é a relação entre literatura e territorialidade. É a busca de desvelar quais são os agenciamentos locais que se materializam esteticamente e que revelam a dimensão singular – reterritorializadora e arraigada – das comunidades literárias.

## **Considerações finais**

Pensar as práticas literárias nas/das Américas a partir dos conceitos de comunidade literária e estéticas glocais constitui-se em um exercício fecundo de territorialização decolonial. Essa proposição abre a possibilidade de ressignificar algumas noções fundantes do conhecimento sobre/das Américas baseadas, em grande parte, em uma visão eurocêntrica e homogeneizante. A título de exemplo, podem-se retomar alguns signos que, durante muito tempo, foram marcas do imaginário latino-americano – o barroquismo e o realismo mágico. Para Palermo (2009), estes foram desenvolvidos a partir (e para) o Outro, corroborando a existência de um olhar sobre a América Latina fundado no exotismo, na homogeneidade e na anulação da diversidade de pertencimentos socioculturais e históricos que constituem o imaginário latino-americano.

Por essa razão, esse estudo buscou demonstrar como os intensos processos de mobilidade que constituem a vivência contemporânea implicam também na proposição de novas formas de receber, sistematizar e organizar as práticas literárias. As estéticas glocais foram apresentadas, nessa perspectiva, como paradigmas que despontam possibilidades flexíveis e inclusivas dessas multiplicidades. Enquanto cartografias estéticas, elas sinalizam para a possibilidade de tomar/pensar/analisar as práticas literárias a partir de comunidades específicas, ou seja, de redes que podem se estabelecer além das fronteiras geográficas e dos paradigmas nacionalistas.

Muito embora no âmbito latino-americano Ana Pizarro tenha proposto a divisão das Américas em grandes áreas geoculturais, é preciso considerar que essa proposição, apesar de avançar muito em relação aos delineamentos tradicionais, ainda carecia de considerar as práticas literárias desde uma perspectiva extraterritorial, multilinguística e transnacional. Além disso, o problema instaurado pelas práticas deslocadas, em trânsito ou em processo de mobilidade é, segundo Palmero (2012, p. 134), a falta de homogeneidade ou a inexistência de uma unidade nas experiências. Por essa razão, ao propor a recepção do texto literário a partir de uma dada comunidade, esse estudo delineia um caminho possível para a organização dessas práticas que transcendem as fronteiras tradicionais.

Essa proposição é coerente com as novas formas de convívio contemporâneo e se delinea como um giro decolonial na forma como os textos literários têm sido explorados. A definição dessas comunidades literárias pode ser estendida a grupos de escritores ou de textos, desde uma perspectiva temática ou estrutural. Há, na conformação das comunidades literárias, uma flexibilidade que permite abarcar continuamente o fluxo das diferenças que vão se delineando a partir dos (des)encontros e das realidades temporais e espaciais, pois elas possuem em sua gênese, a formação de microssistemas capazes de capturar as singularidades que afloram na diversidade que compõe os espaços físicos e simbólicos das Américas.

## Referências

BARNES, J. Redes sociais e processo político. *In*: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.

BERND, Z. Mobilidades teóricas interamericanas. *In*: *Revista Interfaces Brasil Canadá*. Rio Grande, v. 8, n. 2, 2008, p. 13-26.

BERND, Z. (org.). *Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro, UERJ, 2010.

COELHO, M. J. B. C. *Mobilidades culturais na contística rio-platense de autoria feminina: tracejando as poéticas da distância em Josefina Plá e María Rosa Lojo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

COELHO, M. J. B. C. Práticas literárias e territorialidade: estéticas glocais. *In: BARZOTTO, L. A. (org.). Literatura e práticas culturais: linguagens e intercâmbios*. São Paulo: Pontes, v. 1, 2017, p. 96-112.

ENNE, A. L. S. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. *Revista Comunicação e Informação*. Goiânia, v. 7, n. 2, 2004, p. 264-273.

ESCOBAR, A. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GUILHERME, M. ‘Glocal languages’: The ‘Globalness’ and the ‘Localness’ of World Languages. *In: COFFEY, S.; WINGATE, U. (ed.). New Directions for Research in Foreign Language Education*. New York/Oxford: Routledge, 2017.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adeline La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MIGNOLO, W. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2007.

PALERMO, Z. *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

PALMERO, E. Literaturas hispânicas no Canadá: notas de pesquisa para uma história comparada da literatura hispano-canadense. *In: PORTO, M. B.; VIANNA NETO, A. R. (org.). Habitar e representar a distância em textos literários canadenses e brasileiros*. Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 131-144.

PAZ, O. *Alrededores de literatura hispanoamericana*. 1979. Disponível em: <https://hispanoamericaunida.com/2013/06/01/alrededores-de-la-literatura-hispanoamericana/>. Acesso em: 16 out. 2020.

PIZARRO, A. Áreas culturales en la modernidad tardía. *Revista Via Atlântica*. São Paulo, n. 23, out. 2003, p. 169-187.

TRIGO, A. Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera. In: TRIGO, A. *Papeles de Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1997, p. 71-89.

WALTER, R. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. *Revista Interfaces Brasil Canadá*. Rio Grande, n. 8, 2008, p. 37- 56.

# Aproximações entre Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar: contatos entre o pensamento brasileiro e o andino<sup>1</sup>



Débora Cota

As décadas de 1960 e 1970 e o início dos anos 80 concentraram importantes atividades e projetos com vistas à integração latino-americana. São notáveis as instituições culturais voltadas às letras da região que surgem neste período: a *Biblioteca Ayacucho*, criada em 1974, na Venezuela e responsável pela disseminação de um corpo de referências de obras latino-americanas e a *Casa de las Américas* (1959), criada em Cuba no mesmo ano da Revolução, destinada ao desenvolvimento e à ampliação das relações socioculturais entre os vários países latino-americanos, o Caribe e o mundo.

É também um dos mais destacados momentos da produção literária da região. Durante o *boom* latino-americano, a produção literária ganha espaço e notoriedade alcançando lugar no cânone ocidental. Faz circular um imaginário sobre a região através, por exemplo, de alegorias de fundação como a de Macondo, recorrentemente associada à América Latina pela crítica da época, e explora o realismo maravilhoso, estética definida como “autenticamente latino-americana” e expressão da região cuja “própria realidade é maravilhosa”, como indica no prólogo de *El Reino de Este Mundo*, em 1949, Alejo Carpentier.

Trata-se de um latino-americanismo – que se estende ainda à produção cinematográfica, como, por exemplo, por meio do *Grupo Ukamau* (Bolívia) ou do *Nuevo Cine Latinoamericano* –, que se caracteriza pela constante busca das especificidades da região e de sua originalidade, refutando uma visão eurocêntrica, explorando narrativas da cultura oral e a realidade política que, em alguns casos, anexa o latino-americanismo a discursos contra-hegemônicos.

Mas o estudo que aqui se apresenta volta-se, especialmente, para o latino-americanismo no âmbito da teoria e da crítica literária. No Brasil, as Jornadas de Literatura Latino-Americana, organizadas pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade de Campinas (UNICAMP), em 1980, reuniram um dos mais importantes grupos de críticos latino-americanos daquele momento – entre eles, encontravam-se Antonio Candido, idealizador do evento, Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar. Conforme Beatriz Sarlo

---

<sup>1</sup> Pesquisa realizada com o apoio do CNPq e da PRPPG/UNILA. Esta é uma versão ampliada do artigo “Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar e a Constituição de um Pensamento Latino-Americanista”, publicado pela revista *Remate de Males*, v. 36, n. 1, 2016 (COTA, 2016).

(1980, p. 3), os participantes reuniam-se para debater a integração ou marginalidade da literatura brasileira em relação às demais latino-americanas; a diversidade ou unidade literária na América Latina e a crítica e seus métodos frente à produção literária da região. Estas seriam, em suma, as preocupações que aproximavam críticos de diferentes partes do continente e que dedicaram a estas questões, durante décadas, todo o seu trabalho.

Mas as Jornadas de Literatura Latino-Americana não eram a primeira atividade na qual se debatiam estes temas, muito menos a primeira a propor reunir pesquisadores de diversas regiões. Este afã integracionista também se encontrava disseminado nos periódicos organizados por estes críticos, como a revista brasileira *Argumento* (1973-1974), o semanário uruguaio *Marcha* (1939-1974) – no qual Ángel Rama foi diretor da seção literária entre 1959 e 1968 –, bem como a peruana *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*.

Muitos dos presentes nas Jornadas também voltaram se encontrar em 1982, na Universidade Simón Bolívar, em Caracas e em 1983, novamente na Universidade de Campinas (UNICAMP), em eventos sobre a constituição de uma história da literatura latino-americana, que culminaram na publicação, nos anos 1990, dos três volumes de *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, organizados por Ana Pizarro<sup>2</sup>. Foram organizados três volumes, com textos em português e espanhol, publicados no Brasil no início dos anos 90 pelo Memorial da América Latina e pela editora da Universidade de Campinas, sendo financiados, desta forma, pelo governo de São Paulo. O Memorial da América Latina, fundado na década de 1980 no Brasil, contava entre os membros de seu conselho curador com os reitores da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade de Campinas (UNICAMP) e da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Ou seja, via o circuito universitário, entrelaçavam-se projetos pautados na ideia de integração latino-americana, como o Memorial e a escrita de uma história da literatura do continente.

Para Nelson Osório Tejeda (2013), antes da década de 1960 já existiam críticos literários e investigadores, como Pedro Henríquez Ureña,

pero que no constituían un conjunto que diseñara un perfil o un proyecto crítico-literario que fuera expresión de una conciencia latinoamericana específica y diferenciada. En otras palabras, había críticos latinoamericanos, pero no “una crítica latinoamericana” propiamente tal (OSÓRIO TEJEDA, 2013, p. 12).

Este perfil ou projeto crítico, desenhado desde a década de 1960, está baseado, especialmente, na visão em conjunto da região e suas afinidades

<sup>2</sup> Uma última publicação em conjunto destas instituições é uma homenagem a Antonio Candido, organizada por Jorge Rueda de la Serna e intitulado de *História e Literatura: Homenagem a Antonio Candido* (2003). Trata-se da publicação de um seminário ocorrido na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM).

históricas, sociais e culturais. A adoção, neste momento, da expressão “literatura latino-americana”, amplamente discutida – uma vez que não consegue designar necessariamente as especificidades locais –, está relacionada, entre outros fatores, à oficialização da expressão “Latinoamérica” através do surgimento de organismos internacionais, como a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) e o Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLASCO), em meados do século XX.

A América Latina, nestes termos, funciona como um dispositivo (AGAMBEN, 2009) que cria políticas, processos de subjetivação, redes de pesquisa, de “amizades” e instituições. Nele, ocorre o cruzamento de “relações de poder” e “relações de saber” (AGAMBEN, 2009, p. 29). Neste caso, o “dispositivo América Latina” abarca o projeto de constituição do que aqui se chama como um “pensamento latino-americanista”: teoria, crítica e história literárias, discutido por este grupo de pesquisadores a que Osório Tejeda se refere como “crítica latino-americana”.

No entanto, pretende-se aqui destacar, entre todas estas atividades de cunho integracionista, a aproximação que ocorre durante estes eventos e projetos realizados na década de 1970 e início dos anos 1980, entre dois dos mais importantes críticos participantes: Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar. Seria também uma aproximação entre o pensamento andino e o brasileiro? Há neste período um maior contato entre estes dois críticos, seja pelas atividades já citadas, seja através das visitas de Antonio Candido à Universidad Nacional Mayor de San Marcos para ministrar conferências (1976), ou ainda sua colaboração na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, organizada por Cornejo Polar no Peru, desde 1973<sup>3</sup>. Salienta-se, contudo, as dificuldades da difusão das ideias destes intelectuais nas regiões em questão, uma vez que a produção crítica de Antonio Candido começa a ser efetivamente traduzida ao espanhol somente a partir do início dos anos 1990, enquanto que de autoria de Cornejo Polar existe em português apenas a coletânea de ensaios *O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas*, organizada por Mario Valdés, e publicada em 2000 pela editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)<sup>4</sup>.

Contudo, o encontro e o mútuo conhecimento implicam, no caso dos dois críticos, na construção de um pensamento comum? Em que termos há uma aproximação entre seus pensamentos? Parte-se da consideração de um tema da teoria literária de caráter metodológico ou “metacrítico”: a categoria de sistema

3 As colaborações do crítico brasileiro à *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* começam a aparecer somente a partir de 1981. Em 1973, Antonio Candido também lançou, no Brasil, a revista de cultura *Argumento*, voltada às questões culturais da América Latina e radicalmente encerrada pela ditadura militar em 1974, em seu quarto número. Antonio Cornejo Polar não colaborou nesta revista.

4 Alguns livros de Cornejo Polar podem ser encontrados hoje na biblioteca da USP entre a coleção doada por Antonio Candido a esta instituição.

literário como central nos debates em torno da literatura latino-americana por esta rede de pesquisadores. O estudo deste conceito, a participação de Antonio Candido na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* e os registros da reunião em Caracas (1982) para a constituição de uma história da literatura latino-americana nos servem, aqui, como chave de leitura do contato entre a produção crítica de Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar.

A *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, foi publicada em dois volumes em 1959 e exploram respectivamente o arcadismo e o período romântico brasileiro. Estes são tomados como períodos formativos da literatura do país explicados a partir de uma metodologia claramente desenhada na “Introdução” da obra e comentada no “Prefácio da 2ª edição”. Aliás, neste caso, é preciso dizer que estes textos concorrem com o desenvolvimento da obra em termos de “mais conhecidos”, uma vez que suscitaram uma série de debates. Trata-se de mostrar historicamente duas fases constitutivas, mas não definitivas, da literatura nacional; ou seja, procura-se evidenciar a configuração da literatura brasileira através de um processo evolutivo, mas que seguirá, como se verá adiante, em outros momentos históricos. Estrutura a tese da *Formação* a ideia de que para haver uma literatura nacional, esta deve dar forma a um sistema no qual há:

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (CANDIDO, 1997, p. 23).

Com a efetiva concretização do sistema que coloca em movimento e relaciona os elementos da tríade autor/obra/público, o crítico prevê um outro fenômeno essencial na constituição da literatura: “a formação da continuidade literária”, ou seja, a formação de uma tradição que ocorre por intermédio da transmissão de elementos que devem ser considerados aceitos ou não para que se obtenha a literatura.

O sistema segue o modelo estrutural de comunicação desenvolvido pelo formalismo em voga naquele momento, porém considera “as condições materiais de sua realização”, rechaçando a leitura de obras que as reduzia a problemas de linguagem. Desse modo, no arcadismo brasileiro, por exemplo, não deixa de destacar a relação da tríade mineira – Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto – à Inconfidência Mineira e no Romantismo demonstra o quanto a literatura desenvolve os ideais nacionais, impulsionada pelos ideais da Revolução Francesa e pelo momento da Independência.

É também importante para a compreensão do sistema literário brasileiro a noção de “empenho” da literatura na construção da nação. Segundo Antonio Candido, o projeto de construir uma literatura independente da portuguesa também foi o de formação de uma nação. O crítico explica que com “empenho” não quer dizer que a literatura “seja social ou deseje tomar partido ideologicamente”; ele pretende apenas mostrar que a literatura “é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção de uma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional”, afirma (CANDIDO, 1997, p. 17).

O mais emblemático texto do crítico brasileiro que analisa desde tal perspectiva a produção literária latino-americana é “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado pela primeira vez em 1970. Trata-se do mais conhecido trabalho de Candido entre os estudiosos hispano-americanos, fruto de outro projeto desenvolvido baixo o “dispositivo América Latina”, financiado pela UNESCO e liderado por César Fernández Moreno: *América Latina en su Literatura* (1972). Nele, Candido se dedica à literatura continental a partir do período romântico, isto é, demonstra que o processo descrito na *Formação* não está acabado. O trajeto que demarca até os anos 1960 é uma linha evolucionista que culmina na tradição regionalista e que expõe semelhanças entre as literaturas latino-americanas, excetuando alguns casos. Aqui o emprego da dialética, que leva à consideração do contexto e do social, e o claro manuseio da teoria da dependência correm junto com a abordagem via sistema literário. A expressão da consciência do atraso decorrente da dependência econômica da região nestas produções balizaria as várias fases desta literatura. Assim sendo, quanto maior esta consciência, maior é seu caráter nacional.

Em 1978, Antonio Cornejo Polar publica na *Revista de Crítica Latinoamericana* o ensaio intitulado “El Indigenismo y las Literaturas Heterogêneas: su Doble Estatuto Socio-Cultural”, no qual apresenta a categoria de sistema como um método de estudo válido para as literaturas latino-americanas sujeitas a um duplo estatuto sociocultural, isto é, as literaturas heterogêneas. Cornejo Polar questiona o uso do conceito de nação pelas historiografias literárias, chamando a atenção para a autonomia e a homogeneidade que o *corpus* literário passa a ter sob a perspectiva nacional. Além disso, a categoria nacional é, para o crítico, muito ampla, não permitindo a consideração de aspectos internos.

Antonio Cornejo Polar se interessa especialmente por aquelas literaturas que manifestam os conflitos ou ambiguidades gerados em função do contato de diferentes culturas na constituição, por exemplo, do sistema que estrutura internamente a literatura latino-americana. A heterogeneidade se manifesta através de muitas e diferentes formas e níveis, afirma o crítico. Na tríade autor/obra/público ou no sistema formalista de comunicação – que considera o emissor, o destinatário, o referente e o código –, haveria pelo menos um dos

elementos que não coincidiria com a filiação dos outros. Assim, nas crônicas de viagem, por exemplo, o referente, que seria o Novo Mundo, não pertence a mesma configuração cultural dos demais, o que resulta em uma produção na qual é possível verificar os conflitos consequentes desta heterogeneidade.

No entanto, Cornejo Polar aponta para os limites da categoria de sistema, uma vez que, se tomada ao pé da letra, acabava por não considerar os processos históricos: “É preciso insistir, de qualquer modo, em que sistema sem história é uma abstração ilegítima e enganosa” (CORNEJO POLAR, 1978, p. 11). Em entrevista concedida a Beatriz Sarlo (1980) durante as Jornadas de Literatura Latino-Americanas, em Campinas, Cornejo Polar afirma que: “[...] la categoria de sistema parece adecuada para resolver problemas desde una perspectiva sincrónica, dando conta de ‘estados literários’ más que de procesos históricos” (CORNEJO POLAR; RAMA, 1980, p. 10).

Este seria um ponto em comum, uma sintonia entre as abordagens da literatura através da noção de sistema em Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar; pois, como já se afirmou, o crítico brasileiro também defendia a importância da consideração das “condições materiais de produção” da literatura para sua análise. Nos dois casos, há uma revisão, uma transformação, até certo ponto, da metodologia ali implicada. Trata-se da busca por uma teoria autenticamente latino-americana, que leva em consideração a especificidade dos processos históricos da região; uma perspectiva de cunho político que retoma, no caso de Cornejo Polar, os pressupostos de José Carlos Mariátegui e, em Antonio Candido, sua formação sociológica e seu manuseio da dialética hegeliana/marxista.

Por outro lado, os críticos também compartilham de um questionamento à certa noção de literatura. Na noção de sistema literário manuseado por esta tradição crítica está implicada a ideia de que a literatura é a expressão de diversos grupos sociais. Alejandro Losada, outro importante professor da Universidade de São Marcos nos anos de 1970, vê os sistemas literários, desde os aportes da teoria lukacsiana, como práxis dos grupos sociais, como a atividade de certos grupos que nela definem sua vida e seu pertencimento ao mundo social. Neste sentido, “Literatura e Subdesenvolvimento” de Antonio Candido é um exemplo que ilustra, para Losada (1975), tal modelo conceitual.

Este foi um dos importantes temas das Jornadas da Literatura Latino-Americana, em Campinas. Nas entrevistas feitas por Beatriz Sarlo a Candido, Cornejo Polar e Rama, trata-se de ponto pacífico, ainda que cada um manifeste a seu modo a urgência na transformação da noção. De maneira geral, pode-se, portanto, afirmar que esta perspectiva crítica rompe com a ênfase no caráter estético, com o olhar apenas para o cultivo da palavra nas composições. Enfim, põe em questão a noção de literatura como Belas Artes.

No entanto, Antonio Cornejo Polar ainda atualiza efetivamente a categoria de heterogeneidade e da própria noção de sistema que a subjaz. Em seu livro *Escribir en el Aire: Ensayo Sobre la Heterogeneidad Sociocultural en las Literaturas Andinas*, publicado pela primeira vez em 1994, o autor verifica processos de heterogeneidades internos às literaturas nas instâncias do processo de configuração destas que interceptam, de maneira conflitiva, dois ou mais universos socioculturais. Estas instâncias, inicialmente pensadas nos moldes formalistas, também se atualizam. Sua preocupação em considerar os aspectos históricos colocava em contradição as ideias de estrutura e processo, o que o levou a optar pelo uso do que chamou “tres núcleos problemáticos: discurso, sujeto y representación” (CORNEJO POLAR, 2013, p. 11). De qualquer forma, a referência à variedade literária da região ainda é tratada como sistema, sendo o erudito, o popular e o indígena os mais destacados nos estudos do crítico.

Não houve uma reavaliação, uma atualização da categoria de sistema dentro da produção intelectual de Antonio Candido – ainda que esta tenha começado muito antes da do crítico peruano, vale ressaltar. Enquanto Cornejo Polar, nos anos 90, insistia em seu uso a transformando conforme os novos debates que fomentavam a crítica, é publicada em 1997 – quando Antonio Candido já encontrava-se aposentado – *Iniciação à Literatura Brasileira* pela Universidade de São Paulo (USP), espécie de resumo da *Formação da Literatura Brasileira*. Neste livro é atestada, de certa forma, a manutenção da perspectiva forjada por Antonio Candido nos anos 1950 como modo de leitura da história literária brasileira.

Ao cotejarmos o funcionamento da dinâmica do sistema nos dois críticos, emerge outra importante diferença. A perspectiva com a qual Antonio Candido maneja a noção de sistema ressalta o seu pleno funcionamento para que esta culmine em literatura. O caso de Gregório de Matos Guerra (séc. XVII), o “Boca de Inferno”, é revelador; uma vez que o autor não foi lido em sua época, sua obra poética só conheceu o formato de livro na segunda metade do século XIX. Pressupõe-se, especialmente, que sua produção não atenderia ao critério de “elaboração de uma linguagem própria”, já que se utiliza da linguagem barroca espanhola. Assim sendo, a produção de Gregório de Matos Guerra seria uma manifestação literária de nosso país, pois não conforma um sistema nem contribui para a formação de uma tradição literária, para ser chamada de literatura. É a esta perspectiva histórica linear que se refere a querela promovida por Haroldo de Campos (1989), quem julgou como “sequestro” a desconsideração do barroco na *Formação da Literatura Brasileira*. Já em “Literatura e Subdesenvolvimento”, o fato de os contatos com a produção cultural estrangeira serem tomados como influências e de se superar a dependência com “a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos,

mas por exemplos nacionais anteriores” (CANDIDO, 1972, p. 354) reafirma a perspectiva nacional.

O conceito de heterogeneidade, defendido por Cornejo Polar, por outro lado, não toma como critério o perfeito funcionamento do sistema para definir o que é literatura. Outrossim, destaca os conflitos advindos das diferentes culturas que compõem os elementos do sistema; neles, estaria a riqueza a ser explorada analiticamente. Além do mais, a categoria de nação foi recorrentemente problematizada por Cornejo Polar, como pode ser observado através de outra categoria importante proposta pelo crítico, a de “totalidade contraditória”. Para Patricia D’Allemand, que se dedica ao sistema conceitual do autor,

frente a la visión totalizadora insuficiente y tramposamente mutiladora y homogenizante hasta entonces hegemónicas en la disciplina, Cornejo aspira ahora a construir una totalidad esta vez fiel a la pluralidad literaria y sociocultural empíricamente verificables, ya sea de la sociedad peruana, o de las sociedades regional o continental, según varíe el objeto al que Cornejo atiende (D’ALLEMAND, 2002, p. 131).

A “totalidade contraditória” se desprende desta revisão da noção de literatura nacional e aponta diretamente para a unidade prevista como contradição. Assim sendo, o nacionalismo e o seu peso na constituição da literatura até esta conformar uma tradição distancia a perspectiva de sistema do crítico brasileiro da valorização da heterogeneidade do crítico peruano.

Por outro lado, a utilização da categoria de sistema tal qual pensou Antonio Candido foi tomada de maneira muito fiel por Ángel Rama. Vale salientar que Rama figura entre esta rede de intelectuais como um dos grandes impulsores do pensamento integracionista da época, lembrado sempre por incentivar o autoconhecimento dos intelectuais e das letras da região. Entre o crítico uruguaio e Antonio Candido pode-se afirmar que a categoria de sistema funciona como um elemento constituidor de um pensamento comum. Seu estudo sobre a poesia gauchesca, *Los Gauchipolíticos Rioplatenses* (1976) utiliza a categoria para demonstrar que a gauchesca é literatura e não “manifestação literária”, denominação dada por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (1997, p. 23) àquelas literaturas que não constituíam um sistema.

Pode-se considerar, portanto, que o interesse comum pela categoria de sistema não necessariamente expõe uma vinculação direta entre o pensamento de Candido e Cornejo Polar. O momento no qual eles mais se aproximam é a década de 1970, na qual foram publicados tanto “Literatura e Subdesenvolvimento” como “El Indigenismo y las Literaturas Heterogeneas”, textos que, assim como *Formação da Literatura Brasileira*, apresentam um manuseio

da categoria de sistema mais próxima a sua elaboração formalista. Por outro lado, é também o auge das atividades e debates acerca do integracionismo e do latino-americanismo que, enquanto projeto, era comum aos dois críticos.

O mesmo é possível observar em *Hacia una Historia de la Literatura Latinoamericana* (PIZARRO, 1987), que reúne as intervenções da reunião de Caracas (1982) com o propósito de discutir a constituição de uma história da literatura da região. Este foi um projeto que envolveu concretamente uma rede de críticos na América Latina e que resultou em um produto específico, que encontra, de certa maneira, suas origens nas Jornadas de Literatura Latino-Americana de Campinas (1980)<sup>5</sup>. A reunião incluiu algumas apresentações e debates; no entanto, Antonio Candido não figurou como debatedor da apresentação de Cornejo Polar e vice-versa. O crítico peruano voltou a enfatizar em seu texto “La Literatura Latinoamericana y sus Literaturas Regionales y Nacionales como Totalidades Contradictorias” a importância na consideração tanto da diversidade cultural do continente, como das tensões e conflitos que subjazem sua constituição – elementos estes implicados em seus conceitos de “heterogeneidade” e “totalidade contraditória”. Já Antonio Candido voltou a focar o caráter “empenhado” não apenas da literatura brasileira, mas também da latino-americana de modo geral, e destacou a relevância da “função histórica” pensada como a concomitância do externo e do interno na malha textual: “Que aquello que situa la creación del texto, se vuelve el texto mismo” (CANDIDO, 1987, p. 181). Trata-se do procedimento crítico de viés sociológico e textual posto em prática para cumprir com o objetivo de consideração das “condições materiais de produção” do texto literário, uma preocupação também presente em Cornejo Polar, ainda que seja importante destacar a filiação do pensamento de Candido à teoria da dependência, o que não acontece com o pensamento do crítico peruano.

Mesmo que não haja uma manifestação negativa e que as falas de Antonio Candido contemplem a preocupação e a defesa da diversidade de sistemas literários, é evidente a maior afinidade e identificação com as discussões que incluem a oralidade e a literatura indígena por parte do crítico peruano. Neste

5 O ponto de partida institucional do projeto de organização da história, que culminou na publicação, nos anos 90, de *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* é, de acordo com Ana Pizarro (2013), a Associação Internacional de Literatura Comparada; o apoio real para a efetiva concretização aconteceu em São Paulo, através de Antonio Candido. Em 1983, após ter sido sediado na Universidade Simón Bolívar (Caracas), o projeto não só possui apoio da UNESCO, como da própria Universidade de Campinas. Desta maneira, acontece neste ano, novamente em Campinas, eventos que reúnem os três críticos. Um Encontro sobre História da Literatura Latino-Americana em julho e outro em outubro. Do primeiro, tem-se outra entrevista com Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar, feita pelo professor da UNICAMP Carlos Vogt. Já do segundo encontro foi produzido um livro intitulado *La Literatura Latinoamericana como Proceso* (1985), no qual o crítico peruano encontra-se citado nas discussões registradas. Apesar de recorrentemente citado, há pouco registros conhecidos sobre o evento organizado pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Antonio Candido coordenou, na década de 1970, a fundação deste Instituto na UNICAMP e, com o evento, desejava construir um Centro de Estudos Latino-Americanos, como anota Ángel Rama em seu diário (2008, p. 181).

sentido, é reveladora a discussão estabelecida entre Cornejo Polar e Roberto Schwarz, durante o evento, em torno da proeminência do sistema culto em detrimento de outros sistemas literários. Schwarz (1987) revela que a dinâmica de inclusão dos outros sistemas pode implicar no rebaixamento da literatura culta, que possui papel fundamental, pois vive sob o “signo da historicidad” buscando nova interpretação. Cornejo Polar (1987), no entanto, procura mostrar que não se trata de um rebaixamento, mas sim de evitar a proeminência do sistema culto, possibilitando a consideração dos outros sistemas que, em determinadas regiões, podem ser, em termos quantitativos, mais representativos do que o sistema culto.

Um outro importante lugar de aproximação entre Antonio Cornejo Polar e Antonio Candido é, no Peru, a *Revista de Crítica Literária Latino-Americana* (RCLL). A revista é criada em Lima em 1973, a partir das discussões sobre teorias da literatura latino-americana auspiciadas pela Universidad Mayor de San Marcos, dirigidas pelo professor Antonio Cornejo Polar. Surge como uma alternativa de crítica própria, voltada ao contexto cultural e social, buscando ajustar-se à especificidade das literaturas latino-americanas. A revista, conforme informações de seu site, é fundada também para acompanhar com material crítico a revista de teoria *Problemas de Literatura*, criada um ano antes em Valparaíso por Nelson Osorio y Helmy Giacoman. Esta seria retirada de circulação no final deste ano pela ditadura militar e o projeto da revista peruana assume parte da agenda cancelada no Chile. Com este perfil, é lançado o primeiro número em outubro de 1975, incluindo textos que gravitariam notavelmente no latino-americanismo posterior: “Alguns Problemas Teóricos de la Literatura Hispano-americana”, de Roberto Fernández Retamar e “Los Sistemas Literarios como Instituciones Sociales en América Latina”, de Alejandro Losada. Desde 2012 a revista é mantida pela Universidade de Tufts, em Boston (EUA).

O nome de Antonio Candido aparece na lista de membros do Conselho Editorial da revista a partir do segundo semestre de 1979 e apenas dois ensaios seus foram publicados no periódico: “Conhecer, Conviver, Integrar: Anotações Muito Pessoais”, de 1999, no qual brevemente relata suas aproximações à América hispânica e homenageia Antonio Cornejo Polar; e “O Papel do Brasil na Nova Narrativa”, que aparece na edição do segundo semestre de 1981. A presença de artigos sobre a literatura brasileira<sup>6</sup> é recorrente; no entanto, entre 1980 e 1983 observa-se um aparecimento mais contínuo de

6 Na década de 1970 encontram-se apenas três textos sobre literatura brasileira: uma resenha de Luis Fernando Vidal sobre a *Antología de la Poesía Brasileña*, de Ángel Crespo (1976), a apresentação da bibliografia de Carlos Drummond de Andrade, por José Paulo Netto, também de 1976, e o ensaio da diretora de teatro e atualmente professora da PUC-Peru, a peruana Alicia Saco, “De la Ilusión a la Reflexión, de la Reflexión a la Acción: en Torno a las Nuevas Técnicas Teatrales de Augusto Boal” (1975). Já em 1986 são publicados “El Gusto por lo Brasileño: Antropología y Literatura en Gilberto Freyre y Darcy Ribeiro”, de Ulrich Fleischmann, e “A Nossa Vendaia: Canudos, o Mito da Revolução Francesa e a Constituição de Identidade Nacional Cultural no Brasil [1897-1902]”, de Roberto Ventura.

sobre o tema. Além de Antonio Candido, de colaboradores brasileiros tem-se apenas, durante este período, a participação de Carlos Alberto Azevedo, com o texto “Literatura & Práxis Social no Brasil: O Romance Nordeste de 1930” (1983), e de Ferreira Gullar que, em 1980, resenha o livro de Ángel Nuñez *Narraciones del Destierro*. No entanto, observam-se outros artigos sobre literatura brasileira. O livro *O Tupi e o Alaúde*, de Gilda Mello e Souza (esposa de Antonio Candido) é resenhado pelo escritor e crítico peruano Luis Fernando Vidal. Vidal é também autor, neste período, de “Algunas Reflexiones Sobre la Cuentística de Machado de Assis”, publicado na RCLL em 1982. Um ensaio longo e de mais fôlego que os demais textos sobre literatura brasileira destes anos é “Aluisio Azevedo y el Naturalismo en Brasil” (1981), escrito pelo chileno Juan Armando Epple, atualmente professor da Universidade de Oregon. Acompanha o artigo, no mesmo número da revista, a “Bibliografía de Aluisio Azevedo” organizada por Epple. Porém, durante a década de 1980, em termos de comparatismo, o número mais sintomático é o 15, de 1982. Trata-se de número monográfico sobre as vanguardas na América Latina, que apresenta textos mais abarcadores sobre o vanguardismo latino-americano ou que tratam especificamente de um autor vanguardista ou a vanguarda em um dos países – como o de Margara Russotto sobre os manifestos do modernismo brasileiro.

“O Papel do Brasil na Nova Narrativa” (1981), de Antonio Candido, inicia com um relevante comentário sobre como é comum haver referências à América Latina que não incluam o Brasil. Logo depois, o autor faz um levantamento dos traços comuns não das literaturas ibéricas da região, mas de aspectos históricos, sociais e culturais gerais presentes nos países do continente. Esta primeira e curta parte do texto termina com citações de Rubem Fonseca e de Roberto Drumon, que se contradizem. O primeiro satiriza a existência de uma literatura latino-americana; o segundo acredita não só em sua existência, mas em sua força. Mas chama a atenção a continuidade do texto, ou melhor, seu desenvolvimento. Espera-se que ao tratar do papel do Brasil na nova narrativa latino-americana, ainda em seu auge nos anos 1980, encontre-se um paralelo, um quadro comparativo ou aproximações da literatura de nosso país às demais hispano-americanas. Sabe-se que a expressão “nova narrativa” não designa um corpo uniforme, mas as tendências da nova narrativa brasileira apontadas pelo autor também não configuram um único estilo ou projeto. Ainda que Candido tente demonstrar o quanto ela é fruto, pela continuidade ou pela negação, dos seus antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940, o crítico deixa claro seu caráter multifacetado. Desse modo, além de não cumprir com o que se espera do texto a partir do que indica o título, também não expõe alguma visão de conjunto, visão esta que afirma ser possível de realizar:

[...] no passado e no presente, muitos elementos comuns permitem refletir sobre a cultura e a literatura da América Latina como “um conjunto”. Parafraseando Mário de Andrade – sobre o tronco dos idiomas ibéricos a anamorfose imperialista criou vinte orquídeas sangrentas, desiguais entre si, mas sobretudo em relação a ele (CANDIDO, 1981, p. 105).

De maneira geral, o mesmo pode ser dito sobre a presença do Brasil na RCLL naquele momento. No que concerne a discussões conjuntas de produções brasileiras e produções hispano-americanas, autores ou temas de nosso país não são considerados segundo uma perspectiva comparatista. Há, portanto, na revista um esforço para a aglutinação das discussões sobre a literatura brasileira, inclusive desde perspectivas de pesquisadores hispano-americanos; no entanto, o estabelecimento de um diálogo parece concluir-se na presença do Brasil na revista e não em discussões que passem necessariamente pelos contatos, trânsitos e/ou contágios existentes entre a literatura da região<sup>7</sup>.

Antonio Cornejo Polar (1987, p. 53-75) já perguntava nas discussões em Caracas qual seria a perspectiva prevalecente no projeto de construção da história da literatura latino-americana que, naquele momento, passou a integrar o programa da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC). O crítico pede esclarecimentos a partir da apresentação de Franco Mericali, “La Perspectiva Comparatista”, já que estaria entendendo o projeto como a construção de uma história social da literatura latino-americana e não como uma história comparada. No mesmo debate, ainda que não esteja respondendo diretamente a Cornejo Polar, Antonio Candido ressalta a importância do comparatismo, inclusive do comparatismo contrastivo para a consideração do caso brasileiro dentro da unidade latino-americana. Ainda que se possa ler nas bases dos textos e projetos anteriores certo comparatismo, os registros da reunião em Caracas revelam que para esta “crítica latino-americana” discutir a integração da região e/ou a constituição de um pensamento latino-americanista via literatura (teoria, crítica e história) não implica, necessariamente, trabalhar ou aplicar o comparatismo. Ele foi incorporado, de maneira fundamental, às discussões a partir do momento em que ocorre a inserção do projeto de construção da história literária, por Ana Pizarro, à AILC. Trata-se de mais um importante aspecto que demonstra as diferentes perspectivas teóricas em discussão no interior do projeto.

A dedicação em dar à crítica, à teoria e/ou à história literárias latino-americanas bases teóricas articuladas à realidade da região e às exigências contemporâneas põe em evidência, assim como quando se unem as literaturas, o

---

7 Terão que passar alguns anos para que o comparatismo apareça na revista em seção monográfica. O número 45, do primeiro semestre de 1997, apresenta um dossiê sobre o diálogo entre Brasil e América Hispânica, com textos de, entre outros críticos, Raul Antelo e João Adolfo Hansen.

desafio de lidar também com uma diversidade de pensamentos e de propostas teóricas, ainda que seja entre aqueles que se juntam em torno de um mesmo projeto.

Passados alguns anos, é interessante ver como estes mesmos críticos refletem sobre este passado e os projetos de integração, autoconhecimento e construção de uma teoria latino-americana, ou pelo menos, adequada às especificidades da região. Antonio Candido, em entrevista a Pablo Rocca, refere-se a seu conhecimento sobre a literatura hispano-americana, demonstrando que o desenvolvimento de seu estudo sobre o tema ocorreu naqueles anos (décadas de 1960 e 1970), mas que nunca teve “em relação às literaturas latino-americanas o conhecimento e a familiaridade que Ángel [Rama] teve com a brasileira” (CANDIDO, 2009, p. 23). Na introdução ao seu livro *Escribir en el Aire*, de 1993, Antonio Cornejo Polar, por sua vez, traça um balanço destes anos se referindo à década de 60 como “ilusa” e ao projeto de uma teoria literária latino-americana como não concretizada, apesar de ter deixado contribuições de acesso a uma literatura de perfil multicultural (CORNEJO POLAR, 2013).

## Referências

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.

CAMPOS, H. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, A. A experiência hispano-americana de Antonio Candido. Entrevista a Pablo Rocca. *Literatura e sociedade*. n. 12, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25197>. Acesso em: 22 jun. 2015.

CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 1. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CANDIDO, A. Literatura e história da América Latina (do ângulo brasileiro). *In: PIZARRO, A. (org.). Hacia una historia de la literatura latinoamericana.* México: Universidad Simón Bolívar, El Colegio de México, 1987, p. 174-187.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. *In: FERNÁNDEZ MORENO, C. (coord.). América Latina em sua literatura.* São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 343-362.

CANDIDO, A. O papel do Brasil na nova narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* n. 14. Lima: Latinoamericana Editores, segundo semestre de 1981. p. 103-117.

CARPENTIER, A. Prólogo. *In: El reino de este mundo.* México: Cia. General de Ediciones, 1973, p. 3-8.

CORNEJO POLAR, A. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* n. 7 e 8. Lima: Latinoamericana Editores, segundo semestre de 1978. p. 7-21.

CORNEJO POLAR, A. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas.* Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP), Latinoamericana Editores, 2013.

CORNEJO POLAR, A. Introducción. *In: Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas.* Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP), Latinoamericana Editores, 2013, p. 11.

CORNEJO POLAR, A. La literatura latino-americana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contraditórias. *In: PIZARRO, A. (coord.). Hacia una historia de la literatura latinoamericana.* México: Universidad Simón Bolívar, El Colegio de México, 1987, p. 53-75; 123-136.

CORNEJO POLAR, A; RAMA, A. Tradición y ruptura en América Latina. [Entrevista cedida a] Beatriz Sarlo. *Punto de Vista,* Buenos Aires n. 8, p. 10-14, mar.-jun. 1980.

COTA, D. Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar e a constituição de um pensamento latino-americanista. *Remate de Males*, Campinas, v. 36, n. 1, p. 51-64, 2016.

D'ALLEMAND, P. Literatura nacional: ¿una noción en crisis? Anotaciones sobre el sistema conceptual de Antonio Cornejo Polar. In: *Antonio Cornejo Polar y los estudios latino-americanos*. Pittsburgh: Schmidt-Welle, F, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh/Ibero-Amerikanisches Institut, 2002.

LOSADA, A. Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano 1, n. 1. Lima: Latinoamericana Editores, 1975. p. 39-60.

OSÓRIO TEJEDA, N. Prólogo. Antonio Cornejo Polar y la nueva crítica literaria latinoamericana. In: CORNEJO POLAR, A. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. 2. ed. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP), Latinoamericana Editores, 2013. p. 9-20.

PIZARRO, A. (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: Universidad Simón Bolívar, El Colegio de México, 1987.

PIZARRO, A. Entrevista con Ana Pizarro: las redes de la crítica literaria y la gestación del proyecto de una historia de la literatura latinoamericana. [Entrevista cedida a] Claudio Maíz. *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, ano 14, n. 17, p. 167-168, 2013.

RAMA, Á. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

RAMA, Á. *Diario 1974-1983*. Buenos Aires: El Andariego: Trilce, 2008.

RUEDAS DE LA SERNA, J. (org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Ed. UNICAMP, Fundação Memorial da América Latina. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SARLO, B. La literatura de América Latina. Unidad y conflicto. *Punto de Vista*, n. 8, Buenos Aires, mar.-jun. 1980. p. 3-14.

SCHWARZ, R. La literatura latino-americana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictórias. *In*: PIZARRO, A. (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: Universidad Simón Bolívar, El Colegio de México, 1987, p. 123-136.



# Convivências

# A apropriação fazendo conviver J. L. Borges e L. F. Veríssimo<sup>1</sup>



*Tatiana da Silva Capaverde*

O trânsito de autores consagrados em livros de outros escritores tem sido frequente em muitas obras contemporâneas. Observam-se autores que passam à categoria de personagem e o uso de metáforas e construções narrativas associadas a um autor sendo apropriadas, assim como seu nome de autor. Esses mecanismos fazem reviver autores mortos na narrativa alheia, além de transformar a categoria autoral em um nome adjetivado. Também faz conviver autores de tempos e espaços distintos em um infinito deslocamento de textos e nomes autorais.

Na contemporaneidade, a reescrita do passado faz os clássicos voltarem à cena literária em novos tempos e espaços, em novas traduções e versões. Esse processo crescente de apropriação da obra alheia e de nomes de autores reconhecidos coloca em debate os conceitos de autoria e originalidade, já que alarga os limites das categorias de autor, leitor e obra ao ficcionalizar o autor, que passa a ter voz no texto do outro quando detém a função narrativa. Desta forma, entende-se que a ficcionalização do nome de autor propõe o debate sobre a construção do autor e sua adjetivação provocada pela apropriação anacrônica deste nome que congrega em si significados que lhes são associados e reconhecidos. Além disso, este artifício literário submete à discussão metaficcional da própria função autoral, que poderá ser exercida por diferentes agentes na narrativa.

Esse fenômeno é facilmente observável nas apropriações contemporâneas do nome e da obra de Borges, que passa a transitar por diferentes autores da América Latina, tal como acontece com Luís Fernando Veríssimo. Esse procedimento estético faz conviver dois autores de tempos, nacionalidades, línguas e estilos distintos em uma mesma trama narrativa. Coexistem atualmente tanto as citações reverentes e as intertextualidades paródicas, quanto as pós-produções intermediáticas em relação à obra e ao nome de autor Jorge Luis Borges, promovendo experimentações estéticas e alargamentos conceituais. O estudo desse fenômeno a partir da obra de Borges não é gratuito, uma vez que o autor praticou em seu tempo a apropriação e passou a ser referência nos atos intertextuais e metaficcionalis. Além disso, conquistou uma onipresente fama a partir dos comentários de Foucault, Derrida, Bloom e Eco, que o levaram a um reconhecimento internacional. Tudo isto torna natural o fato

---

<sup>1</sup> Pesquisa desenvolvida durante doutoramento na tese intitulada *A Apropriação na Contemporaneidade: as Reverberações de Borges e Seus Textos*, defendida na Universidade Federal Fluminense (CAPAVERDE, 2015). Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3274>. Acesso em: 3 set. 2020.

de as gerações seguintes construírem uma relação com a literatura sempre a partir de Borges, seja para se rebelar contra sua presença, seguir os caminhos por ele abertos ou para se apropriar de seu nome e textos como matéria de reciclagem.

Como observa Beatriz Sarlo (2007), o nome de poucos escritores originou um adjetivo. São nomes consagrados como clássicos que se tornaram arquétipos do imaginário narrativo e passaram a fazer parte do museu literário. Na literatura latino-americana, é possível citar sem medo Machado de Assis (machadiano) e Jorge Luis Borges (borgeano). As reverberações de seus nomes fazem reverberar também seus textos e vice-versa. Na perspectiva de Foucault [1997?], que identifica e classifica um determinado número de textos, fazendo com que estes se relacionem entre si e caracterizem um certo modo de ser do discurso que forma o nome de autor, pode-se afirmar que o nome ‘Jorge Luis Borges’ caracteriza um determinado discurso que identifica sua presença não como autoria física, mas como uma voz, uma identidade que compõe uma categoria simbólica que o torna reconhecido. O conjunto de sua obra o define e o determina e sua personalidade de pessoa física é identificada a partir de sua obra. Assim como Fernando Pessoa não criou personalidades que produziram poemas, mas poemas que suscitaram personalidades, Borges não criou sua obra, mas sua obra que o recriou. Segundo Gagliardi (2010, p. 295), “Eduardo Lourenço cunhou a expressão ‘poemas-Caeiro’ para esvaziar o nome de personalidade e inundá-la de sentido e de estilo. Caeiro é o estilo, o eu lírico resultante daqueles poemas, sem carne ou osso”. Mesmo tendo conhecimento desse fenômeno, os leitores se reportam a Caeiro assim como a Borges pelo simples e complexo fato de haver a necessidade de atribuir uma personalidade, uma autoria, a um estilo. Estilo não simplesmente como uso singular da língua ou seu desvio, mas como traços simbólicos característicos de um conjunto que aponta para uma assinatura, que personaliza uma identidade estilística. Suas metáforas e procedimentos são marcas de seu estilo e identificam sua presença. Borges, portanto, é um nome que funciona como adjetivo de um personagem autor e de um estilo. Os textos-Borges resumem esse conjunto que reverbera nas leituras e nas reescritas, fazendo com que sua presença seja marcante e facilmente identificável nas apropriações feitas.

O adjetivo Borges está presente nas literaturas contemporâneas, sendo apropriado e reescrito por outros autores. Essas reverberações se dão através da apropriação de seus “textos-Borges”, tanto pela presença do nome do autor como personagem representando diferentes funções na narrativa, quanto pela apropriação de seus textos e metáforas, ecoando sua voz autoral nas diferentes formas intertextuais. Contemporaneamente, da posição daquele que reescreve, Borges passa a posição do reescrito. Como foi um escritor que praticou em sua escrita a apropriação, tem sido recorrente que seu processo criativo seja imitado por contemporâneos que agora o colocam no banco dos clássicos e

fazem dele a biblioteca que será apropriada pela geração seguinte. Seus textos e seu nome de autor são apropriados, dando continuidade a um procedimento por ele praticado quando imitou Cervantes, quando reescreveu a tradição ou quando se transformou em personagem, mantendo vivos os autores do passado no presente das letras. Provavelmente Borges seja o autor hispano-americano que mais vezes foi transformado em personagem e teve sua obra apropriada. Partindo de um autor que já são vários em sua própria obra e de textos que já foram lidos de tantas formas e perspectivas, Borges e seus textos se tornaram temas de reescritas de muitos leitores contemporâneos, que transformaram suas leituras em novas obras, em uma frutífera dialética.

## **Borges personagem**

Borges é um morto muito presente. Em *A Câmara Clara* (1980) de Barthes, o sujeito fotografado é o morto que retorna. A atestação desta existência prova a sua falência. A transformação do sujeito em “Todo-imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro” (BARTHES, 1984, p. 29), marcando o ‘isto foi’ que Barthes frisa em sua obra, leva à constatação de que o que foi fotografado não existe mais. Não se pode negar que a coisa fotografada realmente esteve lá; ela é um *spectrum*, portanto, um espetáculo. Assim, são absolutamente certos dois pontos: o referente fotografado e seu passado. Ler uma fotografia implica em reconstituir no tempo seu assunto, derivá-lo no passado e conjugá-lo em um futuro virtual.

A força referente não se confunde com qualquer poder de verdade. O sujeito fotografado quer que a imagem coincida com o ‘eu’, porém o ‘eu’ nunca coincide com a imagem, pois, ao contrário do esperado, “a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco” (BARTHES, 1984, p. 24). A fotografia torna o sujeito objeto. Uma imagem está eternizada na emulsão fotossensível e assim adquire a eternidade, “pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1984, p. 25).

Jorge Luis Borges é um morto que retorna. Construiu sua imagem, que é fotografada e editada interminavelmente. Sabe-se que esteve lá, que existiu, mas são suas fotografias, suas imagens, seus textos que permanecem atestando sua morte e revitalizando sua escrita. Após sua morte, continua a circular entre os textos e a reverberar em obras dos mais diferentes autores. A presença da figura autoral de Borges em obras contemporâneas se dá na medida da ausência presente, ao mesmo tempo apontando para o passado e para o futuro, na medida em que a ausência prova sua morte e sua presença, a imortalização pela reescrita. O adjetivo, o personagem, o mito, a imagem Borges estão

imortalizados através de suas criações e de suas releituras, fazendo com que sua presença reverbere nas literaturas que o sucederam, pois, mesmo depois de cessada a emissão da onda – assim como a física define o fenômeno da reverberação – continua a se propagar. Borges, em seu texto “A Imortalidade”, que trata da imortalidade pessoal e da cósmica, afirma que não acredita na imortalidade pessoal. Porém, Borges acreditava na imortalidade cósmica, já que “la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos” (BORGES, 2009, p. 214). Para ele, “Cada uno de nosotros es, de algún modo, todos los hombres que han muerto antes. No sólo los de nuestra sangre” (BORGES, 2009, p. 215).

Borges é considerado precursor no debate sobre autoria e originalidade. A relação entre autores e obras é tema amplamente explorado em seus textos que, através de imagens como as de biblioteca e enciclopédia, e a transformação da reescrita em processo criativo, coloca a autoria e a originalidade no centro do debate em suas obras. Em seus textos, o tema autoral está muito presente, sendo um dos autores personagens de sua escrita. Possui como projeto a criação de sua própria imagem, que se desenvolve em quatro planos, de acordo com Lefere (2005, p. 9): “los de la escritura, la edición (mediante la reescritura y la supresión de textos, el trabajo del paratexto), las relaciones públicas (las múltiples y diversas entrevistas) y la propia vida (en relación dialéctica con el discurso autobiográfico)”. Como resultado do trabalho nos quatro planos citados, marca seus textos com sua presença e pratica diferentes funções autorais; dessa forma, define-se tanto funcional como estilisticamente. Pratica a autoficcionalização, transformando seu nome em personagem e em um dos temas principais de sua literatura, que, em conjunto com outras imagens e construções textuais que lhes são próprias, compõe os textos-Borges que reverberam na contemporaneidade.

O fator Borges, isto é, a propriedade, a pegada digital, essa molécula que o torna singular, que Alan Pauls trata em seu livro *El Factor Borges* (2004), é composto por vários elementos. Em nove capítulos, cada um dedicado a uma de suas moléculas, Pauls aponta como procedimentos identificatórios: o classicismo, os livros de armas, a política do pudor, a voz argentina, as letras periféricas, a biblioteca, a escrita de segunda mão, a metafísica e a erudição. Em uma perspectiva intertextual, seus textos se impõem e reverberam a partir de seu nome de autor, e a ele são associadas às metáforas de biblioteca, labirinto, cegueira e a temática da leitura do mundo sob a perspectiva do paradoxo, da citação, da leitura e da reescrita.

Seu nome passa à categoria de adjetivo, caracterização construída que reúne estratégias narrativas e mitografias por ele difundidas. Partindo de alguns biografemas que estão sempre presentes em entrevistas e relatos, segundo Lefere (2005), Borges constrói sua automitografia (ou automitofonia). Esta busca reforçar sua imagem de homem das letras, sábio que se interessa apenas

pelo essencial e perene, com desapego ao êxito ou ao dinheiro, sem preocupações em ter opiniões contrárias à *doxa* e indiferente a (re)aprovação da maioria. Essa imagem se perpetua, como afirma Urli:

La insistencia con que los diversos poemas evocan la figura de un Borges ciego, bibliotecario, poeta, amante de los tigres y receloso admirador de los espejos, por citar sólo algunos de los biografemas, no es inocente y de allí que no pueda sorprender que las diversas manifestaciones de la figura de nombre Borges se ensanchen por un lado, simulen clausurarse por momentos y sean retomadas nuevamente, como si se tratase de una construcción en espiral (URLI, 2015, p. 7).

A construção da imagem feita através do relato de sua vida e de pequenas práticas, falas ou imagens segue a lógica do arquivo em que se empreende uma série de seleções, classificações e ordenações com a finalidade de garantir o sentido que se deseja imprimir a essa imagem.

Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Segundo Artières, isso torna visível a “intenção autobiográfica” que juntamente à uma “injunção social” e à “prática do arquivamento” comporia os três principais aspectos que caracterizam os “arquivos do eu”. O que poderia parecer, a princípio, um processo de objetivação, na verdade cede lugar a um movimento de subjetivação. Em um mundo em que a escrita se tornou prática determinante, arquivar é forma necessária para a afirmação do sujeito – “para existir, é preciso inscrever-se”, afirma Artières (1998, p. 12). Mas, independentemente de quais os métodos adotados para tal, “o arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto” (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

Na ficcionalização do autor por ele mesmo, “Borges que é revelado na leitura não é exterior à própria obra” (GOMES JUNIOR, 1991, p. 141). Assim como Velásquez, está dentro da obra: “Não mais autor, mas personagem. Não mais idêntico a si mesmo, imitação do autor, mas outro em permanente trabalho de constituição” (GOMES JUNIOR, 1991, p. 141). No entanto, Gomes Junior faz questão de salientar em seu trabalho que, apesar da tentativa de

mitificação que propõe, não há aproximação possível entre o escritor e seu personagem. Diferentemente de outros trabalhos que, segundo ele, pressupõem o sucesso do disfarce e a crença de que o autor existe e nele possa se encontrar o âmago da literatura, “o personagem é um outro, é aquele que transforma tudo em ‘atributos de um autor’, é aquele que por detrás da identidade não faz mais que ocultar a realidade da diferença” (GOMES JUNIOR, 1991, p. 147).

Esse homem transfigurado em sua própria escrita é lido em diferentes tempos: “La historia de la recepción de Borges, no menos paradójica, va del rechazo por el extranjerizante a su canonización en tanto que emblema de la cultura nacional, demostrando así lo dúctil de esa percepción de la identidad” (PREMAT, 2006, p. 10). A imagem controversa de ser considerado ao mesmo tempo nacionalista e cosmopolita alimenta em grande medida o debate sobre o autor ser moderno ou pós-moderno. A crítica contemporânea cada vez mais busca ler em seus textos um Borges irreverente, manipulador e contraditório, em oposição a um então Borges modesto, conservador e classicista. O aparente classicismo criticado anteriormente passa a ser visto como forma de esconder uma dimensão subversiva que, na verdade, estaria mostrando o caos cósmico e um universo desprovido de sentido (PREMAT, 2006). A erudição passa a ser vista como forma de denúncia da falsidade e as citações, um efeito caricatural (MOLLOY, 1999). Dessa forma, seus procedimentos intertextuais deixam de ser lidos como reverência à tradição, mas, ao contrário, como forma de procedimento, de sintaxe (PIGLIA, 2001); em última análise, de ruptura e transgressão.

No campo biográfico, “na medida em que vemos a literatura de Borges fundar-se na ideia da dissolução da autoria, vemos também essa mesma literatura construir-se como uma permanente revelação autobiográfica que se manifesta em vários planos entrecruzados” (GOMES JUNIOR, 1991, p. 101). É o caso de *El Sur*, em que aparece o episódio do acidente que Borges sofreu nas vésperas de Natal de 1938; *Un Ensayo Autobiográfico*, que, mesmo respeitando o formato do gênero e estabelecendo todos os pactos com o leitor, é considerada pela crítica sua mais suprema farsa (GOMES JUNIOR, 1991, p. 147); e *El Hacedor*, que “es tal vez el más autobiográfico de todos, en el cuádruple sentido de autor-referencialista, auto«bio»gráfico, autobiográfico *stricto sensu* y, muy especialmente, automitográfico” (LEFERE, 2005, p. 97).

Segundo Castelli (1991), quando retoma o trabalho de Paul de Man, a autobiografia apresenta um duplo movimento entre fugir e escutar a voz do morto, de buscar e refutar a inscrição de um sujeito unitário. Um sujeito que se revela como retórica, “como una figura, una emergencia de la postulación de identidad entre dos sujetos: un autor que es una firma y que se declara a la vez (en tanto que narrador y segundo sujeto) objeto de su propia comprensión” (CASTELLI, 1991, p. 16). Assim como a prosopopeia – figura da retórica clássica que consiste em “poner en escena a los ausentes, los muertos, los

seres sobrenaturales o los inanimados” (CASTELLI, 1991, p. 15) e que possui em si a ambiguidade de representar, ao mesmo tempo, o rosto e a máscara, o homem e o personagem –, a autobiografia também não supõe identidade ou semelhança entre o que carece de rosto ou de voz e aquele que se propõe como sua máscara (CASTELLI, 1991, p. 16-17). Através da narração, aparecem dois sujeitos que não possuem correspondência e sua heterogeneidade aponta que são dois, e não um, porque não coexistem no tempo ou no espaço (CASTELLI, 1991, p. 18).

Dessa forma, há uma escrita biográfica apenas em aparência, preocupada, na verdade, com a encenação de uma vida. O autor é construído através da autoficção que cria um lugar narrativo para sua existência. A narração de alguns acontecimentos “parecen desempeñar el papel de fijar, en un texto canónico, autobiografemas hasta ahora desperdigados y, así mismo, una versión literalmente autorizada de la vida de Borges” (LEFERE, 2005, p. 156). Assim, Borges autor suplanta o homem Borges, que permanece desconhecido.

## Orangotangos Eternos

Jorge Luis Borges, que nega ironicamente a autoria e a originalidade quando ficcionaliza a si mesmo e a outros autores e se apropria da biblioteca – criando seus precursores e praticando o intertexto e a autoria apócrifa –, é justamente o autor mais apropriado e ficcionalizado na contemporaneidade. Dessa aparente contradição presente na prática da ficcionalização de Borges e na apropriação dos seus textos, é possível observar que Borges passa a habitar os textos alheios dos mais diferentes gêneros e estilos, fazendo com que seu texto, como um corpo caracterizado por sua voz e sua imagem, passe a ser parte da fala e do corpo de outro.

Tratando-se do mundo ficcional e dos diálogos a nível intertextual, deve-se levar em consideração que a autoria que se debate aqui é pelo menos duas: aquela exercida por aquele que conta a história, seja na função de crítico, compilador ou pós-produtor; ou aquela sentida através da presença de textos-Borges, que torna presente a ausência de Borges. O autor fica de tal forma condensado em imagens e metáforas que passa a ter vida textual reconhecível, reverberando nos textos alheios. Nos dois casos, não se trata daquela exercida pelo escritor, pelo homem de carne e osso, mas, sim, se refere àquelas praticadas por autores ficcionalizados.

O romance *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000) de Luís Fernando Veríssimo (1936-) é um bom exemplo para se observar as reverberações de Borges na escrita contemporânea brasileira, sua presença em forma de personagem acompanhado de suas mitografias e biografemas. O romance se apresenta como uma bem humorada leitura dos textos de Borges e de Edgar

Allan Poe. Como proposta editorial, a obra já nasce com a finalidade expressa de ser uma apropriação, como explica Magalhães Filho:

*Borges e os Orangotangos Eternos* faz parte da coleção *Literatura ou Morte*, cuja proposta, na sua gênese, exige os recursos da paródia, da paráfrase, da estilização e da apropriação. Para esta coleção, autores receberam encomendas para escrever um romance com duas exigências. Deveria ter características policiais e um escritor famoso como personagem principal. Assim, Moacyr Scliar recriou Kafka; Rubem Fonseca, Molière... A Veríssimo coube Borges (MAGALHÃES FILHO, 2009, p. 14).

Entre os livros da série editada pela Companhia das Letras, o romance de Veríssimo foi o que alcançou maior número de vendas, sendo reeditado em 2009. Além disso, obteve o prêmio Jabuti em 2001 e foi traduzido ao espanhol em 2005. Produção de sucesso em que Veríssimo reúne características identificatórias de Borges e Poe: a escrita como leitura e a narrativa de enigma. Outros textos-Borges estão presentes: o mundo como texto, a biblioteca como metáfora de memória infinita e a admiração pela construção narrativa de Poe. A partir de um mistério a ser desvendado através da biblioteca e da construção textual – que apresenta a leitura de outra leitura –, o texto passa a ser a principal pista do enigma. Os recursos narrativos metaficcionais explicitam as leituras precedentes e as diferentes camadas textuais e suas interferências.

Estruturalmente, o romance de Veríssimo é composto pela narração em primeira pessoa na forma de carta-romance dirigida a Borges e mais um último capítulo em forma de carta-resposta escrita por Borges. A primeira carta descreve primeiramente o crime e, posteriormente em capítulos intitulados “X”, “O”, “W”, “M” e “<”, relata as investigações sobre o assassinato. Os dois narradores, em retrospecto, narram os acontecimentos experienciados semanas antes por ambos. O narrador da primeira parte do romance é Vogelstein, tradutor e professor de inglês residente em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Na ocasião de um congresso dedicado a Edgar Allan Poe, que ocorre em Buenos Aires, encontra Borges e, conjuntamente com um criminalista chamado Cuervo, buscam desvendar o assassinato de um dos participantes do evento. O cenário para a investigação das pistas é a biblioteca da residência do escritor argentino. O último capítulo do romance, chamado “La Cola”, é a carta-resposta de Borges à narrativa de Vogelstein; portanto, é a leitura que ele refaz desses acontecimentos.

O fato de os acontecimentos serem contados *a posteriori* e a construção narrativa ser apresentada por autores-personagens, ao mesmo tempo em que traz realismo à matéria narrada, sublinha sua ficcionalização. O romance, composto por duas narrativas em primeira pessoa de narradores distintos,

coloca em cena dois supostos autores, além do Veríssimo – autor da obra no conjunto. O efeito de relato memorial que conta uma experiência supostamente vivida, descrita mais a serviço do debate metaficcional que propriamente à descrição dos fatos, aponta para o jogo de linguagem e de sentidos que se quer propor, além dos limites tênues entre a realidade e a ficção. Essa ideia é reforçada intratextualmente, uma vez que a escrita tem como uma das motivações o conselho dado por Borges a Vogelstein ao se despedirem, sem terem alcançado a solução do mistério. Ele diz: “— Escribe y recordarás” (VERÍSSIMO, 2000, p. 111), e ainda acrescenta: “— A palavra escrita, Vogelstein. Tudo, para existir, tem de virar palavra. Seja complexo ou simples. Pense no Universo” (VERÍSSIMO, 2000, p. 111). Vogelstein, então, de volta a Porto Alegre, escreve o que testemunhou, fazendo de sua escrita memorialística uma releitura do ocorrido. Afirma no primeiro parágrafo do texto: “Sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente” (VERÍSSIMO, 2000, p. 13). A reconstituição dos fatos, assim como a escrita da carta-romance, depende da memória inconfiável de Vogelstein, como ele mesmo afirma: “A polícia só reconstituiu a cena graças ao relato que fiz – um relato tão preciso quanto permitiam, na hora, o meu estado de choque e a quantidade de álcool no meu sangue – do que vira ao examinar o quarto depois que o vigia saíra correndo” (VERÍSSIMO, 2000, p. 39). O narrador, de antemão, previne seu interlocutor e Borges, seu leitor-alvo, que a narrativa pertence ao campo da ficção e da simulação da linguagem.

Desde o título, é possível perceber as intertextualidades que serão praticadas na composição do texto com relação aos textos de Borges e Poe. Dois escritores reconhecidos pelas inovações propostas ao gênero policial e à narrativa fantástica e que terão seus nomes e seus textos apropriados por Veríssimo. A presença de Borges é sentida tanto pela sua ficcionalização em forma nominada no texto, quanto pelas reverberações de seus temas e construções simbólicas. Borges é personagem na primeira e maior parte do romance e narrador em primeira pessoa do último capítulo. Sua presença imprime ao texto um universo metafórico e uma arquitextualidade que lhe são próprios. Duas de suas metáforas são apropriadas, fazendo ecoar, além de seu nome de autor, seus textos-Borges: o espelho como forma de duplicidades, imagens contrárias e complementares e a biblioteca como sinônimo de universo – lugar da presença simultânea de passado e presente. Do interior da biblioteca, onde residem todas as significações, o bibliotecário e os leitores compõem o cenário da busca pelas soluções dos enigmas do mundo, com atitudes que oscilam entre a crença e a descrença na descoberta. É deste lugar enigmático e total que se desenvolve a trama e, uma vez que a biblioteca é o lugar da busca e do arquivamento, o intertexto não poderia deixar de ser o espaço da escrita e da descoberta do enigma. As pistas estão nas múltiplas possibilidades de interpretação do texto alheio e, em meio ao labirinto de referências, o leitor deve percorrê-lo para desvendar o mistério. As intertextualidades e as citações

explícitas das obras e construções metafóricas de Borges e Poe colocam a metaficcionalidade e a autoria como temas principais.

No que diz respeito à reescrita do gênero policial praticada por Borges, ele desconstrói o formato clássico de narrativa policial quando desloca os personagens de suas funções clássicas e previsíveis dentro de gênero e traz o caso a ser desvendado da cena criminal para o interior da biblioteca. O detetive, por exemplo, deve ser aquele que investiga e oferece ao leitor uma solução plausível para o mistério, sem que apresente envolvimento com o caso. Em Borges, os detetives se caracterizam por utilizarem como único instrumento a lógica e as associações intratextuais. Seguindo a mesma linha, no romance de Veríssimo, há um grupo de investigação composto pelo policial (Cuervo), Borges e a principal testemunha (o tradutor) que utiliza a biblioteca de Borges como instrumento de investigação. Cuervo e Borges são personagens advindos de outros textos ficcionais a partir da leitura de Vogelstein e de Veríssimo. O tradutor orquestra e encaminha a investigação, já que é testemunha ocular. No entanto, como manipulador da linguagem e como construtor de versões e traduções, não se apresenta confiável. Cuervo é um policial que, na maior parte da narrativa, é neutralizado pelos outros integrantes do grupo. Entre narradores e outros seres literários, quem representa a figura de detetive? Os leitores – não esquecendo que todos os envolvidos no caso são leitores e buscam pistas para o caso através da leitura e transitam dentro da mesma posição de incerteza e imprecisão porque não existe um detentor da verdade dos fatos. Tanto Vogelstein quanto Borges são leitores de Poe. O tradutor ainda é leitor de Borges: um leitor e tradutor infiel que acrescenta uma “cola” ao texto traduzido. O detetive clássico, que reúne provas e desvenda os mistérios, não existe nesta narrativa. Em meio ao jogo textual, todos são detetives-leitores e o leitor é convidado a assumir a posição de leitor-detetive. O leitor deve, em meio às versões apresentadas, retirar suas próprias conclusões, buscar a sua solução para o enigma. Nós, leitores da esfera do real, adentramos ao texto e somos convidados a desvendar não só o crime, como também as estratégias da narração. Leitores e detetives se aproximam, pois ambos, em níveis diferentes, fundem-se no campo das interpretações. Tem-se, portanto, uma estrutura *mise en abyme*, em um espelhismo infinito em que o leitor lê uma história que conta a história de um assassinato que é lido por um leitor que lê uma história que conta um assassinato que é lido por um leitor infinitamente.

O tradutor e narrador em primeira pessoa da primeira parte do romance exerce a função autoral, construindo uma relação ambígua com a figura de Borges. Cita características que lhes são comuns como o fato de levar uma vida enclausurada – “‘sin aventuras ni asombros’, como no seu poema. Como você, mestre. Uma vida entre livros, protegida, em que raramente o inesperado entrou como tigre” (VERÍSSIMO, 2000, p. 14) – e a homenagem prestada quando batiza seu gato de Aleph. Descreve que aprendeu “espanhol para ler

você no original [...] Estava eufórico com a minha estreia na vida cosmopolita e com a proximidade – até que enfim! – de Borges. Dali a pouco também o estaria chamando de Jorge” (VERÍSSIMO, 2000, p. 30) e cita a intimidade alcançada por chamá-lo pelo primeiro nome como uma forma de reconhecimento e relação entre iguais. Contraditoriamente, ao mesmo tempo em que assassina a autoridade representada pelo autor quando se apropria de seus textos, continua a reverenciar o mestre. Isto pode ser observado na passagem em que, depois de haver traduzido livremente o conto de Borges e descobrir quem era o autor e as repercussões do caso, afirma: “A essa altura eu já me informara sobre Borges, e minha segunda carta foi cheia de contrição e mais pedidos de perdão” (VERÍSSIMO, 2000, p. 20).

O nome de autor influencia seu comportamento, o que é reforçado por outras passagens em que a figura do autor é associada à de Deus, como se observa em: “Tudo o que me aconteceu aí em Buenos Aires eu devo, de alguma forma, [...] ao Deus por trás do Deus que move o Deus que move o jogador que move as peças e inicia a ronda de pó e tempo e sonho e agonia de seu poema, Jorge” (VERÍSSIMO, 2000, p. 15). Esse Deus que escreve a vida e também a literatura, em uma segunda passagem é relacionado diretamente à Borges, quando afirma: “Borges por trás do Borges por trás do Deus conivente que me tirara da minha vida pacata e segura no Bonfim” (VERÍSSIMO, 2000, p. 26). Coloca Borges e Deus em paridade, autores da vida e da literatura, o que é providencial, pois sendo autor e assassino, terá realizado nos dois casos a função de Deus de reger a vida e a morte.

Explorando essa metáfora da literatura como vida e do autor como Deus, o narrador se coloca em uma posição involuntária frente aos acontecimentos e à matéria narrada, sendo quase um fantoche de Deus e do autor – que, em última instância, são Borges e Veríssimo –, quando afirma:

Estou no meu papel, de ver e descrever, e agora escrever, o que vi. Alguém ou alguma coisa está me usando para desenredar o enredo. Sobre o rumo da qual tenho tão pouco a dizer quanto a pena tem a dizer aos poetas que a empunham, ou o homem aos deuses que o manobram, ou a faca ao criminoso. E cujo desfecho está em suas mãos, Jorge (VERÍSSIMO, 2000, p. 15).

Porém, Vogelstein não é um narrador confiável e se pode concluir que, por meio da dubiedade, justifica seu crime e se redime da culpa, além de promover o debate sobre a escrita. Constrói com Borges uma relação conflituosa, de reverência e inveja, por vezes quer ser a criatura e por vezes o criador e, nesse jogo entre as funções, criam, recriam, traduzem e leem a literatura.

Nesse imbricar de vozes e jogos de duplicações, o ponto de vista da narração sofre constantes oscilações, uma vez que as duas narrativas são construídas

em primeira pessoa: os dois narradores buscam desvendar (ou enredar) o enigma; os dois narradores são pretensos detetives e autores-leitores. No trânsito entre o mundo do crime e o mundo dos livros, constroem-se as versões possíveis para a elucidação do crime. Na descrença de se chegar à verdade dos fatos, a imaginação sobressai às evidências e a interpretação é eleita na construção das versões. Desta forma, as funções de autor e leitor, narrador e personagem se tornam fluidas e a simulação, o jogo ficcional, passa ao centro do enigma. O personagem Borges previne, quando é indagado se estaria acreditando na hipótese em debate “— Não confunda o autor com os personagens – respondeu você. – Eu não acredito em nada. O importante é que eles acreditam” (VERÍSSIMO, 2000, p. 104). Experenciam esse trânsito entre a posição passiva e ativa os três autores-leitores em questão (Veríssimo, Vogelstein, Borges). Essa presença conjunta sublinha a não centralização do sentido no texto; ao contrário, demarca a relativização da matéria narrada através da voz autoral. Os autores, assim, voltam à cena propondo leituras e desleituras, fatos e versões de forma pouco inocente.

Sem deter o sentido do texto ou a solução do enigma que são atribuídos ao leitor-detetive, o autor assassina a autoridade do sentido único e passa a reinar no vasto mundo das apropriações. Dessa forma, o conceito de autoria sofre um alargamento, sendo também exercida por outras vozes narrativas em uma construção textual que busca desautorizar a figura autoral e questionar o modelo clássico de detenção da originalidade. Os dois narradores alternam as funções de autor e leitor na composição do romance, noção reforçada pelo fato de o personagem Vogelstein colocar em debate a recriação também pela via do papel do tradutor no ato da escrita. Quando leitor e autor dividem o mesmo espaço no ato de produção, o conceito de originalidade perde sentido e as conexões, as citações e as intertextualidades introduzem os conceitos de autoria em rede, origem nula, tecido de citações, criação em processo. Independente da função narrativa que exerça no texto, a autoria é praticada por aquele que manipula a linguagem e, desse poder que lhe dá a escrita (não mais a criação propriamente), reassume seu papel no jogo de sentidos.

Através desses recursos, o texto apresenta diversas vozes, traduções e leituras sobre ele mesmo e coloca em evidência as diferentes instâncias criativas: a do autor Veríssimo que dialoga com Borges e Poe; a do narrador personagem que assume a função de narrar em primeira pessoa, traduzindo os supostos acontecimentos reais em literatura; a do Borges personagem, a quem é atribuída a interpretação da primeira versão apresentada pelo tradutor e a escrita da segunda versão; e a do leitor que, em última instância, é o detetive do crime e deverá interpretá-lo frente às duas versões apresentadas. A pergunta, que ficará sem resposta, é: quem escreveu esse romance?

## Considerações finais

Como é possível constatar, no romance consegue-se perceber a presença de Borges personagem como um indicativo da presença do morto, ausência que se torna presente pela manutenção das mitografias que o identificam, pelas citações de metáforas e imagens por ele exploradas e pelo estilo marcante que imprimiu à narrativa de enigma, depois de apropriada de seu precursor Edgar Allan Poe. Luís Fernando Veríssimo se apropria da temática e da estrutura labiríntica borgeana e escreve uma narrativa em que os detetives são literatos, o assassino é o tradutor e o espaço da investigação é a biblioteca de Borges, abordando de forma metaficcional o tema da autoria e o gênero policial. A herança da narrativa de enigma de Borges está presente na composição da narrativa contemporânea, que apresenta estrutura e composição lógica sobre as bases da intertextualidade e da metaficcionalidade, resultando em mais uma reescrita do gênero borgeano. No entanto, não se apresenta na forma de uma narrativa policial clássica, assim como o conto de Borges; são, na verdade, duas falsificações. Em vez de possuir categorias narrativas bem definidas, como prevê o gênero policial, o personagem Borges se comporta como leitor detetive, oscilando entre os papéis de narrador, leitor e autor. O romance de Veríssimo também faz coexistir em um mesmo personagem diferentes funções narrativas e a autoria do texto é dividida entre narradores, leitores e tradutores.

Os textos-Borges estão presentes como forma de identificação e releitura das metáforas e figuras borgeanas e são propostas diferentes construções narrativas a fim de tratar da autoria de forma metaficcional. Através destes jogos metafissionais, a obra selecionada perpetua Borges como nome de autor, pois sua presença nominada como leitor e recriador é sublinhada, assim como seus textos-Borges, que o fazem atuar no texto alheio via metáforas e imagens que o identificam. Dessa forma, o passado se torna presente e o morto retorna à malha textual.

Assim como se reforça a presença autoral do autor morto, também se reafirma o lugar da autoria do autor contemporâneo. Os autores apropriação-nistas encontram mecanismos narrativos e/ou estilísticos para sublinhar sua presença, fazendo com que seu nome também ganhe voz na narração em convivência com o autor consagrado e apropriado. Percebe-se uma forte adjetivação autoral e o uso das estruturas narrativas a serviço da construção automitográfica, tanto na defesa de posicionamentos críticos como estéticos. Os autores apropriação-nistas, da posição de autor-leitores, transformam a leitura fora do lugar e do tempo em uma estética da não originalidade. Pode-se observar que os autores estão muito presentes, não mais na posição de autoridade, mas como tema ou como demarcadores de um espaço e de um tempo. É latente a importância da instância autoral mesmo em formas e temáticas alheias. São imagens e vozes presentes através das categorias narrativas do narrador e do

personagem e de marcas textuais que apontam para uma adjetivação autoral que busca se definir no caótico universo das intertextualidades.

Borges reverbera nas literaturas contemporâneas. O morto se faz vivo e a sua ausência presente torna possível a convivência entre o passado e o presente. Através da ficcionalização do autor e da prática da apropriação, assim como fez Borges, coloca-se em debate o conceito de autoria, originalidade e relações de influência. Frente a uma biblioteca que parece conter tudo, resta ler para reescrevê-la: essa parece ser a máxima dos autores do século XXI. A dialética entre textos e autores, continuidades e rupturas, torna-se cíclica, pois Borges, que se apropriou de seu passado, hoje é apropriado pelos autores contemporâneos e assim sucessivamente, em uma infinita reescrita.

## Referências

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida (1998). *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 9-34. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 17 out. 2014.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BORGES, J. L. *Obras completas IV*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2009.

CAPAVERDE, T. S. *A apropriação na contemporaneidade: as reverberações de Borges e seus textos*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3274>. Acesso em: 3 set. 2020.

CASTELLI, N. Prosopopeya: retórica de la autobiografía. In: CASTELLI, N. *El Espacio Autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. 3. ed. Lisboa: Veja, [1997?].

GAGLIARDI, C. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, p. 285-299, 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200018&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200018&script=sci_arttext). Acesso em: 1 mar. 2015.

GOMES JUNIOR, G. S. *Borges: disfarce de autor*. São Paulo: Educ, 1991.

LEFERE, R. *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.

MAGALHÃES FILHO, J. S. de. *Diz-me com quem andas... intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance Borges e os orangotangos eternos de Luis Fernando Veríssimo*. 110f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFES. Programa de Pós-Graduação em Letras Vitória. Vitória: [s. n.], 2009.

MOLLOY, S. *Las letras de Borges y otros ensayos*. 2. ed. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999.

PAULS, A. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

PREMAT, J. Tradición, Traición, Transgresión. *Variaciones Borges*, n. 21, p. 9-21, 2006.

SARLO, B. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

URLI, S. De un yo plural e de una sola sombra: autofiguración y retrato en El Hacedor. *Cuadernos Lirico*, n. 12, p. 1-13, 2015. Disponível em: <http://lirico.revues.org/1978>. Acesso em: 8 fev. 2015.

VERÍSSIMO, L. F. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

# Julio Cortázar e Clarice Lispector: pontos de junção e disjunção<sup>1</sup>



*Juliane Vargas Welter  
Karina de Castilhos Lucena*

Definir critérios para incluir ou excluir autores em/de uma história literária é desafio que ocupa pesquisadores do campo desde sempre. De meados do século XX para cá essa definição se revestiu de aparatos cada vez mais críticos, em especial porque acompanhou o debate que na História iniciou a Escola dos Annales. Desde então, tanto a História como a História da Literatura têm revisado seus métodos e se afastado cada vez mais do modelo enciclopedista, nacionalista, dos grandes feitos/autores (o controverso cânone) e rumado para uma perspectiva ampla, orientada por um problema e atenta para os inúmeros silenciamentos do outro modelo. a presença feminina, o discurso de negros e indígenas, a importância da oralidade, entre tantos problemas centrais para quem pensa historiografia na atualidade.

O objetivo aqui é comparar dois autores hoje canônicos nas literaturas argentina e brasileira: Julio Cortázar (Ixelles, Bélgica, 1914 – Paris, França, 1984) e Clarice Lispector (Tchetchelnik, Ucrânia, 1920 – Rio de Janeiro, Brasil, 1977). Tentaremos entender o percurso de cada um deles até esse lugar “protagônico” nas literaturas de “seus” respectivos países, atentando para o que os aproxima, sem esquecer o que os distingue. Para compreender a trajetória de cada um, nos parece pertinente fazer um brevíssimo recorrido pelas biografias de Cortázar e Clarice<sup>2</sup> – também para voltarmos ao tema anterior: os critérios da historiografia literária. Afinal, o que um belga e uma ucraniana estão fazendo na história das literaturas argentina e brasileira?

A pergunta parece provocação, mas revela o tanto de arbitrariedade que pode haver na escrita de uma história literária. Se hoje ninguém seria preciosista o bastante para excluí-los dos panoramas dos países que os receberam, não é difícil imaginar que um compilador do século XIX ficasse tentado a

---

1 Este texto foi publicado em espanhol, tradução de Marcela Croce, na *Historia Comparada de las Literaturas Argentina y Brasileña, tomo V: del Desarrollismo a la Dictadura, Entre Privatización, Boom y Militancia (1955 – 1970)*, organizada por Marcela Croce (2018). Agradecemos à organizadora e aos editores por autorizarem a publicação do texto em português.

2 Atentamos para as diferenças de tratamento que esses escritores recebem, pois, de maneira geral, ao nos referirmos a Julio Cortázar, o uso do sobrenome é mais usual. Todavia, quando se trata de escritoras, o mais comum é o uso do primeiro nome. Se isso demonstra uma maior intimidade, chama a atenção pela distinção de gênero: Rachel (de Queiroz), Cecília (Meireles), Clarice (Lispector), Lygia (Fagundes Telles) de um lado; do outro (João Maria) Machado de Assis, (Manuel) Bandeira, (João) Guimarães Rosa, (Carlos) Drummond de Andrade etc. Na literatura hispano-americana o movimento parece seguir o mesmo ritmo: Alfonsina (Storni), Victoria (Ocampo) e (Jorge Luis) Borges, (Julio) Cortázar etc.

deixá-los de fora por entender que, sim, o local de nascimento é fator determinante. Outros fatores como a língua em que escreveram, a formação escolar em território argentino ou brasileiro e o envolvimento que tiveram com os agentes dos campos literários de acolhida relativizam a condição de estrangeiros dos dois escritores, embora esse dado não seja descartável.

Ambos chegaram à América do Sul nas primeiras décadas do século XX, mais por imposição do que por escolha – já que a Primeira Guerra Mundial impossibilitava a vida na Europa em diferentes níveis. No caso de Cortázar, a inviabilidade é, sobretudo, financeira. A família vê naufragar os planos de fazer a vida na Europa, onde tinha aportado em 1913 para administrar uma filial da empresa de importação de móveis de luxo do avô do futuro escritor<sup>3</sup>. Com a guerra, o negócio fracassou e a família, argentina em sua origem, empreendeu o caminho de volta, num percurso que se iniciou em Bruxelas, passou por Zurique e Barcelona até chegar em Banfield, subúrbio da província de Buenos Aires.

Para Clarice, a situação é mais complicada. A família judia chegou ao Brasil fugindo de péssimas condições financeiras, mas, principalmente, das violências de toda ordem em meio à guerra civil que se instalou na região após a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa. Nos referimos especialmente aos *pogroms* e ao estupro da mãe, que a leva a contrair sífilis, sua *causa mortis* dez anos depois, já no Brasil. O próprio nascimento da escritora se dá em meio à fuga, na gélida cidade de Tchetelnik<sup>4</sup>, da mãe sífilítica. Nessas circunstâncias nasce Chaya Pinkhasovna Lispector. Ao chegar no Brasil, ganha outro nome: Clarice – uma tentativa de inserção na nova comunidade.

A formação escolar e as primeiras atividades profissionais de Cortázar se darão todas longe da grande metrópole em que havia se transformado Buenos Aires na primeira metade do século XX<sup>5</sup>. Essa informação não é irrelevante e agrega à condição de estrangeiro a de provinciano, traço distintivo importante em um cenário marcado por tensões de classe e compadrio<sup>6</sup>. De Banfield, Cortázar passa por San Carlos de Bolívar (cidade do pampa argentino, a quase 400 km de Buenos Aires) e Chivilcoy, a 160 km da capital. Primeiro forma-se

3 As informações biográficas sobre Julio Cortázar foram retiradas do texto “Cortázar em Oito Takes”, de Sergio Karam (2013), que serve de apresentação para *A Autoestrada do Sul & Outras Histórias*, coletânea de contos de Cortázar publicada pela editora brasileira L&PM, em 2013. Dentre os muitos estudos sobre a biografia de Cortázar, optamos por este pelo cuidadoso levantamento de informações acerca da trajetória do escritor, informações estas obtidas pelo cotejo das diferentes versões já publicadas sobre a vida do autor, muitas delas cercadas de mitos e clichês.

4 As informações biográficas sobre Clarice Lispector foram retiradas do livro *Clarice*, de Benjamin Moser (2017). Salvo engano, a mais completa biografia da autora, que consultamos na edição da Companhia das Letras, 2017.

5 Livro fundamental para entender esse período é *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, de Beatriz Sarlo (2010), que consultamos na edição da Cosac Naify, 2010, tradução de Júlio Pimentel Pinto.

6 Sobre o tema, ver Sergio Miceli, *Vanguardas em Retrocesso*, editora Companhia das Letras, 2012, polêmico estudo de cunho bourdieusiano que flagra os privilégios de classe envolvidos na construção das vanguardas argentina e brasileira.

na educação básica e no magistério e depois passa a exercer a docência. Parece haver um plano de aproximar-se da vida cultural do país que só se concretizará em 1946, quando Cortázar começa a trabalhar na Câmara Argentina do Livro. Antes disso, há uma curta passagem por Mendoza como professor da Universidade Nacional de Cuyo.

1946 é a data de seu estabelecimento em Buenos Aires, mas é, principalmente, o ano de publicação de “Casa Tomada”, talvez ainda hoje o conto mais comentado do autor. O texto foi publicado na revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por ninguém menos que Jorge Luis Borges. Estava chancelado o ingresso de Cortázar nas Letras argentinas<sup>7</sup>. A partir de então, as publicações se tornaram frequentes, incluindo outros textos: o poema dramático *Los Reyes* (1949) e escritos, primeiro publicados em revistas, que depois seriam reunidos em seu primeiro livro de contos, *Bestiario* (1951).

Clarice também fez um movimento da margem para o centro do país. A família chegou a Maceió, depois passou por Recife, até fixar residência no Rio de Janeiro em 1935. Atrelado ao movimento constante de migração da família, por si só traumático dadas as condições, está a perda da mãe ainda no Recife, a posterior morte do pai, já no Rio de Janeiro, e a eminente pobreza que assolava a família. A ida para o Rio de Janeiro, o casamento da irmã Tânia e o ingresso da irmã Elisa<sup>8</sup> no funcionalismo público federal propiciam à Clarice, a filha mais nova, melhores condições de vida.

Ingressou no curso de Direito da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), no qual se formou, mas sem exercer a atividade. Foi como jornalista que ingressou no mundo do trabalho e no mundo das letras, frequentando os círculos intelectuais da época. Trabalhou inclusive para a Agência Nacional do então presidente Getúlio Vargas, já em meio ao Estado Novo e sua política de censura e repressão. Foi nesse contexto que publicou seu primeiro conto, “Triunfo”, em 1940, na revista *Pan*. Foi também neste momento que decidiu se naturalizar brasileira e se casar com seu antigo colega de curso, Maury Gurgel Valente, recém posto como diplomata. Pouco tempo antes do casamento e da mudança para Belém, primeiro lar dos recém-casados, publicou seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, muito bem recebido pela crítica de então. O casamento afastou Clarice do trabalho como jornalista, fazendo-a retomar a saga migrante agora em chave de privilégios: como senhora Gurgel Valente partiu do Rio de Janeiro para Belém, depois para a Europa e Estados Unidos: Nápoles, Berna, Washington. Retornou para o Brasil em definitivo somente após a separação do marido,

---

7 Não desconhecemos a publicação do livro de sonetos que Cortázar assinou com o pseudônimo Julio Dénis, nos primeiros anos da década de 1940 que, embora tenha sido a primeira publicação do escritor, não lhe deu acesso às Letras argentinas.

8 Elisa Lispector é também escritora, tendo estreado com o romance *Além da Fronteira* (1945); sua literatura assinala a condição migrante e o exílio forçado, sendo exemplo máximo o romance memorialístico *No Exílio* (1948).

em 1959. Contudo, o afastamento do jornalismo e do Brasil não a impediram de continuar escrevendo<sup>9</sup>.

Talvez pela dificuldade em ocupar um espaço no campo literário argentino, talvez respondendo ao desejo de grande parte da intelectualidade latino-americana nos anos 1950, estava entre os planos de Cortázar residir em Paris. Isso se concretizou em 1951 e provavelmente nem o escritor imaginava o quão bem-sucedida seria a empreitada. Foi da França que publicou (sempre originalmente em espanhol) os livros que o converteriam em cânone. Para citar os principais, o clássico romance *Rayuela*, em 1963, e o livro de contos *Todos los Fuegos el Fuego* (1966)<sup>10</sup>, considerados os picos da produção cortazariana. Também é em Paris que Cortázar vai perfilar-se à esquerda juntamente a um número importante de escritores latino-americanos que vieram a público em apoio à Revolução Cubana.

Embora as opções estéticas de Cortázar (o fantástico, a experimentação formal) o distanciem do que nos anos 1960 e 1970 se considerava literatura engajada, pelo menos um livro marca posição forte: o *Libro de Manuel* (1973). Isso indica que, seja nas viagens a Cuba ou à Nicarágua, seja nesse livro “marcadamente engajado”, Cortázar tomou partido contra o autoritarismo que invadiu a América Latina na segunda metade do século XX. Sua atuação seguiu constante até a sua morte (em 1984), manifestada especialmente na dedicação à causa sandinista.

A atuação política de Clarice foi mais discreta. Alcançando o sucesso com a publicação de *Laços de Família* (1960), *A Legião Estrangeira* (1964) e *A Paixão Segundo G.H.* (1964), talvez seus livros mais comentados e lidos, a autora se consolidou em meio ao Golpe Civil-Militar (1964) no Brasil. Apesar de não ter se manifestado explicitamente ao lado da militância engajada, tampouco ao lado da direita conservadora, participou da Passeata dos Cem Mil (1968), perfilada ao lado de diversos artistas e intelectuais contrários ao regime. Meses depois, com a promulgação do Ato Institucional n. 5, muitos desses intelectuais, seus amigos, foram presos ou partiram para o exílio. Em 1972, Henfil, famoso cartunista crítico à ditadura, a coloca no “Cemitério dos Mortos-vivos”, sessão do jornal *O Pasquim* na qual iriam parar aqueles artistas considerados não engajados. Ao mesmo tempo, em 1974, foi demitida do *Jornal do Brasil* de maneira cifrada, por ser judia, em um movimento de agrado ao então empossado presidente Geisel. Acusada de alienada pelas temáticas intimistas, a publicação de seu último livro, *A Hora da Estrela* (1977), no ano de sua morte, contudo, aponta para uma reflexão sobre as contradições da figura do intelectual. Com uma escrita enigmática e por vezes hermética, em parte por um reforço da crítica à sua literatura, a princípio passa longe de

---

9 Publica, nesse ínterim, os romances *O Lustre* (1946) e *Cidade Sitiada* (1948) e o livro de contos *Alguns Contos* (1952).

10 Consultamos os contos de Cortázar na edição de 2013 da Alfaguara.

uma literatura dita engajada e explicitamente atrelada ao universo de desigualdades e violência brasileiros – esse também um movimento cristalizado pela sua fortuna crítica.

Traçado esse breve panorama biográfico dos autores, um exame comparativo de algumas de suas obras pode dar a conhecer aspectos não tão evidentes na leitura em separado. Comentaremos aos pares o romance de grande repercussão de cada um (*Rayuela*, 1963, e *A Paixão Segundo G.H.*, 1964), as coletâneas de contos consagradas pela crítica (*Todos los Fuegos el Fuego*, 1966, e *A Legião Estrangeira*, 1964) e os livros “fora da curva”, ou seja, aqueles textos que costumam ser referidos como exceções nas estéticas de Cortázar e Clarice (*Libro de Manuel*, 1973 vs. *A Hora da Estrela*, 1977).

O universo narrativo de Clarice Lispector orbita, em linhas gerais, em torno de mulheres (pequeno-)burguesas, com variações que apontam para a constelação familiar e para os centros urbanos. Contudo, a surpresa da escrita clariceana se coloca sobretudo na forma literária que rompe com o pacto realista, tão caro à tradição literária brasileira. Dito de outra maneira: o fluxo de consciência e o artifício narrativo da epifania, a “revelação”, inscrevem a sua escrita em uma literatura intimista do voltar-se para o eu e suas subjetividades. Dado que se realiza formalmente pelo exercício constante da linguagem, ela mesmo uma violência para com o leitor – como a violência da aprendizagem epifânica pela qual passam muitas de suas personagens.

*Laços de Família*, publicado pela primeira vez em 1960<sup>11</sup>, livro marcado sobremaneira pelo protagonismo de mulheres donas de casa<sup>12</sup>, pequeno-burguesas, em meio a um cotidiano familiar tedioso, aponta já para um Brasil em modernização nos grandes centros – os contos são escritos ao longo dos anos 1950 marcados pelo nacional-desenvolvimentismo no Brasil – e, por consequência, dá a dimensão histórica da vida privada desse recorte. O centro dessas histórias são essas personagens em processo conflitivo com sua realidade interna/externa provocada por uma visão externa. Assim, acompanhamos as narrativas em sua maioria em terceira pessoa<sup>13</sup>, ou seja, a desordem do fluxo de consciência e sua livre associação de ideias e a elaboração da desordem interna dessas personagens são ordenadas por esses narradores através do discurso indireto livre. Nesses contos, o processo epifânico dessa manifestação interior suscitada por uma visão qualquer do cotidiano se dá das maneiras mais banais – o que reforça seu caráter conflitivo. Seja por uma leve embriaguez<sup>14</sup>, pela visão de um cego mascando chicletes<sup>15</sup> ou pela visão

---

11 Muitos dos contos já haviam sido publicados em *Alguns Contos* (1952) ou haviam saído em revistas ao longo dos anos 1950.

12 São treze contos, nos quais temos o protagonismo masculino em apenas quatro.

13 Apenas um dos contos da seleção é em primeira pessoa.

14 “Devaneio e Embriaguez duma Rapariga”.

15 “Amor”.

das rosas<sup>16</sup>, pela fala do filho que chama “mamãe”<sup>17</sup> ou pelo encontro com um búfalo no jardim zoológico<sup>18</sup>, essas mulheres são tomadas por uma revelação que desestabiliza a sua subjetividade da qual deriva um confronto com sua realidade presente. Ou seja, a ruptura com a realidade que a faz voltar-se a si mesma abre-se em uma explosão irracional do cotidiano.

Em 1964 publica duas de suas obras mais marcantes: o romance *A Paixão Segundo G.H.* e o livro de contos *A Legião Estrangeira*<sup>19</sup>. O romance circula em algum imaginário nacional sobretudo pelo inesperado da narrativa: o papel central de uma barata, responsável por toda a tensão interna de (re)descoberta de si. Para além disso, a ideia da protagonista comendo o animal é relativamente conhecida entre os leitores médios brasileiros<sup>20</sup>. Somado a isso, é o primeiro romance em primeira pessoa de Clarice, o que leva o discurso intimista às últimas consequências.

Em linhas gerais, a obra narra um momento na vida de G.H., uma mulher de classe média-alta que perde a empregada doméstica naquele dia (a empregada se despedira). Ao ir até o quarto da ex-funcionária, descobre um local limpo e organizado. Desse movimento, sente-se tomada daquele espaço; ao organizá-lo, Janair, a empregada negra (a marcação de raça, no Brasil, não é gratuita), o tomou para si. Mas o confronto com o real se dá pela visão de uma barata que se encontra no quarto, o gatilho de sua narrativa interna. A partir daí acompanhamos seu processo de tentativa de compreensão de si.

Está armada a narrativa: a epifania provocada pela barata reforçará o fluxo de consciência – já presente desde o início do romance –, mas sem perder de vista que o motivo primeiro se dá por uma subjetividade ali encontrada, a da empregada. Assim, três femininos povoam a narrativa: Janair, a empregada negra, em grau menor, G.H., uma mulher pertencente às classes dominantes e intelectualizada, sem marido e filhos, e a barata: “De vez em quando, por um leve átimo, a barata mexia as antenas. Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros” (LISPECTOR, 1998b, p. 91).

Ao adentrarmos o universo de G.H. temos como parâmetros o seu choque com outros eus, que a levam em uma jornada mística na busca de si, espécie de *via crucis*, e também na busca de Deus, que desfecha pela marcação de uma constante não compreensão do que diz – formalização que está

---

16 “A Imitação da Rosa”.

17 *Laços de Família*.

18 “O Búfalo”.

19 Antes dessas publicações, lança *A Maçã no Escuro* (1961), romance.

20 Embora se trate de uma comparação um tanto arbitrária, impossível não lembrar dos bombons recheados com baratas do conto “Circe”, incluído no livro *Bestiário* (1951), de Cortázar.

presente no jorro narrativo. Sua elaboração então se dá na própria invenção da linguagem, quase anárquica ao longo do romance. Ao mesmo tempo, compõe uma cumplicidade com seus leitores, dirigindo-se a eles (nós): “Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca” (LISPECTOR, 1998b, p. 18). Assim, o pacto narrativo, que pressupõe, neste caso, uma aceitação do desordenado do ser, funciona à medida que esse leitor aceita entrar nesse universo violento de não racionalização.

No caso de Cortázar, também podemos falar em ruptura do pacto realista – não à toa o autor argentino consagrou-se como um dos grandes nomes do gênero fantástico. Mas se consideramos o impacto dessa ruptura na tradição argentina, em paralelo com o que representou Clarice no sistema brasileiro, a obra de Cortázar pode ser compreendida como continuidade de uma linhagem fantástica que já se desenhava nas gerações anteriores (Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, por exemplo). Demarcar essa diferença é fundamental. A estética clariceana destoa do realismo do romance de 1930 (Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Jorge Amado certamente; talvez menos de Graciliano Ramos), linhagem hegemônica na tradição literária brasileira até meados do século XX<sup>21</sup>. Já Cortázar se filia ao ramo principal da tradição argentina: a estética antirrealista que se consolidou desde as vanguardas dos anos 1920 e 1930. Embora essa estética não anule uma outra mais próxima do realismo, também presente na literatura argentina (o famoso conflito Florida vs. Boedo<sup>22</sup> é sintomático dessa convivência), não nos parece absurdo afirmar que a história literária privilegiou a vertente antirrealista, em especial, pela centralidade de Borges no sistema literário argentino.

Dito de outro modo: romper o pacto realista é experiência mais radical para Clarice do que para Cortázar. As epifanias e “revelações” de Clarice, sua literatura “intimista”, ocuparam por muito tempo espaço marginal na tradição brasileira, predominantemente realista na literatura e sociológica na crítica; o fantástico de Cortázar se inscreve na tradição “vencedora” de Borges. Essa diferença explica, em parte, a consolidação – não unânime, obviamente – do nome de Cortázar como grande escritor argentino (e ocidental) ainda nos anos 1960 e a desconfiança da crítica brasileira com a obra de Clarice – que, apesar de ter reconhecimento ainda em vida, é vista como uma literatura mais

21 Importante chamar a atenção para uma leitura comum da singularidade da escrita clariceana a partir da vertente intimista (ou não realista), que a coloca em comparação com o cânone brasileiro. Todavia, as fissuras na hegemonia permitem que a coloquemos em uma linhagem de nomes como Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, Lúcia Miguel Pereira, Cyro dos Anjos – todos romancistas da década de 1930, cristalizada como o decênio do regionalismo. Para mais detalhes acerca da discussão, ver o texto “Guimarães, Clarice e Antes”, de Luís Bueno, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116596/114185>. Acesso em: 11 mar. 2019.

22 Em linhas muito gerais, o grupo de Florida defendia a experimentação estética e o de Boedo, a literatura social, embora o esquema antitético seja em si um indício forte de que o debate é muito mais complexo. Para uma análise sofisticada do problema, ver SARLO. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*.

próxima do “feminino” e afastada da tradição. Ao mesmo tempo, seu nome veio a se consolidar como cânone após sua morte (a circulação internacional é mais recente)<sup>23</sup>.

Como acontece com Clarice, Cortázar publica o romance e o livro de contos que seriam considerados suas obras primas em data muito próxima: *Rayuela* é de 1963 e *Todos los Fuegos el Fuego* de 1966. Romance experimental em mais de um aspecto – o “Tablero de dirección” que dá ao leitor a possibilidade de seguir a ordem regular das páginas ou saltar por elas numa lúdica experiência de leitura; a narração ora em primeira, ora em terceira pessoa, com oscilações no interior dos capítulos e a reflexão metaliterária das Morellianas – *Rayuela* logo se tornou uma espécie de manifesto da contracultura. A narração acompanha principalmente o ponto de vista de Horacio Oliveira, personagem que lembra o percurso do próprio Cortázar: argentino que vai a Paris e se depara com a cidade em ebulição. A trajetória de estrangeiros em Paris (o lado de lá) e de argentinos estrangeiros em sua própria terra (o lado de cá) dá o tom de rebeldia do conteúdo do romance associado à forma também “rebelde”: fragmentária, não linear, autorreferente, exigindo do leitor uma cumplicidade que lembra em alguma medida aquela reivindicada por Clarice.

Luis Harss, em *Los Nuestrós* (publicado originalmente em 1966), estudo fundamental para a literatura latino-americana da segunda metade do século XX, reuniu, no calor da hora, entrevistas com os escritores que fundavam o *boom*<sup>24</sup> – dá o tom da comoção gerada por *Rayuela*:

Lo que siguió fue un huracán. Se llamaba *Rayuela* (1963), una “antinovela” explosiva que es una agresión, que arremete contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra ambiciosa e intrépida, a la vez un manifesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de

23 Talvez seja óbvio o comentário, mas é relevante pontuar: gênero foi fator por muito tempo secundarizado no debate literário; não são raros os panoramas literários compostos apenas por escritores e nenhuma escritora. O reconhecimento da obra de Clarice passa pela conscientização de que a história literária reproduziu os preconceitos da sociedade patriarcal.

24 Os escritores: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa. Um dos grandes méritos do trabalho de Luis Harss está na inclusão de Guimarães Rosa no panorama latino-americano. Em 1966 (e talvez ainda hoje) entender a literatura brasileira como parte do âmbito maior do continente não era evidente. Mas – e voltando à reflexão sobre escrita da história literária com que abrimos este texto e ao debate sobre a secundarização da questão de gênero – a incorporação de Guimarães Rosa passa por um tanto de arbitrariedade, o que, de forma alguma, invalida tal inclusão. Em entrevista concedida a Tomás Eloy Martínez, Luis Harss faz uma afirmação de interesse para o nosso estudo em vários aspectos: “T.E.M.: — ¿Por qué excluiste a Clarice Lispector? Su obra se ajusta perfectamente a tu idea de lo que debe ser la literatura. / L.H.: — No la conocía. Yo sabía muy poco de literatura brasileña. No hablaba portugués. El diálogo con Guimarães Rosa se hizo en alemán”. Entrevista disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>. Acesso: 11 mar. 2019.

una extraordinaria aventura espiritual. El Cortázar de *Rayuela* es un pescador en aguas profundas que tiende mil redes, un hombre de infinitos recursos, violento, contradictorio, jubiloso, paradójico: no sólo un gran humorista que eclipsa a todos los demás de nuestra literatura, sino también – como lo demuestran los “capítulos prescindibles” donde se confunden sutilmente la polémica, a veces algo pedante, y la materia dramática en gestación – un temible teórico literario (HARSS, 2014, p. 223-224).

No parecer de Harss, ocorre a reafirmação da estética cortazariana como ruptura, como negação de um paradigma realista. Somado a isso, a leitura de *Rayuela* como aventura espiritual e filosófica, datando a crítica de Harss na euforia dos anos 1960, o que também nos faz associar essa leitura a uma interpretação mais ou menos corrente da obra de Clarice como experiência mística e reveladora. Nesse sentido, poderíamos dizer que *Rayuela* e *A Paixão Segundo G.H.* se aproximam pela busca constante da invenção da linguagem e porque preveem um pacto de leitura apaixonado avesso ao padrão racionalista. Uma armadilha da própria narrativa: a adesão cega ou a refutação imediata. Adesão que, inclusive, dificulta a própria análise literária, pois mantém imerso o leitor no universo do não racional. Segundo Benjamin Moser:

A assustadora excelência de *A Paixão Segundo G.H.* o colocou entre os maiores romances do século. Pouco tempo antes de morrer, em sua última visita ao Recife, Clarice disse numa entrevista que, de todos os seus livros, esse era o que “correspondia melhor à sua exigência como escritora”. Ele inspiraria uma bibliografia gigantesca, mas na época em que foi lançado parece ter sido quase ignorado (MOSER, 2017, p. 333).

Está no livro *Todos Los Fuegos el Fuego* o conto que, ao lado de “Casa Tomada”, compõe aquilo que leitores com diferentes graus de especialidade provavelmente identificam como a estética cortazariana: “La Autopista del Sur”. A história dos personagens sem nome, identificados apenas pelo carro que conduzem, engarrafados por meses em uma autoestrada que leva a Paris, talvez seja um dos exemplos mais bem acabados do uso que Cortázar faz do fantástico. A suspensão espaço-temporal, os fenômenos sem explicação, que surgem com a mesma imprevisibilidade com que se resolvem e a narração que apenas organiza tais fenômenos, sem marcar sua inverosimilhança, são características desse conto de Cortázar que podem ser estendidas a outros textos do autor, alguns deles incluídos em *Todos los Fuegos el Fuego*.

Por exemplo, “El Otro Cielo” em que o narrador em uma cena está na Buenos Aires dos anos 1920 ou 1930 e, ao cruzar uma galeria, pode transportar-se para a Paris de 1868. Ou ainda “La Salud de los Enfermos”, a narração

caótica das mentiras da família para proteger a matriarca doente enredando a todos em uma atmosfera que não distingue mais sanidade e loucura. No conjunto de *Todos los Fuegos el Fuego*, percebe-se claramente a marca cortazariana da narrativa fantástica, o que não deixa de ser uma ruptura com o pacto realista.

À mesma época, Clarice publica *A Legião Estrangeira*, coletânea de 13 contos<sup>25</sup>, que apontam para um amadurecimento da técnica, ainda interessada, sobretudo, na linguagem inovadora. Diferentemente de *Laços de Família*, agora as narrativas se compõem também em primeira pessoa. Essa é uma mudança central – publicado no mesmo ano, *A Paixão Segundo G.H.* é seu primeiro romance em primeira pessoa. Sendo uma escritora que abusa do fluxo de consciência e da narrativa intimista, a mudança de voz intensifica essa técnica. Diferentemente de Cortázar, em que o fantástico está exposto no próprio enredo, Clarice o formaliza nesse acesso ao íntimo revoltado e muitas vezes incompreensível das personagens.

A coletânea abre com um dos contos mais marcantes do livro, “Os Desastres de Sofia”, no qual a protagonista narra uma lembrança do passado: um professor, já morto no presente narrativo. Toda a reconstrução é marcada por reflexões sobre a linguagem e sobre seu estar no mundo: “As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito” (LISPECTOR, 1999, p. 12). A chave místico-religiosa, também dado explorado no romance sobre G.H., se repete, ainda que timidamente, no conto (e na coletânea como um todo). Neste conto são retomadas questões que estão diluídas ao longo de sua obra, como as questões de classe (ainda que cifradas), a solidão e o protagonismo das mulheres. Ao mesmo tempo, o índice da revelação que já aparecera em *Laços de Família* via olhar é retomado:

Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterro-rizado fascínio o mundo – e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi – assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé – numa solidão sem dor, não menor que a das árvores – eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível. Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro (LISPECTOR, 1999, p. 27).

Toda essa construção é diluída ao longo do embate, da perspectiva da narradora, que no passado narrativo tem nove anos, com esse professor por

---

25 Mesmo número de contos de *Laços de Família*. Em se tratando de Clarice e de sua figura misteriosa e mística, a repetição do número simbólico não deve ser considerada gratuita.

quem ela sente um misto de ódio e adoração. Se a revelação à qual tem acesso não fica explícita no exato momento da narrativa, fica implícito seu descobrir-se escritora. Ou seja, acompanhamos o lembrar-se de Sofia na sua descoberta do mundo, a linguagem, nexos que une boa parte da coletânea.

Em “A Mensagem”, um dos contos em terceira pessoa, a linguagem retorna com força narrativa. Focada na história de dois adolescentes angustiados, a narrativa acaba por relacionar o descompasso de suas vidas (e suas *angústias*) com a própria linguagem. Ou seja, em uma relação entre o ser e o discurso se constrói uma possibilidade para o deslocamento de ambos: “Até que também a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia. (Eles queriam um dia escrever.)” (LISPECTOR, 1999, p. 34). Diferentemente de contos anteriores, no qual a revelação ou epifania se dá de maneira abrupta, agora ela se dá de maneira mais cifrada, mas sempre apontando para o interior das personagens e seus questionamentos sobre si.

Talvez o mais fantástico dos contos, para lembrar de uma categoria possível para analisar Cortázar, seja o hermético “O Ovo e a Galinha”, narrativa em primeira pessoa que parte da experiência de uma mulher (dona de casa?) a partir do preparo do ovo que está a fazer. O olhar e ver esse ovo revela-se no mergulho no seu próprio eu e na sua própria existência. Não por acaso, Deus é vocábulo frequente: o mistério da existência atravessa a escrita e a linguagem, ambos marcados pela negação da racionalidade. Negação essa que inclusive leva a experiência da linguagem a um nível do quase não entendimento: frases curtas, desconexas, repetições. O vocábulo “ovo” aparece 148 vezes ao longo do conto, numa extenuação de significados quase obsessiva. Assim, novamente Clarice imbrica os questionamentos existenciais com a linguagem e o não racionalizável. O contrassenso: é a linguagem ela mesma uma forma de racionalização. Também são marcantes ao longo da seleção as relações entre as e os protagonistas e suas projeções e relações com o não humano: a macaca do conto de mesmo nome; o cachorro do conto “Tentação”; a barata de “A Quinta História”; ou ainda o pinto de “A Legião Estrangeira”, delicada narrativa sobre a morte e o amor.

Tanto em *Todos los Fuegos el Fuego* quanto em *A Legião Estrangeira* o não material é central: o fantástico da autoestrada, o portal do tempo, a ambivalência entre sanidade e loucura; a busca pela compreensão de si, da linguagem, de “Deus”. Se em Cortázar a categoria do fantástico parece funcionar como marca autoral, em Clarice o fantástico aponta muito mais para o não racionalizável da subjetividade dos personagens. Ambos, é claro, marcados pelo apuro da linguagem, que garante aos dois um lugar estável no cânone, ainda que o de Clarice seja menos evidente no calor da hora.

*Libro de Manuel* (1973) rompeu a onda de efusiva recepção, tanto da crítica especializada quanto da média leitora, que acompanhava a obra de Cortázar desde *Rayuela* e que se manteve em *Todos los Fuegos el Fuego*.

Ángel Rama, por exemplo, apontou problemas de construção narrativa em *Libro de Manuel*, ao passo que os números de vendas e reedições deste livro são inferiores aos dos anteriores<sup>26</sup>. Trata-se de livro eminentemente político: um grupo de exilados latino-americanos durante o período das ditaduras civis-militares trama o sequestro de um diplomata e, ao mesmo tempo, monta, com recortes de jornais que noticiam a repressão em seus países de origem, um álbum para o bebê Manuel – precisamente o livro que o leitor tem em mãos. Formalmente, o romance mantém a opção pelo fragmento, não muito distante do que vimos em *Rayuela*.

O paralelo com o romance canônico do escritor também pode ser feito no que diz respeito à ambientação (ambos se passam grande parte em Paris) e ao núcleo central de personagens (latino-americanos desterrados). Nesse sentido, o que parece ter decepcionado em *Libro de Manuel* é uma guinada para a narrativa marcadamente social, “engajada”, em um contexto em que o debate sobre arte e política se mostrava acirrado. Em 1973, o apoio aos desdobramentos da Revolução Cubana deixou de ser irrestrito e o grupo de escritores que nos anos 1960 saudou a vitória de Fidel Castro já não era homogêneo. É nesse caldo que podemos ler a recepção do *Libro de Manuel* com os atravessamentos políticos do período. Visto de hoje, o romance mostra-se interessante em vários aspectos. Antecipa, em alguma medida, as políticas da memória que seriam adotadas – em alguns países mais, em outros menos – durante os processos de redemocratização. Os personagens de *Libro de Manuel*, ao montarem o álbum, estão assegurando à criança uma memória da catástrofe que lhe atinge, mas que não têm condições de recordar. Se lido em paralelo com os livros de miscelânea que Cortázar publica desde o final dos anos 1960 – por exemplo, *Último Round* (1969), *Prosa del Observatorio* (1972) e *Los Autonautas de la Cosmopista* (1983) –, o *Libro de Manuel* perde seu caráter de exceção; no entanto, a forma álbum passa a ser vista como mais uma faceta importante da escrita cortazariana.

Em terras brasileiras, Clarice publica pouco antes de sua morte, em 1977, o singular *A Hora da Estrela* (1998a), trazendo pela primeira vez em sua obra uma protagonista nordestina, pobre e intelectualmente limitada, que divide a cena com um narrador intelectualizado e suas angústias acerca da construção dessa protagonista e da narrativa. Livro que foge, a princípio, da tradição já posta da escrita de Clarice, parece funcionar como um fechamento da sua própria tradição: a linguagem e sua busca são exercício estético e povoam também o enredo. Contudo, mesmo essa leitura que aponta a singularidade do romance pode ser relativizada: primeiro, a técnica continua

26 Para mais informações sobre a recepção de *Libro de Manuel*, ver FÁRIA, J. M. Reis de. Os cinquenta anos de *Rayuela* (e os quarenta anos do *Libro de Manuel*). In: LUCENA, K. de C.; SILVA, L. R. (org.). *Conversas sobre Julio Cortázar: no ano do cinquentenário de “O jogo da amarelinha”*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

presente na narrativa e, em segundo, a acentuação social presente no livro (dado que o diferiria dos outros) está posta em outras obras da escritora – a presença de empregadas domésticas, ainda que lateralizadas no enredo, é em bom número na sua obra. Essa marcação, em um país com forte herança escravagista, deve ser vista de maneira atenta.

A história de *A Hora da Estrela* é dividida em duas partes. Na inicial, Rodrigo S.M. narra em primeira pessoa as agruras da escrita de seu romance. Acompanhamos, assim, o seu processo criativo doloroso. Essa angústia é marcada sobretudo pelos locais que ocupam Rodrigo e a protagonista que está criando, Macabéa: ele, um intelectual bem posto, pode narrar os acontecimentos da vida de uma jovem migrante miserável? Teria ele esse direito? Na segunda parte, acompanhamos a patética vida da protagonista. De um lado, Rodrigo S.M., um homem intelectual de classe média que se identifica e se desidentifica com a personagem ao longo da narrativa. Do outro, Macabéa: uma datilógrafa que não se dá bem com as palavras. Seguimos, portanto, o fluxo de consciência e o fragmento agora postos no personagem masculino e escritor que, ao ficcionalizar a jovem migrante nordestina, mantém com ela uma relação ambivalente, que em muitos momentos a inferioriza e até mesmo a desumaniza.

Essa figura do intelectual atento aos desprivilegiados é sinal que atravessa a literatura brasileira e tem um relevo todo especial na segunda metade do século XX brasileiro. No cinema, com o Cinema Novo; na canção, com a MPB; no teatro, com peças consagradas, como *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. O povo aparece como figura central e mobilizadora. Com o golpe civil-militar de 1964, essa romantização do povo, visto em muitas obras e no discurso intelectual como aquele capaz de fazer a revolução, arrefece, mas muitas vezes sem perder de vista o central da problemática: a figura contraditória do intelectual. Glauber Rocha, no essencial *Terra em Transe* (1967), leva a problemática a outro patamar: o povo é aqui apontado, em chave irônica, como incapaz. O dedo, assim, é apontado não para os subalternos, mas para a parte de cima, o intelectual. É possível lançar um paralelo de uma linhagem da literatura brasileira que aponta as ambivalências desse local de inscrição. Uma guinada na trajetória clariceana, muitas vezes acusada de alienada em seus escritos, para uma reflexão mais explícita sobre, de alguma forma, si mesma. Se *A Hora da Estrela* não pode ser visto como uma literatura “engajada”, local no qual o *Libro de Manuel* de Cortázar parece se inscrever, ele pode ser visto como uma reflexão estética daqueles impasses políticos.

Comparar dois escritores tidos já como canônicos dentro de seus sistemas literários e que dividem biografias estrangeiras em meio ao universo nacional de suas respectivas línguas nos permite delimitar pontos de junção e disjunção. Para além do já dito sobre a especificidade de um belga e uma ucraniana escreverem em espanhol e português, respectivamente, há uma gama

de particularidades que os unem: a experimentação da linguagem parece a central. Ou seja, falamos de dois exímios contistas e romancistas que rompem em alguma medida o pacto realista (o que em Cortázar é uma inscrição na tradição “vencedora”, em Clarice é experiência mais radical). Essa ruptura exige do leitor uma cumplicidade com um universo fora da racionalidade. Talvez esse seja um dos índices do sucesso de ambos, ao exigir o leitor por inteiro: ou aderimos às suas perspectivas ou retomamos a tradição realista. Contudo, o que pode ser considerado fantástico em Cortázar, em Clarice é do âmbito da experiência subjetiva: o fantástico acontece no íntimo das personagens.

Assim, esperamos ter demonstrado que o paralelo entre Julio Cortázar e Clarice Lispector rende reflexões sobre as narrativas de ambos, obviamente, mas também sobre temas mais amplos que atravessam o campo literário: os critérios para a escrita da história literária, fatores políticos e sociais que impactam no literário (gênero e classe, especialmente), as especificidades das tradições brasileira e argentina, entre outros. Contamos que a comparação aqui proposta ilumine traços das obras de Cortázar e Clarice que, vistas em separado, talvez não estivessem tão evidenciados.

## Referências

BUENO, L. Guimarães, Clarice e antes. *Revista Teresa*, USP, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116596/114185>. Acesso em: 11 mar. 2019.

CORTÁZAR, J. *A autoestrada do sul & outras histórias*. Tradução de Heloísa Jahn. Seleção e apresentação de Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CORTÁZAR, J. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004.

CORTÁZAR, J. *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

CORTÁZAR, J. *Cuentos completos 2*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

CORTÁZAR, J. *Cuentos completos 3*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

CROCE, M. (org.). *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: del desarrollismo a la dictadura, entre privatización, boom y militancia (1955 – 1970): tomo V. Villa María: EDUVIM, 2018.*

FARIA, J. M. R. de. Os cinquenta anos de Rayuela (e os quarenta anos do Libro de Manuel). In: LUCENA, K. C.; SILVA, L. R. (org.). *Conversas sobre Julio Cortázar: no ano do cinquentenário de “O jogo da amarelinha”*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

HARSS, L. *Los nuestros*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.

KARAM, S. Cortázar em oito takes. In: CORTÁZAR, J. *A autoestrada do sul & outras histórias*. Tradução de Heloísa Jahn. Seleção e apresentação de Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MARTÍNEZ, T. E. Big bang boom latinoamericano. ¿Qué se hizo de Luis Harss? *La Nación*, Buenos Aires, 26 jan. 2008. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>. Acesso em: 11 mar. 2019.

MICELI, S. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOSER, B. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARLO, B. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## ***Galileia e Retablo: (des)caminhos da identidade latino-americana***



*Elaine Aparecida Lima*

Ronaldo Correia de Brito e Julián Pérez Huarancca, em *Galileia e Retablo*, respectivamente, parecem cientes de que a literatura é, sobretudo, um emaranhado de discursos: quando, em *Galileia*, Adonias assevera ter ficcionalizado a história de sua família: “Inventei essa história” (BRITO, 2008, p. 233) e quando Adonias traz a lume as dificuldades para escrever a sua obra: “Tento escrever, mas não é fácil” (BRITO, 2008, p. 165); ou quando, em *Retablo*, Manuel Jesús Medina propõe-se a esculpir a si por meio de recordações suas e alheias (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 18) e Medina afirma que, de algum modo, a história de seus ancestrais andinos está escrita nele mesmo. Em todos esses momentos vemos surgir romances nos quais a reprodução mimética tradicional dos romances regionalistas sertanistas e indigenistas sofre uma fratura. A consciência do caráter discursivo da arte literária coloca em cena a desconstrução das imagens elaboradas em torno do sertão nordestino e dos Andes peruanos, bem como de seus povos.

Uma das consequências da ruptura aludida é o abandono das longas descrições espaciais. Em *Galileia*, elas são raras, refutando-se a ideia de literatura como espelho, mero reflexo da sociedade em seus aspectos geográficos e humanos. Quando surgem, são embaralhadas pelas aflições do narrador ou das personagens. A apresentação do Nordeste brasileiro, permeado pelo subjetivo, destrona discursos literários interessados em descobrir as causas da miséria na região e oferece uma paisagem que expõe indivíduos perdidos, hostis e sem rumo. Elemento encravado na composição das figuras fictícias, o espaço não o é por influenciar, de maneira determinista, as personagens, mas por desintegrá-las do universo, por demonstrar o quanto elas não sabem quem são. O narrador viajante que retorna à terra natal, em contato com ela, não alcança a plenitude identitária. O capítulo final da obra de Brito é paradigmático em relação ao exposto. A apresentação de cajueiros, do rio Jaguaribe, de um Sertão em que a televisão e as motocicletas dividem espaço com a natureza, feita em um ritmo cinematográfico, no qual as cenas se sobrepõem, imprimem ao leitor a sensação de confusão mental e de insegurança do narrador. Tão desconexa quanto o próprio narrador, a paisagem reafirma o não lugar daquela personagem.

*Retablo*, por sua vez, também apresenta escassos excertos descritivos. Quando existem, eles surgem amalgamados nas aflições, especialmente do narrador, cuja fragilidade passa à evidência. O capítulo quatro da obra de Pérez Huarancca é exemplo significativo. A apresentação do espaço, feita em um

ritmo acelerado pela ausência de parágrafos, imprime ao leitor uma impressão similar àquela que apontamos a respeito do livro de Brito. Novamente, surge o não lugar do sujeito e, apenas em segundo plano e sem detalhamento, vemos os Andes peruanos:

[...] Las vacas ajenas, los becerros ajenos, los pagos en especie por ordeñar con inusual rapidez. [...]. Los vai venes en el carácter de su padre [...]. El caballo alazán con un sucero en la frente. [...]. El tiempo, el río eterno otra vez con sus ramalazos de olvido [...]. La indecisión, la decisión (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 26-27).

Nas obras em comento, as exposições espaciais e culturais, centros do regionalismo indigenista ou sertanista, perdem espaço para a fluidez identitária de personagens protagonistas há muito tempo afastadas de seus locais de origem. Explicar os motivos pelos quais ocorre tal alternância parece exigir que pensemos sobre o modo pelo qual o homem, a partir do século XX, passou a lidar com espaços interioranos do continente latino-americano e, ao mesmo tempo, que reflitamos sobre como a contemporaneidade é produtora de não lugares.

Para Maria Lucília Barbosa Seixas, os escritos dos séculos XVI e XVII, ao narrarem detalhadamente uma terra dadivosa, objetivavam construir para os olhos europeus a existência do paraíso terreal (SEIXAS, 2003, p. 17-18). Segundo a autora, foi exclusivamente com o decorrer do tempo que essas descrições deixaram a referida ligação inicial, transformando-se em *leitmotiv* das literaturas nacionais, na medida em que, pelo menos em tese, traduziam atributos particulares, singulares de nascentes países, cujas identidades precisavam se firmar. Ainda quando os Estados nacionais não vigorassem, a atração pela América Latina, especialmente por seu interior, era sinonímia de magnetismo pelo desconhecido e, por conseguinte, aspiração por encontrar nela elementos que, caso explorados, gerassem riquezas. Comumente movidos pela cobiça, cientistas e viajantes estrangeiros cartografavam por onde passavam e delineavam etnias ali presentes para melhor conseguir dominá-las. Esquadrinhar o desconhecido era, então, um trabalho interessado que, por sê-lo, demandava minuciosidade na apresentação do objeto e mantinha interfaces com matérias fabulosas sobre o assunto e com conclusões até o momento tidas como verdades acerca da nova terra e de seus habitantes.

Mesmo já no período de formação dos Estados Nacionais latino-americanos, ainda no século XIX, momento no qual os discursos sobre a América Latina ganharam vozes de homens nascidos em nosso continente, a preocupação com o delineamento minucioso das geografias física e humana da América

Latina moveu a construção discursiva sobre a região. Dedicados ao fortalecimento do sentimento pátrio, os referidos autores exploraram os mesmos *topoi* reunidos pelos cronistas colonizadores, tratando, de maneira diversa aos antecessores, quando necessário, de substituir o tom negativo pelo positivo, porém mantendo a preocupação com o detalhamento. Não se tratava mais, por óbvio, de apresentar minúcias das geografias físicas e humana com iguais intuítos do colonizador, qual sejam apresentar elementos a serem explorados/dominados, mas de fazê-lo para demonstrar ora nossa grandiosidade natural, ora nossa excentricidade cultural, responsável por nossa superioridade ou por nosso potencial para o desenvolvimento.

Já a partir do século XX, quando a cartografia do continente estava definida e os Estados Nacionais consolidados, a dedicação descritiva perdeu espaço. A literatura latino-americana, em tal fase, remodelou suas discussões identitárias e passou a dialogar cada vez mais criticamente com os estereótipos herdados do discurso colonial e reforçados pela ciência do século XIX, bem como com o modo de narrar característico daqueles textos. Na contemporaneidade, os resultados foram narrativas nas quais, gradativamente, em lugar da paisagem exposta de forma verossímil, idealizada ou não, destacaram-se as crises existenciais, os sentimentos de cada personagem, a denúncia social e, no caso peruano, a relação do indígena andino com a natureza – uma relação solidificada pelo respeito ao divino. *Retablo* e *Galileia* são produtos do processo mencionado. Adonias alerta para o perigo de se deixar levar pela observação das belezas naturais, perigosos alçapões (BRITO, 2008, p. 7), ou por discursos já postos: “Sempre fomos uma família de mentirosos e fabuladores” (BRITO, 2008, p. 27). Em entrevista, Pérez, por sua vez, confessa que, durante a elaboração de *Retablo*, buscava um nova maneira de narrar os Andes: “[el mayor desafío fue] instalar una voz marginal, periférica, que de alguna manera articule una perspectiva nueva, diversa o distinta [...]” (informação verbal)<sup>1</sup>.

Certamente, o abandono descritivo em prol do diálogo discursivo, visível em *Retablo* e *Galileia*, também pode ser creditado ao fato de que, já no século XX, tornou-se axiomática a compreensão do discurso como elemento central da literatura e, simultaneamente, do primeiro como uma prática linguístico-social impulsionada pelo campo político. A partir do pós-estruturalismo, houve o questionamento da linguagem como um sistema isolado e a admissão de que o campo ideológico molda os discursos.

Não sendo apenas um amontoado de signos, bem como não se reduzindo a descrever o mundo por meio de nomeações, o discurso e, por consequência, a literatura surgem como palco de lutas de poder.

*Galileia* e *Retablo* dialogam com a tradição dos romances regionalistas sertanistas ou indigenistas, respectivamente, mas sem se preocuparem

1 Entrevista concedida a Elaine Aparecida Lima em 15 de outubro de 2017.

em apresentar novos e definidos contornos à paisagem ou aos habitantes do Sertão nordestino ou dos Andes peruanos, ambos já longamente esquadrinhados ao longo da história literária e não literária da América Latina. Ao final da leitura das narrativas não visualizamos claras figurações para as terras e para os homens sertanejos e andinos; saltam aos olhos, contornos fluídos e inexatos capazes de, concomitantemente, apontar para a já referida tendência interlocutiva da literatura contemporânea, para a heterogeneidade da cultura de nosso continente e para os conflitos de alteridade que sempre cercaram os latino-americanos. Painel de discursos costurados a partir de colocações de narradores incertos, os romances metaforizam as dificuldades do processo identitário em um continente colonizado, a multiplicidade que o compõe e os obstáculos a serem enfrentados para a superação de discursos naturalizados.

Já não se sabe como melhor narrar a história das personagens sertanejas ou andinas. As regiões de onde elas se originam, com a modernização incompleta que as atingiu, fraturaram seus *status* de berço da pura e autêntica nacionalidade e, igualmente, aproximaram aqueles espaços das características dos grandes centros urbanos (CANCLINI, 2003). Como tematizar literariamente as realidades contemporâneas dos Andes e do Sertão? Como dialogar com a história e os estigmas daqueles locais e daqueles povos? A antiga fórmula é julgada ultrapassada e contestá-la é o mote das obras de Brito e Pérez.

No lugar da objetividade é instalada a subjetividade. *Retablo*, em paralelo à reconstituição das vidas de Grimaldo, irmão mais velho do narrador, e da família Medina, traz um enredo que se compõe em meio à descrição das agruras de Jesús Medina. Seus encontros e desencontros, suas reflexões sobre o passado, construídas por um olhar dolorido do presente, deixam entrever que a escrita de um documento oficial ou da literatura não esgota a dor vivida. Logo ao final do enredo, ele sentencia: “Una cosa es saber en los libros de dolor como el que soportaba y outro distinto tenerlo dentro de uno” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 344). Já em *Galileia*, Adonias e os primos Ismael e Davi, nascidos no interior do Ceará, mas há muito tempo longe dali, retornam à fazenda do avô moribundo, por ocasião do aniversário do patriarca da família Rego e Castro. Em sua estadia, o narrador de Brito, no intento de elaborar uma biografia familiar, procura decifrar as relações existentes entre os membros de seu clã. A ausência de informações seguras, os segredos e as fabulações genealógicas já elaboradas por seus antepassados desviam Adonias de seu objetivo inicial e o leitor passa a visualizar uma história em que o narrador, abertamente, inventa ou modifica os fatos e seleciona as informações, ao mesmo tempo em que procura compreender a si mesmo. Ao analisar as diversas invenções familiares, as fabulações genealógicas outrora elaboradas, Adonias cria outra história, uma nova versão para a história da família Rego e Castro. Perseguindo o esplendor da narrativa familiar, ele modifica ou descarta tudo aquilo que não é, para ele ou para a família, interessante

e, escolhendo aquilo que lhe convém, também usa as fontes que melhor lhe aprazem – inclusive a fala de fantasmas, com os quais, em delírio, conversa.

Manuel Medina, tendo como material básico as memórias suas e alheias, entende a força positiva de seu empenho para reconstituir uma história que os membros de sua família costumavam “hogar cabizbajos y en voz tenue” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 133), mas não pretende que o material seja transfigurado em um genealogia oficial dos Medina ou de Grimaldo. Aparentemente, o professor universitário, acostumado a tais textos, descrê de tais produções, talvez porque sua profissão assim o fez vê-los ou porque mantém vivo o desafeto de seu pai às leituras que influenciaram o primogênito morto: “Recuerda bien cómo gozaba al leerles a él [Grinaldo] y a Escola, su mujer [...] ese libro voluminoso [...] cuyo título anunciaba un mundo ancho pero ajeno; e ese outro [...] ese maldito siete ensayos [...]” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 322).

Adonias assevera ter ficcionalizado a história de sua família: “Inventei essa história” (BRITO, 2008, p. 233). Medina sabe que ao tematizar a história do Peru, ninguém crerá que ele não quis construir uma outra história oficial. Por isso, já ao final do enredo, prestes a descobrir o local em que seu irmão foi enterrado, o narrador peruano lamenta que seus leitores e compatriotas não entenderão o quanto reconstituir a história de sua família é, para ele, conhecer a si mesmo e angariar forças para enfrentar seus medos. Oficializar uma nova história, seja por meio de um romance documental ou por um estudo sociológico, seria dar por finalizado os horrores da batalha política, seria colaborar com o Estado que ainda oprimia os seus e lançara um discurso reconciliador sobre o assunto. Aflige-se Jesús Medina:

Nadie me creará, ni el esforzado y cómplice lector de estas líneas, menos los paisanos de Huamanga, de que he llegado a esta vieja ciudad de numerosas iglesias tan sólo porque quiero curarme del estrés, de la diabetes, de la tristeza y, sobre todo, porque quiero levantarme todavía a la vida, dejando para siempre a un lado, como inservible vestido, a quien fuera mi esposa durante más de veinte años, como también a la presencia de mi hija, quien, como ya tengo dicho, luego de una disputa judicial se inclinó a seguir a su madre [...] (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 258).

É inegável que Manuel Medina, à medida que o enredo se desenrola, em itinerário oposto a Adonias, toma para si a tarefa de reconstituir a memória dos seus. Sua obstinação, contudo, não nasce, como ocorreria em um romance regionalista tradicional, do interesse de defender objetivamente uma verdade que finaliza um assunto. Ela, na realidade, é fruto da intimidação velada que sofre de Marcelina e de Escola, respectivamente irmã e mãe do narrador, esperançosas de que o narrador encontre Grimaldo: “Pero mi madre y mi hermana

[...] no pararon de exigirme sin decírmelo [...]” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 259). Não é por outro motivo que seu livro se forma como um diário, no qual relata suas agruras e as histórias que recolhe, dando subjetividade e introspecção à narrativa. Também não é por diferente motivação que, ao longo de *Retablo*, Manuel Jesús repita para si, como se querendo se convencer, a frase “Ya dije: he venido aquí a forjar la memoria de la progenie irredenta a la cual pertenezco” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 258).

Adonias e Medina, cada um a seu modo, trazem à superfície as dificuldades para que escrevam suas obras. O primeiro chega a declarar: “Tento escrever, mas não é fácil” (BRITO, 2008, p. 165). Os dois insistem que não escrevem por suas personagens, mas por envolvimento na compreensão de suas próprias identidades. Ao se modularem sob tal perspectiva, os narradores de Brito e Pérez exibem temáticas conexas à literatura contemporânea e se desprendem de quaisquer possibilidades de que suas produções sejam compreendidas como romances de teses, caracterizados sobretudo pelo escopo analista em relação a um tema ou realidade.

No desfecho de *Galileia*, Adonias descrê da possibilidade de reprodução da verdade e passa a defender que o melhor é tapar os ouvidos às “vozes sertanejas”, pois, caso contrário, “não escutará outras vozes”, não “seguir[á] em frente” (BRITO, 2008, p. 225). Feita a descoberta, o mundo se ilumina aos olhos de Adonias e ele que se encaminhara à fazenda do avô “pelo meio da noite”, agora, faz “[...] o caminho inverso, numa manhã de sol” (BRITO, 2008, p. 225), deixando ao leitor a impressão de que a inexistência de certezas é a luz que o ilumina. Em situação análoga, Manuel Medina, ao final de *Retablo*, após cumprida a promessa que fez à mãe e à irmã, depois de ter reencontrado Adelaida, uma antiga namorada de infância, e dela se afugentado, insiste que os enlaces com quaisquer definições identitárias são amarras. Conclui que o desenraizamento é a melhor saída. Para ele, a identidade é “un péndulo, una fugaz instancia como la existencia misma” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 348).

Os dois narradores sugerem a remodelação da posição do intelectual na atualidade. Na contemporaneidade, rompida a crença na verdade e trazida à cena sua construção discursiva comandada pela voz daquele que fala, o intelectual passa a se dedicar a “[...] traduzir afirmações feitas no interior de uma tradição baseada em termos comunais, a fim de que sejam compreendidas no interior de um sistema de conhecimento fundamentado em outra tradição” (BAUMAN, 2010, p. 20). Abre-se, aí, a porta para a fala de novas vozes, de novos partícipes da sociedade. Abre-se, também, espaço para a presença da memória, elemento capaz de, concomitantemente, pessoalizar os discursos e determinar um caráter mais fluído às narrativas, decorrente do fluxo dos pensamentos do narrador ou de cada personagem que conta sua versão sobre fatos.

Julián Pérez Huarancca, em entrevista, comenta o papel central da memória em *Retablo*, interligando-o ao rompimento da racionalidade e à influência, em sua narrativa, de fatos vividos e ouvidos pelo próprio autor. Ouçamos Pérez:

No racionalizo el tema, pero durante mi escritura viene llegando la memoria como una lucha permanente contra el olvido. Incluso la historia familiar va jalando historias familiares antiguas. Como que la palabra actual necesita siempre del pasado. El pasado pesa demasiado en el presente, sobre todo para mí. El pasado me permite visualizar incluso el futuro (informação verbal)<sup>2</sup>.

Ronaldo Correia de Brito não segue caminho diferente ao comentar a presença da memória em *Galileia*. Ampliando sua resposta para uma reflexão acerca de seu processo de escrita, ele declara: “Escrevo na tentativa de livrar-me da memória. Não trato propriamente com memória histórica, mas com o que inventei e invento na tentativa de recompor os cacos de lembranças” (informação verbal)<sup>3</sup>.

À procura de suas identidades e desacreditados do discurso tradicional, os narradores em comento demonstram o quanto o intelectual conservador não cabe no mundo contemporâneo, como o autoritarismo de sua voz deve ser diluído e o quanto devemos desconfiar de todas as conclusões que já nos foram apresentadas sobre o mundo nordestino e sobre o mundo andino. Por detrás de cada discurso está uma figura humana, fruto de relações políticas e sociais próprias; eis a impressão do leitor ao concluir as leituras de *Galileia* e *Retablo*.

Em *Galileia*, a escolha por estruturar capítulos com os nomes das personagens parece reforçar a falência da tentativa de Adonias de construir uma genealogia familiar documental e neutra, fator que, na visão realista-naturalista do regionalismo, reforçaria a voz do narrador, dando-lhe um falso ar científico. Por meio dos títulos, vê-se que os Rego e Castro deixaram “[...] de ser uma instituição para se tornar um simples ponto de encontro de vidas privadas” (PROST, 2009, p. 74). Na tentativa de representação do clã, sobressaiu-se a “[...] dissolução da família e a reafirmação dos indivíduos” (MATA, 2014, p. 85), o que leva Adonias à seguinte conclusão: o “significado [da realidade, do “tempo”, do “mundo”] me foge por completo” (BRITO, 2008, p. 236). Ao fim do enredo, o leitor de Brito percebe que a construção do romance foi para Adonias, acima de tudo, uma tentativa de reencontro consigo mesmo, na qual, em variadas ocasiões, ele deixou de lado a pesquisa familiar para, em autoanálise, falar de si e de suas ações.

---

2 Entrevista concedida a Elaine Aparecida Lima em 15 de outubro de 2017.

3 Entrevista concedida a Elaine Aparecida Lima em 10 de novembro de 2017.

Com Manuel Medina não é diferente. Ciente da falácia realista, opta por um livro no qual os capítulos são como páginas de um diário, nas quais fala de si, de suas impressões, recorda o passado e registra as vozes que ouviu em seu itinerário de pesquisa sobre a verdadeira história de sua família e sobre o local de enterro de seu irmão. Sem ordem cronológica, sem a organização de dados que se espera da reconstituição histórica, *Retablo* é, sobretudo, como Medina mesmo defende, o instrumento que seu narrador usa para expurgar seus sofrimentos.

Em *Galileia*, a viagem dos primos prenuncia as conturbações sentimentais do narrador que se divide entre a vontade de conhecer profundamente sua família e escrever sobre ela, o medo de, ao fazê-lo, reconhecer em si um homem que, até então, não conhecia e, por fim, o desprezo em relação a um mundo e a um povo, aos seus olhos, retrógrados. No trajeto às terras de Galileia, a letra da música escutada por Davi, Ismael e Adonias, “Paranoid Android”, “[...] repetia o pânico, o vômito, o pânico, o vômito” (BRITO, 2008, p. 19-20). Em *Retablo*, ainda que Medina esteja mais esperançoso e confortável com a possibilidade de encontrar seus familiares, maiormente sua mãe, ele não deixa de sublinhar o quanto é agonizante para ele não se sentir completo no lugar em que nasceu, bem como não se identificar totalmente com Lima. Por tal desconforto, considera-se, dominado por um “animal mostrenco” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 348) que o obriga a transitar sem crenças e sem certezas.

Quando Adonias discorda dos métodos utilizados para reconstruir a história de sua família por Marina, a antropóloga, e por Salomão, o tio folclorista, certamente o faz por observar que ambos julgam ter alcançado a verdade dos Rego e Castro, embora seja visível a incapacidade dos dois de alçá-la. Adonias não vê importância alguma nos tratados genealógicos elaborados pelo tio porque nota neles a idealização dos antepassados: “Não perdoe sua segurança, o orgulho que sente da heráldica sertaneja, dos brasões, ferros de marcar boi, histórias familiares, coisas de pouco valor para mim” (BRITO, 2008, p. 160). Já no trabalho de Marina, resultado de imagens e vozes captadas por “gravador, máquina fotográfica, papéis e fitas cassetes” (BRITO, 2008, p. 115), Adonias vê uma falsa solidez, a tentativa, a partir de métodos quase positivistas, de se estabelecer um impossível retrato completo e verdadeiro dos Rego e Castro, algo bem destoante da fragmentação, a qual, Adonias crê, caracteriza o conhecimento. Em sua definição, o conhecimento é “como um vaso de argila sumério” (BRITO, 2008, p. 37) repleto de imagens diversas e, por vezes, distorcidas.

Medina, também despreza a versão oficial que tem da sua história e da história do massacre do Sendero Luminoso e se propõe a “comprender el cataclismo que [...] [lo] arrancó de [...] [su] comarca” (PÉREZ HUARANCCA, 2004, p. 8). Sua descrença às letras parece advir também do descrédito que,

na atualidade, deposita na Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), ponto central da disseminação educacional da região em que nasceu e, para ele, foco da dominação ideológica que desenvolveu o Sendero Luminoso – inclusive dominando seu irmão – e da destruição da cultura local. Manuel de Jesús julga que o discurso libertador dos subversivos era tão fictício quanto os textos literários que lera na adolescência. Para elaborar seu posicionamento, não contrapõe teorias àquilo que ouviu dos senderistas. Ele não escolhe refutar as fraquezas do discurso ideológico dos insurgentes. Medina opta por uma construção introspectiva e pessoal da história e a avaliação que compartilha, diretamente oposta à veemência de estudos e romances tradicionais. Esta está no ceticismo de seu pai, após o desgosto de ter perdido o filho e está na exposição do seu sofrimento e de todos aqueles que contata em sua estadia na terra natal.

A insegurança de Medina e seu diálogo descreditado com as letras expõem o quanto os romances escritos por homens, preocupados com a veracidade e que se veem com a missão de falar sobre o oprimido, ignoram ou silenciam os sujeitos invisibilizados ou silenciados pela sociedade, fazendo-o, como declara Adonias, sem abdicar de seus privilégios: “Julga-se intérprete da cultura brasileira, porta-voz dos pobres e desvalidos, sem abrir mãos das regalias de um nobre” (BRITO, 2008, p. 161). A classe privilegiada que, anteriormente, produzia o intelectual engajado, o qual, em determinado sentido, julgava-se mais povo do que o próprio povo, tomando posicionamentos em seu lugar, perde espaço na literatura. Em seu lugar, emergem personagens narradoras caracterizadas pela visão subjetiva e desencantada acerca do mundo.

A presença de narradores descentrados, a procura do entendimento de si mesmos e descrentes quanto ao papel missionário da literatura é, também, resultado do afastamento de um centro definido por ideologias coloniais em que estão claramente demarcados o conservadorismo político, a cultura patriarcal, o machismo, o racismo, a desigualdade econômica e o autoritarismo. A remodulação literária serve, então, como parte de um processo de forças dedicadas à extinção de preconceitos, de luta em prol das igualdades social, política e econômica. Vigora, então, nos textos de Pérez Huarranca e Brito imagens negativas da vida e a exposição das limitações e das dificuldades das personagens em relação às suas existências. A compreensão do mundo perpassa o olhar às ruínas do passado e do presente e à percepção das violências históricas, sociais e econômicas sofridas. Ao optar por falar sobre as fragilidades das personagens sertanejas e andinas, expondo suas condições precárias de existência em meio ao debate da impossibilidade de apreendê-las por completo, os autores optam por um discurso contemporâneo pautado no resgate de contramemórias marginalizadas ou singulares e na abordagem de experiências coletivas e traumáticas, cuja força resiste à amnésia de um mundo dominado pela técnica.

A quebra da crença na unidade do discurso e a ascensão, por consequência, de vozes caladas ao longo da história, geram, em termos estéticos, narrativas cuja característica primeira está no fragmentarismo, na economia vocabular e na linguagem cinematográfica. A fragmentação traz a lume a percepção de que impera a não unicidade da verdade, sendo constante a querela entre diferenciados pontos de vista e, portanto, a existência do entrelugar de percepções, de conceitos. Ao sobrepor o urbano e o rural, com suas distintas ideologias, os romances não o fazem de maneira dual, reafirmando um ou outro lado. Há a exposição de um terceiro lugar que, em sua indefinição, demonstra a desagregação contemporânea e a diversidade latino-americana, nascida do processo de colonização, e coloca no palco sujeitos em permanente reconstrução e reavaliação.

Em *Retablo*, por exemplo, há um constante embate entre a história de violência social que aflige os migrantes andinos e o conflito de um escritor com seu objeto, entre o homem que domina as palavras e aquele que desconhece sua história, que para reconstruí-la depende de campesinos. Esteticamente, o conflito gera uma estrutura composta por distintos, simultâneos e paralelos eixos: a história de Grimaldo, a história de Manuel Medina, as histórias de diferentes personagens da região e da família do narrador e, por fim, as ponderações acerca da escrita. O multifacetamento do romance, seu fragmentarismo, lembra a técnica cinematográfica.

Também em *Galileia*, o cinematográfico surge aliado à desestabilização de verdades absolutas, por isso, é parte dos argumentos utilizados por tio Salomão contra Adonias: “Pretende escrever sobre nós, mas não sabe de nada. É incapaz de tocar feridas, sujar-se de sangue. Nem parece médico, lembra mais um cineasta por trás da lente de uma câmera. Adonias, você filma panorâmicas [...]” (BRITO, 2008, p. 80). A apresentação do espaço, invadida pelo subjetivo, desbanca discursos literários dedicados a desvelar as causas da miséria na região. Com personagens perdidas, desorientadas em relação a si mesmas, eles pontuam a inverdade e a instabilidade que alicerçam o mundo contemporâneo e, especialmente, o latino-americano.

Vista por esse prisma, a compreensão das regiões em pauta não dependeria unicamente da pesquisa de seu espaço, da investigação de visões deterministas, calcadas em causa e efeito, e do levantamento de dados objetivos voltados à economia e à etnicidade do povo – procedimentos que, podemos dizer, eram muito caros aos escritores regionalistas tradicionais. Sua apreensão completa, obrigatoriamente, demandaria a desconstrução dos discursos sobre aqueles espaços e seus povos. Neste contexto, o rompimento com romances tradicionais, com produções nas quais se prioriza a elocução patriarcal e moralista, em *Galileia* e em *Retablo*, revela o confronto com um dos principais estereótipos acerca daqueles espaços.

As personagens de *Retablo* e de *Galileia* destronam o herói romantizado e rude, idealizado em seu primitivismo, desestabilizando o exotismo dos habitantes do Nordeste e dos Andes. Para Manuel Medina, aquele povo ainda precisa conhecer a si mesmo; para Adonias, os sertanejos não formam “uma raça mestiça, mais resistente ao clima, feito o gado pé-duro que os antigos traziam” (BRITO, 2008, p. 17). Em ambas as obras, a fraqueza da existência e a alienação são marcas comuns das personagens e revelam o quanto as tentativas de libertação, por vezes, são desastrosas porque também conduzidas por terceiros. Grimaldo, por exemplo, morre em nome de uma luta que só na teoria era a seu favor e a educação que Nestor sonhara para os filhos trouxe apenas tristezas.

A origem bíblica também ajuda a entender a fragilidade sertaneja que se contrapõe à força do estereótipo do homem do sertão em *Galileia*. A denominação Galileia, fornecida à fazenda localizada no interior cearense, dá indícios sobre os sentimentos de instabilidade e a sensação de inferioridade sobresalentes nas personagens do romance. Região aspirada por muitos povos, espaço de muitos conflitos bélicos em relação à produção agrícola, a Galileia bíblica é considerada culturalmente retrógrada, como uma terra de maldição, habitada por povos atrasados, portadores de um dialeto grosseiro. Em trajeto semelhante, a fazenda do avô de Adonias é marcada por crimes, mistérios e transgressões. Seus habitantes possuem sérias falhas de caráter e estão à procura de si mesmos. O Sertão, metaforizado como o local “profundo, misterioso, como o oceano que os argonautas temiam navegar” (BRITO, 2008, p. 225), era, portanto, o espaço temido, especialmente pelo narrador, que, no encontro com ele, receava desestabilizar-se pelo remexer de memórias apagadas e pelo questionamento de uma identidade frágil que o amparava quando distante de suas origens. Diante de um Sertão invadido pela modernidade, Adonias não encontra a tranquilidade e, ao final, está tão indefinido como o próprio espaço que visitou, com todas as certezas desmoronadas. Não se sentindo pertencente à cidade ou ao interior brasileiro, ele conclui: “Já não sei que direção tomar. [...] Agora, seu significado [do mundo] me foge por completo” (BRITO, 2008, p. 236).

A viagem e, por conseguinte, o encontro com o outro, em *Galileia* e em *Retablo*, não sedimentam, na síntese do passado, o amadurecimento dos narradores. Na obra de Brito e de Pérez Huarranca, o deslocamento perde suas funções edificante e pedagógica. Ao final dos romances, Adonias e Medina ainda estão à procura de respostas; ainda são oprimidos por discursos que tentam defini-los e ajustá-los a padrões civilizados. Novamente alinham-se os enredos à concepção contemporânea de não lugar e à solidão das personagens principais:

A supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados, promovidos a 'lugares de memória', ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 1994, p. 73).

No desfecho de *Retablo*, Medina reencontra a antiga namorada e, ao fazê-lo, tem a chance de fincar raízes nos Andes e acabar com a solidão matrimonial que, em um primeiro momento, levara-o à cidade em que nasceu. Não obstante, Jesús Medina escolhe não ficar. Sua opção, novamente, coloca em destaque o não lugar do descendente andino na sociedade peruana contemporânea: homem entre dois mundos, a fluidez de sua identidade impede sua fixação a um só lugar. Trata-se de trajetória, como já dissemos, próxima a de Adonias e, também, similar à de Ismael, primo indígena bastardo do narrador de Brito. Todos, cada um a seu modo, passam a vida à procura de locais que os aceitem, simplesmente porque se sentem desconexos a todos os rótulos que trazem consigo como descendentes indígenas, como homens andinos ou nordestinos. Desterritorializados e sem laços de amizade ou familiares consistentes, homens desta estirpe não poderiam construir discursos sertanistas ou indigenistas tradicionais.

A quebra das auras patriarcal e colonialista que rondam os estereótipos do sertanejo e do andino compõe parte do processo de estilização da narrativa tradicional das vertentes literárias regionalistas no Brasil e no Peru. O ritmo irregular das narrativas, conjugado com as falhas e faltas das personagens, encena a impossibilidade da plenitude e da segurança construídas em relatos miméticos dos romances clássicos. As dúvidas e fraquezas dos narradores e de suas personagens são, em igual medida, elementos que colocam em xeque a veracidade do discurso, comprovam as dificuldades de superação da contemporaneidade e expõem a existência de desigualdades nunca superadas. Medina admite que a literatura e a história mentem e Adonias chega a dizer que o final de seu enredo só será conhecido por seu leitor por meio da consulta a uma cartomante (BRITO, 2008, p. 233). O dilema que se abriga, nas narrativas, não é a opção absoluta e maniqueísta por um ou por outro modelo do como narrar, mas a percepção da linguagem como produtividade, como elemento variável e construtor de conceitos.

As obras de Brito e de Pérez Huarranca resumem o novo tipo de engajamento vivido pela literatura contemporânea. Um engajamento que suplanta a mimese sem fechar os olhos ao real, um engajamento que expõe a circunstância de aviltamento repressiva em que muitos estão inseridos, especialmente em países colonizados latino-americanos, sem, no entanto, fazê-lo pela via denunciativa. Seu itinerário se faz pelo diálogo com outros textos, pela compreensão da história e da tradição como construções humanas, pela retirada do

peso da avaliação do narrador e pela ruptura com ideologias e obras literárias conservadoras.

## Referências

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

BAUMAN, Z. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BRITO, R. C. Entrevista concedida a Elaine Aparecida Lima, 10 de nov. de 2017.

BRITO, R. C. *Galileia*. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2008.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

MATA, A. L. N. da. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberic@l*. Paris, n. 2, p. 77-86, 2014. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-09.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2017.

PÉREZ HUARANCCA, J. Entrevista concedida a Elaine Aparecida Lima, 15 out. 2017.

PÉREZ HUARANCCA, J. Entrevista concedida a Arturo Caballero, 07 fev. 2012. Disponível em: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/naufrago/2012/02/21/entrevista-a-julian-perez-autorde-retablo-2004/>. Acesso em: 13 fev. 2017.

PÉREZ HUARANCCA, J. *Retablo*. Lima: San Marcos, 2004.

PROST, A. A família e o indivíduo. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (org.). *História da vida privada*. São Paulo, Companhia de Bolso, 2009, v. 5. p. 53-98.

SEIXAS, M. L. B. *A natureza brasileira nas fontes portuguesas do século XVI: para uma tipologia das grandezas do Brasil*. Viseu: Passagem, 2003.

# A escrita de si como forma de fazer conviver as memórias



Carla Carolina Moura Barreto  
Tatiana da Silva Capaverde

## Escritas de si: a vida íntima em cena

A constituição do individualismo moderno contribuiu para que algumas práticas culturais se expandissem na sociedade, como as escritas de si, as quais compõem um dos estilos literários de memória e apresentam representações de experiências pessoais daquele que narra, de modo a colocar a subjetividade do sujeito em primeiro plano. Em vista da proliferação das escritas confessionais na atualidade, escritas essas que representam um retorno do conceito de autor, “morto” por Barthes em 1968, a teoria literária tem promovido muitos debates e reflexões sobre esse tipo de produção, de modo a refletir, principalmente, sobre a autoria; a relação entre memória, história e escrita; o estatuto do literário; e as imbricações entre os relatos de vida e a sua ficcionalização.

Segundo Foucault (2004), as primeiras manifestações da escrita de si são reconhecidas nos séculos I e II, com o surgimento de dois tipos de textos sobre si: os *hypomnêmata* e a correspondência que, para o teórico, são formas de registrar memórias e pensamentos em busca de um cuidado de si, uma emergência em se autorrepresentar e se analisar.

Os *hypomnêmata* eram cadernos pessoais em que se anotavam pensamentos, reflexões de leituras, fragmentos de textos, debates que se tinha ouvido/participado, entre outras coisas. Funcionava como uma espécie de agenda pessoal, a qual se recorria para reflexões posteriores. Para Foucault (2004), os *hypomnêmata* não são propriamente escritas de si, pois, “trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pode ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2004, p. 149). Dessa maneira, o objetivo dos *hypomnêmata* é interiorizar esse conhecimento e estabelecer uma relação de si consigo próprio, isto é, ser posto em presença de si próprio através de discursos anteriores.

Em relação à correspondência, ela muito se aproxima dos *hypomnêmata*, pois também constitui um exercício de escrita pessoal que, se enviada ao destinatário, atua tanto sobre aquele que a envia, quanto sobre aquele que a recebe. Embora a carta seja um texto destinado ao outro, seu autor deposita nela muito de si, uma vez que apresenta informações sobre sua vida, suas atividades

cotidianas, seus sucessos e fracassos. Dessa maneira, ela consiste em uma forma de se “manifestar para si próprio e para os outros” (FOUCAULT, 2004, p. 155-156). Ela é uma forma de se autorrepresentar, de se mostrar ao outro, tornando-se “presente” a quem se dirige (FOUCAULT, 2004).

Com isso, podemos perceber que a escrita de si é uma forma de exhibir-se e, simultaneamente, de analisar-se. Ao escrever sobre si mesmo, o autor tem a oportunidade de desabafar, colocar no papel muito do que lhe aflige (ou não) e, a partir disso, praticar um exame de consciência. Como afirma Lejeune (2014, p. 303), “o papel é um espelho” no qual podemos nos projetar e nos olhar com distanciamento. Além disso, para o teórico, o papel é um amigo, “tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda liberdade” (LEJEUNE, 2014, p. 303). Dessa forma, percebemos que escrever sobre si não é apenas um ato narcisista de se expor, mas sim de se (re)conhecer e se questionar. E o texto autobiográfico um “espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção” (LEJEUNE, 2014, p. 304).

Ao longo do tempo, além dos *hypomnêmata* e da correspondência, surgem diversos outros tipos de textos que se debruçam sobre a vida pessoal de seu próprio criador, como diários íntimos, memórias, confissões, relatos de viagem, testemunhos, autorretratos<sup>1</sup>, autobiografias, romances autobiográficos, autoficções, entre outros. Todas essas variações de escritos de cunho autobiográfico consolidaram a presença do autor e sua relevância dentro de suas obras, além de serem uma forma de autoconhecimento, uma tentativa do sujeito que fala de conhecer-se, reconhecer-se, exhibir-se e afirmar-se.

Além disso, chegando a um cenário mais contemporâneo, através dos relatos íntimos torna-se possível perceber e compreender a desorganização, fragmentação e complexidade do sujeito pós-moderno, o qual, segundo Stuart Hall (2015), é descentrado na modernidade tardia. De acordo com Hall (2015), as sociedades modernas passam por inúmeras transformações que ocasionam uma “crise de identidade” do indivíduo. Com as mudanças sociais, culturais e políticas decorrentes da pós-modernidade, a noção de identidade do sujeito sofre algumas alterações. O indivíduo, antes visto como centrado e unificado, agora é visto como fragmentado. Segundo Hall (2015), o sujeito contemporâneo passa por deslocamentos, de modo a tornar sua identidade fragmentada: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única,

---

<sup>1</sup> Na pintura, a escrita autobiográfica tem seu correspondente por meio do autorretrato, no qual o autor se autorrepresenta. Grandes exemplos disso são obras como *As Meninas* (1656), de Diego Velázquez, *O Triplo Autorretrato* (1960), de Norman Rockwell e os diversos autorretratos feitos por Vincent Van Gogh e Frida Kahlo ao longo de suas carreiras.

mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2015, p. 11).

A partir disso, o teórico aponta que o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, permanente, mas sim uma “celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2015, p. 11-12). Para o autor, é quase impossível que o indivíduo tenha uma identidade unificada, pois uma “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2015, p. 12). Assim, o sujeito é visto como provisório, variável, múltiplo que, a todo momento, se depara com vários tipos de identidades (entre as quais poderá se identificar ou não) e assume identidades distintas alteradas de forma contingencial.

Através das escritas de si, muitas vezes podemos perceber essa instabilidade, fragmentação e multiplicidade do sujeito contemporâneo, uma vez que no relato íntimo temos descrições subjetivas de experiências íntimas e cotidianas do autor. No texto, o “eu” narrador descreve seu passado, seus problemas, seus pensamentos e as relações que estabelece em sociedade, de modo a (geralmente) demonstrar suas inconstâncias, contradições, ambiguidades e dúvidas, trazendo à tona a complexidade da identidade do sujeito pós-moderno, debatida por Hall (2015).

Ainda tratando de contemporaneidade, em função das novas mídias advindas do processo de modernidade, surgem novos suportes para as escritas de si. Como observa Lejeune (2014), o tradicional “querido diário” transforma-se em “querida tela”, havendo, portanto, uma troca de suporte, do papel à tela do computador. Os diários, antes escritos à mão em cadernos físicos, passam também a ser escritos em computadores e/ou *smartphones*, em blocos de nota virtuais ou em redes sociais.

Na atualidade, o indivíduo passa a se autorretratar através da internet, conectado a uma rede de leitores que poderão intervir em seus discursos com comentários, “curtidas” e sugestões. Blogs, Facebook, Instagram e Twitter, famigeradas redes sociais, funcionam como um espaço onde se registram reflexões diárias, acontecimentos e cenas fotográficas que são compartilhados instantaneamente com um grupo de amigos virtuais.

Essas e diversas outras redes sociais são ferramentas que funcionam como forma de expor a vida individual e (antes) privada do sujeito. Agora, as pessoas estão cada vez mais conectadas e estimuladas a descreverem suas atividades diárias, colocando em maior evidência sua rotina, suas preferências, suas conquistas, suas memórias. Com isso, percebemos que o indivíduo é submetido a uma autoexposição cotidiana no espaço virtual, nos remetendo a uma necessidade de extimidade, conceito que, segundo Serge Tisseron, consiste em:

Movimento que leva cada um de nós a valorizar uma parte de sua vida íntima, tanto física quanto psíquica. Esse movimento passou muito tempo despercebido embora seja essencial para o ser humano. Ele consiste no desejo de comunicar seu mundo interior [...] A expressão do si íntimo – que designamos sob o nome de ‘extimidade’ – está também a serviço da criação de uma intimidade mais rica (TISSERON, 2001, p. 52 apud NORONHA, 2010, p. 291).

Assim, a extimidade ocorre quando o que, em princípio, deveria permanecer na esfera privada é exposto pelo sujeito na esfera pública. Para Tisseron (apud NORONHA, 2001), o indivíduo deseja a extimidade e passa, então, a desvelar sua vida íntima a outrem, de modo a buscar um reconhecimento, valorizar as experiências cotidianas e evitar que o esqueçam, sendo a extimidade, por vezes, enriquecedora ao indivíduo. Além disso, como bem nos afirma Figueiredo (2013), a noção de extimidade é inseparável da noção de identidades múltiplas, fragmentadas, uma vez que cada sujeito decidirá qual faceta quer tornar visível ao outro.

A partir disso, percebemos que as escritas de si estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, agora ultrapassando os limites do papel. O exercício de escrita íntima, que antes era algo privado e solitário, tornou-se público e cada vez mais habitual, uma vez que, como nos afirma Noronha (2010), estamos passando por um momento de sociabilização do íntimo. Dessa forma, essas novas manifestações das escritas de si nos atestam que esses escritos se remodelam de acordo com as transformações sociais e os contextos de produção e recepção.

## **Escritos de memória: o conviver**

Muitas das escritas de si são construídas a partir da rememoração do sujeito. No momento da escrita, as lembranças do escritor são acionadas e contribuem para a construção textual, fornecendo informações passadas, as quais tornam possível a autorrepresentação do sujeito na escrita. Através da memória, o autor elabora uma reconstituição de sua identidade e registra experiências a partir de uma única perspectiva, um único olhar, o da subjetividade.

A memória, tema bastante discutido ao longo do tempo, da mitologia à ciência, tem mostrado sua importância e complexidade em diversos campos do saber, sendo seu conceito, tomando as palavras de Le Goff, crucial. Para Le Goff (2013, p. 387), a memória “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”, ou seja, a memória, de forma

bem geral, nos remete à capacidade de resgatar fatos ocorridos em um tempo passado que, ao serem lembrados, serão selecionados e sistematizados.

Segundo Huyssen (2000), estamos vivendo um “boom de memória”, que se evidencia a partir de algumas manifestações, como: crescimento e expansão dos museus; restauração de centros urbanos; moda retrô na arquitetura e no vestuário; multiplicação de antiquários; o intenso interesse por biografias e autobiografias de figuras notáveis; a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, como a fotografia – constantemente utilizada como uma forma de registrar um momento vivido para posterior recordação –; os documentários para a televisão e acrescentamos, ainda, os diários pessoais, nos quais os indivíduos escrevem sobre suas experiências passadas. Enquanto de um lado temos essa intensa museificação da memória, de outro, simultaneamente temos uma sociedade que mais esquece do que se lembra. A ausência de memória também está em grande evidência na sociedade atual, posto que os indivíduos cada vez mais demonstram uma perda de memória em relação à diversos temas, sobretudo no que se refere ao seu passado histórico.

Segundo Sarlo (2007), o passado é conflituoso e retorna à nossa memória ainda que não o tenhamos convocado, bem como não desaparece por decisão de nossa inteligência. O passado retorna sem um aviso prévio como lembrança que, conforme Sarlo (2007), consiste em algo soberano e incontrolável, que vem não se sabe de onde e não permite ser deslocada, pois nunca está completa. Ela surge de modo involuntário, muitas vezes acionada por algo que o indivíduo vem a ter contato, como um cheiro, um lugar, uma música, uma poesia, uma palavra, um gesto, entre diversas outras coisas. Isto evidencia a nós, sujeitos, que não possuímos controle sobre nossas memórias, pois quase sempre as coisas que mais gostaríamos de esquecer são as que melhor nos recordamos; por outro lado, as que devemos nos recordar nem sempre permanecem em nossa memória.

No amplo debate crítico sobre a memória, temos uma intensa discussão sobre a relação entre memória e esquecimento. Conforme afirma Pollak (1992), nossa memória nunca é total, mas sim seletiva, portanto nem tudo ficará gravado e registrado nela. De acordo com o autor, ela armazena, mas também exclui e relembra, e tudo isso é o resultado de um trabalho de organização. De fato, nós esquecemos a maioria das informações que adquirimos e isso ocorre devido à memória estar estritamente relacionada ao esquecimento. Portanto, não há como pensar memória sem pensar o esquecimento, pois ambos caminham juntos, são complementares e indissociáveis, ainda que aparentemente opostos.

De acordo com Ricoeur (2007), o esquecimento é deplorado, como o envelhecimento e a morte, uma vez que a ele é atribuído o apagamento dos rastros, tornando-se, assim, temido e visto como uma ameaça à memória. Em vista disso, uma luta contra o esquecimento é travada e as lembranças são buscadas e preservadas até o momento em que for possível:

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo (Santo Agostinho dixit), ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. [...] boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer (RICOEUR, 2007, p. 48).

Embora haja essa luta contra o esquecimento, não há como negar que ele está relacionado à memória, tornando impossível a conservação total das lembranças. Tzvetan Todorov, em *Los Abusos de la Memoria* (1992), conferência proferida em Bruxelas, afirma que memória e esquecimento não se opõem em absoluto, pelo contrário, a memória é uma interação entre ambos; isto é, esquecimento e memória são faculdades complementares das quais necessitamos. Segundo o autor:

El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de “Funes el Memorioso”) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. Por ello resulta profundamente desconcertante cuando se oye llamar “memoria” a la capacidad que tienen los ordenadores para conservar la información: a esta última operación le falta un rasgo constitutivo de la memoria, esto es, la selección (TODOROV, 2000, p. 16).

Partindo disso, percebemos que é impossível uma reconstituição fiel do passado, posto que para isso dependemos da memória que, por sua vez, é seletiva. Jorge Luis Borges, com seu conto “Funes, el Memorioso”<sup>2</sup> (1974) publicado originalmente em 1944, nos demonstrou quão importante é essa seleção, ao specular como seria uma memória absoluta. Com a leitura do conto borgeano percebemos que Borges compreendia que o esquecimento é uma dádiva. Para ele, assim como para Todorov (2000), a recuperação do

---

2 O conto borgeano narra a história de Ireneo Funes, um jovem de 19 anos que, após cair de um redomão, fica paraplégico e adquire uma memória prodigiosa, passando a rememorar o passado constantemente. O personagem adquiriu a capacidade de tudo lembrar-se ou nada esquecer-se e, com isso, passou a viver apenas de suas memórias, sendo privado da capacidade de pensar. Sua memória somente registrava tudo o que lhe ocorria, sem dar espaço a um real raciocínio dessas recordações armazenadas, uma vez que “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer” (BORGES, 1974, p. 490).

passado é indispensável, no entanto isso não significa que o passado deve reger o presente. É necessário, também, esquecer.

Devido à correlação entre memória e esquecimento, que resulta na instabilidade da memória, o sujeito, há muito tempo, tem buscado preservar suas lembranças através das chamadas escritas de si. Com essas escritas, que em sua maioria são construídas a partir da rememoração, temos uma espécie de arquivamento, movimento e perpetuação das memórias do narrador que, de alguma forma, poderão contribuir tanto sobre aquele que escreve, quanto sobre aquele que lê.

A conservação das memórias, individual e coletiva, é de grande importância para a sociedade, que vive na linha tênue entre lembrar e esquecer. Através dos registros mnemônicos, guarda-se, coleciona-se e transmite-se saberes, experiências e crenças que poderão ser acessados por gerações futuras, de modo a impulsionar novas descobertas e suscitar discussões. Com esse arquivamento de lembranças e experiências, as memórias passam a circular e a conviver em sociedade, podendo ser sempre visitadas e revisitas. E, a partir dessas (re)visitações, os leitores poderão compreender melhor o passado e o presente, uma vez que, como afirma Meloni (2009, p. 128), “a memória nos abre as portas para compreender o tempo e o espaço em que vivemos. A memória é a palavra arquivada. Quando é solta, pode promover a libertação e permitir compreender momentos essenciais das vivências humanas”.

Além disso, é também a partir desse contato com as memórias do passado que o sujeito se constitui. Como destaca Todorov (2000), recordar é imprescindível, dado que a identidade pessoal do sujeito é construída, também, a partir das imagens que ele possui de seu passado (TODOROV, 2000). Assim, o “eu” do presente é produto das vivências e recordações do passado. Portanto, a memória tem bastante relevância no que se refere à nossa constituição como sujeitos, como destaca Huyssen (2000, p. 67): “A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de lembrar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para reconstruir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro”.

Sendo assim, registrar e recordar o passado são tarefas necessárias à humanidade. Para isso, temos como forte aliada a escrita de si que, como vimos, preserva e perpetua experiências vividas que poderão contribuir, de alguma maneira, para a sociedade. Dessa forma, a literatura pode ser considerada um *lugar de memória*<sup>3</sup>, pois através dela o sujeito poderá registrar, deixar seus vestígios, suas marcas e suas memórias íntimas e coletivas, fazendo lembrar e conviver as memórias, na tentativa de impedir a ação do esquecimento.

---

3 Termo cunhado pelo historiador Pierre Nora (1993).

Há uma vastidão de exemplos de escritas de si que apresentam memórias e reflexões pertinentes de serem conhecidas, (con)vividas e lembradas. Um exemplo que podemos citar é *Traiciones de la Memoria* (2009), escrita pelo jornalista e escritor colombiano Héctor Abad Faciolince. A obra, que mescla autobiografia, testemunho, romance e ensaio, é composta por três narrativas que consistem em relatos independentes, intitulados “Un Poema en el Bolsillo”, “Un Camino Equivocado” e “Ex Futuros”. Nesses textos, Abad Faciolince nos apresenta memórias sobre seu passado, partindo de uma recordação demasiadamente dolorosa: o assassinato de seu pai, Héctor Abad Gómez<sup>4</sup>.

No primeiro texto, “Un Poema en el Bolsillo”, Faciolince narra, de maneira detalhada, a saga vivida por ele na tentativa de encontrar a autoria de um poema encontrado no bolso de seu pai no dia em que o assassinaram. O autor inicia uma profunda investigação em busca da autoria do poema que acreditava pertencer ao escritor argentino Jorge Luis Borges, por estar assinado com as iniciais “J.L.B.”<sup>5</sup>. No segundo texto, “Un Camino Equivocado”, o autor narra suas aventuras acerca do período em que esteve em exílio na Itália, após o assassinato de seu pai e as ameaças de morte recebidas. Na terceira e última narrativa, “Ex Futuros”, Faciolince escreve sobre a arte da escrita, promovendo uma reflexão sobre o papel da literatura tanto para aquele que escreve, como para aquele que lê.

Durante grande parte da obra, Faciolince expõe aos seus leitores suas dores e temores em relação à morte de Abad Gómez e à realidade da Colômbia da década de 1980. O autor, em meio ao texto, mostra ao leitor quão doloroso foi para ele a perda de seu pai e o quanto repudiava a violência, opressão e injustiças que ocorriam na Colômbia. Na segunda narrativa que compõe a obra, por exemplo, Abad relata sua vida de exílio na Itália e as denúncias sociais que era obrigado a fazer em seus discursos:

A mi turno yo tenía que denunciar la situación de Colombia, los grupos paramilitares, los narcotraficantes, los militares, los asesinatos de defensores de los derechos humanos, toda esa porquería colombiana que es cierta, pero de la que uno no quiere hablar todo el tiempo (en Colombia porque es peligroso, y fuera de Colombia porque quiere olvidar). Yo hablaba y me oía hablar y no me creía lo que estaba diciendo. Yo no decía ninguna mentira, contaba con detalles, por ejemplo, el asesinato de mi papá, sus luchas llenas

---

4 Héctor Abad Gómez foi um médico, professor universitário, defensor dos ideais da democracia e escritor e defensor dos direitos humanos colombiano. No dia 25 de agosto de 1987 foi assassinado na Colômbia, vítima de um plano paramilitar arquitetado com o intuito de aniquilar intelectuais de esquerda.

5 Apesar de nunca haver duvidado que o poema consistia em um autêntico texto borgeano, o autor busca, avidamente, comprovar sua tese aos leitores. Para isto, Faciolince reúne uma gama de elementos que comprovam alguns detalhes da investigação, como publicações de revistas, cartas, fotografias de objetos e pessoas que ele cita em sua obra, entre outros documentos.

de sentido y de valor, los asesinatos de sus amigos, los asesinatos y los asesinatos y las amenazas y el miedo y la impunidad y las masacres y todas esas palabras que uno dice y parecen sinónimas de mi país (FACIOLINCE, 2009, p. 204-205).

Abad, ao retratar esses acontecimentos, denuncia em seu texto as atrocidades que ocorriam em seu país, convidando o leitor a conhecê-las e repudiá-las, de modo a concedê-lo a “matéria-prima da indignação”<sup>6</sup>. O narrador expressa seu incômodo ao ter que narrar esses fatos em público, reconhecendo que seu desejo era esquecer esse passado, deixá-lo para trás. Em determinado momento da narrativa, Abad chega ao ponto de rejeitar sua nacionalidade, por mágoa e vergonha de pertencer àquele país cuja dor tanto lhe causou: “Yo odiaba mi país y tenía motivos para no perdonar lo que el régimen que allí dominaba me había hecho a mí y a las personas que yo más quería” (FACIOLINCE, 2009, p. 227).

Com isso, percebemos que através de sua escrita de si, Faciolince dá visibilidade a uma experiência individual que também diz respeito a uma coletividade, com o propósito de despertar a conscientização em seus leitores e fazê-los conhecerem um pouco a sua história e a história (violenta) de seu país. Além disso, a escrita de Abad consiste na consequência do medo do esquecimento, o medo de que a história de luta de seu pai e as injustiças sociais da antiga Colômbia sejam esquecidas pela sociedade. Assim, com sua obra, ele busca auxílio para manter ativa a lembrança, para preservá-la, compreendê-la e, conseqüentemente, para aliviar-se da dor que perdurou durante quase vinte anos.

Outra narrativa que também podemos citar é *La Casa de los Conejos* (2008), da franco-argentina Laura Alcoba. Escrita e publicada originalmente em francês, intitulada *Manèges: Petite Histoire Argentine* (Gallimard, 2006), a obra apresenta as memórias de infância da Laura Alcoba de sete anos de idade, filha de militantes montoneros<sup>7</sup> que, devido à ditadura militar argentina, passa a viver na clandestinidade ao lado de sua mãe.

Em sua vida clandestina, que se inicia quando seu pai é preso, Laura e sua mãe deixam o lugar onde vivem e passam a dividir uma casa com um casal de militantes montoneros: Diana Teruggi, uma mulher grávida a quem a obra de Alcoba é dedicada, e Daniel Mariani (Cacho), seu marido. Nessa casa, localizada em La Plata, se criava e vendia coelhos; no entanto, essa era uma fachada pública, posto que, na realidade, o lugar servia de prensa e central de distribuição do jornal clandestino da organização, o *Evita Montonera*.

6 Frase de Primo Levi. Cf. SARLO (2007).

7 Montoneros foi uma organização político-militar argentina e guerrilha urbana de esquerda. O grupo atuou de 1970 a 1979 e, durante esse período, muitos de seus integrantes foram torturados, presos e assassinados por militares.

Ao longo da obra, Laura narra alguns acontecimentos desde sua chegada a essa “casa dos coelhos”, até sua partida em 1976. A narradora nos conta que meses após deixar o país ao lado da mãe, precisamente no dia 24 de novembro de 1976, ocorreu naquela casa uma verdadeira tragédia: o exército invadiu e bombardeou o lugar exterminando cinco jovens militantes que ali estavam, incluindo Diana Teruggi. Aparentemente, houve apenas uma sobrevivente, a filha do casal, Clara Anahí, que tinha apenas alguns meses de vida na ocasião do assassinato de sua mãe. Segundo relatos de vizinhos, a criança estava presente na casa no momento do ataque; no entanto, seu corpo nunca foi encontrado, fato que leva muitos a acreditarem que ela foi sequestrada pelos militares<sup>8</sup>. Cacho, que não estava em casa naquele momento, também sobreviveu, entretanto, oito meses após a morte de Diana, ele foi assassinado pelas forças militares.

Esses fatos apresentados através da voz infantil ficcionalizada de Laura Alcoba são históricos. A casa onde tudo ocorreu foi conservada. Nas paredes e no teto ainda é possível ver marcas dos impactos das balas, o que a torna um eloquente testemunho do terrorismo de Estado. Em 1998, a casa foi aberta ao público para visitação, nomeada Mariani-Teruggi e atualmente é considerada um Monumento Histórico Nacional.

Laura Alcoba, testemunha desses acontecimentos, decide narrar essa história aos seus leitores sob a perspectiva da Laura criança, que tentava compreender tudo aquilo que estava acontecendo ao seu redor. No entanto, a Laura adulta também tem voz no relato, especificamente no prólogo e no epílogo. No prólogo, direcionado a Diana, Alcoba explica suas motiva es para escrever a obra memorial stica:

Aquí estoy. Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora s  que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto (ALCOBA, 2008, p. 6-7).

No epílogo, Laura fala sobre o regresso   Argentina em 2003 e o encontro que teve com Chicha Mariani, m e de Cacho. Ao retornar   casa que protagoniza sua obra, Alcoba revisita seu passado e recebe um impulso para escrever

---

8 Chicha Mariani, av  paterna de Clara Anahí, procurou pela neta até a ocasião de sua morte, em agosto de 2018. Chicha e outras av s de crianças desaparecidas durante a ditadura militar argentina fundaram, em 1977, a Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo, organiza o cuja finalidade é localizar e restituir às suas verdadeiras famílias todas as pessoas desaparecidas no período ditatorial.

seu relato, a fim de possibilitar que mais pessoas o visitem e revisitem. Através de seu texto, a autora resgata o passado e o traz ao presente, de modo a (re) conhecer sua herança argentina e a expor as memórias de um período doloroso que a distanciou de seu país de origem e lhe custou perdas afetivas.

Alcoba, assim como Abad Faciolince, narra na tentativa de esquecer: “[...] si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror [...], no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (ALCOBA, 2008, p. 7). Mas, além disso, também narra para manter na memória coletiva a história de seu país de origem e das vítimas que a ditadura fez, insinuando uma necessidade de estar sempre retomando a história.

Na literatura brasileira também temos escritas de si que contribuem para a conservação e recordação de um passado histórico. *O Irmão Alemão* (2014), autoficção do escritor, cantor e compositor Chico Buarque, é um exemplo disso. Embora o foco da narrativa não seja exatamente esse, a obra buarquiana apresenta uma história que tem como pano de fundo a ditadura militar brasileira, relembrando ao leitor o quão tenebroso foi esse período.

Em *O Irmão Alemão*, narrativa que se constrói na limítrofe realidade-ficção, temos as memórias do narrador Francisco de Hollander (Ciccio), personagem que busca seu meio-irmão alemão, fruto de um relacionamento entre seu pai, Sérgio de Hollander, e a jovem alemã Anne Ernst. A trama tem início quando Ciccio encontra dentro de *O Ramo de Ouro*, um dos livros da vasta biblioteca de seu pai, uma carta de 1931 escrita por Anne Ernst e endereçada a Sérgio de Hollander. Nela, Anne Ernst fala sobre o aniversário de um ano do filho e exige um posicionamento de Hollander antes de se envolver amorosamente com outro homem, o pianista Heinz Bogart. Ciccio, a partir da leitura dessa carta, passa a pensar obsessivamente no irmão e, entre devaneios e fantasias, levanta inúmeras suposições sobre seu paradeiro.

Chico Buarque, que realmente teve um irmão alemão, mescla suas memórias às memórias ficcionais de Ciccio, entrelaçando realidade e ficção. No livro, o autor insere elementos visuais, como as correspondências trocadas entre o pai, Sérgio Buarque de Hollanda e o governo alemão, nas quais Sérgio tenta conseguir a guarda do filho. Os documentos, que são autênticos, comprovam a existência do irmão e trazem mais veracidade à narrativa buarquiana.

Alguns momentos de grande relevância histórica perpassam o romance, como a já mencionada ditadura militar brasileira. O narrador, ao falar sobre sua vida acadêmica, relata aos seus leitores um pouco do que passou a ocorrer “quando o regime endureceu de vez”, como perseguições, fugas e desaparecimentos de professores:

Posso dizer que minha vida acadêmica está bem encaminhada, embora por enquanto eu me limite a dar aulas de português no cursinho pré-vestibular em troca de uma mixaria. Talvez eu até consiga antes do previsto uma posição no corpo docente da faculdade, pois alguns professores foram afastados, outros se demitiram em solidariedade, fora os que sumiram, fugiram do país. Muitos alunos também largaram o curso, e persiste um clima de apreensão no meio universitário desde os acontecimentos de 1968, quando o regime endureceu de vez. Acabaram-se as passeatas, bandeiras vermelhas dão cadeia, e nos bares onde ocasionalmente apareço não se toca em política (BUARQUE, 2014, p. 73).

Ao longo da obra, a ditadura militar torna-se ainda mais visível quando pessoas próximas à Ciccio passam a desaparecer em decorrência dela, como seu melhor amigo, Ariosto, que “nunca mais foi visto, depois de arrastado de casa por policiais à paisana” (BUARQUE, 2014, p. 127), e seu irmão Domingos de Hollander (Mimmo), que provavelmente foi capturado após se relacionar com uma argentina montonera.

Outro ponto importante apresentado por Buarque em sua trama, no que tange a ditadura, é o fato de Ciccio receber mensagens sobre o paradeiro de seu irmão brasileiro, Mimmo, que supostamente estaria vagando desmemoriado pelas ruas de São Paulo. Na realidade, no período ditatorial, familiares de desaparecidos recebiam esse tipo de mensagem, enviadas por militares a fim de confundir e dar falsas esperanças às famílias, como o próprio Ciccio percebe: “[...] esse pessoal da polícia, remanescente dos quadros da ditadura, tinha todo interesse em me embromar com esperanças fúteis. Que meu irmão perambulasse quarenta anos por aí me pareceu enfim uma hipótese tão esta-pafúrdia quanto as de ordem cósmica” (BUARQUE, 2014, p. 198).

Chico Buarque traz esses fatos que nos remetem ao período ditatorial brasileiro porque percebe que há uma necessidade de sempre retomar esse período histórico – tanto que já havia feito isso anteriormente em suas músicas, claro, bem como em sua literatura. Com *O Irmão Alemão*, Buarque nos faz refletir sobre nosso passado assombrado pela violência e pelo medo e, com isso, nos mostra que dias ruins como esses devem ser recordados, como forma de não permitir que se repitam. Embora não haja um Mimmo na “vida real” de Chico, o autor narra, agora sem censuras, o que muitos Mimmos passaram durante o militarismo, realidade que ele viu de perto. Assim, por meio de sua arte, Chico Buarque sempre busca colocar em cena esse tema que, embora muito citado e estudado, parece nunca ser lembrado ou totalmente compreendido por muitos brasileiros.

A partir desses três exemplos já podemos ter uma ideia de que a literatura se configura como uma das formas de manter vivas, em movimento e em convivência as memórias. Abad Faciolince, Laura Alcoba e Chico Buarque

fazem uso da primeira pessoa para narrarem memórias individuais e coletivas que dizem respeito a uma América Latina marcada pela violência e repressão. Desse modo, por meio de suas escritas de si, esses autores transformam, repensam e discutem questões sociais e individuais a partir da rememoração, de maneira a armazenar e difundir suas memórias. E, embora essas memórias venham carregadas também de ficção, elas nos fazem (re)conhecer e refletir sobre nosso passado, tarefa muito necessária.

## Referências

ALCOBA, L. *La casa de los conejos*. Tradução de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

BORGES, J. L. Funes, el memorioso. In: BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FACIOLINCE, H. A. *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009.

FIGUEIREDO, E. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, J. A ordem da memória. In: LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 7. ed., Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MELONI, C. *1968: o tempo das escolhas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

NORONHA, J. M. G. A terceira geração do diarismo: os blogs. In: NORONHA, J. M. G.; CARRIZO, S. L. *Relações literárias interamericanas: Território e Cultura*. Juiz de Fora: Editora UFMG, 2010.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Tradução de Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.



# Trânsitos

# Guimarães Rosa e a morte nos Andes<sup>1</sup>



Mario René Rodríguez Torres

Até muito pouco tempo, “Páramo” não tinha suscitado praticamente nenhum interesse na crítica, dando a impressão de que fosse uma obra menor de um grande escritor, com pouco a oferecer. Meu trabalho faz parte de um conjunto de textos que, nos últimos anos, vão noutro sentido, defendendo que o conto é digno da maior atenção, ainda que, no meu caso, isso não implique querer mostrar que o conto é uma grande realização. Meu propósito, pelo contrário, é analisar por que “Páramo” não chegou a bom termo e é difícil estar em bons termos com ele; são indagações como estas as que, a meu ver, fazem com que valha a pena ler o conto hoje.

Se “Páramo” não é uma narração tão acabada como outras do autor mineiro, isto se deve, em primeiro lugar, ao fato de que ela não foi terminada. Guimarães Rosa não a concluiu, ainda que faltasse pouco para que o fizesse. Para que o conto tivesse o aspecto de estar completo só faltou que o escritor preenchesse um espaço vazio entre o último e o penúltimo parágrafo, no qual deveria aparecer a citação de um livro. Guimarães Rosa morreu sem preencher esse espaço e, aparentemente, sem se decidir se incluiria o conto em *Estas Estórias*<sup>2</sup>. O livro, incluindo “Páramo”, só foi publicado postumamente.

Antes de entrar no conto, convém lembrar, com Danielle Corpas, que o período que vai da gestação de Rosa como escritor até a publicação de seus primeiros livros de peso, incluindo *Grande Sertão: Veredas* (1956) coincide com o período em que vários intelectuais brasileiros publicam obras que tinham como foco comum a formação nacional, tais como

*Casa Grande e Senzala* (Gilberto Freyre, 1933), *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda, 1936), *Formação do Brasil Contemporâneo* (Caio Prado Jr., 1942), *Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro* (Raymundo Faoro, 1958), *Formação Econômica do Brasil* (Celso Furtado, 1959), e *Formação da Literatura Brasileira* (Antonio Candido, 1959) (CORPAS, 2008, p. 264).

Todos eles, diz Corpas (2008, p. 266), seguindo um texto de Paulo Arantes, “entre os anos 30 e 50, haviam sistematizado linhas evolutivas na

1 O presente texto é uma versão revisada da quarta parte do segundo capítulo de minha tese de doutorado *A Literatura Fora do Lugar na América Latina: Três Momentos Indecisivos (um conto inacabado de Guimarães Rosa, dois textos irremediáveis de Bolaño e a escrita postergada de Macedonio)* (TORRES, 2016).

2 Nos índices de contos que Guimarães Rosa fez de modo tentativo para *Estas Estórias* nem sempre aparece “Páramo”.

experiência social, econômica ou política locais”, impulsionados por um “ideal de formação”, isto é, da crença em um processo em “direção do ideal europeu de civilização relativamente integrada” (ARANTES apud CORPAS, p. 266). Resulta tentador pensar que este contexto em que se forma como escritor Rosa tem a ver com sua predileção por escrever obras que tratam da travessia ou a viagem na qual um indivíduo descobre o mundo e a si mesmo, o que faz com que várias delas possam ser associadas com a tradição do romance de formação ou *Bildungsroman*. Tal associação tem sido feita pela crítica especialmente com relação a *Grande Sertão: Veredas*, ainda que de maneiras muito diversas e, inclusive, contraditórias. Por exemplo, há quem defenda que o romance de Rosa recupera o modelo de romance de formação paradigmático pensado originalmente por Goethe (BOLLE, 2004), quem afirme que ele se inscreve parcialmente nessa tradição (MAZZARI, 2003; ARRIGUCCI JUNIOR, 1994) e quem veja nele uma inversão do modelo estabelecido por *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, pois nele não haveria acumulação de experiência, superação e desenvolvimento (PASTA JUNIOR, 1999). Como se verá, a questão pode ser rediscutida a partir de “Páramo”, uma narrativa formativa, cujo termo é o inacabamento.

O conto começa com o narrador e personagem principal anunciando que contará sua travessia da morte à ressurreição, como parte do processo de aperfeiçoamento pelo que atravessaria toda vida humana: “Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até à hora da liberação pelo arcano, a além do Lethes, o rio sem memória” (ROSA, 2001a, p. 262). De entrada, a narrativa nos coloca diante da questão da formação, entendida aqui como processo de aperfeiçoamento transcendental, retomando a linguagem mística de que possivelmente se despreendeu a moderna *Bildung*:

o termo *Bildung* (*bildunga* em alto-alemão antigo), que deriva de *Bild*, “imagem”, significava no início criação, fabricação, o fato de dar forma. A transição para a ideia de instrução intelectual [*intellectual training*] e depois de educação se pensa que provém da linguagem mística, na qual *inbilden* designa a aquisição de uma representação figurativa, estabelecendo uma relação de facto entre *Bildung* y *Embildung* (imaginação) (ESPAGNE, 2014, p. 112).

O caráter místico da narrativa de “Páramo” parece confirmado pela maneira como o narrador se refere a seus virtuais interlocutores, aos quais chama de “irmãos”, com tom de quem dá um sermão, como bem apontou Paulo Moreira (2013, p. 86). Contudo, depois de duas páginas, esta forma de interpelação é abandonada, o que indica desde cedo que o misticismo pode não passar de um estratagema de um narrador que, como cada vez fica mais

claro, tenta com dificuldade dotar de sentido e justificação os acontecimentos pelos que passou, à maneira de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*.

Mas não nos adiantemos. Voltemos aos primeiros parágrafos de “Páramo”, em que se anuncia uma viagem formativa, que inclui o inevitável momento de perda de toda certeza: “todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige um baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio das trevas; a passagem. Mas, o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo” (ROSA, 2001a, p. 262). Prometer narrar um processo formativo é prometer narrar experiências em sentido forte, que é aquilo que só pode ser adquirido com “o apalpar imenso de perigos”. Martin Jay destaca o vínculo etimológico que há entre experiência e perigo, lembrando que a palavra inglesa *experience* “deriva mais diretamente da *experientia* latina, que denotava ‘teste, prova ou experimento’ [*trial, proof, or experiment*]” e que “‘testar’ [*to try*] (*expereri*) contém a mesma raiz que *periculum*, ou ‘perigo’”; por isso, a palavra “experiência” sugere “ter sobrevivido a riscos e aprendido alguma coisa com o encontro” (JAY, 2004, p. 10). Por exemplo, continua Jay, pode significar “emergir [*a coming forth from*]” ou, se traduzimos nas palavras do narrador de “Páramo”, um “grande passo adiante”. Jay ainda faz referência à palavra alemã para experiência, *Erfahrung*, que teria adquirido, entre seus significados, “uma noção de experiência mais alongada temporalmente com base em um processo de aprendizagem, a integração de momentos distintos de experiência em um todo narrativo ou uma aventura” (JAY, 2004, p. 11). A palavra *Erfahrung* se vincula com “perigo (*Gefahr*)” assim como com “viagem (*Fahrt*)” (JAY, 2004, p. 11).

Antoine Berman também tem escrito sobre o conceito alemão de experiência, vinculando-o explicitamente com a *Bildung*, que, segundo o autor, chegou a ser concebida na cultura alemã como “um auto-processo em que há um ‘mesmo’ que se desdobra até adquirir sua plena dimensão” (BERMAN, 2002, p. 81): “Ela é o movimento do ‘mesmo’ que, mudando, encontra-se ‘outro’. ‘Morra e transforme-se’, disse Goethe” (BERMAN, 2002, p. 81-82).

Quando o narrador de “Páramo” fala de morte, a entende justamente no sentido de passar por encontrar-se “outro”, que é quando “nós mesmos [...] nos estranhamos”:

às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida [...]. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos (ROSA, 2001a, p. 261-262).

E em “Páramo” esse estranhamento acontece justamente no meio de uma viagem. São todos estes elementos, mobilizados pelo narrador no começo da sua história, os que nos fazem pensar que “Páramo” conta uma experiência formativa. Inclusive, a impressão inicial é que estamos diante de uma espécie de mini-*Bildungsroman*, não sendo o eixo da narrativa muito diferente daquele que tradicionalmente define o romance de formação: “a trajetória de um personagem central (o indivíduo “problemático” divisado por Lukács) ‘em busca de si mesmo’ – pressupondo-se porém que o caminho rumo a essa meta passa sempre pelo confronto educativo com o mundo e o encontro com o ‘outro’” (MAZZARI, 2003, p. 87). Definição a que cabe o reparo de Willi Bolle (2004) ao afirmar que, na conceitualização de romance formativo de Goethe, o que está em jogo na trajetória do personagem central não é só uma formação individual, mas social<sup>3</sup>.

A viagem do narrador de “Páramo” o leva, certamente, a confrontar-se com o mundo, do qual descobre uma face desconhecida. No começo da narrativa diz ter ido a uma cidade no estrangeiro, onde “tão só, tão alto” lhe “é dado sentir os pés frios do mundo”; mais adiante comenta ter descido a “um mundo de ódio” – como compreenderia a partir de seu encontro com uma índia (a imagem por excelência do outro americano) –, e ainda depois se refere a “um mundo desconhecido. O mundo que você não pode conceber” (ROSA, 2001a, p. 276). Aliás, no último parágrafo de “Páramo” o narrador dirá voltar “para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial. O mundo” (ROSA, 2001a, p. 290); uma afirmação que parece se encaixar como fecho de uma narrativa formativa – ainda que para esse momento já não seja possível acreditar que “Páramo” atingirá a *forma* que prometia.

A cidade do estrangeiro onde o protagonista do conto vai se confrontar com um “dolorido esvaziamento” é introduzida com as seguintes palavras:

Era uma cidade velha, colonial, de vetusta época, e triste, talvez a mais triste de todas, sempre chuvosa e adversa, em hirtas alturas, num altiplanicie na cordilheira, próxima às nuvens, castigada pelo inverno, uma das capitais mais elevadas do mundo. Lá no hostil espaço, o ar era extenuado e raro, os sinos marcavam as horas no abismático, como falsas paradas do tempo, para abrir lástimas, e os discordiosos rumores humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto como se mesmo feito da matéria desmedida das montanhas (ROSA, 2001a, p. 262).

3 Em concordância com Bolle, Michel Espagne (2014, p. 119) assinala que “é fácil mostrar que as várias fases da aquisição da *Bildung* em Wilhelm Meister correspondem às fases pelas quais a cultura alemã passou no século XVIII, tornando assim o desenvolvimento individual da personalidade uma alegoria da educação do próprio povo alemão”.

O nome desta cidade não é mencionado em nenhum momento, mas pouco depois do parágrafo citado aparece uma referência geográfica concreta: “‘*En la cárcel de los Andes...*’ – dizem-se os desalentados viajantes que aqui vêm ter, e os velhos diplomatas, aqui esquecidos” (ROSA, 2001a, p. 264), e gradualmente se acrescentam outros elementos (além da aparência colonial, a altitude e o frio) que fazem a cidade facilmente identificável – pelo menos para aqueles que conheçam razoavelmente Bogotá. De fato, a identificação da capital colombiana como cenário da crise do narrador do conto não é uma novidade, mas, em geral, quando tem sido feita, é apenas como curiosidade, praticamente sem incidência na interpretação da narração. A exceção é o crítico Bairon Oswaldo Vélez Escallón (2014) – não por acaso um bogotano que fez seus estudos de pós-graduação no Brasil –, que demonstrou que as alusões à capital da Colômbia no conto são bem mais numerosas do que se costuma apontar e não compõem simplesmente um telão de fundo para as ações da narração. Com Vélez coincido completamente neste ponto, ainda que, como se verá, nossas interpretações vão por caminhos diferentes e às vezes opostos.

Assim como o nome da cidade do conto não é mencionado, mas pode ser deduzido, o mesmo acontece com a data em que decorrem os acontecimentos. Em “Páramo” não se menciona data alguma, mas se faz referência a um “médico judeu, muito loiro” que “tivera de deixar sua terra” porque “longe, em sua pátria, era a guerra. Homens loiros como ele, se destruíam, de grande, frio modo, se matavam” (ROSA, 2001a, p. 268). A menção do judeu exilado por causa da guerra faz pensar, de imediato, nos anos da Segunda Guerra Mundial; e caso se atente à biografia de Guimarães Rosa, não é difícil deduzir que a narração recria a cidade de Bogotá nos anos 1942-44, quando o escritor morou nela como segundo secretário da embaixada do Brasil. É inclusive tentador pensar no protagonista do relato – um homem culto, possivelmente um diplomático, à que uma “freira de ar campesino” chama de “Su Señoría Ilustrísima” (ROSA, 2001a, p. 271) – como em um *alter ego* do escritor. Como aponta Edna Calobrezzi (2001, p. 139), com base numa resenha biográfica escrita por Paulo Ronai, Rosa sofreu de “soroche” na Colômbia e tinha medo de morrer igual ao narrador do conto. O soroche, ou “mal-das-alturas”, é o mal-estar físico que provoca a altitude naqueles que não estão acostumados com ela e inclui entre seus sintomas a sensação de asfixia, tal como descreve o narrador de “Páramo”: “Nessa manhã, acordei — asfixiava-me. Foi-me horror. Faltava-me o simples ar, um peso imenso oprimia-me o peito” (ROSA, 2001a, p. 267). Rosa escreveu de sua estadia em Bogotá a seu tio Vicente, no dia 21 de setembro de 1942:

até agora, não tive jeito de escrever, porque todas as minhas energias físicas e morais estavam enfeixadas, na tarefa fisiológica da adaptação à altura. Porque, não é brincadeira esta altitude de 2.660 metros; oxigênio aqui é manga-de-colete, e passei uns dez dias

aprendendo a respirar nesta atmosfera rarefeita. Passava as manhãs em terrível dispneia, e as tardes com tremenda angústia e dores de cabeça. Felizmente, já venci a etapa, que foi duríssima. Não desejo, sinceramente, a nenhum de vocês, a vinda a estas regiões tão próximas do céu, que são paragens apropriadas para anjos e não para criaturas humanas (GUIMARÃES, 1972, p. 166).

Esta carta termina, aliás, com uma imagem da cidade muito próxima à oferecida por “Páramo” e com uma menção à melancolia, um estado também experimentado pelo protagonista do conto<sup>4</sup>:

Eu fico aqui, na velha cidade colonial de Jimenes (sic) de Quesada, aninhada junto às nuvens, entre a cordilheira central e a cordilheira oriental; escutando os sinos das igrejas antigas, contemplando a savana melancólica, e pensando em vocês, com saudades e toda a sorte de bons desejos (ROSA, 2001a, p. 167).

Apesar de escrever, na carta, ter superado “felizmente” a “dispneia” – “as tardes com tremenda angústia e dores de cabeça” –, Rosa acrescenta não desejar “a nenhum de vocês, a vinda a estas regiões tão próximas do céu, que são paragens apropriadas para anjos e não para criaturas humanas”. Mesmo adaptado, Guimarães Rosa não se sentiria à vontade em Bogotá e parece que suas lembranças da cidade ficaram vinculadas a algo desagradável, que não deixava de voltar. Outro exemplo disto é a seguinte anedota recuperada por Paulo Moreira:

Uma vez, no México, Guimarães Rosa impressionou Gabriel García Márquez e Álvaro Mutis com um conhecimento íntimo da paisagem urbana de Bogotá quando se encontraram na casa de Virginia Fagnani Wey, tradutora de Guimarães Rosa. Antes da chegada dos dois escritores colombianos, Guimarães Rosa tinha se queixado amargamente sobre seus anos em Bogotá, a ponto de alarmar seus anfitriões, mas quando os dois colombianos apareceram, Guimarães Rosa cumprimentou-os pedindo notícias sobre um vagabundo famoso, que costumava deambular pelas ruas de Bogotá e encantou-os com vários contos da vida nas ruas da cidade colombiana (MOREIRA, 2013, p. 217).

A diplomática atitude de Rosa com García Márquez e Mutis não anula que a primeira sensação a vir com a lembrança de Bogotá é a amargura. Mas

---

4 O protagonista de “Páramo” diz: “Meus maiores inimigos, então, iriam ser a dispneia e a insônia. Sob a melancolia – uma águia negra, enorme pássaro” (ROSA, 2001a, p. 268).

qual é a importância destes dados biográficos? Certamente não é mostrar a fidelidade com que Guimarães Rosa recriou sua vivência bogotana em “Páramo”. A questão que interessa indagar aqui não é a da fidelidade, mas a da representação, isto é, a pergunta: por que o escritor mineiro fez aquela representação da Bogotá dos anos 40 – ou de uma cidade cheia de alusões óbvias a Bogotá dos 40 – em “Páramo”? Por que a representou como uma espécie de Comala, uma cidade dos mortos, ainda que às avessas, fria e nas alturas, onde o narrador se sente paranoicamente perseguido por um homem com “ar de cadáver”? Como se verá, uma resposta satisfatória não pode deixar de considerar certas relações entre o texto narrativo e o tecido biográfico.

Na sua breve interpretação de “Páramo”, Silviano Santiago ensaia um passo nesta via, sugerindo que

traços dos cem dias de internamento do cônsul [Guimarães Rosa] em Baden sobressaem na asfixia sofrida pelo personagem em virtude da rarefação do ar nas alturas dos Andes. Coação marcial e pressão atmosférica se somam e levam o prosador a dramatizar em ficção simbólica a angústia existencial por que ele passa e que toma conta do mundo em guerra (SANTIAGO, 2012).

Segundo Santiago, a angústia ativada pelo soroche que retrata “Páramo” se encadearia com a provocada pela atmosfera irrespirável da Segunda Guerra e, em particular, com o evento traumático do confinamento que sofreu o escritor em um hotel da Alemanha. A hipótese é plausível, mas é preciso prestar maior atenção a outro acontecimento apenas mencionado por Santiago (2012): “a segunda viagem a Bogotá, feita em 1948”, que não só pode ser relacionada com a angústia do narrador de “Páramo”, mas também com seu riobaldiano sentimento de culpa.

À luz dos acontecimentos desse dia, o chamado *bogotazo*, podemos ter uma maior compreensão (ou pelo menos uma mais interessante) do desenrolar narrativo do conto; ou melhor, do seu não desenrolar, do seu não desenvolvimento, pois em “Páramo” não há superação que permita ao narrador terminar afirmando sua volta à vida, como prometera ao início. Por último, na narrativa não se resolve o desencontrado encontro da vida e da morte, assim como não se resolve o do narrador culto e cosmopolita com os humildes moradores locais.

À primeira vista, a proposta de ler “Páramo” à luz do *bogotazo* pode parecer descabida, mas, como bem mostrou Bairon Vélez Escallón, na narração aparecem elementos que nos indicam que a Bogotá de começos dos anos 1940 está sendo vista desde o futuro. O mais claro deles é “uma citação do poema “A Máquina do Mundo”, que Carlos Drummond de Andrade publicaria

individualmente em 1949 e em 1951 como um dos poemas do livro *Claro Enigma*” (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014, p. 129). A citação não está dissolvida no corpo do texto, mas marcada com aspas<sup>5</sup>, isto é, se ressalta com clareza este elemento que quebra a temporalidade sugerida pelos outros elementos da narrativa (a descrição da cidade, a alusão à Segunda Guerra Mundial). Ou seja, o narrador quer que o leitor perceba, não que está diante de uma obra de ficção sem compromisso com a realidade, ou coisa parecida, mas que o narrador já sabe o que acontecerá no futuro e encontra na Bogotá de começos de 40 o vindouro, “a lembrança dum porvir”, para dizê-lo com o título de um documentário de Chris Marker. Por isso, como aponta Vélez Escallón, o narrador diz, ao descrever os bondes da cidade, que “são belos e confortáveis, de um vermelho sem tisne”. A falta de “tisne” nos remete ao depois, quando os bondes – los tranvías – ficarão tismados pelas chamas na revolta popular em Bogotá no dia 9 de abril de 1948 (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014, p. 183), momento a partir do qual nunca mais serão utilizados como transporte público da cidade. Diante desse encontro dos tempos, adquirem um novo sentido as palavras do narrador: “esta cidade eu já a avistara, já a tinha conhecido, de antigo, distante pesadelo” (ROSA, 2001a, p. 264).

Guimarães Rosa avistou Bogotá mais de uma vez e, como se disse, presenciou o pesadelo do *bogotazo*. Um pesadelo que, na perspectiva de “Páramo”, já se manifestava na cidade que o escritor conheceu no início dos anos 1940. Um pesadelo que, como ao narrador de seu conto, vai persegui-lo, posto que Guimarães Rosa não deixará de defrontar-se com ele enquanto não conclui a escrita de “Páramo”, o que, finalmente, não acontece. Rosa só deixa de escrever o conto porque morre. Mas em que consistia exatamente esse pesadelo? O que vivenciou o escritor em Bogotá no dia 9 de abril de 1948? É claro que seria pretencioso demais supor que o podemos saber. Possivelmente o mais importante pertence ao terreno do indizível, como todo evento traumático. Mas alguns testemunhos nos permitem algumas conjecturas e nos oferecem outros elementos para pensar “Páramo”.

Em 2006 a revista *Continente* publicou, com o título “Guimarães Rosa nos pergunta: Como vão os sobreviventes?”, alguns fragmentos de uma crônica de Joel Silveira, em que este relembra os sucessos do 9 de abril de 1948, os quais presenciou como um dos jornalistas brasileiros encarregados de cobrir a IX Conferência Pan-Americana. Permito-me citar esses mesmos fragmentos da crônica de Silveira, pois eles nos oferecem o panorama resumido de que precisamos:

---

5 “Ali, em antros absconsos, na dureza da pedra, no peso de orgulho da terra, estarão situados os infernos – no ‘sono rancoroso dos minérios?’” (ROSA, 2001a, p. 265). O “sono rancoroso dos minérios” é o trecho tomado de Drummond.

Primeira semana de abril de 1948. Instala-se em Bogotá a IX Conferência Interamericana. O propósito da reunião era um só, embora não estivesse dito explicitamente no temário: agregar todos os países da América do Sul e da América Central para que, juntos e sob (é claro) a liderança norte-americana, incrementassem a luta contra o comunismo.

Os jornalistas brasileiros – Antônio Callado, Nahum Sirotsky, Murilo Marroquim, Octávio Thyrsó e eu – encontramos Bogotá fervilhando.

O Partido Liberal havia se cindido. A ala mais à esquerda lançara um candidato próprio: Jorge Eliécer Gaitán. Só se falava nele. Sua popularidade era imensa.

Gaitán recebeu os jornalistas brasileiros que haviam solicitado uma entrevista dois dias antes. Falou de tudo, uma voz pausada, grave, desancou a IX Conferência, “um expediente dos Estados Unidos para reforçar a presença norte-americana na América Latina”. Confessou ter como certa a vitória:

– Não tenham dúvida. Eu serei o próximo presidente da Colômbia.

Não foi. Três [dias] após o nosso encontro, precisamente às 13h15 do dia nove de abril de 1948, quando deixava o escritório em companhia de dois amigos, o carismático líder popular era abatido pelo revólver de Juan Roa Sierra, figura anônima, que o baleou pelas costas.

O que aconteceu em seguida, em Bogotá, é conhecido. O “Bogotazo”, a incontrolável rebelião popular, espontânea, explosiva e sem liderança aparente, praticamente pôs fogo ao centro da cidade.

Passado o furacão, Antônio Callado me convidou:

– Vamos até a Embaixada conversar com Guimarães Rosa, saber o que ele está achando de tudo isso?

Famosa gravata borboleta, rosto bem barbeado, aquele eterno sorriso nos lábios, Rosa nos recebeu com alegria:

– Como vão os sobreviventes?

Quando lhe pedimos a opinião sobre as terríveis ocorrências dos últimos dias, ele me fez um ar de enfado e disse:

– Querem saber mesmo o que é que eu acho? Pois aí vai: para mim, este povo colombiano é muito sem-modos, muito mal-educado.

E mudou de assunto<sup>6</sup> (SILVEIRA, 2006, p. 71).

---

6 O número da revista *Continente* em que foi publicado o texto citado está disponível em: [https://issuu.com/revistacontinente/docs/063\\_-\\_mar\\_06\\_-\\_fogo](https://issuu.com/revistacontinente/docs/063_-_mar_06_-_fogo). Os fragmentos publicados em *Continente* formam parte da crônica “Bogotá está em chamas”, que apareceu pela primeira vez no livro de Silveira *Tempo de Contar* (1985), e republicada no volume *Memórias de Alegria* (2001), de que tomo as futuras citações.

Acrescento só alguns breves dados a mais<sup>7</sup>. Em 1946, o Partido Conservador ganha as eleições presidenciais, com Mariano Ospina Pérez, e volta ao comando do país (que tinha perdido em 1930), aproveitando as divisões internas do Partido Liberal. Para as eleições de 1946, este último partido apresentou duas candidaturas: a oficial de Gabriel Turbay e a dissidente de Jorge Eliécer Gaitán, quem celebrenemente proclamava que na Colômbia o confronto não era entre dois partidos políticos, o Liberal e o Conservador, mas entre o povo e uma oligarquia conformada por liberais e conservadores. Um diagnóstico ao qual não deixará de dar razão o desfecho do 9 de abril de 1948, que culminou com a decisão dos dirigentes liberais de não apoiar a insurreição popular contra o governo conservador, mas de fechar uma aliança com este. A ordem pública foi restabelecida por meio dessa aliança e da militarização da cidade com regimentos vindos de toda Colômbia. Contudo, a partir de 9 de abril, ao longo do país se intensificará o novo ciclo de violência que começou com a volta dos conservadores ao poder e sua cruenta perseguição aos liberais.

Gaitán, que se perfilava como o mais forte candidato para as eleições de 1950, nas quais concorreria como candidato único do Partido Liberal, se via como um representante do “povo” e certamente assim era visto tanto por amplos setores populares como por boa parte da elite do país, que se referiam a ele às vezes como “el negro Gaitán” e outras como “el índio Gaitán”, por suas marcas físicas, como pele escura e nariz aquilino. É interessante notar que ao descrever os seguidores de Gaitán, Joel Silveira diz que eram justamente índios ou descendentes de índios, que olhavam para ele – Silveira – com olhos cheios de ódio:

Do nosso segundo dia em Bogotá, no início da primeira semana de abril de 1948, lembro que chamei a atenção de um dos meus colegas para os olhos que nos punha a gente local, nas ruas, nos cafés, nos restaurantes, até mesmo no restaurante novinho em folha que o governo havia inaugurado para servir principalmente aos membros das delegações e aos jornalistas estrangeiros presentes à IX Conferência. Eram olhos inimigos, cinzentos, ameaçadores – olhos de quem estava com raiva, de quem ruminava um rancor surdo. Particularmente o olhar da população de origem índia mais acentuada, ou mesmo os índios puros, que perambulavam soturnos pelas ruas do Centro como manchas escuras (SILVEIRA, 2001, p. 194).

---

7 Para uma boa descrição e contextualização do acontecido em Bogotá em 9 de abril de 1948, recomendo, entre os inúmeros materiais que existem a respeito, os documentários de Maria Valencia Gaitán, neta de Jorge Eliécer Gaitán: *¡Gaitán Sí!* (1998) e *9 de Abril 1948* (2001). Nestes documentários – que apresentam depoimentos de intelectuais, políticos e gente do comum, além de materiais de arquivo – se baseiam principalmente as observações que seguem.

Silveira depois descobrirá que esse olhar estava relacionado com os altos custos da IX Conferência e a exclusão de Gaitán nela. Mas aquele olhar também podia ter motivos bem mais antigos. Em consonância com a crônica de Silveira, o narrador de “Páramo” percebe que tem descido a um mundo de ódio justamente por conta de uma índia e faz referência a seu olhar: “Baixei a um mundo de ódio. Quem me fez atentar nisso foi uma mulher, já velha, uma índia [...]. Vi-a vibrar os olhos, teve um rir hienino. Era uma criatura abaçanada, rugosa, megeresca, uma índia de olhos fundos” (ROSA, 2001a, p. 274). Isto acontece justo depois de que o narrador tem a estranha sensação de estar “a perfazer [...] as mesmas ruas, na capital do Novo Reino, dos Ouvidores, dos Vice-Reis” (ROSA, 2001a, p. 274); na narração de Rosa fica bastante explícito o vínculo entre o ódio no olhar da população índia e os ressentimentos de origem colonial.

Porém, ao se falar de “índio” é preciso ter cuidado, posto que, ainda que seja verdade que muitas das fraturas sociais na Colômbia do metade do século XX – como as da atual – são de origem colonial, seria um erro pensar que elas podem ser entendidas em termos de índios contra espanhóis ou algo semelhante. Igualmente errado seria identificar Gaitán como líder de um movimento indígena. Ele nunca teria se definido dessa maneira, assim como a maioria de seus seguidores não se autodenominariam índios. “Índio” neste contexto (e talvez sempre), antes do que a uma identidade étnica ou racial, se refere aos excluídos na construção do Estado nacional – sem que deixe de ser verdade que a discriminação racial sempre teve um grande peso na Colômbia e que muitos dos excluídos levam marcas corporais que se atribuem aos índios, assim como aos negros. Assim pois, “el índio Gaitán”, ou “el negro Gaitán”, não era o líder de um conjunto social que se autoidentificava como índio ou como negro, mas de uma massa heterogênea de excluídos que conformava o povo. A esse povo, Gaitán tinha dito: “si avanzo, seguidme. Si me detengo, empujadme. Si os traiciono, matadme. Si muero, vengadme”<sup>8</sup>, e o último foi o que parte da população saiu a fazer nas ruas de Bogotá em nove de abril de 1948. Saiu para vingar a morte de Gaitán, mas também, na explosão do ódio acumulado, para se apropriar do que nunca teve acesso (muitas pessoas entraram nas lojas para pegar joias, móveis, roupas, eletrodomésticos) e satisfazer desejos reprimidos – várias igrejas e templos foram profanados e homens assaltaram conventos e mosteiros tentando satisfazer suas fantasias sexuais (BRAUN, 2009, p. 216). O quadro bem poderia ter sido a fonte de inspiração da descrição que faz Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, do que poderia

8 Segundo o historiador Jorge Orlando Melo (2008), provavelmente Gaitán tomou essa frase de “Mussolini, quien la dijo en abril de 1926. Pero Mussolini se la había robado al contrarrevolucionario francés Henri du Vergier, Comte de La Rochejacquelein, quien la pronunció en 1793 para entusiasmar a las tropas que defendían la religión de los ataques de la revolución francesa. Y vaya uno a saber de dónde la tomó Vergier: quizás de algún general romano. Ahora, en Internet, dicen que es del Che Guevara”. Ver o artigo “Frases prestadas”, disponível em: <http://www.jorgeorlandomelo.com/frases.htm>. Acesso em: 23 fev. 2016.

acontecer se os catrumanos saíssem de suas brenhas e invadissem as cidades (ROSA, 2001b, p. 405).

Mas o que fazia Guimarães Rosa enquanto acontecia algo como isso em Bogotá? Antonio Callado nos oferece outro testemunho. Depois do *bogotazo*, em que perdeu o contato com ele, Callado teria encontrado o escritor e lhe perguntado:

“Puxa, Rosa! Onde é que você andou?” E ele me respondeu: “Estava todo o tempo na residência do embaixador”. A casa ficava no bairro mais chique de Bogotá, era enorme e tinha um parque imenso. “Mas você não viu o que aconteceu em Bogotá? Puxa, parecia a história de Augusto Matraga, de tanto que mataram gente... Isso aconteceu no meio da rua, o tempo todo!” Foi então que ele me disse: “Ora, Callado, o que tenho que escrever já está tudo aqui na minha cabeça. Não preciso ver coisa alguma... Já fiz um livro, estou fazendo outros”. – “Mas Rosa, olha, eu garanto que você ficaria impressionado. Foi um espetáculo terrível... O que você fez durante todos esses dias?” Ele disse: “Eu reli o Proust”. Vejam só! Ele havia descoberto Proust, numa edição francesa, na embaixada num bairro de Bogotá, e simplesmente se sentou para reler Proust. Ignorou a cidade que pegava fogo porque já tinha todas as guerras de que precisava dentro da cabeça (CALLADO, 1995, p. 82).

A resposta do escritor neste caso, como no do testemunho de Joel Silveira, é tão desconcertante que gera descrença<sup>9</sup>. Será possível que Rosa falasse isso? Teria dado mostras de se importar tão pouco pelo que aconteceu a sua volta? Ou foram suas palavras tão só uma forma de fugir de temas que não gostava, posto que sempre evitava falar de política? Segundo Callado, Rosa disse não ter interesse pelos acontecimentos do *bogotazo* porque já tinha tudo o que precisava escrever na cabeça. Mas não desmente “Páramo” isso? E cada vez que Rosa voltava ao conto não voltava àquilo pelo que disse não se importar? Teria o escritor mudado de opinião sobre a importância do *bogotazo* com o passo dos anos? Pouco antes de morrer, Rosa pensaria em retomar “Páramo”, duvidando se devia inclui-lo ou não no novo volume de *estórias* que preparava. É também nesse período final da sua vida que o escritor mineiro faz sua única referência pública ao acontecido no 9 de abril de 1948, no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em que rende homenagem

9 Por este tipo de respostas, Rosa será objeto de uma impiedosa sátira por parte de Glauber Rocha que, por outro lado, não deixava de admirar o escritor mineiro. Nessa espécie de homenagem demolidora que é *Riverão Sussuarana*, Rocha (1978, p. 10-11). escreve: “Em Janeiro de 1965 voei Los Angeles Milão escrevendo a tese ‘Estetyka da Fome’ pro ‘I CONGRESSO DO TERCEYRO MUNDO’ em Genova e conheci Guimarães Rosa [...] todo mundo falou e o maior escritor disse besteira. Os fofoqueiros o exculhambavam nos corredores e Restaurantes. ‘Viu o que disse? Que não entendia de política.’ Pois sim: no tal Bogotazo da Colombya, contou-me Antonio Callado, estava seu Rosa no Hotel curtindo um proustezinho enquanto o povo tocava fogo na cidade”.

a João Neves da Fontoura, seu antecessor na Academia e chefe da delegação brasileira na IX Conferência Pan-Americana. Rosa escreve:

Nem esqueço, em Bogotá, quando a multidão, mó milhares, estourou nas ruas sua alucinação, tanto o medonho esbregue de uma boiada brava. Saqueava-se, incendiava-se, matava-se etc. Três dias, sem policiamento, sem restos de segurança, o Governo mesmo encantado em palácio. Éramos, bloqueados em vivenda num bairro aristocrático, cinco brasileiros, e penso que nem um revólver. Recorro a notas: “12. IV.48 22 hs. 55’. Tiros. Apagamos a luz.” Mas, o que, com João Neves, por sua calma instigação, então discorriamos, a rodo, eram matérias paregóricas: paleontologia, filosofia, literatura; ou lembrava tropelias brilhantes de seu Sul, citava o saudoso nosso Dr. Glicério Alves, nobre tipo humano, do melhor gaúcho e amigo. E, todavia foi sua determinada e ativa decisão um dos ponderáveis motivos por que a IX Conferência se manteve na capital andina, adiante e a cabo (ROSA, 1999, p. 509).

Este testemunho de Rosa, dado quase 20 anos depois dos acontecimentos, tem diferenças significativas com o de Callado e o de Silveira. Depois de sublinhar a violência dos acontecimentos que tomaram conta da cidade, recorrendo a um símil tipicamente seu (“tanto o medonho esbregue de uma boiada brava”), o escritor afirma ter ficado com João Neves discorrendo de “paleontologia, filosofia, literatura”, mas não por desinteresse ou indiferença, mas como forma de manter a calma e/ou a saúde diante da situação, como dá a entender a denominação “matérias paregóricas” – segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, paregórico, vem de “parégorikós, ê, ón ‘próprio para consolar, acalmar’”<sup>10</sup>. Mesmo assim, a declaração de Rosa não deixa de gerar certo incômodo, posto que mostra que o escritor que dizia preferir conversar com vaqueiros antes do que com os doutos professores (LORENZ, 1983, p. 92) no momento de uma revolta popular ficou do lado da elite intelectual e política, chegando inclusive a festejar que, por intervenção de João Neves da Fontoura, se mantivesse “na capital andina, adiante e a cabo” a IX Conferência, que obedecia claramente aos interesses norte-americanos no continente.

Dito isto, que outra coisa poderia ter feito o funcionário do governo e escritor Guimarães Rosa? Caberia esperar que ele, como Fidel Castro, que também estava em Bogotá aquele dia, ficasse do lado do “povo”, roubasse umas botas militares, procurasse um fuzil e se juntasse à multidão, ainda que fosse para descobrir que a revolta não acabaria em nada?<sup>11</sup>. É claro que isto

10 Com este sentido de “calmante”, e com conotação medicinal, a palavra aparece na novela “Dãolalalão”, do livro *Noites do Sertão*. Soropita começa a passar mal pelo ciúme e raiva que sente pelo negro Iládio, e então, ante a insistência de Doralda por saber o que tem, pede “um trisco de elixir-paregórico, como porque podia vir a doer-lhe uma cólica” (ROSA, 1976, p. 75).

11 Aludo a alguns dos apontamentos que Fidel Castro (2013) faz no seu relato do 9 de abril de 1948 em Bogotá, onde se encontrava organizando um congresso paralelo e contestatário do Pan-Americano – o

não faria muito sentido. É preciso evitar a tentação de querer julgar Rosa; renunciar ao desejo de querer condená-lo, mas também de absolvê-lo. É neste ponto que, me parece, minha leitura da relação entre “Páramo”, Rosa e o *bogotazo* se afasta significativamente da de Bairon Vélez Escallón, o crítico que mais tem se debruçado sobre o assunto. Ainda que não seja seu objetivo declarado – nem talvez consciente –, Vélez Escallón parece empenhado em demonstrar que há uma boa justificativa para tudo o que foi dito e escrito por Rosa; ao final, o escritor e sua produção ficam livres de toda possível dúvida ou suspeita. Assim, por exemplo, depois de se referir à resposta dada pelo autor a Callado, isto é, que releu Proust enquanto a cidade pegava fogo, o que faz o crítico é assinalar que “*Em busca do tempo perdido*, precisamente, poderia ser uma boa entrada” para “Páramo” (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014, p. 123). Não que isso não possa ser verdade, mas nesse tipo de colocação é difícil não ver a costumeira atitude defensiva do acadêmico que esquiva qualquer possível questionamento ao grande autor e sua obra.

Se é preciso evitar a tentação de condenar as respostas que deu Guimarães Rosa ao *bogotazo*, “Páramo” incluído, é preciso também ter o cuidado de não apagar o que elas têm de inapropriadas ou desajustadas. Uma impropriedade ou desajuste que não diz o suficiente, se definido como produto do trauma do *bogotazo*, do encontro com o real lacaniano que o conto tematizaria. Aquilo que fica faltando se sente de forma bastante clara na análise que Vélez Escallón faz das referências a obras de arte (Boecklin, Goya), com as quais o narrador tenta interpretar sua vivência na cidade andina. A análise se dedica a mostrar como essas obras encaixam bem com o estado melancólico do narrador de “Páramo” (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014, p. 154-158). A leitura pode ser convincente, mas, e se mudarmos o foco, abandonando a perspectiva do narrador e tentando assumir a dos pobres moradores da cidade andina? O que sentimos ao fazer isto não é o desajuste antes do que a pertinência dessas referências? Desde esse outro ponto de vista, comparar os moradores pobres da cidade, que levam o caixote de uma criança ao cemitério, com um capricho de Goya não parece excêntrico e, até mesmo, eurocêntrico? Neste ponto, concordo com Maria Luiza Scher Pereira (2005, p. 16), para quem, em “Páramo”, o “diplomata letrado e iluminista tenta recorrer ao seu acervo cultural para interpretar o mundo adverso” (além de Goya e Boecklin, o narrador cita Joaquín Bartrina, Carlos Drummond), mas a narrativa acaba por mostrar que esse mundo “resiste a se deixar representar pelas referências da cultura e da arte da modernidade a que pertence o intelectual exilado, e com as quais ele se identifica”. Entre um e outro não há ponto de contato:

---

Congreso Latinoamericano de Estudiantes. O relato integral de Fidel, de que Silveira cita alguns trechos em “Bogotá está em chamas”, está disponível em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12731753>. Acesso em: 23 fev. 2016.

Soledade. E de que poderiam aliviar-me, momento que fosse, qualquer um de entre os milhares de pessoas desta cidade, e, delas, as pouquíssimas com quem frequentarei, se não os sinto iguais a mim, pelas vidraças das horas? Passo por eles, falo-lhes, ouço-os, e nem uma fimbria de nossas almas se roça (ROSA, 2001a, p. 269).

Minhas roupas são diferentes; meu modo, meu aspecto, saberão que sou estrangeiro, de classe diversa, de outra situação social (ROSA, 2001a, p. 286).

A distância que há entre os pobres da cidade andina e o cosmopolita diplomata do conto também fica visível nas referências que o último faz sobre sua vida amorosa. O narrador diz ser tentado por uma mulher russa e outra francesa, tentações as quais resistiria por sua fidelidade à espanhola dona Clara. Nada mais distante das índias “de olhos fundos”. Com razão Pereira (2005, p. 11) sugere que o narrador diplomata do conto se sentiria menos desconfortável em Paris ou Hamburgo do que na cidade andina. Seus principais pontos de referência claramente estão lá. Não é de estranhar que, mesmo sufocado pelo catolicismo conservador da cidade dos Andes, o afeto do narrador se incline – de maneira meio pacata, afastando tentações – por uma mulher que remete à alta tradição ibérica, aos Leguía, os Condemar ou os Izázaga (ROSA, 2001a, p. 280). Depois de tudo, o narrador pertence mais ao mundo das “damas, à luz de lanternas conduzidas por criadas” do que ao das índias ou camponesas locais.

“Páramo” nos coloca assim diante de uma distância intransponível. Talvez tão intransponível como a que separava o diplomata Guimarães Rosa do *povo bogotano* no dia 9 de abril. Seria exagerado ver em “Páramo” a tentativa de Guimarães Rosa de ajustar contas com o acontecido naquele dia? É abusivo vincular o sentimento de culpa que sente o narrador, assim como sua sensação de ser perseguido por um homem com aspecto de morto (nunca chamado exatamente da mesma forma, sempre cambiante), com o que aconteceu no *bogotazo*, com os inumeráveis mortos que deixou? Não se deixa ouvir a própria voz de Rosa na fala do narrador: “E tive de ficar conhecendo – oh, demais de perto! – o ‘homem com a semelhança de cadáver’. *Esse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino inflexível me obrigava*” (ROSA, 2001a, p. 267, grifos meus)?<sup>12</sup>

---

12 Sobre o estranho homem com “a semelhança de cadáver” se diz mais para frente que, de todos os moradores da cidade, ele “é o mais morto”. Uma observação que, de novo, como no caso do olhar cheio de ódio dos índios, parece fazer eco da crônica de Joel Silveira, pois na última parte desta, o jornalista diz que nunca na sua vida, “nem mesmo nos meses de guerra”, esteve “diante de mortos tão mortos” (SILVEIRA, 2001, p. 206) como os que viu no cemitério central um dia depois do *bogotazo*. Os mortos mais mortos são os que mais atormentam os vivos, permanecendo indelévels (vivos?) na sua memória. A crônica de Joel Silveira é de 1985, mas inclui fragmentos de textos publicadas na época dos acontecimentos, como a parte intitulada “Um menino morto” de que faz parte o trecho. Não é improvável que Rosa tenha lido esses textos.

Como Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, o protagonista de “Páramo” é um narrador cheio de culpa que narra vivências do passado tentando entender o sentido destas, ou melhor, dar-lhes um sentido. Como se disse no começo desta análise, muito se tem discutido se Riobaldo atinge seu objetivo, se, ao final, o vivido revela seu sentido na narração e o ex-jagunço termina sendo um narrador que conta uma experiência de que se fez dono, superando as dificuldades do passado e tendo um “crescimento do espírito”, para usar uma expressão de “Páramo”. Ou seja, se tem discutido muito se *Grande Sertão: Veredas* constitui ou não um *romance de formação*.

No caso de “Páramo”, vimos que de maneira explícita os primeiros parágrafos prometem uma narrativa formativa que, não obstante, vai se embaralhando. Com o avançar das páginas, percebemos que todas as possibilidades de sair desse embaralho e, portanto, de que a narração formativa chegue a bom termo se concentram em um objeto. Trata-se de um livro (escrito assim, em minúscula no começo), que o narrador diz comprar para se esquecer do homem “com aspecto de cadáver”, mas que quase de imediato se converte no Livro (com maiúscula), um objeto que o angustiado protagonista sente capaz de decidir seu destino para bem ou para mal. Em um primeiro momento, o protagonista narrador dirá não estar preparado para abrir e ler o Livro; o que, como é de se esperar, só acontecerá na parte final de “Páramo”.

A narrativa transcorre no cemitério da cidade, ponto de chegada de um “cortejo fúnebre”, ao qual o narrador se junta para poder dissimular uma súbita crise de pranto. Já no cemitério, o narrador se afasta do cortejo e se esconde em um ponto “fechado entre lápides e ciprestes”, onde não há “sentido externo e humano” (ROSA, 2001a, p. 287), ou seja, em um espaço que pertence aos mortos. Nesse espaço, o narrador sente o impulso de abrir e ler o Livro, mas desiste por “repentino medo” e “sinistra agouraria” de que esse ato o faça ficar para sempre lá, morto entre os mortos, sem desenvolvimento, sem “futuro” (ROSA, 2001a, p. 288). Então o narrador decide fugir e abandonar o Livro lá, porque ele pertenceria aos mortos, seria o pago de uma dívida do narrador para com eles: “Abandoná-lo-ia [...] e era então como se deixasse algo de mim, que deveria ser entregue, pago, restituído. Naquele livro, haveria algo de resgatável” (ROSA, 2001a, p. 288). Adiantando-nos à conclusão, observamos que resulta muito tentador pensar que esse Livro representa a “Páramo” dentro da narrativa, pois “Páramo” pode ser lido como o texto com que Guimarães Rosa resgataria sua dívida com os mortos do passado em Bogotá.

O narrador abandona o Livro, mas quando está a ponto de sair do cemitério é alcançado por um dos pobres homens do cortejo que acompanhara, que lhe traz o Livro de volta. Estabelece-se então um diálogo caricato entre o ilustre narrador e aquele homem do *povo*, que só reafirma a distância entre os dois. Ciente disto, o narrador rapidamente se despede e segue seu caminho de regresso para a cidade: “Estávamos tão perto e tão longe um do outro, e eu

não podia mais suportá-lo. Estouvada e ansiadamente, despedi-me. Voltava, a tardos passos. Agora, a despeito de tudo, eu tinha o livro. Abri-o, li, ao acaso” (ROSA, p. 2001a, 290). É, pois, nesse momento, que o narrador decide abrir o livro (agora de novo em minúscula, como anúncio de que não será aquilo que o narrador espera?) e ler um trecho. Mas o que o leitor encontra nesta parte do conto não é a citação de nenhum texto, mas um espaço em branco que Guimarães Rosa não chegou a preencher, e depois dele o último parágrafo da narração.

Que citação poderia ter preenchido esse espaço? Que livro teria feito que o narrador levasse a bom termo sua narrativa de formação? Retomando o dito umas linhas antes, parece evidente que esses versos teriam de ser uma sinédoque de “Páramo”, claro que de um “Páramo” acabado, que não há. Não sabemos em que texto pensou Rosa, mas podemos especular que foram alguns versos em espanhol, pois o livro (de poemas [ROSA, 2001a, p. 282]) é comprado na capital andina<sup>13</sup>. Talvez alguns versos vinculados com o tema da amada espanhola perdida, dona Clara, de que diz o narrador: “se algum dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor”, numa passagem que termina significativamente com a palavra de “saudação e apelo: *Evanira!*” (2001a, p. 282). “Evanira” é o título de um poema que Rosa publicou em 1961, e depois recopilado em *Ave, Palavra!*, cujo tema é justamente a separação e reencontro dos amantes, como parte de um processo que deixa um aprendizado, a necessidade da saudade. Assim o deixa claro a descrição que antecede cada uma das partes finais:

Cap. V – O Narrador sabe-se transformado novamente e que passou por uma espécie de morte, propiciatória e necessária. (Descobre que, já antes de encontrar a Amada, tinham saudade, sem o saber – e que a própria, e ignota, fora que os trouxera ao lugar consagrado.) (ROSA, 1978, p. 36).

Cap. VI – O Narrador se reconhece em novas alturas de amor e adivinha o trabalho da saudade. A Amada e ele voltavam a encontrar-se (ROSA, 1978, p. 37).

Cap. VII – Narrador e Amada imploram que a saudade nunca os abandone, livrando-os dos gelos que entorpecem, da opacidade que retarda, do sangue que corrompe e das trevas que separam. (Não há fim.) (ROSA, 1978, p. 38).

---

13 Segundo Paulo Moreira, Walquiria Wey, a tradutora para o espanhol de *Primeiras Estórias*, lhe contou que “Guimarães Rosa disse a ela que um dia tinha seguido um humilde cortejo fúnebre pelas ruas de Bogotá (não de um homem jovem, mas sim de uma jovem mulher); depois de terem chegado ao cemitério, ele se escondeu em um canto afastado; quando ele estava saindo do cemitério, se deparou com um dos homens que havia levado o caixão da jovem mulher; ambos falaram da menina morta e o homem o surpreendeu ao lhe devolver o livro que Rosa havia trazido, uma antologia de poesia em castelhano” (MOREIRA, 2013, p. 220, n. 36).

*Evanira* é, assim, uma espécie de versão poética do que seria “Páramo” como narrativa formativa bem sucedida. Para que “Páramo” fosse tal, o narrador deveria, afinal, entender (achar) um sentido para seu encontro com os outros da cidade andina e tirar um ensinamento deste que o faria reavaliar suas negativas percepções antigas<sup>14</sup>. Como resultado disso, o narrador superaria o perigo de morte e voltaria à vida com um “crescimento do espírito”. Mas a imagem que nos oferece o último parágrafo do conto não é essa. Pelo contrário, o narrador sai do cemitério para a cidade igualmente confuso como no começo, sem saber se está entre vivos ou mortos (como já anunciava a epígrafe) e sem um sentido que organize o vivido em um todo coerente: “Eu voltava, para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial. O mundo. Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte. Ao sofrimento, sempre. Até ao momento derradeiro, que não além dele, quem sabe?” (ROSA, 2001a, p. 290).

O que fica claro é que, seja qual for o texto que Rosa pensava colocar no espaço que ficou em branco, ele não teria implicado que o narrador completasse seu processo formativo como anunciado no começo de “Páramo”. Nesse sentido, qualquer texto poderia estar aí, porque nenhum poderia cumprir aquela tarefa. Ora, não diz isto algo sobre os limites da literatura de Rosa e, talvez, da literatura em geral? Esse espaço em branco da narrativa não aponta para a impossibilidade de que ela ocupe o lugar de detentora da chave de um processo formativo seja este individual, nacional ou latino-americano? Ou ainda que ela possa ajustar algo, ser uma forma ajustada, uma forma que faz justiça ou que narra com justiça algo (por exemplo, o acontecido em Bogotá em 1948)? Um bom motivo para ler “Páramo” hoje é que nos faz repensar questões como estas.

## Referências

9 DE ABRIL 1948. Direção de María Valencia. Bogotá: Colparticipar, 2001. 1 VHS (57 min.).

ARRIGUCCI JUNIOR, D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Bauru: EDUSC, 2002.

---

<sup>14</sup> Que “o Homem com o frio de cadáver” poderia mudar de signo e revelar um aspecto positivo chega a ser insinuado na passagem em que o narrador diz que a lembrança dele o salvou das tentações dos “amores falsos” (ROSA, 2001a, p. 279-280).

BOLLE, W. *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BRAUN, H. Los mundos del 9 de abril, o la historia vista desde la culata. In: SÁNCHEZ, G. (org.) *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Medellín: La Carreta, 2009.

CALLADO, A. *3 Antônios e 1 Jobim. Depoimentos de Antonio Callado, Antonio Candido e Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

CALOBREZI, E. T. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2001.

CASTRO, F. Bogotá está em chamas. *El tiempo*. 8 abr. 2013. Disponível em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12731753>. Acesso em: 23 fev. 2016.

CORPAS, D. dos S. Grande Sertão: Veredas e formação brasileira. *Revista da ANPOLL*, v. 24, p. 261-288, 2008.

ESPAGNE, M. Bildung. In: CASSIN, B.; APTER, E.; LEZRA, J.; WOOD, M. (ed.). *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton University Press, 2014. p. 111-120.

GAITÁN SÍ. Direção de María Valencia. Bogotá: Colparticipar, 1998. 1 VHS (52 min.).

GUIMARÃES, V. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

HOUAISS, A. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

JAY, M. *Songs of experience*. Ewing: University of California Press, 2004.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, E. (org.). Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.

MAZZARI, M. O Bildungsroman na literatura brasileira: prolegômenos para um estudo. *In: Blickwechsel:XI*. São Paulo: Edusp, 2003. v. 2. p. 85-92.

MELO, J. O. Frases prestadas. *In: Âmbito Jurídico*. Bogotá, 8 set. 2008. Disponível em: <http://www.jorgeorlandomelo.com/frases.htm>. Acesso em: 17 fev. 2016.

MOREIRA, P. *Literary and cultural relations between Brazil and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

PASTA JUNIOR, J. A. O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, n. 55, p. 61-70, 1999.

PEREIRA, M. L. O exílio em Páramo de Guimarães Rosa: dilaceramento e superação. *Psicanálise & Barroco*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 7-21, 2005.

ROCHA, G. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1978.

ROSA, J. G. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

ROSA, J. G. *Ave palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROSA, J. G. 'O verbo & o logos' discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. *In: GUIMARÃES, V. Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSA, J. G. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

SANTIAGO, S. Soroche, o mal das alturas. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 2012. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,soroche-o-mal-das-alturas,903349>. Acesso em: 23 fev. 2016.

SILVEIRA, J. Bogotá está em chamas. In: SILVEIRA, J. *Memórias de alegria*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001. p. 187-207.

SILVEIRA, J. Guimarães Rosa nos pergunta: “Como vão os sobreviventes?”. *Continente*, Recife, n. 68, p. 71, mar. 2006. Disponível em: [https://issuu.com/revistacontinente/docs/063\\_-\\_mar\\_06\\_-\\_fogo](https://issuu.com/revistacontinente/docs/063_-_mar_06_-_fogo) Acesso em: 8 set. 2020.

TORRES, M. R. R. *A literatura fora do lugar na América Latina: três momentos indecisivos* (um conto inacabado de Guimarães Rosa, dois textos irremediáveis de Bolaño e a escrita postergada de Macedonio. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

VÉLEZ ESCALLÓN, B. O. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, iauaretê*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/129644/328971.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 fev. 2016.

# Descentralização e hibridez nas redes de Maria em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*



Isabel Jasinski

*Escrever, como viajar ou perambular, também é uma forma de deslocamento.*

Maria Alzira Brum (2014, p. 144)

Este estudo considera a literatura como um fazer artístico híbrido, como parte do circuito de informação e trocas, por onde circulam saberes e práticas na relação dentro-fora das literaturas pós-autônomas, conforme observa Josefina Ludmer (2010). Neste sentido, valoriza as línguas deslocadas, a literatura em diálogo com outras artes, técnicas e tecnologias, a biografia, a experiência e a autoficção, bem como as estratégias de circulação de bens culturais cujas dinâmicas contrabalançam a mundialização.

O marco teórico se vincula ao projeto “Américas transitivas e as redes do literário”, que considera a América Latina para além dos clichês do exotismo, do subdesenvolvimento, da macropolítica ou de uma geografia e uma literatura com limites fixos. Pensa em um continente móvel e em processo como matéria de escritura. Ao falar de “Américas transitivas”, na contramão do viés geopolítico, se refere a territórios móveis, falas, corpos, lugares de encontros, trocas, contatos e aprendizagens, bem como a modos de produzir, sentir e transmitir saberes e práticas por meio do texto, da escritura e da literatura como experiências de uso desse espaço de sentido, simbólico e imaginário, mas também desse “sentido de mundo”, real e potencial.

De modo geral, os meios e as vivências necessários para a criação da arte contemporânea se encontram principalmente em espaços urbanos, não correspondendo, contudo, a espaços fixos e predeterminados, mas principalmente moventes e/ou virtualizados. Esses espaços são descentralizados em virtude de que a tendência contemporânea é a disseminação de paradigmas e fronteiras, que se sustentavam sob o modelo do Estado centralizador e da razão legisladora, em multiplicidades ou centralidades múltiplas que propõem uma nova política para a cultura, favorecendo uma tendência cooperativa e não corporativa. Porém, a maior dificuldade para isso ainda é a capitalização da cultura, convertida em bem de consumo. No entanto, o desenvolvimento dos

meios de comunicação, principalmente a internet, favoreceu a disseminação do centralismo, parâmetro de organização das instituições modernas, forçando a mudança na construção de significações e na relação interpessoal, que passa em grande parte pela linguagem intermediária no século XXI – apesar do uso insidioso das redes sociais para a dispersão viral de notícias falsas, que prejudicam a liberdade de escolha e a pluralidade de opiniões. Isso tende a produzir efeitos na sociedade e na cultura que demandam reflexão, como os métodos de educação, as formas de trabalho e de mobilidade, o sentido de identidade e a expressão artística.

Nessa linha reflexiva, este artigo propõe discutir o que considera como um modo de escrita contemporâneo que expressa os processos de significação moventes, de forte teor performático, decorrentes de uma construção narrativa fragmentada, porém articulada em redes literárias, que produz dissimulação e opacidade do sentido. Essa “escrita nômade” se apresenta como foco de estudo na obra *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos* (2008), de Maria Alzira Brum, em seus processos de descentralização. Uma narrativa de ficção que somente pode ser considerada a partir de pressupostos teóricos pouco convencionais, destoantes da recepção crítica equivocada de Adriano Koehler (2008), na revista *Rascunho*, ao tratar do multiperspectivismo narrativo da obra, que lamentava a ausência de um elemento central do enredo, segundo ele, por precarizar o senso lógico da trama e instaurar um “excesso de confusão”. Em réplica ao texto, a escritora questionou as premissas apresentadas pelo resenhista por se apoiar em critérios inadequados, posto que ela pretendia “incentivar a discussão de ideias e o questionamento do óbvio, do consensual, do estabelecido a respeito do que é ou pode ser arte, literatura, ficção” (BRUM, 2009). Como este artigo pretende demonstrar, a ausência de “senso lógico” é a lógica da composição narrativa nesta obra da escritora brasileira, deliberadamente construída para criar imagens deslizantes e sentidos precários.

## Proposições do descentramento

Vários escritores e multiartistas atuais vivem a arte como uma condição transitiva do seu corpo e da sua palavra, modo de inserção no real que não privilegia uma linguagem isolada, nem um gênero, nem mesmo um espaço, uma identidade ou uma origem, mas sim o desejo que o impulsiona ao outro por meio da arte e da literatura, associando a ética do compartilhamento à ação transitiva por meio do afeto e do afetamento. Essa é a condição do nomadismo na arte, que se constitui no espaço do trânsito e inaugura novas comunidades ao instaurar redes de relação. Os percursos, modos e meios desse movimento são imprevisíveis, mas pode-se considerar que eles respondem a singularidades que os movem. O recorte proposto neste projeto, intitulado “Américas transitivas e as redes do literário”, toma o espaço continental para pensar em seus movimentos de desterritorialização culturais

e simbólicos na literatura. As Américas são plurais, a multiplicidade é sua condição. A partir disso, pretende refletir sobre a alteridade e a mobilidade como experiências da contemporaneidade nesse espaço plural, que se expressam no fazer literário desses escritores.

A partir do marco do sistema literário, a proposta pretende pensar a literatura como uma comunidade inacabada em processo aberto, que se constitui em redes não contínuas mediante aglomerações, agrupamentos ou constelações, mas que dependem de escolhas singulares. Este entendimento de comunidade se contrapõe ao conceito tradicional baseado nos paradigmas de propriedade, individualidade e raça, que fundamentaram a noção de “essência”. A princípio, Jean-Luc Nancy se debruçou sobre a ideia do “comum” compartilhado atualmente, diante do qual se apresenta a necessidade de repensar o “ser-em-comum” como um “ser-com” (NANCY, 2016 [1986]). Depois dele, Maurice Blanchot e Giorgio Agamben, entre outros, reelaboraram a ideia de comunidade a partir da diferença, que relativiza as restrições impostas pela definição tradicional, pois considera a comunidade como um espaço que não admite uma única identidade e se abre para a heterogeneidade, pensando a fronteira como passagem e relação. Nesse horizonte teórico, as “redes do literário” são um instrumento conceitual em desenvolvimento que permite articular escritores, obras, editoras, crítica, pesquisa, linguagens artísticas e meios digitais, se apresenta como hibridismo e como precariedade na dinâmica de sentidos, promove políticas alternativas de circulação e de distribuição, de ativismo e de ocupação. Essa perspectiva incide sobre a linguagem, o corpo e seus afetos, reflexos pré-conscientes a estímulos externos, segundo propõe a teoria do afeto (LEYS, 2011), gerando conexões criativas, trocas, leituras e provocações estéticas para as coletividades artísticas.

Esse domínio das artes contemporâneas está relacionado ao desenvolvimento da arte conceitual que, ao longo dos anos 1960, produziu uma virada epistemológica em todos os âmbitos do pensamento e da prática social, que se projeta de maneira contundente até os dias atuais. Pedro Dolabela Chagas considera que essa “nova episteme” estabelece como marco os movimentos políticos antissistêmicos de 1968, que mudaram a sensibilidade para a percepção da alteridade: “Não havia mais arte em geral, mas, sim, práticas que subsistem em acoplagem com outras funções sociais, dentro de redes socialmente instituídas de produção e distribuição de informação” (DOLABELA CHAGAS, 2018, p. 28). O pesquisador destaca que a ação artística passou a ser pensada como um processo relacionado a um contexto, como um acontecimento que envolvia o processo e o público, sem pretensões à transcendência, mas articulado ao debate e à conscientização teórica da sua proposta no presente histórico. Para a arte conceitual, lembra Dolabela Chagas (2018, p. 86), o espaço físico participava do fato artístico, por isso lançaria o artista ao contato aberto com o público. Isto promoveu a dessacralização da arte, necessária para o processo de transformação sensível. O sentido da obra seria conferido pelo receptor,

situando o artista e o público em uma relação não hierarquizada. Assim, a obra no sentido clássico desapareceria para dar lugar ao processo (DOLABELA CHAGAS, 2018, p. 87). Destituída do seu valor sublime, a obra passou a ser um veículo e um desafio dos sentidos instituídos, deslocando os receptores dos seus parâmetros de realidade quando os convidava para o jogo, onde as leis de causalidade eram suspensas.

A des(re)territorialização do sentido, decorrente desse processo de resignificação da arte, projetado a partir dos anos 1970 até as primeiras décadas do século XXI, envolve tanto as questões identitárias, como os espaços da escrita, a desconstrução do sujeito, a multiplicidade linguística, o deslocamento de um espaço físico para outro, também “relacionado à ideia de uma passagem que compromete laços, vínculos afetivos” (PARANHOS, 2010, p. 155)<sup>1</sup>. A partir das experiências singulares de literatura, alteridade e mobilidade, essa perspectiva teórica permite pensar em expressões artísticas do movimento. Considerando o recorte proposto por Zilá Bernd (2010), Maria Alzira Brum efetua um deslocamento tanto no sentido transcultural quanto transacional, combinando línguas diversas, e constrói processos de des(re)territorialização em suas obras a partir da autoficção e do hibridismo. Por outro lado, ao jogar com referências *fake* e fragmentos de outras narrativas, linguagens e meios, como o cinema ou a TV, cria deliberadamente uma “escrita mercenária” (*sic*) como resistência ao centralismo, ao controle, aos limites e à norma, o que se relaciona ao processo da *braconagem*, segundo Nubia Hanciau (2010), pelo uso de linguagens não literárias, pela mistura de referenciais cultos e populares, de ciência e misticismo, de múltiplas autorias.

## Considerações sobre hibridismo e heterogeneidade

Maria Alzira Brum é uma escritora brasileira contemporânea que publica em espanhol e português, além de atuar como tradutora, editora, curadora, professora e pesquisadora. Sua produção está associada às ações sociais da sua arte, como as oficinas de escrita compartilhada em comunidades de países como o México e o Peru, às performances, às redes sociais e às edições independentes da sua obra<sup>2</sup>. Em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos* (2008) e suas edições no

1 Ligações afetivas que Vilém Flusser reconhece como consequência de “habitar a casa na apatidade”, em *Bodenlos* (2007).

2 Publicações Individuais: *O Doutor e o Jagunço: Ciência, Cultura e Mestiçagem em Os Sertões* (2000); *Aleijadinho: Homem Barroco, Artista Brasileiro* (2008); *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos* (2008); *La Orden Secreta de los Ornitorrincos* (2009, 2014); *Novela Suvenir* (2009-2010, 2010, 2014); *Rapsodia Para Cuerpo: una Teoría de Conjuntos* (obra editada em cartoneras do México e do Equador); *No Hacerlo* (2014); *Amostra Tátil* (2017); *Ensaio Para Não Morrer na Praia (fragmentos)* (2017); *(G x2) Realidade Total* (2018). Publicações em inúmeras antologias, entre elas: *O Clarim e a Oração: Cem Anos de Os Sertões* (2002); *Contos Cruéis: as Narrativas Mais Violentas da Literatura Brasileira* (2005); *Capitu Mandou Flores* (2008); *Geração 00. Fricções em Rede* (2012); *Road to Ciudad Juárez: Crónicas y Relatos de Frontera* (2014); *Translações* (2014); *Cortázar Sampleado* (2014); *Metamorphoses – Journal of Literary Translation* (2015).

Brasil, no Peru e no México, a autora usa a hibridez para gerar conexões que jogam com a descentralização e a improbabilidade, alimentando um processo de dissimulação e opacidade, daí a importância simbólica do ornitorrinco:

A imagem do animal avistado na praia naquela tarde, o híbrido, foi adotado como símbolo da Ordem. A. explica que “o híbrido tinha para aqueles viajantes vários significados. Era uma demonstração da contradição, da imperfeição e da desarmonia inerentes ao universo; significava a contingência e a singularidade; representava a origem da vida, pela mistura de características de animais marinhos, terrestres e voadores; simbolizava a aventura marítima e os novos tempos, a modernidade; representava as próprias ordens místicas e secretas que, como se sabe, estiveram implicadas na formação do modo científico de pensamento e conhecimento. O híbrido, conforme algumas simbologias e tradições herméticas, também era uma representação do humano (BRUM, 2008, p. 35)<sup>3</sup>.

A hibridez, a fragmentação e a descentralização são estratégias posicionais na narrativa, que apresenta como fio condutor as redes ficcionais da pesquisadora de História da Ciência, Maria, na tentativa de articular sua percepção de mundo para combater o sintoma da desconexão: “Comparo essas crises [de desconexão] à sensação de um astronauta quando o fio que o liga à nave se solta. Não consigo impedi-las de todo. A ordem e uma dose diária de ignatia amara, que tomo por indicação de um homeopata, são estratégias para reduzir sua frequência” (BRUM, 2008, p. 5-6). O interesse pelas coleções, que a protagonista cultivou desde menina, e o método de organizar suas coisas a ajudam a suportar o sintoma da desconexão. Por outro lado, as repetições fora de contexto no relato, que constroem estratos de realidade variados, e as diversas acepções das histórias entrecruzadas e anacronismos produzem a desconexão como característica de seu exercício de escrita. A obra se constitui como uma coleção de textos com vínculos precários e define a entropia – desordem das partículas em um sistema físico – como a chave para o surgimento da narrativa, fundamento do pós-humanismo dos personagens *queer*, membros da Ordem Secreta dos Ornitorrincos.

A desconexão, na narrativa de *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*, se manifesta então por meio de um hibridismo simbólico e da precariedade do sentido, “condição predominante na criação”, para Néstor García Canclini. O hibridismo, como discute em *Culturas Híbridas* “abarca diversas mezclas interculturales” (CANCLINI, 1990, p. 14) e caracteriza um fenômeno cultural na América Latina, resultante de um processo de modernização diferenciado, associado a movimentos de desterritorialização e reterritorialização em função

3 A dissimulação ganha relevo se considerar que esse fragmento é de autoria do escritor português Nicolau Saião (Disponível em: [www.triplov.com/Maria-Alzira\\_Brum/2007/Ordem-secreta/Livro/index.htm](http://www.triplov.com/Maria-Alzira_Brum/2007/Ordem-secreta/Livro/index.htm). Acesso em: 03 mar. 2017).

da “pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (CANCLINI, 1990, p. 288). As práticas artísticas, na atualidade, não possuem paradigmas consistentes, adverte o antropólogo (CANCLINI, 1990), e os artistas não ambicionam impor um sentido ao mundo; ao contrário, surgem novas formas de subjetividade, sem ilusões totalizadoras ou messiânicas. O culto e o popular se cruzam na modernidade latino-americana e promulgam a disseminação dos centros, a multipolaridade das iniciativas sociais e a pluralidade de referências, tomadas de diferentes territórios.

A noção de “hibridismo cultural” de Canclini segue a genealogia da modernidade latino-americana traçada por Jesús Martín-Barbero, considera Trigo (1997) em “De la transculturación (a/en) lo transnacional”, resultante da complexificação da heterogeneidade social sob o impacto do transnacionalismo, onde coexistem múltiplas e desiguais lógicas de desenvolvimento. Parece superar o consensual da síntese dialética, suposto na ideia de mestiçagem e subjacente aos conceitos de “transculturação” de Ángel Rama e de “heterogeneidade cultural” de Antonio Cornejo-Polar, segundo Trigo, mas acaba se refugiando na generalidade, a ponto de “não qualificar nada, ao abarcar tudo”, incidindo em uma inconsistência teórica (TRIGO, 1997, p. 157). Apesar da crítica, que opta por outros conceitos que buscaram abordar a questão da heterogeneidade transcultural latino-americana para pensar sobre os modos atuais de produção e consumo cultural, o hibridismo usufruiu de certo consenso acadêmico enquanto instrumento capaz de evidenciar a mudança de paradigmas no âmbito do transnacionalismo.

## As redes de Maria

Os sintomas de desconexão apresentados em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*, o hibridismo, a descentralização e a precariedade de sentido produzem a disseminação e a opacidade como efeitos narrativos em torno na figura principal M., começando pelo seu nome, também Maria, ou Dora, pesquisadora da “Ordem Secreta dos Ornitorrincos”, criança abusada sexualmente, cantora ou escritora. A busca da personagem por publicar *Tú Serás Mi Último Fracaso*, um “guión de bolero” (BRUM, 2008, p. 27) revela seu enfrentamento a uma visão da literatura como negócio e incrementa o sentido de desconexão da personagem, que destoa da voz do editor e do sentido padronizado de literatura:

O texto precisa ganhar coerência, unidade. Falta costurar a narrativa. A experimentação já se esgotou, tem muita gente por aí usando linguagem fragmentada só para dizer que está transgredindo ou para justificar falta de fôlego narrativo, de conexão com a literatura.

Mas uma boa história ainda é a alma do negócio (BRUM, 2008, p. 13).

A tensão decorrente desse enfrentamento se apresenta na obra como um dissenso estético. Além disso, ele marca uma posição de teor político, o que fica explicitado em outras passagens da narrativa. A personagem não se adéqua às exigências do grupo conservador chamado “evolucionarista”, com a pesquisa sobre I. Templiakov na sua universidade (como também não se reconhece no perfil de vencedora, valorizada por sua mãe) (BRUM, 2008, p. 93). Ela adota outra filosofia, outra episteme para a sua pesquisa, a dos “hibridistas”: “Os hibridistas compartilham vagamente a ideia de que na origem de sua teoria está uma mistura de sorte, lógica e polimento adequado do vidro. Consideram que no princípio há uma singularidade, no meio indeterminação e no fim, entropia” (BRUM, 2008, p. 9). A partir desses pressupostos, Maria desenvolve sua investigação sobre a Ordem Secreta dos Ornitorrincos, relacionado ao papel das ordens místicas para o surgimento das ciências modernas, a partir de onde se deteve A., personagem de Nicolau Saião, escritor e artista português, cujo texto foi incorporado ao livro.

Entretanto, o método hibridista, que admite a indeterminação e a desordem como componentes do sentido – em contrapartida ao darwinismo –, não somente fundamenta sua ação no plano ficcional como investigadora, como faz parte da articulação narrativa em função do sintoma de desconexão da protagonista. O interesse pelas coleções e o procedimento de organizar suas coisas são uma tentativa de combater a desconexão. É colecionadora de objetos e ambientes, atribuídos a múltiplos personagens em diferentes momentos da história (como a escrivãzinha, os minerais, a fotografia). A inserção dos objetos colecionáveis em contextos ficcionais divergentes, conforme se observa na visita a I. Templiakov (BRUM, 2008, p. 73-74), como arquivos manipuláveis que servem a usos diversificados, incrementa o sentido de desconexão em vista da descontinuidade. Quando menciona o bazar de objetos-basura (BRUM, 2008, p. 87), por exemplo, supostamente encontra vários desses objetos que apareceram repetidas vezes na obra, um procedimento semelhante às narrativas com objetos emprestados (conforme as oficinas de autoria coletiva projetadas pela autora ao longo de sua carreira)<sup>4</sup>, em função dos deslocamentos

---

4 Em colaboração com Mario Bellatin, coordenou *Circunvago*, no Centro Cultural Barco, em São Paulo, 2008. É idealizadora e diretora, desde 2013, da “Oficina-Laboratório de Criação e Desenvolvimento de textos”. Entre seus temas de interesse estão os processos de autorias e usos do texto literário no contemporâneo. Desde 2013 promoveu várias oficinas como *Nosotros que Hablamos el Idioma*, em Teotongo, Oaxaca, México, 2013 (com edição e publicação de livro coletivo); *Relatos de Feria*, em Ciudad de México, 2015 (com edição e publicação de livro coletivo); *Performances com Objetos Emprestados*, em Curitiba, Brasil, 2015 (com edição e publicação de livro coletivo); *Performances con Objetos Prestados*, em Guadalajara, México, 2016 (com edição e publicação de livro coletivo).

anacrônicos de sentido produzidos, atribuíveis aos objetos, que se sustentam pela dissimulação e opacidade.

O gosto específico pelo método de construção das narrativas para prevenir a desconexão, mas que acaba criando esse efeito, projeta em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos* – narrado a maior parte em primeira pessoa – um imbricado conjunto de referências populares da globalização na América Latina (como por exemplo o Fantasminha, Jeannie é um Gênio, Pato Donald). Também recorre à colagem, à multiplicidade de perspectivas narrativas, incluindo a variedade de nomes de outros personagens e de imagens relacionadas a eles. O efeito dessa “arte de narrar”, entendida como “uma arte sutil” (BRUM, 2008, p. 70), em função da técnica de saturação e multiplicidade criadas pela narrativa, é a dissimulação, segundo a qual se perdem ou se deslocam as referências, assim como o jogo de opacidade e de transparência, que relativizam o sentido de verdade e promovem a hibridez, como atribui a narradora a *Salón de belleza*, do escritor mexicano Mario Bellatin (BRUM, 2008, p. 54). A repetição de elementos evidencia que se trata de um exercício de escrita, mais que um simples relato verossímil, que associa o dentro e o fora da literatura, como entende Ludmer (2010), para pensar a performance do texto, seu desempenho nos processos de criação de sentido, nesse caso a desconexão.

São exemplos desses procedimentos os múltiplos personagens chamados María (a cantora de bolero, a menina de doze anos, a pesquisadora), a frequente menção à vida como um filme ou série televisiva, o deslocamento de episódios de diferentes instâncias do próprio texto, atribuindo diferentes soluções ficcionais, como aquele em que o pai caiu de uma balsa (em uma ocasião morreu, em outra não). Os vários personagens que aparecem em diversos contextos, assim como os “objetos-basura”, também acentuam o processo de descentramento e desconexão; por exemplo, a ruiva (que é chamada de Jeannie por sua namorada, a pesquisadora María ou M.) ou o representante de granitos e mármore. *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos* é uma coleção de textualidades (citações, nomes, imagens, objetos), enredamento de planos narrativos que não se limitam a uma unidade ficcional, mas reivindicam a disseminação da descentralização, a desordem, associada à entropia. Essa pauta estética reivindica o indeterminado e o imprevisível para a narrativa, não seguindo uma ordem linear do relato, mas outra lógica, a do arquivo, passível de montagem e hibridez.

Existe uma articulação entre narração e argumento em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*, como se revela pelo fundo teórico da pesquisa de Maria que, de tema, passa a parâmetro de expressão, num processo que a narradora considera como escritura mercenária (BRUM, 2008, p. 27). Ela se relaciona à “biocinética estelar”, teoria criada por I. Templiakov, personagem filósofo

que é objeto da pesquisa da protagonista, adaptado a método narrativo para essa obra:

Biocinética estelar // Trecho de uma versão recente cedido pelo autor especialmente para esta publicação

A Biocinética estelar é uma forma de descrição e indagação que se constitui ao mesmo tempo enquanto método e processo de descoberta. A indeterminação é inerente à sua constituição e funcionamento. Trata-se de uma sequência de eventos em que cada novo acontecimento tanto pode ser totalmente desvinculado daqueles que ocorreram antes quanto modificá-los. Daí que, se é possível voltar a qualquer ponto da trajetória, este nunca se repetirá exatamente como ocorreu, do que se depreendem a indeterminação das fronteiras entre eventos e a singularidade do acontecido (BRUM, 2008, p. 108).

Diz respeito a um modo descritivo-especulativo que articula o método e o processo de descoberta dos acontecimentos ficcionais, que estabelecem trajetórias mutáveis conforme a relação entre os eventos na cadeia narrativa, híbrida, sem relação de causa e efeito, sem hierarquia, por isso mesmo indeterminada e singular a cada instante. A entropia, desordem das partículas em um sistema físico, se converte em chave teórica para o desenvolvimento da narrativa, fundamento do hibridismo nessa obra. O exemplo mais evidente disso é a mulher com rabo de réptil que aparece como fantasia da menina (BRUM, 2008, p. 63), mas aponta ao pós-humanismo atribuído aos seres híbridos, andróginos e *fake*, nessa obra, membros d'A Ordem Secreta dos Ornitorrincos.

## Considerações finais

Em *Ensaio Para Não Morrer na Praia* – conjunto de fragmentos textuais dedicados à reflexão sobre as práticas de escrita –, Maria Alzira Brum registra que compreende o texto “como um modo de pensamento e conhecimento, exploração, parte da verdade, *metonímia*”. Isto indica sua perspectiva sobre o fazer literário: “estabelecer um contraponto à unidade, à linearidade, às categorias estabelecidas, à perspectiva vista a partir de um suposto centro fixo”, pois “escrever é uma forma de migração” (BRUM, 2017, p. 15). Esse deslocamento em sua escrita promove a descentralização e a hibridez narrativa de *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*, cujo sintoma evidenciado pelo personagem é a desconexão:

Ao contrário do que tentam nos fazer crer, a literatura não é neutra, nem eterna, nem universal, nem nacional, nem continental, muito

menos sedentária. Como todas as atividades inteligentes ou criativas, e também como a própria matéria de que é feita, a língua se constrói e se lê no contingente, no mutável e na mutação. Em um processo de migração. A escritura e a leitura são, portanto, tanto atos de construção como de destruição da ficção, da crônica, dos gêneros, da biografia e da autoria. A literatura pertence, sempre provisoriamente, a quem a usa (BRUM, 2017, p. 30-31).

Parte do fazer literário atual se articula à escrita como uso dessacralizado, ação e movimento, buscando criar novas políticas da sensibilidade, nos termos em que discute Jacques Rancière (2005). Essa abordagem do fazer literário, na perspectiva apresentada, favorece a relação da palavra com outras expressões artísticas e textualidades, principalmente a performance, além da fotografia, do cinema, da televisão, das HQ's. A ação literária, desta forma, se sustenta sobre procedimentos que visam afetar o outro pela suspensão da lógica na produção de sentido.

O resultado disso é a dinâmica dentro-fora dos processos literários pós-autonômicos (LUDMER, 2010), em que o livro se desterritorializa pelos atravessamentos do mundo, para a qual a ausência de centro e de unidade, como referência e hierarquia, tira a certeza da legitimidade, abandona o sentido de autoconservação, propriedade e consciência, para postular a identidade como processo de diferença na literatura atual. Essa dinâmica constitui novas subjetividades, como avalia Raul Antelo (2008-2009, p. 12), e se estende aos seus modos expressivos, padecendo um constante processo de desidentificação e diferença. Isto se observa como a descentralização e a hibridez nas redes narrativas de Maria em *A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*.

## Referências

ANTELO, R. Postautonomia: pasajes. *Pasajes*, n. 28, Universitat de Valencia, Invierno 2008-2009, p. 10-21.

BERND, Z. (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BRUM, M. A. *A ordem secreta dos ornitorrincos*. São Paulo: Amauta Editorial, 2008.

BRUM, M. A. Excesso de confusão. *Rascunho*, n. 106, Curitiba, fev. 2009. Disponível em: <http://rascunho.com.br/excesso-de-confusao/>. Acesso em: 06 mar. 2019.

BRUM, M. A. Fronteira. In: SOUZA, Assionara *et al.* (org.). *Translações: literatura em trânsito*. Curitiba: Arte & Letra, 2014. p. 112-121.

BRUM, M. A. *Ensaio para não morrer na praia* (fragmentos). Curitiba: Medusa, 2017.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar y salir de la modernidad. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

DOLABELA CHAGAS, P. “1970”, *arte e pensamento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FLUSSER, V. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

HANCIAU, N. Braconagens. In: BERND, Z. (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

KOEHLER, A. Excesso de confusão. *Rascunho*, n. 104, Curitiba, dez. 2008. Disponível em: <http://rascunho.com.br/excesso-de-confusao-2/>. Acesso em: 06 mar. 2019.

LEYS, R. The Turn to Affect: A Critique, *Critical Inquiry*, v. 37, n. 3, The University of Chicago Press, 2011, p. 434-472.

LUDMER, J. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PARANHOS, A. L. S. Des(re)territorialização. *In*: BERND, Z. (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 155.

RANCIERE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

TRIGO, A. De la transculturación (a/en) lo transnacional. *In*: MORAÑA, Mabel (ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. p. 147-172.

# Reverberações literárias, transformações socioculturais: a presença indígena em *Concerto Amazônico* e a dificuldade de convivência com o outro



*Luiz Eduardo Rodrigues Amaro*

Álvaro Cardoso Gomes nasceu em Batatais em 28 de março de 1944, é professor de Literatura Portuguesa, formado pela Universidade de São Paulo (USP), e possui experiência internacional, com passagens pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, e pelo Middlebury College. Ele é um poeta e escritor premiado; o seu romance *O Sonho da Terra* (1982) recebeu o prêmio Bienal Nestlé. Sua obra é vasta, produzida em vários campos. Dessa produção, escolhemos *Concerto Amazônico* (2008), uma obra atual e dialógica, para ser objeto do nosso discurso.

Trata-se de uma narração polifônica e intercultural, onde as relações entre o colonizador (português) e o colonizado (população amazônica) são reveladas por meio das vozes, muitas vezes irônicas ou satíricas, que se embatem no romance. Percebemos nitidamente o amálgama entre literatura e música na estrutura do livro, pois os capítulos são nomeados pelas partes de um concerto barroco: Abertura; Primeiro Movimento (*Allegro con Spirito*); Segundo Movimento (*Allegro Giocoso*); Terceiro Movimento (*Allegro Energico e Passionato*); Coda.

*Concerto Amazônico* tem dupla orientação, segundo consta em nota da primeira edição: por um lado, “concerto” refere-se a uma peça musical; por outro, significa “congregação”. Em ambos os casos, as ideias estão acertadamente relacionadas com esse romance: há, dentro da narração, modulações temáticas e de linguagem que a aproximam da música, como também existe uma congregação de personagens, estilo (predominantemente barroco), lugares e tempos diversos dentro do mesmo objeto artístico, o que provoca, muitas vezes, a carnavalização.

O livro é relativamente recente e pouco estudado, o que abre um potencial para a produção de estudos inéditos. Sua linguagem polifônica atualiza personagens históricas em um cronotopo<sup>1</sup> que revela o conflito entre o povo amazônico e o olhar do estrangeiro por meio de Pedro Álvares Cabral e seu

---

<sup>1</sup> Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética* (2014, p. 211), entende cronotopo como a fusão do espaço-tempo em um “todo compreensivo e concreto”.

escriba Pero Vaz de Caminha. Nesse contexto, o navegador é um empresário de Manaus, que convida figuras ilustres, dentre elas o escritor Bento Teixeira, o espiritualista sueco Swendenborg, a cantora Callas, o arquiteto Eiffel e até mesmo o compositor Carlos Gomes, para participarem de uma efeméride no coração da floresta amazônica do ano 2000. A subversão temporal coloca todas essas vozes em consonância em um espaço regional, ao mesmo tempo em que a ironia e a sátira provocam um confronto crítico, o qual revela as faces do colonizador.

O livro está mais para uma paródia que propriamente para um romance, entendendo como paródia a principal característica da *Sátira Menipeia*, cuja estrutura se assemelha a do romance – em oposição à epopeia e à tragédia –, trazendo a palavra e a imagem a uma condição de representação da realidade por meio da carnavalização. Encontramos, dentro dessa forma composicional, a crítica à moral e à religião expansionista:

Perguntei-lhe então como a doença surgira entre os waiãpi.

— Doença veio com os peró, peró veio numa grande igara, e, junto com ele, os homens de preto que trouxeram cruz do falso deus, e os homens brancos queriam a maldição do ouro, e nossa gente ganhou doença de branco, porque Tupã castigou a gente waiãpi que adorou o falso deus de Yezu. E povo waiãpi começou a morrer de febre, de tosse, cuspiendo sangue (GOMES, 2008, p. 161).

Estados psíquicos pouco habituais, como os sonhos extravagantes de Cabral (GOMES, 2008, p. 20-23) e de Caminha (GOMES, 2008, p. 43), exemplificados a seguir:

Desconcertado, fiquei diante dele, sem saber o que fazer. Numa voz que parecia um trovão, severamente, o velho me ordenou:

— Por quem és, ajoelha-te, Pedro!

— Quem sois vós? – perguntei, aterrado, apressadamente me ajoelhando.

— Sou o Senhor do Céu e da Terra, o Senhor da Noite e do Dia, o Senhor dos Tempos, da Vida e da Morte, Aquele que é, o Olho da Fúria e do Furacão.

— Faça-se a Vossa vontade – disse, persignando-me (GOMES, 2008, p. 20).

— Pois lhe confesso que, na época, tive um estalo à moda do Vieira ou, se quiser, outra espécie de sonho. Dormindo, apareceu-me uma figura, cujo esplendor das vestes quase me cegou e que, apontando o horizonte, mostrou-me uma paisagem prodigiosa: era uma terra de exuberância verde, praias beijadas pelo mar cor de esmeralda e nuas beldades na alva areia. Adentrando, em sonhos, a selva, vi a madeira tão rubra da qual parecia brotar sangue, aves de mil cores, o ouro brilhando entre pedregulhos nas torrentes. Não bastasse isso, Caminha, sonhei com tudo o que fizemos, nossa chegada no Brasil, nossa labuta em Manaus. Para falar a verdade, só não sonhei com o monumento (GOMES, 2008, p. 23).

Dormi grande parte da viagem no Jumbo da KLM. Nem tempestades e trombas marinhas, nem fogos-de-santelmo e aparições, somente os feios focas dos comissários e das não menos feias ninfas de bordo. Juro que a água salobra e as bolachas salgadas da nau capitânia de Cabral tinham me sabido melhor que a zurrapa e as dietas plásticas, enfeitadas com nomes franceses, que o maitre voador esquentara no microondas. Se não tive o dissabor do escorbuto, em compensação, experimentei o dissabor das diarreias e dos vômitos. Mas, no instante em que o louro Febo, fazendo trejeitos e momices, passou com sua quadriga diante da janelinha, um sono provocado pelo álcool, pelas viandas e pelo cansaço, pôs-me subitamente nos braços de Morfeu e sobre um frágil lenho, que cortava as ondas do mar encapelado, onde Proteu tangia seu marinho rebanho. E foi que vi uma figura disforme e grandíssima estatura, de olhos encovados, a boca negra, os dentes amarelos que disse:

— Ó homem ousado, que ousas atravessar meus longos mares, decifrando os signos de um Grande Sonho, querendo ajudar a erguer em Terra o que foi prometido no reino dos Céus por uma cega, mentirosa Divindade. Pois vens conclamar estranhas gentes a prestar menagem ao que o Sonho louco, traindo as veras Potestades, erigirá em selváticas terras? Pois eu farei de improviso tal castigo, que seja mor o dano que o perigo!

A criatura esticou os membros, agarrou-me e sacudiu-me com tal veemência que acordei. Era apenas um dos feios focas que me intimava a preencher o cartão de embarque (GOMES, 2008, p. 43).

O trágico está posto ao lado do cômico; as personagens se quebram de forma a não coincidirem consigo mesmas, instaurando um dialogismo inerente ao diálogo interior, que destrói a unidade do épico.

É importante ressaltar que, a exemplo de Dostoiévski<sup>2</sup>, Gomes constrói seus personagens em espalhamentos que nos indicam o *doppelgänger*<sup>3</sup>, o sócia, a começar pelos dois protagonistas. Uma diferença é que eles não são exatamente o contrário um do outro de forma destrutiva. A sonoridade de Pedro Álvares Cabral assemelha-se a de Pero Vaz de Caminha (Pedroálva Pe(d)rova), além dos dois sobrenomes começarem com a letra C, o que nos lembra o recuso utilizado por Poe no conto “William Wilson”. Ao analisarmos o discurso, percebemos que há uma cumplicidade entre os dois personagens, o que nos remete justamente à forma composicional do escritor russo, descrita por Bakhtin, sobretudo, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013).

Dentre as personalidades que se apresentam no livro, tais como D. Sebastião, Cabral e Caminha, uma se destaca por ser antagônica: a figura do pajé Angaturama. Esse personagem entra na trama como um outro, pela perspectiva bakhtiniana, em conflito com o narrador autodiegético, que é um homem branco, o que literariamente faz um resgate histórico, apesar de carnavalizado, e alude à dificuldade de relacionamento entre povos distintos. O xamã pertence à etnia Wajãpi, que vive na região Oeste do Amapá. Trabalhamos com o resgate dessa passagem do livro, relacionando-a com aspectos históricos, abordando o problema da relação eu-outro dessa etnia nos dias atuais, ao evidenciarmos as consequências oriundas da interação dela com o homem urbano.

Dentro do espaço físico da América Latina, há um imenso território multinacional: a Amazônia. Nela, várias etnias dialogam entre si, inclusive as de origem europeia (portuguesa, francesa e inglesa, principalmente), formando um verdadeiro caldeirão cultural e linguístico.

Segundo Neves (2006, p. 22-23), a ocupação humana nessa região começou há 11 mil anos. Achados arqueológicos da caverna de Pedra Pintada datam de 9.200 a.C. Isso significa que nos referimos a povos de origem milenar, que, em terras brasileiras, ocuparam os Estados de Rondônia, Amazonas, Acre, Amapá, Pará e Roraima.

Segundo estudos do mesmo autor, os primeiros habitantes exploravam os recursos naturais antes do advento da agricultura:

---

2 Em *O Duplo* (1846).

3 Segundo lendas germânicas, o *doppelgänger* é um monstro que possui o dom de se transformar em uma cópia idêntica de alguém que ele escolher ou quiser se apoderar (uma analogia à ideia de que cada pessoa tem em si própria sua forma negativa). Ele é a perfeita imitação da pessoa copiada em tudo, até mesmo em suas intimidades. O *doppelgänger* originou-se da fusão das palavras alemãs *doppel* (significa duplo ou duplicata) e *gänger* (andante, ambulante ou que vaga). Antes de Dostoiévski usar essa ideia, Edgar Allan Poe empregou-a em seu famoso conto “William Wilson”.

De qualquer modo, diferentes partes da Amazônia já eram ocupadas em torno de 7000 a.C. As evidências vêm de locais tão diversos como a serra dos Carajás, no Pará; a bacia do rio Jamari, em Rondônia; a região do rio Caquetá (Japurá), na Colômbia; o baixo Rio Negro, próximo a Manaus e o Alto Orinoco, na Venezuela. Apesar da escassez de dados, há um padrão emergente no que se refere ao entendimento da economia dos primeiros habitantes da Amazônia. Esse padrão mostra que os povos tinham uma estratégia de exploração de recursos que valorizava a biodiversidade característica da região, isto é, não eram caçadores especializados na captura de animais de grande porte na Amazônia, mas é importante considerar que, tradicionalmente, a arqueologia americana esteve impregnada de uma perspectiva, hoje bastante questionada, de que os primeiros habitantes do continente teriam sido especializados justamente nesse tipo de captura. Por conta disso, alguns autores chegaram até a propor que teria sido impossível a ocupação da floresta tropical antes do advento da agricultura. Tais hipóteses gerais têm sido derrubadas nos últimos anos, em grande parte graças a informações obtidas na América do Sul. Elas mostram, em primeiro lugar, que, há cerca de 11.000 anos, havia no continente populações com diferentes tipos de economia: algumas eram especializadas na exploração de recursos marinhos; outras, como na Amazônia, tinham economias diversificadas; enquanto outras ainda eram especializadas na caça. [...] Os dados da Amazônia são uma contribuição fundamental para esse debate, ao mostrar que as populações que colonizaram inicialmente a região tinham economias diversificadas (NEVES, 2006, p. 24-25).

Dentre os povos da Amazônia, aquele que aparece no livro de Gomes é o Wajãpi, etnia do ramo Tupi que vive na região delimitada pelas bacias dos rios Jari, Oiapoque e Araguari, habitando um território entre as fronteiras do Brasil e da Guiana Francesa. Em terras brasileiras, existem três subgrupos: o do alto Jari/Cuc, o do alto Ipatinga e o da região de Amapari. Conforme dados da Funai, datados de 1975, dois subgrupos ainda se encontravam isolados nas cabeceiras dos rios Amapari e Anakui. Existem, segundo o Conselho das Aldeias Wajãpi, denominado Apina, cerca de 2.050 indígenas vivendo nessas terras:

Antes de fazer contato com a Funai e com outros não-índios, nosso território era muito maior. Nós não ficávamos preocupados em proteger o nosso território contra invasores do território, nem com formação, nem com doenças que hoje em dia pegamos na cidade e nem com a poluição do ambiente. Não imaginávamos que nossa terra ia ser demarcada.

Agora nossa terra está demarcada com 607.000 ha, homologada e registrada. Temos 49 aldeias que estão espalhadas pela nossa terra,

no centro e nos seus limites. A nossa população é de aproximadamente 950 pessoas. Na Guiana Francesa, no alto rio Oiapoque, vivem mais 1.100 Wajãpi.

Desde nossos antepassados, temos nossa política. Para nós, Wajãpi, existem vários chefes tradicionais, esses chefes é que organizam as comunidades locais para fazerem as coisas. Eles são os mais sabidos e por isso autorizam e chamam a comunidade para fazer atividades cotidianas, organizam bem as festas grandes e festas pequenas. Eles também orientam as pessoas para visitar outros grupos locais, para receber bem o pessoal de outro grupo. Hoje existem muitas conversas entre chefes para trocar ideias e experiências. São eles que escolhem o lugar certo para fazer aldeia. Fazem o planejamento do futuro. Antes, eram eles quem organizavam as brigas com os inimigos (QUEM SÃO OS WAJÃPI, 2020).

Esse povo chegou no território em que habita após atravessar o Rio Amazonas, saindo do Rio Xingu, no norte do Pará, em meados do século XVIII. Até hoje, os indígenas vivem da caça e da agricultura, habitam uma zona de conflito, pois a terra onde estão é rica em ouro e outros minérios (aproximadamente 607 mil hectares), constroem arcos e flechas, lanças e até mesmo se munem de armas de fogo registradas para defender o seu território de grileiros e de garimpeiros ilegais.

A morte do cacique Emyra Wajãpi e as duas invasões denunciadas pelo Conselho das Aldeias Wajãpi, ocorridas em 2019, ficaram famosas e são representativas da tensão existente na região, como consta em nota oficial:

#### 2ª NOTA DO APINA SOBRE A INVASÃO DA TERRA INDÍGENA WAJÃPI

Nós do Conselho das Aldeias Wajãpi – Apina queremos divulgar as informações que temos hoje, dia 29 de julho de 2019, sobre a invasão da Terra Indígena Wajãpi. Domingo, dia 28/07, as equipes de polícia chegaram à aldeia Mariry no início da tarde e seguiram para a aldeia Yvytotô acompanhados por nossos guerreiros. Quando chegaram lá, não tinha mais ninguém no local, apenas rastros dos invasores. Os policiais marcaram os pontos no GPS e tiraram fotos. Os guerreiros levaram a equipe da polícia até um local onde os invasores tinham se escondido no dia 26, mas lá também não tinha mais ninguém. Depois disso, os policiais disseram que não poderiam procurar os invasores dentro da mata seguindo os rastros que mostramos e voltaram para a aldeia Mariry e depois para o posto Aramirã, onde chegaram por volta das 21h30. No Aramirã, os policiais se reuniram com representantes da Funai, do Apina, das aldeias da região do Aramirã e da Prefeitura de Pedra Branca. Eles falaram que a região da aldeia Yvytotô é de difícil acesso e que não tinham condições de permanecer lá e dar continuidade às buscas pelas dificuldades de deslocamento e alimentação. Na

reunião, o delegado falou que vai estudar a região ao redor da aldeia através de imagens de satélite, para verificar se tem sinais de garimpos dentro da Terra Indígena Wajãpi. Se as imagens mostrarem sinais, vão fazer sobrevoos para verificar. Depois da reunião, as equipes de polícia retornaram para Macapá. Nós Wajãpi continuamos muito preocupados com os invasores que estão na região norte da nossa Terra Indígena. Nas aldeias desta região as famílias estão com muito medo de sair para as roças ou para caçar. Algumas comunidades saíram de suas aldeias para se juntar com famílias de outras aldeias para se sentirem mais seguras. Por isso nossos guerreiros de todas as regiões da TIW estão se organizando para ajudar os guerreiros da região do Mariry, que continuam procurando os invasores, e pedimos apoio da Funai para isso. Se tivermos informações novas, iremos fazer outras notas.

Posto Aramirã – Terra Indígena Wajãpi, 29 de julho de 2019 (2ª NOTA DO APINA SOBRE A INVASÃO DA TERRA INDÍGENA WAJÃPI, 2019).

É interessante observar que as relações interétnicas, sob a ótica Wajãpi, encontram suporte mitológico, de acordo com o mito do herói criador, Ianejar, que separou as etnias conhecidas por eles: os brasileiros, karai-ku; os franceses, parainsi-ku; e os indígenas vizinhos, Wayana-apari, Tiriyo, Galibi, Karipuna e Palikur.

Os Wajãpi são introduzidos na narrativa por meio de uma metonímia na pessoa de Angaturama. Callas, a diva da ópera, estava com um problema gravíssimo: ela perdeu a voz e nenhum médico conseguiu curá-la. Por meio de uma carta de Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha foi lembrado que existiam pajés capazes de tratar a enfermidade da cantora e, dessa forma, ela foi convencida a participar do Concerto Amazônico.

Já no novo Continente, a convicção ainda existe, graças à existência do pensamento não-dirigido, desinteressado. Não sei se você se recorda disso, mas os Txukarramães, os Zo'es, os Wajãpis costumam conseguir surpreendentes curas, porque realmente creem que a moléstia, interpretada como um ente maligno que se apossou da alma do doente, pode vir a ser erradicada, por meio da magia pura e simples. O pajé não é nem um clínico, que estudou artes e ofícios e que se serve de uma parafernália eletrônica apenas para diagnosticar que o mal é incurável, e nem mesmo um charlatão que invoca espíritos, sem acreditar que os espíritos existem. Pois bem, você deve estar se perguntando onde quero chegar com esse discurso sobre a arte da cura. Muito simples, você poderia se anunciar a Callas, falar da experiência dos pajés da Amazônia e, com sua retórica (que reputo das mais eficientes), convencê-la de que ela efetivamente há de se curar no Brasil. De meu lado, me empenharei para encontrar a melhor das pajelanças, de maneira a alcançar a cura da moléstia de Callas, quando ela aqui chegar. E aí

a teríamos eternamente agradecida e pronta para nosso cerimonial. O que me diz? (GOMES, 2008, p. 24).

Gomes utiliza personagens históricos em sua obra carnavalizada. A cantora realmente é uma pessoa que existiu e foi ficcionalizada – trata-se de Maria Callas, uma soprano grega, considerada por muitos a maior de todos os tempos por causa de sua técnica vocal apurada, sua voz de longo alcance e suas interpretações perfeitas, que continham profundidade psicológica. Era conhecida por “La Divina”. Aqui, por meio de uma ironia, Callas está calada, sem voz. Obviamente que o jogo vocabular foi uma feliz construção fonética e semântica.

Observamos, pelo trecho supracitado, que os indígenas entraram na trama, não porque eles eram importantes como povos originários e sim porque seriam úteis para curar a diva, há uma função explícita. Historicamente, sabemos que nossos índios foram, da mesma forma, usados pelos colonizadores. No nível profundo do texto, há uma verdade histórica implícita.

Transcrevemos, abaixo, uma parte do encontro entre Caminha e Angaturama:

Angaturama era um velho com pele curtida, cheia de rugas, os cabelos brancos caindo-lhe pelas espáduas. Vestia apenas uma tanga de pele de animal, trazia colares de ossos e dentes de animais no peito em que havia cortes profundos, como se tivessem sido feridos por garras. Em seu lábio, havia uma rodela de madeira que ele movia para cima e para baixo, à medida que falava ou comia punhados de farinha, lançando no interlocutor uma chuvarada de perdigotos. Recebeu-me afavelmente e tratou-me com lhanza, posto que mantivesse um ar arredio. Não demorei muito para perceber por que o sertanista falhara em sua missão. Ao oferecer ao pajé presentes, tais como espelhos, machadinhas e colares de miçangas em troca de serviços, subestimara-lhe não só o orgulho, como também lhe alimentara as desconfianças no que dizia respeito a nossa estada na Amazônia e, sobretudo, à instalação de Cabrália. Acredito mesmo que pensava que estávamos ali para lhes roubar as terras e para escravizá-los. Assim, procurei acalmá-lo, começando por lhe atacar as suspeitas com um discurso que eu não sabia quem fosse me soprava aos ouvidos:

— Não somos roubadores, que, passando pelas fracas tabas descuidadas, a ferro e a fogo as gentes vão matando, por roubar-lhes as fazendas cobiçadas!

Ele olhou-me desconfiado e perguntou:

— Se não veio para roubar o povo da floresta, o que veio fazer aqui?

— Venho atraído por sua fama que se propagou além dos rios e da floresta.

— E o que dizem de Angaturama?

— Que o senhor é o único pajé da Amazônia que tem efetivamente o poder de cura.

— E dizem também como Angaturama ganhou o poder de cura? (GOMES, 2008, p. 160).

Temos, acima, o que parece uma caracterização caricatural de um indígena sob o olhar estrangeiro, se não fosse por um fator interessante: ao que tudo nos indica, há um amálgama entre as etnias na figura do pajé, o que nos permite tomá-lo como uma metonímia dos índios. Observe que a pele e os cabelos lembram os wajãpi, o ornamento na boca vem dos macuxis e wapichanas, já os apetrechos no peito são característicos dos saporás, uaiumarás e pauxianas. Acompanha essa mistura de alteridades uma jocosa passagem, em que o pajé “à medida que falava ou comia punhados de farinha, lançando no interlocutor uma chuvarada de perdigotos”, lembrando um trecho de Silva Alvarenga, em que Netuno cospe ostras e berbigões: “Se falla um deos marinho, e vem a borbotões/ Amejoas e perseves, ostras e berbigões” (TOPA, 1994, p. 30).

A narração progride e nos deparamos com uma voz histórica, enviesada na fala de Caminha: “Acredito mesmo que pensava que estávamos ali para lhes roubar as terras e para escravizá-los” (GOMES, 2008, p. 160). Esse é um conflito que o texto de Gomes trouxe à luz nesse momento. Brancos e índios, no passado, não conviveram pacificamente. A nossa dificuldade em coabitar é mútua e histórica.

Pedro Álvares Cabral estava certo em relação à retórica de Caminha. A conversa é longa e revela fatos interessantes.

Vejamos mais um trecho:

Eu não podia conter minha impaciência, já que o tempo era curto, mas sabia também que em hipótese alguma devia cometer uma indelicadeza com o ancião, declinando do convite de ouvir uma longa história, sob a pena de decepcioná-lo e pôr tudo a perder. Sendo assim, acomodei-me o melhor que pude, aceitei o cachimbo que ele me oferecia e preparei-me para o relato.

Em síntese, foi isso o que o pajé me contou: que no tempo em que os animais ainda falavam (havia perdido esse dom quando um dos animais, o tamanduá, roubara dos céus, mais precisamente, de Tupã, a receita de como cozer a *aytii*, planta mágica, da qual se fazia uma poção que tornava invisível quem a bebesse), os povos

da floresta viviam no paraíso, guerreando, dançando, plantando. Não havia doenças e muito menos a morte, porque, quando um homem morria, bastava banhá-lo nas águas de uma fonte sagrada, conhecida como *Y'reêpema*, para que voltasse à vida muito mais jovem e mais belo. Essa ressurreição era de tal modo benéfica que os guerreiros, em vez de querer vencer as batalhas, preferiam ser mortos pelos inimigos, para renascerem mais perfeitos.

— E enquanto estavam mortos, onde ficavam?

— Ficavam no mundo dos Espíritos, dentro das árvores, dos bichos, mas ninguém queria ser bicho, nem planta, todos queriam ser homens, porque, no tempo em que os bichos falavam, os povos da floresta tinham orgulho do que eram. Tinha muita comida, muita caça e não havia doenças. Mas esse tempo passou; por desgraça, o tamanduá, tentado por Anhangá, quis roubar o segredo da *aytii* de Tupã, e Tupã amaldiçoou tanto bicho, como gente; dos bichos, tirou o jeito de falar, bicho mais não fala, bicho grita, pia, urra, grunhe e, dos homens, tirou a imortalidade e trouxe doença.

Perguntei-lhe então como a doença surgira entre os waiãpi

— Doença veio com os *peró*, *peró* veio numa grande igara, e, junto com ele, os homens de preto que trouxeram cruz do falso deus, e os homens brancos queriam a maldição do ouro, e nossa gente ganhou doença do branco, porque Tupã castigou a gente waiãpi que adorou o falso deus de Yezu. E povo waiãpi começou a morrer de febre, de tosse, cuspiendo sangue (GOMES, 2008, p. 161).

O trecho acima contém uma demonstração da sabedoria indígena na história contada pelo pajé, resgatando a forma como a tradição é transmitida nas aldeias, além da questão da crítica à religião e à colonização citada anteriormente.

Temos que lembrar que na obra de Gomes há uma subversão temporal, como o próprio autor afirmou:

Ao subverter o tempo a meu bel-prazer, pensava provar que, no plano do possível, tudo é possível, até mesmo propiciar o talvez absurdo encontro de almas eleitas ou não, num espaço-tempo epifânico, onde se vislumbram alguns dos traços essenciais de nossa identidade cultural (GOMES, 2008, p. 191).

Posto isso, é possível trazermos a esse tempo subvertido o tempo histórico e, dessa forma, produzirmos uma significação que revelará a profundidade crítica da passagem supracitada. Segundo estudos de Gallois (1996), os Wajãpi da região do Amapari foram contatados em 1973 pela Funai, pois na região havia trabalhos rodoviários; estava em construção a BR 210. Essa

benfeitoria adentrou 30 quilômetros no território indígena e expôs os índios aos *perós*: garimpeiros, caçadores de pele e mineradoras começaram a destruir a fauna e a flora locais, além de trazerem doenças, assim como os portugueses e espanhóis trouxeram outrora.

Observe como a construção textual nos autoriza a interpretarmos a passagem para além do que está denotativamente explícito. A palavra *peró* vem de “Pero”, que é um nome comum a muitos portugueses (inclusive aos dois do livro: Pedro e Pero). Assim, de tanto ouvirem “Pedro e Pero”, os indígenas passaram a chamar qualquer branco de *peró*. Quem está falando com Angaturama é duplamente *peró* e esse furta parte da narração do pajé (a voz dele não é totalmente narrada por ele próprio, ela foi subtraída, tal qual as riquezas daquela terra e da própria gente dele).

Depois do contato real com o homem branco, os Wajãpi sofreram modificações em seu estilo de vida e, como o texto literário revelou, o problema das enfermidades tornou-se comum. Não só para os indígenas, como para as plantações deles:

Atualmente, todos os grupos indígenas que vivem na região enfrentam desafios semelhantes para manter sua qualidade de vida, apesar das grandes transformações no seu modo de vida. Os diagnósticos realizados pela equipe do Iepê em todas as terras indígenas que formam o Mosaico de Áreas Protegidas do Amapá e norte do Pará confirmaram que todos os representantes indígenas consultados têm a mesma percepção dos problemas, sintetizados em torno de quatro aspectos, como segue:

1. Sedentarização em aldeias situadas próximas dos postos de saúde, resultando na escassez de recursos florestais, surgimento de pragas nas áreas de cultivo, problemas na qualidade da água aliada à inexistência ou deficiências graves de saneamento.
2. Surgimento de focos de desigualdade interna com o acesso a rendimentos (aposentadoria e salários) por número restrito de indivíduos e famílias.
3. Diversificação do consumo de bens industrializados e aumento de expectativa de consumo; uso indiscriminado de produtos alimentares inadequados, com efeitos prejudiciais à saúde.
4. Desvalorização das práticas tradicionais nos mais diversos âmbitos (manejo agrícola e extrativistas, cuidados corporais e cura de doenças, relações e etiquetas sociais, estética etc.) que aumentam a dependência em relação a soluções técnicas dos não-índios (GALLOIS, 2011, p. 115).

Essa é uma problemática comum na maioria das comunidades indígenas que estão em contato com a cidade; não perder a tradição, os costumes, a língua, ou seja, a individualidade que caracteriza cada indígena, é um desafio sem par.

O discurso literário continua com a presença da ação mineradora para depois entrar na mitologia:

— E a lagoa *Y'eêrema*? O que foi feito dela?

— Na cobiça de buscar outro, *peró* esvaziou lagoa. No começo, ainda dava para mergulhar os mortos no barro, e os mortos voltavam como morcegos negros que chupavam o sangue dos vivos. Era maldição de Anhangá. Vi que precisava conquistar o coração de Tupã. Acendi fogueira, matei gordo *caititu*, assei e ofereci Tupã dizendo: “povo da floresta não tem culpa de maldade de tamanduá. Ajuda a gente a salvar de doença de branco”. Tupã ficou com pena de gente e bicho da floresta: onça Mamana, que era piedosa, respeitosa e quis comer tamanduá quando tamanduá inventou de roubar a receita da planta do *aytii* do céu, ganhou de novo poder da fala e disse para Angaturama: “Tupã me mandou ensinar como curar povo da floresta”. E onça Mamana me levou até a gruta *Auetyppy*, onde morava o espírito sagrado de Samê, o espírito das plantas, me mandou deitar, lambeu todo o meu corpo, me cortou três vezes o peito com as garras, bebeu meu sangue, passou na ferida planta de dormir, e disse três vezes palavra mágica: *iarêy'taitity*, *iarêy'taitity*, *iarêy'taitity*, depois, deitou comigo e quis fazer amor, fiz amor com onça Mamana, e Tupã e espírito da onça Mamana entraram dentro de mim, Angaturama. Dormi e, quando acordei, conhecia todas as plantas, conhecia o poder das plantas de Samê, e Samê, padrinho de onça Mamana, me ensinou como curar com as plantas. Sou filho querido de Tupã e marido-senhor de onça Mamana, sou filho da floresta e também afilhado de Samê, o espírito-curandeiro! (GOMES, 2008, p. 161-162).

Na passagem acima, percebemos que o narrador trabalha muito bem a questão mitológica, dando destaque à onça Mamana. Dentro da cosmogonia indígena, esse felino é importante e aparece em vários mitos, como o do Jaguaretê Avá, um homem-bicho que era um índio de má índole, tentado pelo espírito maligno Aña a matar a sua família, sendo assim amaldiçoado e punido a comer carne humana para sempre, e como o dos Yaguareté-abá, muito comum no Nordeste brasileiro, que seriam feiticeiros capazes de se transformar em criaturas metade homem, metade felino. Os mitos geralmente são narrativas pedagógicas que servem para guardar as tradições e memórias sociais históricas. Observe como simbolicamente é o que acontece com Angaturama quando ele dorme com a onça: torna-se um guardião, um ser capaz de

“conhecer todas as plantas” e, assim, curar as enfermidades. Curiosamente, a simbologia representada nesse trecho não para aí. O nome da onça, Mamana, em Moçambique, quer dizer “mulher casada, mãe de filhos” – palavra oriunda da língua ronga, uma das línguas originárias da província de Maputo, que faz parte do ramo tswa-ronga das línguas bantu, sendo uma das que influenciaram o português do Brasil. Palavras como moringa, xingar, mococongo, maluco, moleque, matuto, bunda e marimbondo vieram da interação dos escravos com a língua portuguesa falada em nosso território.

Logo após ouvir a história do pajé, Caminha aproveitou para desafiar o ego dele e, dessa forma, conseguiu convencê-lo a curar a cantora Callas:

— Se Angaturama é mesmo afilhado de Samé, o espírito-curandeiro, pode me conceder uma graça.

— Que graça?

— Uma senhora da nossa gente encontra-se gravemente enferma, e não houve quem conseguisse a sua cura. Por isso, vim até Angaturama pedir-lhe a graça de curá-la.

Angaturama deu umas baforadas do cachimbo e perguntou com soberba:

— Os *perós* que vieram em grandes igaras, desbravando as terras e conquistando as gentes, não têm ao menos um pajé que a cure?

— Como Angaturama, com o poder de Angaturama, não.

Ele tornou a dar baforadas com o cachimbo e, depois de muito refletir, disse de modo resoluto:

— Então, Angaturama vai até os *perós* mostrar o seu poder (GOMES, 2008, p. 162).

Aqui devemos nos atentar para o seguinte fato: não foram objetos que conquistaram o pajé, foram as palavras de Caminha, seu discurso que manipulou o feiticeiro. Com suas palavras apenas, ele o “enfeitiçou”. Tal favor custará muito caro a Angaturama, como consta no final do livro, pelas palavras de Swedenborg:

Prezado Sr. Caminha:

É com tristeza e com muita dor que comunico a V.S. que minha busca chegou a seu termo, pois que o Senhor me concedeu a graça de visitar o Inferno, para que pudesse relatar as coisas que lá vi e, desse modo, corrigir as parcas e pobres visões do Inferno que registrei em *De Coelo et de Inferno*. Em companhia de Angaturama que, na altura em que em que V.S. receber esta carta, com certeza terá falecido, vítima dos males que o homem, em sua ganância,

criou, vi que o Inferno não são, como ilusoriamente acreditava, as grandes cavernas escuras, onde se escondem os demônios; mais que isso, são altas torres vomitando negra fumaça, largas pontes onde se deslocam bólidos de ferro, falsos templos, onde se adora o Deus do Metal e uma gente de vícios entranhados que a levam a desconhecer as palavras que o Senhor ditou no passado aos Antigos. E esta gente, posso dizer com toda a certeza, perdeu de vez a Ciência das Correspondências, e a linguagem que fala só tem um sentido e, por isso, não tem Correspondência em coisa alguma. Sendo que, assim, a natureza aqui não fala e nem mesmo a natureza pode-se dizer que há, exterminada que foi para que se erguessem grandes casas e palácios de pedras, onde se fala uma algaravia que nada tem a ver com a linguagem que o Senhor nos concedeu e que se traduz pelas Correspondências. Vítimas das cobiças e das maldades, os Antigos que comigo vieram, ou se corromperam, ganhando os vícios dos modernos, ou foram destruídos pelos males que aqui, no Inferno, como eu digo que é, são muitos e variados, pois os homens, que deveriam ser um médium entre o reino celeste e o natural, perderam de vez o contato com os Anjos e com o Senhor e não mais atingem as visões da Verdade. Eis, portanto, porque vivem o Mal e não o Bem e, assim, os Antigos que aqui vieram comigo, em busca dos Tempos Antigos, ou do Mundo Celeste, conforme instruções ditados a eles diretamente pelo Senhor, acabaram encontrando o Mal e não o Bem e perderam o estado de Graça e a condição dos Antigos, ou Homem Celeste, como eram celebrados quando ainda viviam na Amazônia. Tive as visões do Inferno, e tais visões apoderaram-se de minha Alma e perdi a Ciência da Correspondências: e perdendo a Ciência das Correspondências, perdi igualmente a capacidade de falar a linguagem das flores.

Que o Senhor se amerceie de minha pobre Alma!

Emanuel Swedenborg (GOMES, 2008, p. 188-189).

Os estudos de Dominique Tilkin Gallois (2011), feitos em parceria com o Instituto Iepê, a Rainforest Foundation e a Embaixada da Noruega, confirmam os danos causados aos Wajãpi e como a sociedade deles mudou: aspectos literários possuem verdades sociais e históricas intrínsecas.

Constatamos problemas relacionados ao desrespeito daqueles que moram vizinhos à área indígena (14), assim como os trazidos pela cidade (19 e 22) e ainda uma mudança no ecossistema, como a diminuição das abelhas (6), tanto devido às mudanças climáticas, quanto ao despreparo no trato das colmeias (8), que está diretamente relacionada a uma mudança nos hábitos alimentares da aldeia (31). A poluição (20) e o manejo errado da caça (5) e da pesca (7) também interferem na subsistência dela, pois provoca a diminuição da carne e dos peixes (21).

Eis todos os 34 pontos que constam no estudo supracitado:

1. Invasores retiram recursos naturais (cipó titica, caça, peixe) na TIW.
2. As saúvas estão aumentando em quase todos os lugares da roça.
3. Manejo de frutíferas está diminuindo.
4. Os Wajãpi estão cada vez mais usando venenos de karaiçõ nas suas roças.
- 5 Os Wajãpi estão usando timbó na época de reprodução dos peixes.
6. As abelhas estão diminuindo em regiões da TIW.
7. Os Wajãpi matam caça na época da reprodução.
8. Os Wajãpi estão tirando mel fora da época certa, matando a rainha.
9. Alguns Wajãpi estão usando malhadeira na época da reprodução dos peixes.
10. Diminuição de vários tipos de peixes.
11. Os Wajãpi derrubam as árvores para tirar as frutas.
12. A caça está ficando arisca.
13. Muitos pescadores no baixo rio Amapari.
14. Os moradores da perimetral não entendem que os recursos naturais precisam ser conservados.
15. Alguns Wajãpi estão perdendo variedades tradicionais.
16. A maioria dos Wajãpi não sabe usar os alimentos de Karikõ.
17. Aumento das pragas e doenças nas plantas.
18. Tem aldeias que levam muitos dias para trazer palhas.
19. Aumento do lixo que vem das cidades para as aldeias.
20. Poluição da terra e do ambiente.
21. Em algumas aldeias, os Wajãpi estão comendo pouca carne de caça e de peixe, frutas e mel.
22. Aumento do consumo de alimentos industrializados.
23. Os Wajãpi estão se fixando em aldeias onde tem postos.
24. Diminuição dos lugares bons para fazer roças.
25. Morar no mesmo lugar.
26. Não estão preocupados com o futuro.
27. Alguns tipos de plantas de roça estragam alguns tipos de produtos da roça.
28. Diminuição dos tipos de plantas tradicionais nas roças.

29. Os Wajãpi não estão fazendo manejo dos recursos.
30. Diminuição de alguns tipos de alimentos cultivados.
31. Em algumas regiões, os Wajãpi não estão mais comendo mel.
32. Pouca quantidade de palha para os Wajãpi utilizar para cobrir suas casas.
33. Uso de mais telhas Brasilit para cobrir as casas.
34. Em algumas aldeias os caçadores demoram muito para achar caça (GALLOIS, 2011, p. 113-114).

Ao analisarmos os impactos entre os brancos e os indígenas, essa dura realidade nos salta aos olhos: acontecem danos, ao mesmo tempo, tanto nos indivíduos, quanto na natureza. Essa constatação histórica, que percebemos no trecho acima, pelos itens 31 e 20, por exemplo, é narrada literariamente em trechos como “altas torres vomitando negras fumaças, largas pontes onde se deslocam bólidos de ferro, falsos templos, onde se adora o Deus do Metal e uma gente de vícios entranhados” (GOMES, 2008, p. 188), pertencente a Swedenborg. A partir do trecho verificamos os danos à natureza causados pelo impacto do progresso, desse ferro e metal que o representa, oriundos da sociedade de consumo, os quais acabam exterminando as etnias indígenas, metonimicamente representadas na figura de Angaturama. Essa representação percebemos no trecho: “Em companhia de Angaturama que, na altura em que em que V.S. receber esta carta, com certeza terá falecido, vítima dos males que o homem, em sua ganância, criou” (GOMES, 2008, p. 188). A literatura de Gomes esconde a história de um povo vitimado por seu contato com o outro.

Revelamos como um texto literário pode expressar artisticamente aspectos históricos e nos proporcionar uma leitura crítica, colaborando, dessa forma, com nosso aprendizado. Que o passado, tanto pelo viés da Literatura, quanto da História, ensine-nos a conviver com as diversas etnias dentro dessa grande terra chamada América Latina. Que o destino dos Angaturamas fique para trás e não se repita, a fim de construirmos pontes para vivermos sem conflitos e em prosperidade.

## Referências

2ª NOTA DO APINA SOBRE A INVASÃO DA TERRA INDÍGENA WAJÃPI. Disponível em: [http://amazonia.inesc.org.br/wp-content/uploads/2019/07/Segunda-Nota-Apina-Invasão-TIW\\_julho2019.pdf](http://amazonia.inesc.org.br/wp-content/uploads/2019/07/Segunda-Nota-Apina-Invasão-TIW_julho2019.pdf). Acesso em: 14 maio 2020.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. 7. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

GALLOIS, D. T. *Terra indígena Wajãpi: da demarcação às experiências de gestão territorial*. São Paulo: Iepê, 2011.

GALLOIS, D. T. Controle territorial e diversificação do extrativismo na Área Indígena Waiãpi. In: RICARDO, C. A. (ed.). *Povos indígenas no Brasil: 1991/1995*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996. p. 263-71.

GOMES, Á. C. *Concerto amazônico*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

NEVES, E. G. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

QUEM SÃO OS WAJÃPI. Disponível em: <http://www.apina.org.br/wajapi.html>. Acesso em: 14 maio 2020.

TOPA, F. *Silva Alvarenga – Contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras*. Porto: [s.n.], 1994.

# Escrever o ser latino-americano em fragmentos: a proposta literária de Diamela Eltit



*Grazielle Costa*

Quantas Américas Latinas cabem na diversa e dispersa obra de Diamela Eltit? No espaço deste artigo, não responderemos a esta pergunta. Entretanto, tomamos a incompletude e a pluralidade como pontos de partida para a discussão do papel da artista latino-americana na (des)construção do sentido comum de latinidade. Ao tratar de Diamela Eltit e de América Latina, entramos no terreno do incerto, do plural, do conflituoso, do precário e do contraditório. As múltiplas textualidades em disputa no campo político em que se define a ideia de América Latina não buscam a convergência, mas preferencialmente a dispersão. Para além de um limite geográfico, que imponha uma realidade física fixa, na escrita eltitiana, ser latino-americano é um problema semântico, um cruzamento de saberes, dizeres, práticas, espaços e tempos. A literatura de Diamela Eltit, neste sentido, dialoga em estreita intimidade com a complexidade da América Latina, oferecendo leituras originais e subversivas sobre as possibilidades políticas, sociais e afetivas que emergem das interações entre os latino-americanos.

Diamela Eltit é uma artista que entende serem valores inegociáveis no processo de construção literária a autonomia e a originalidade do espaço imaginado para intervenção social e política. Por este motivo, a autora recusa de modo recorrente toda forma de vinculação a pactos sociais, éticos e estéticos anteriores e exteriores ao seu processo de criação (ELTIT, 2000, p. 37). No lugar de artista, mulher, chilena e latino-americana sua voz não é a do tipo que define as coisas do mundo, mas uma, preferencialmente, que perturba as certezas fixas nos espaços de poder. A partir do espaço precário concedido à literatura latino-americana produzida por mulheres, tal voz se expressa nas margens, preenche e abre lacunas, em um jogo de tese e antítese, que possibilita a alteridade.

El pensamiento desplegado por el discurso crítico de Diamela Eltit, debido a la naturaleza de los pilares que lo sostienen y lo orientan (las nociones de cuerpo y de política tal como han sido aquí determinadas), no puede sino ser “resistente” a toda “normalización”, es decir, a toda lógica subsidiaria del poder hegemónico, de sus centros y de sus estrategias de dominación, como es propio de todo poder, siempre solapadas y encubiertas (MORALES, 2000, p. 15).

A condição da mulher na América Latina é um dos principais temas abordados por Eltit em seus escritos e intervenções. Suas personagens são colocadas em situações-limite das quais não podem, como mulheres marginais (“feias, baixas e morenas”, como as descreve em *Impuesto a la Carne*), escapar. Neste sentido, as mulheres imaginadas por Diamela Eltit são mais bem compreendidas como sobreviventes, como seres em movimento no meio das engrenagens do poder político, econômico e simbólico que as sufoca. Não há, na nossa leitura, utopia de salvação, mas um convite original para que fragmentos de feminilidade se encontrem em uma trilha possível. As mulheres eltianas – como a gêmea sudaca de *El Cuarto Mundo*, a mãe e a filha de *Impuesto a la Carne* – subvertem as características tradicionais da heroína moderna. São frequentemente descritas como repugnantes, abjetas e transgressoras dos limites do sagrado social e das instituições que as cercam. Não são construídas para agradar o gosto comum, mas estrategicamente pensadas como uma peça artesanal barroca, que, como descreveu Alejo Carpentier (1975) (em conferência no Ateneo de Caracas sobre o espírito barroco latino-americano e o conceito de “real maravilhoso”), constitui-se na rejeição do desnudamento da palavra. O barroco imaginado por Diamela Eltit é desestabilizador, convidando o leitor a aproximar-se de tipos que o mercado literário frequentemente despreza, por meio de uma linguagem que combina o substantivo menos atrativo a adjetivos carregados em adornos: “Mientras yo escribía para mí era muy claro: jugar con el barroco y no escribir desde el barroco; la única forma posible de utilizarlo” (ELTIT, 1998, p. 34).

Os movimentos estéticos propostos por Eltit para deslocar o corpo feminino de seu espaço de agressão, sufocamento e despedaçamento podem não impedir o simbólico hegemônico de se movimentar, mas o torna mais lento e menos atraente. Diamela Eltit propõe o enfrentamento dos limites e das possibilidades de realização do feminino nos microespaços mais desprezados pelo poder, tais como o útero invadido da mãe, o corpo da incestuosa e a doença da anarquista. O uso estético subversivo que Eltit faz do corpo feminino, especialmente do corpo da mãe, permite que sua literatura se expresse com liberdade, dialogando com o feminismo. Entretanto, a autora recusa de forma reiterada em suas entrevistas o rótulo de feminista à sua literatura (ELTIT, 2000, p. 174). Para ela, o fundamento ético do ato de escrever se constrói no processo de escrita.

A memória da resistência chilena nos anos de ditadura foi, ao longo das mais de quatro décadas de produção literária de Eltit, um espaço de reflexão sobre as possibilidades e as impossibilidades dos corpos subalternos submetidos a estratégias de poder: “Vivir bajo dictadura es inexpresable, parte de un relato que me parece interminable. No puedo extenderme sobre esta materia como quisiera, pero una forma de salvataje personal es escribir y pensar en medio de esa situación” (ELTIT, 2000, p. 171). A textualidade de Diamela Eltit

se produz neste paradoxo entre a expectativa de completude e transparência da obra literária enquanto produto para as massas e a impossibilidade de narrar estes corpos despedaçados, humilhados e violentados. Ainda que a partir de uma fala que se expressa como resíduo, como resto abandonado pelo poder que atua sobre seus corpos, os personagens de Eltit resistem e sobrevivem na linguagem. Trata-se

de una búsqueda incesante de equilibrios, que lucha contra los desmanes del poder, que se enuncia (rebelde) asumiendo siempre como lugar de enunciación el ‘menos’ que representan los sectores sociales y culturales subordinados, los marginados e instrumentalizados por el poder (MORALES, 2000, p. 15).

Neste espaço de uma linguagem em aparência menor e precária<sup>1</sup>, que não pode se apresentar como um discurso total, emerge uma poética singular e desestabilizadora dos mecanismos através dos quais opera o poder político, econômico e social.

Esta linguagem, dificilmente assimilada aos signos esperados pelo leitor comum, é, simultaneamente, um espaço privilegiado de desconstrução e de reconstrução da ideia de América Latina. Em *El Cuarto Mundo*, somos apresentados a este minúsculo lugar de confinamento de uma família sudaca<sup>2</sup>, que não pode existir para além de sua casa, colocada estrategicamente fora dos limites da cidade para que não veja e nem seja vista. Lemos a referência ao “quarto mundo” em dois níveis, interconectados. O primeiro diz respeito ao espaço simbólico no qual esta família interage: a mais baixa e precária camada do sistema político, social e econômico: “En el curso de esos viajes, la novela estaba en mi cabeza y pensé ciertas cuestiones ligadas a la catalogación de ‘Tercer Mundo’, a la ‘sudaca’ en la que convertía en esos viajes, a la miseria que percibía en los primeros mundos que transitaba en los viajes” (ELTIT, 1995, p. 345). A segunda dimensão se refere ao quarto (um cômodo da casa), em analogia ao espaço privado, lócus das relações mais profundas e ambivalentes entre os seres humanos. Em ambos os espaços somos levados através do texto de Diamela Eltit a entender as engrenagens complexas através das quais o poder se exerce sobre as identidades coletivas (América Latina), as instituições modernas (família) e os indivíduos (os filhos sudacas), nos planos vertical (as dinâmicas no espaço público) e horizontal (as relações no espaço privado).

1 Para aprofundamento sobre o processo de construção da linguagem eltitiana, ver LÉRTORA, J. C. (ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.

2 Termo que indica uma forma de tratamento preconceituoso dado aos sul-americanos na Europa. No romance *El Cuarto Mundo*, narra-se a distopia de uma família sudaca, presa em sua casa, de modo que o leitor é levado a se aproximar de um espaço simbólico desconhecido e perturbador. Assim, o sentido do termo “sudaca” é reconstruído no próprio processo de escrita, que não imita nem denuncia nenhum outro que o leitor possa conhecer, mas que estrategicamente atravessa sentidos que desconfortam.

*El Cuarto Mundo*, publicado em 1988, pode ser lido como uma alegoria do espaço social e político latino-americano. Entre 7 e 8 de abril, um ato de violência do pai dá origem a um casal de gêmeos: “Su cuerpo estaba librado al cansancio y a una laxitud exasperante. No hubo palabras. Mi padre la dominaba con sus movimientos que ella se limitaba a seguir de modo instintivo y desmañado” (ELTIT, 2004, p. 147). Ou seja, a gênese dos gêmeos, tal como a da América Latina, é interpretada como resultante de um ato de conquista violenta, dialogando com o enunciado crítico que problematiza as narrativas românticas de encontro entre o *self* colonizador e o *self* colonizado. Na voz do gêmeo varão, o texto atravessa, por meio de fragmentos do discurso psicanalítico hegemônico, as angústias da vida intrauterina que o narrador divide com sua irmã gêmea.

A narrativa do gêmeo que dá início ao romance se apoia nos discursos que sustentam a primazia da palavra masculina, tomando-a como princípio constitutivo da vida social. A proximidade com o feminino (o corpo grávido da mãe e o corpo em simbiose da irmã) é descrita como o momento inaugural da angústia do ser, castrado em sua completude e autoridade pela presença caótica e instável dos “outros” corpos. Tais corpos femininos são narrados como obstáculos à realização da razão masculina (constituída pelos discursos modernos do contrato social e da psicanálise<sup>3</sup>), da qual o narrador pretende-se herdeiro. Esta razão falologocêntrica, em que pese o tom seguro do narrador nas primeiras páginas do romance, não se sustenta diante das invasões constantes e inevitáveis dos desejos e temores femininos. Embora arrogue-se o direito de definir os limites da família sudaca e tome para si a palavra, o gêmeo deve confrontar sua hibridez no espaço de confinamento do quarto mundo.

De acordo com os grandes discursos de fundação do pacto social moderno, é do pai o direito de nomear a família. A reprodução do nome do pai é a condição para que se expresse o desejo masculino de separação da mãe, de ruptura do vínculo primordial nos primeiros anos de vida do menino (a resolução do Complexo de Édipo na lógica freudiana). Entretanto, em um ato de insubordinação, a mãe chama o gêmeo sudaca de María Chipia. Desse modo, a coerência que parecia emergir do discurso masculino é desafiada pela sua impossibilidade de realizar-se através do nome do pai. A voz masculina, privada do nome do pai, se desloca para o não lugar da cultura moderna, falhando em suas tentativas de submissão à norma fálica e aos limites do contrato social. María Chipia, o ser híbrido, incapaz de conformar-se à lei do pai, habita desconfortavelmente as margens do discurso moderno. Experiências incompletas e falhadas de socialização (a ida à escola e a saída às ruas, por exemplo) reforçam a conexão de María Chipia com a casa sudaca. Esta casa, o espaço mais precário da cultura latino-americana, fora dos muros da

3 Referência específica aos contratualistas John Locke e Jean Jacques Rousseau (nas reflexões sobre a separação entre público e privado) e aos teóricos psicanalistas Sigmund Freud e Jacques Lacan (nos termos gerais de seus aportes sobre a diferença sexual).

cidade sitiada pela cobiça da nação mais poderosa do mundo, é o lugar de realização do desejo do narrador.

O limite de resistência de María Chipia na tentativa de tradução do simbólico patriarcal é o adultério de sua mãe. Diante do crime materno, sua palavra não mais sustenta o peso da família sudaca e a narrativa passa a ser de sua irmã gêmea. Há, então, uma ruptura na linguagem do romance, de modo que as duas partes são formalmente distintas. A narrativa do gêmeo sudaca, apesar de fragmentada e atormentada, expressa um esforço de explicação, organização e adesão a um conjunto de códigos, ritos, mitos e fundamentos da família patriarcal moderna. A narrativa da gêmea, por sua vez, inaugura uma voz circular, caótica, perturbada e empurrada até o limite da capacidade de construção do sentido de família sudaca. A narradora se expressa em espanhol, retoma personagens e fatos narrados pelo irmão na primeira parte, mas nada parece estar no lugar que o leitor espera. Temos, de fato, a impressão de iniciar um outro texto, que quebra intencionalmente a continuidade da narrativa. No relato da gêmea sudaca, a ênfase está na impureza do corpo grávido que fala e da fala sobre o corpo. A narrativa é atravessada por outras vozes (do irmão gêmeo, da irmã María de Alava, da mãe, do pai e do feto fruto do incesto).

O espaço simbiótico de conexão com os outros sudacas, simultaneamente caminho de perdição e de sobrevivência, é o que resta para que a gêmea expresse fragmentos de sua identidade precária e violentada. Tais cacos de identidade parecem, em uma primeira leitura, inóspitos e ininteligíveis para o leitor habituado às conexões que o gêmeo sudaca estabelece com grandes discursos públicos na primeira parte do romance. A segunda parte da narrativa acontece em um espaço imaginado como puramente privado: “o quarto mundo”, cujas portas e janelas estão definitivamente trancadas para o mundo de fora, onde operam a cultura e a lei. Desse modo, a linguagem na narrativa da gêmea sudaca é aquela que convida o leitor a penetrar no espaço íntimo impedido e abandonado pelo simbólico patriarcal. Neste contexto, há no texto de Eltit um caminho original para pensar a resistência das identidades mais precárias na América Latina: a fraternidade sudaca em sua potência desafiadora do poder que tudo compra, tudo vende e tudo destrói.

*Impuesto a la Carne*, por sua vez, relaciona-se mais explicitamente com o contexto político chileno que *El Cuarto Mundo*. No romance do final da década de 1980, somos constantemente traídos pela linguagem, ambígua, contraditória e deliberadamente obscura. Há um constante movimento de subversão dos signos literários tradicionais, de modo que raramente temos segurança de ter alcançado um sentido para o texto. Em *Impuesto a la Carne*, escrito mais de duas décadas depois, julgamos que Diamela Eltit entende ser importante fazer algumas concessões ao sentido, que interpretamos como um movimento intrinsecamente político. No final da década de 1980 e ao longo da década de 1990, os textos de Diamela Eltit parecem ter como principal

antagonista a ilusão de que haveria um caminho político, social e econômico único e universal, sem espaço para o dissenso, o conflito e a luta social. Especificamente sobre a ficção do fim do milênio, Eltit escreve, em 1999:

Pero también sabemos, de manera oblicua y parcial, que este tiempo externo es un simulacro, un pacto, una operación política para someternos a la monotonía de las pautas y así entrar de lleno a una fórmula domesticadora que termina por hacernos parte de una convención (ELTIT, 2000, p. 28).

Em 2010, os discursos políticos hegemônicos se apresentam mais dispersos e fragmentados, compondo uma espécie de mosaico pós-moderno, no qual alguns críticos colocam a literatura de Diamela Eltit<sup>4</sup>. A nosso ver, o desconforto em ser identificada com este lugar do relativo, do indiferente, do líquido e do superficial ajuda a entender o movimento de Eltit na direção de um pacto literário mais generoso com o leitor e com o debate político fora dos limites estritos do romance.

No momento em que várias manifestações de celebração e rememoração do bicentenário da independência do Chile eram organizadas no país, Diamela Eltit escreve *Impuesto a la Carne*. O romance narra um diálogo difícil e doloroso entre o Chile colonial e o Chile republicano a partir do vínculo primordial e primário entre mãe e filha. O texto não rompe com a linguagem fragmentada e obscura que caracteriza a escrita eltiana. Contudo, a autora oferece em *Impuesto a la Carne* caminhos de leitura, a nosso ver, mais convergentes, que dialogam com intervenções não estritamente literárias da autora no espaço público latino-americano. Neste sentido, reconhecemos uma intencionalidade de posicionar-se politicamente, mesmo que ainda resistindo a aderir a qualquer forma de identidade fixa. Tal como a mãe que não pode deixar de pesar seu corpo sobre o da filha, o Chile e a América Latina estão visceralmente conectados ao corpo de texto criado por Diamela Eltit. Não há possibilidade de ruptura. Sua voz, enquanto escritora latino-americana, é, ao mesmo tempo, contaminada e potencializada por esta conexão imperativa. É possível dizer que *Impuesto a la Carne* se expressa como um discurso que ecoa outras vozes críticas chilenas, mas não se reduz a elas. Tal discurso, na nossa leitura, não se restringe tampouco ao pensamento político de uma pessoa (Diamela Eltit enquanto sujeito empírico). Este discurso se constitui e é constituído no texto. É linguagem, sobretudo, ainda que não apenas, nem completamente.

4 Como exemplo de identificação da escrita de Diamela Eltit com o pós-modernismo, ver LAGOS, M. I. Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: Lumpérica y El Cuarto Mundo. In: LÉRTORA, J. C. (ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993, p. 127-140.

O corpo da mãe (território colonizado) e o corpo da filha (o desejo de emancipação), usurpados e manipulados pelos médicos e seus subordinados, permanecem há duzentos anos conectados. Os procedimentos, realizados sem cessar, impedem estes corpos de se movimentarem fora dos limites da curiosidade e do interesse da medicina. São corpos sempre tomados como doentes, imperfeitos e incompletos. Não possuem valor em si mesmos, mas apenas podem existir como pedaços, fluidos, levados indiscriminadamente ao mercado pelos médicos, segundo a conveniência da ciência moderna. A mãe (o passado colonial) parece à filha anacrônica e pesada, sem forças para sobreviver senão como parasita no corpo da sua prole. Entretanto, esta conexão não é vivenciada pela filha como punição ou maldição, mas, ao contrário, como potência na resistência às intervenções médicas sucessivas e cada vez mais violentas sobre estes corpos “baixos, feios e morenos”.

Mãe e filha, sobreviventes, falham sucessivamente nas estratégias que usam para romper com o poder intervencionista. Parece haver apenas duas alternativas diante do poder dos médicos: a submissão (resignar-se em ser paciente) ou a cumplicidade (a cooperação com os médicos). Na breve e sangrenta história da América Latina, diversas formas de resistência à colonialidade da ação e do pensamento políticos têm sucumbido (de forma mais ou menos violenta) aos desígnios do poder colonial, investido em conhecimento, propaganda e armas. Como antídoto ao veneno que o tratamento dos médicos oferece, para além da submissão e da cumplicidade, mãe e filha resistem pela anarquia, no espaço subversivo do romance eltiano.

O que nos parece mais relevante, se pensamos *Impuesto a la Carne* como um discurso político, não é a interpretação possível dos duzentos anos de independência do Chile como um projeto falido; ou seja, não é o seu enunciado pós-colonial que torna o texto necessário naquele contexto político. Outros analistas políticos e historiadores chilenos devem ter feito melhor trabalho em desnudar os mecanismos de reprodução da dependência, bem como as múltiplas violências resultantes deste processo. O que é singular no texto de Eltit também não é sua apropriação de elementos do feminismo maternalista ou do anarquismo enquanto movimento e filosofia política. Como discutimos anteriormente, por ocasião de *El Cuarto Mundo*, o tipo de apropriação que Eltit faz do mundo que a cerca não é meramente reprodutora dos limites deste mundo. Tal como subverte no romance da década de 1980 as diferentes mitologias em torno da família – católica, indigenista, bruxaria, por exemplo (LLANOS, 2009, p. 111) –, em *Impuesto a la Carne* Eltit recria o sentido da relação mãe-filha, de anarquismo e de pós-colonialismo. Sua aproximação a estes discursos é estratégica e contingente. É um equívoco, ao nosso ver, ler *Impuesto a la Carne* como uma defesa do anarquismo e de rejeição de toda forma de institucionalização do poder político. E aí reside a força do discurso. Na posição de uma escritora, não ativista, não lhe cabe, nem pretende, arrogar

os caminhos para o Chile e os chilenos. Entretanto, não pode deixar de incomodar-se com as respostas que lhe são oferecidas. Sua contribuição, que não nos parece pequena, é de uma outra natureza. É substancialmente literária e, portanto, especialmente desestabilizadora dos sentidos comuns, mesmo dos mais críticos:

Quizás me equivoque en todo lo que he dicho y más aún, parece que el febril y comercial curso de los tiempos me desmiente, pero sigo pensando lo literario más bien como una disyuntiva que como una zona de respuestas que dejen felices y contentos a los lectores (ELTIT, 2000, p. 174).

Quando reconstrói a história chilena em analogia com os fundamentos psíquicos da relação mãe e filha, há uma intencionalidade de diálogo com o feminismo. Contudo, tal diálogo é proposto a partir de um espaço de tensão, dissonância e problematização. Em um artigo curto, que preparou para um congresso acadêmico no qual provocava os participantes a pensarem um feminismo sem mulheres<sup>5</sup> – em um esforço de simplificação, entender e estudar o corpo para além de categorias pré-determinadas à experiência de estar no mundo –, Eltit escreveu sobre duas mulheres históricas chilenas e suas dores. Falamos deste artigo, intitulado “Escuchar el Dolor, Oír el Goce” (2011a), porque entendemos que ele atravessa deliberadamente o enunciado de *Impuesto a la Carne*. Diamela Eltit analisa as cartas de Gabriela Mistral já quando esta residia nos Estados Unidos e estava no final de sua carreira, bem como uma entrevista com Elena Caffarena, que participou das principais conquistas do movimento feminista do Chile. Diamela Eltit reconhece nas palavras destas mulheres (que, distintamente da maioria, foram participantes destacadas da esfera pública) um contínuo de dor, cansaço e cicatrizes, que as aproxima das personagens imaginadas em seus escritos literários. Embora Mistral e Caffarena possam ser consideradas bem-sucedidas em relação às possibilidades oferecidas em seu tempo, os limites do corpo (a biologia feminina imposta como realidade) as constitui simbólica e fisicamente como mulheres. Em que pese o reconhecimento da excelência literária de Mistral ou a notoriedade da boa saúde de Caffarena, estas mulheres atravessaram sua própria história na dor. E esta experiência comum a todas as mulheres (das mais baixas na escala social – a gêmea sudaca, a mãe e a filha anarquistas – às mais altas, como a escritora laureada com o Prêmio Nobel de Literatura) faz com que ainda seja relevante e urgente ficcionalizar o corpo feminino. Na nossa leitura, Eltit convida o leitor a refletir, na contramão da proposta do seminário, sobre a permanência do corpo de mulher nos micro e macro espaços de poder, de modo que talvez ainda não seja tempo para que o feminismo abandone as mulheres à própria sorte.

5 Discussões publicadas pela Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (2011).

Entendemos que o posicionamento de Diamela Eltit quanto à sua indicação para o Prêmio Nacional de Literatura (2006)<sup>6</sup>, a escrita de *Impuesto a la Carne* por ocasião do bicentenário da independência chilena (2010) e sua participação no seminário sobre dissidência sexual descrito acima (2011) constituem, ainda que em formas diversas e de modo fragmentado, um discurso sobre os limites e as possibilidades da mulher latino-americana. Este discurso nos parece menos fundado em pactos ideológicos e teóricos e mais centrado em uma reflexão sobre os desafios éticos e estéticos para a mulher escritora na América Latina.

Em entrevistas e nos ensaios da década de 1990, Diamela Eltit repete o quanto julga importante manter sua escrita literária protegida de interesses alheios à própria construção do texto (ELTIT, 1995, p. 350). Por este motivo, a escritora diz preferir não sair muito, frequentar grupos ou responder às expectativas de críticos, editores e leitores sobre sua obra. Aceita o lugar de escritora marginal, pouco lida e menos ainda entendida, se isto significa manter sua autonomia no processo criativo (ELTIT, 1998, p. 228). Afirma preferir a palavra por sua obscuridade e não pela transparência. Do mesmo modo, declara que seu ofício não é o dos grandes contadores de histórias, sempre necessários e admirados. Sua escrita é espaço de desconforto, ambiguidade e dúvida (ELTIT, 2000, p. 172). Seu pacto com o leitor é o de suspender certezas, interromper o caminho direto para o sentido e levá-lo para o espaço daquela dor que está lá. Desse modo, a linguagem eltitiana distorce o sentido mais que o revela. Por um lado, Eltit busca a precisão e a frieza da linguagem acadêmica e científica (o parto descrito em *El Cuarto Mundo*; os procedimentos médicos narrados em *Impuesto a la Carne*). Por outro, ela combina aquele termo frio, técnico, pretensamente objetivo e cheio de autoridade, com adjetivos exagerados típicos da poética romântica mais obscura. Admite que o seu leitor não pode ser qualquer leitor, ainda que desde *Lumpérica* questione a baixa receptividade de seus romances e a dificuldade de leitura apontada pela crítica.

A partir da década de 2000, Diamela Eltit aceita mais frequentemente o diálogo com os espaços dominantes de recepção literária. Sua crítica, sempre afiada quanto aos mecanismos de autorização e reconhecimento literários, acontece dentro de alguns espaços que ela sabe altamente hierárquicos e problemáticos. Especulamos que esta aproximação à crítica literária hegemônica (como, por exemplo, a participação em feiras literárias e a cessão de seus arquivos literários a uma universidade norte-americana) seja motivada, ao menos por um lado, por um certo desconforto em situar-se à margem do cânone literário. Ainda que repita que tal espaço da literatura precária e marginal é o que busca em seus escritos, a autora parece mais consciente de que não pode

6 Principal prêmio literário chileno que concede salário vitalício a escritores pelo conjunto da obra literária, e que havia sido concedido, após mais de seis décadas, a apenas três mulheres (menos de 10% dos vencedores).

estar completamente fora dos diferentes discursos que constituem de modo coletivo a experiência de ser mulher, chilena e latino-americana. Tais discursos atravessam, em suas contradições, sua escrita, ficcional inclusive.

A ética que emerge de sua literatura, com a qual ela genuinamente se preocupa, parece ter menos relação com quem se fala e mais com como se diz. Sua autonomia, originalidade e liberdade, desse modo, se sustentam fundamentalmente nos trânsitos entre os diferentes outros de si que a habitam. Nas últimas duas décadas, lemos em Diamela Eltit um processo de reflexão sobre sua própria escrita e as relações que seu trabalho deseja e pode estabelecer com os espaços hegemônicos de recepção. A construção de fronteiras rígidas entre seu fazer literário e o mundo empírico, uma ficção que Eltit sustentou nos metadiscursos sobre suas primeiras obras, jamais se realizou completamente. Tomemos o exemplo de *El Cuarto Mundo*, em que Eltit admite ter escrito inicialmente o relato da gêmea sudaca (a segunda parte), que a crítica afirma ser a parte mais difícil, obscura e desafiadora do romance (ELTIT, 1995, p. 345). Ainda no seu processo criativo, anterior às visões da crítica, a autora diz sentir que precisava escrever a primeira parte do romance para que a segunda tivesse um sentido que não se encerrasse em si mesmo. Ou seja, entendeu que precisava abrir seu texto para as vozes que ecoavam fora, que também eram parte de si, propondo uma forma de diálogo (não assimilada, não mimética e despedaçada em sua autoridade) possível com o leitor (ainda que não todo tipo e não um grande número de leitores).

Parece-nos, por outro lado, que após mais de três décadas escrevendo romances e os justificando para a crítica em suas entrevistas e ensaios, Eltit se sente mais segura para desnudar suas contradições e seus limites. Há sinceridade no seu desprezo pelo mercado literário e na aceitação das consequências desta postura política. Sua literatura não vende muito, seus livros são pouco lidos e suas histórias não devem ser daquelas para passar adiante. Há alguma melancolia em constatar que ela não estará no panteão dos deuses literários, como não estiveram a grande maioria das escritoras. Contudo, a autora sabe que o tipo de literatura que produz é urgente e necessária nestes tempos nos quais os falsos deuses parecem ter esgotado toda forma de história. Entendemos que os textos de Diamela Eltit não podem ser escritos por nenhum outro que não seja Diamela Eltit. E esta qualidade literária não é pouca coisa, em um mundo em que os discursos se atravessam e se confundem aparentemente em possibilidades infinitas de combinação e organização. Diante de toda forma de poder estabelecido (e obviamente o mercado e o cânone literários o são), nunca deixará de ser importante a voz do autor. Não porque o autor seja soberano sobre o sentido, mas porque sua presença permite estabelecer conexões com outras formas de entender, de sentir, de experimentar e de ser em tempos e lugares confusos.

A posição de Diamela Eltit quanto aos feminismos latino-americanos ilustra este aparente paradoxo entre o desejo de distanciamento e o imperativo de aproximação. Eltit sempre resistiu a assumir-se feminista e, ainda mais, em rotular sua literatura como tal. Em uma postura excessivamente defensiva, temia que esta vinculação diminuísse o valor de seus escritos literários diante da crítica hegemônica, para quem “literatura feminista” significa, em princípio, um tipo de escrita que instrumentaliza o fazer literário, tornando-o mero pretexto para expressar um discurso político (ELTIT, 2000, p. 38). Preferiu, e entendemos que ainda prefere, ser chamada de escritora, sem que lhe colem outros adjetivos. Neste processo, a autora chilena reproduz uma certa mitologia moderna em torno do grande escritor, que, como diz Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, seria um tipo distinto dos homens comuns capaz de suspender certezas e transcender as necessidades imediatas de seu tempo para criar uma outra realidade, uma nova experiência, que não se subordina a nenhuma outra (BEAUVOIR, 1976, p. 627). Os escritos literários de Eltit buscam este lugar do original, mas esbarram nos limites do próprio corpo de mulher que dói por sua impossibilidade de separação da mãe (o vínculo primordial com a natureza castrada na cultura fálica). Este corpo que escreve e, sobretudo, vive como mulher (tal como a gêmea sudaca, a mãe e a filha anarquistas, Gabriela Mistral e Elena Caffarena) precisa se justificar. Deve negar a si próprio (a sua conexão com os diversos femininos que a constituem) para existir diante do mercado e da crítica literária, que mantêm o poder de classificar a literatura.

Nas entrevistas mais recentes, Diamela Eltit parece menos incomodada em admitir suas dores, cicatrizes e limites. Afirma que não é uma feminista “convencional”, mas já não nega tão categoricamente o vínculo com a feminilidade que extravasava aquela pretensão de identificar-se com o lugar do grande escritor moderno. Na nossa leitura, esta postura parece mais honesta, na medida em que a autora na sua obra ficcional e não ficcional refletiu sobre os limites e as potencialidades do corpo feminino no Chile, mais especificamente, mas também na América Latina. Não se trata de reduzir a literatura de Eltit ao pretexto feminista, mas de compreender seus compromissos éticos e estéticos a partir destas conexões, ao mesmo tempo opressoras e transgressoras, entre os desejos, os afetos e as políticas femininas. Seu espaço de intervenção política não é aquele do ativismo tradicional. Seu enfrentamento se dá dentro do texto, na busca obsessiva pela palavra, pela ideia, pelo personagem que expressem os prazeres e as dores da experiência de estar no mundo como escritora, mulher e feminista. A autora, consciente de sua condição precária diante do mercado editorial e da crítica, sobrevive nos restos da cultura hegemônica que lhe são possíveis ressignificar, resistindo no espaço caótico, fragmentado, obscuro e repugnante de seus romances ao simbólico hegemônico. Ao final, seus romances ficarão, como todos os produtos, sujeitos aos desígnios do poder simbólico, econômico e político dos que estão fora. E, portanto, de algum modo, transgressor e perturbador, também estarão dentro do sistema

de trocas simbólicas: “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta” (ELTIT, 2004, p. 245).

## **Sentidos errantes, compromissos possíveis: a proposta de América Latina na literatura de Diamela Eltit**

Neste breve percurso por dois romances de Diamela Eltit, defendemos a presença na obra da autora de um discurso ético sobre o fazer literário na América Latina. Há, na nossa leitura, um genuíno esforço de conexão com os enunciados políticos que autora julga relevantes ao longo das décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010. Tal pacto ético influencia as escolhas estéticas da autora, embora não as condicione. Entendemos que entre estética e ética na obra de Diamela Eltit há uma relação horizontal de mútua constituição. Ou seja, não há subordinação da literatura à visão política, nem o contrário. Podemos, desse modo, nos seduzir mais ou menos pela proposta ética e estética presentes em *El Cuarto Mundo* e *Impuesto a la Carne*. Entretanto, não há como negar a presença de um discurso original e provocador sobre o lugar de escritora na América Latina, que se conecta criticamente com outros discursos, sem se deixar assimilar. Lemos, portanto, um desejo honesto de entender e aprofundar a experiência de ser latino-americana, tomando o corpo feminino como ponto de partida para pensar os limites e as potencialidades desta região complexa, desigual, diversa, multicultural e interdependente. Não é possível extrair da literatura de Diamela Eltit um conceito, uma visão com fronteiras claras sobre o que é e o que deveria ser a América Latina. O engajamento de seus textos literários com a latinidade é hesitante, desafiador, despedaçado, contingente e incompleto. Na contramão das respostas totalizantes e idealizadoras sobre o *self* latino-americano presentes nos escritos de grandes nomes da literatura da região ao longo do século XX (“bom selvagem”; “raça cósmica”; “homem cordial”; “mestiço”; “transculturado”, apenas para citar algumas), Eltit oferece a seus leitores um retrato pouco atraente. Este *self* latino-americano, composto de muitos pedaços e nenhum capaz de conformar um sentido total, é dotado de um corpo feio, doente, transgressor, humilhado e abandonado. Este corpo, mutilado e punido, não deixa, contudo, de estar lá, resistindo nas conexões que o poder não pode alcançar e derrotar, para expressar-se livre como América Latina.

## **Referências**

BEAUVOIR, S. de. *Le Deuxième Sexe II*. Paris: Gallimard, 1976.

CARPENTIER, A. Lo barroco y lo real maravilloso. *Conferencia*. Caracas, 1975. Disponível em: <https://www.circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>. Acesso em: 22 mar. 2017.

COORDINADORA UNIVERSITARIA POR LA DISIDENCIA SEXUAL. *Por un feminismo sin mujeres*. Fragmentos del Segundo Circuito de Disidencia Sexual. Santiago: EDITORXS, 2011.

ELTIT, D. Escuchar el dolor, oír el goce. *In: COORDINADORA UNIVERSITARIA POR LA DISIDENCIA SEXUAL. Por un feminismo sin mujeres*. Fragmentos del Segundo Circuito de Disidencia Sexual. Santiago: EDITORXS, 2011a, p. 23-29.

ELTIT, D. *Impuesto a la carne*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

ELTIT, D. Los próximos diez Premios Nacionales se los deberían dar a las mujeres. Entrevista a María Teresa Cárdenas. *El Mercurio*, 19 mai 2006. Disponível em: <http://www.letras.mysite.com/de020806.htm>. Acesso em: 10 out. 2017.

ELTIT, D. El cuarto mundo. *In: ELTIT, D. Tres novelas*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económico, 2004, p. 141-246.

ELTIT, D. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Grupo Editorial Planeta, 2000.

ELTIT, D. Entrevista a Leonidas T. Morales. *In: MORALES, L. T. Conversaciones con Diamela Eltit*. No a la linealidad del discurso. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

ELTIT, D. Iluminada en sus ficciones: conversación con Diamela Eltit. Entrevista a Fernando Burgos e M. J. Fenwick. *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, n. 40-41, p. 334-368, 1995.

LAGOS, M. I. Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: Lumpérica y El cuarto mundo. *In: LÉRTORA, J. C. (ed.)*.

*Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit.* Santiago: Cuarto Propio, 1993, p. 127-140.

LLANOS M., Bernadita. Mitos y madres en la narrativa de Diamela Eltit. *In: CARREÑO B., Rubi (ed.). Diamela Eltit: Redes locales, redes globales.* Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuet, 2009, p. 109-116.

MORALES, L. T. El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política. *In: ELTIT, D. Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política.* Santiago: Grupo Editorial Planeta, 2000, p. 9-16.



# Dados dos autores

**Carla Carolina Moura Barreto** é mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR), período em que contou com apoio da CAPES. Possui graduação em Letras – Português e Espanhol pela mesma instituição. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Leituras Contemporâneas: Narrativas do Século XXI, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem interesse nos seguintes temas: escritas de si, memória e literaturas hispânicas.

E-mail: carolinbarreto1@gmail.com

**Débora Cota** é professora de Literatura Latino-Americana e Teoria Literária na graduação em Letras e na Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Possui pós-doutorado na Universidade da Califórnia, Berkeley. Participa dos Grupos de Pesquisa Imaginários Latino-Americanos, na UNILA, e Estudos de Poéticas do Presente, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participou da organização do dossiê *Poéticas do Presente: Escritura, Política, Imagem*, publicado no número 13 (2018) da revista *Conexão Letras* (UFRGS) e do dossiê *Escritas Paraguias Contemporâneas*, publicado no número 20 (2019) da revista *Rascunhos Culturais* (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul). Atualmente, coordena o projeto “Imaginários de Barro: Para uma Discussão sobre Identidade, Comunidade e Latino-Americanismo Hoje” (UNILA).

E-mail: deboracota.lit@gmail.com

**Elaine Aparecida Lima** possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Londrina, especialização em Literatura Brasileira, mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Também cursou mestrado em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Atualmente, trabalha na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Suas pesquisas versam sobre a Literatura Brasileira, especialmente a produzida no Nordeste do País, e sobre a Literatura Andina Peruana. Seu interesse está em estudos que aproximam as produções a partir do olhar sobre a presença na contemporaneidade do passado literário e histórico de Brasil e Peru.

E-mail: elpli.lima@gmail.com

**Grazielle Costa** é graduada em Direito, Letras e Comunicação Social. Mestre e doutora em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com pesquisas sobre o movimento internacional de mulheres, especialmente o movimento de mulheres pela

paz na Colômbia (doutorado). Mestre em Estudos Literários e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisas sobre testemunho feminino na América Latina (mestrado) e maternidade nas escritas literárias de Diamela Eltit e Toni Morrison (doutorado). Possui como principais áreas de interesse os estudos de gênero e as literaturas de autoria feminina.

E-mail: graziellecosta@yahoo.com.br

**Isabel Jasinski** é professora de Literaturas Hispânicas na graduação em Letras e na Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É doutora em Literatura (2007) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde desenvolveu pesquisa de pós-doutorado em 2013/2014, com breve estágio no México (Universidade Nacional Autónoma de México). Entre artigos e capítulos de livros, publicou *A Condição de Estrangeiro: Literatura e Exílio em Francisco Ayala* (2012) e organizou a coletânea *Literaturas em Trânsito, Teorias Peregrinas* (2015), onde consta um capítulo de sua autoria. Desde 2016 desenvolve um projeto de pesquisa que resultou no festival literário “Zoon II – Américas transitivas” em 2017, do qual é uma das idealizadoras. Nesse ano, publicou *Américas Transitivas e as Redes do Literário* na coleção de livros do evento. Em 2018, saiu “Deslocamento e Dissimulação em Un Poquito Tarada de Dani Umpi”, no *e-book Textualidades Transamericanas e Transatlânticas*.

E-mail: belisabel.kisa@gmail.com

**Juliane Vargas Welter** é professora do Departamento de Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), atuando no setor de Literatura Brasileira. Mestre e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão em Literatura Brasileira, especialmente Literatura Brasileira contemporânea e suas relações com a sociedade.

E-mail: julianewelter@gmail.com

**Karina de Castilhos Lucena** é professora do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Letras pela UFRGS, com pós-doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). Desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Literatura Hispano-Americana, História da Literatura e Estudos da Tradução.

E-mail: kclucena@gmail.com

**Luiz Eduardo Rodrigues Amaro** é escritor, professor de Língua e Literatura Latina e de Língua e Literatura Portuguesa. Especialista em História da Ópera pela Universidade “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, campus de Assis), doutor pela mesma universidade e pós-doutor em Literatura, Artes e Cultura Regional pela Universidade Federal de Roraima (UFRR). Camonista, mitólogo, latinista e crítico literário, estuda a construção do ethos por meio da literatura, sob a égide da teoria bakhtiniana, junguiana e sociológica. É pesquisador do Grupo de Estudos Bakhtinianos de Assis/SP, do Grupo de Estudos Narrativas Estrangeiras Modernas e do Grupo Permanência das Fontes Textuais Ameríndias nas Literaturas Americanas. É professor da Universidade Federal de Roraima e professor colaborador no Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena. Sua pesquisa é fomentada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRR.

E-mail: [eduardoamaro@outlook.com](mailto:eduardoamaro@outlook.com)

**Maria Josele Bucco Coelho** possui graduação em Letras Habilitação Língua Espanhola e Literaturas pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2002), é especialista em Docência no Ensino Superior (2004), mestre em Estudos Literários pela UNESP (2007) e doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela UFRGS, na linha de pesquisa de Estudos Culturais. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Hispânicas e Ensino de Língua. Professora adjunta da UFPR, lotada no DELEM, atua na edição e produção de material didático para Língua Espanhola, Literatura e Português para Estrangeiros em suporte impresso e digital. Participa do Grupo de Pesquisa Questões de Hibridação Literária nas Américas e coordena a pesquisa Mobilidades Culturais na Literatura Contemporânea.

E-mail: [joselebucco@gmail.com](mailto:joselebucco@gmail.com)

**Maria Salete Borba** é professora de Literatura Brasileira e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Tem Pós-Doutorado em Literatura na Universidade de Leiden (2017-2018) e na Universidade Federal de Santa Catarina (2011-2012). É membro dos Grupos de Pesquisa Interfaces: Língua e Literatura (Universidade Estadual do Centro-Oeste) e Estudos de Poéticas do Presente (UFRGS). É líder do grupo Desdobramentos: Arte, Estética, Tempo (Universidade Estadual do Centro-Oeste). Organizou os livros *Contatos e Contágios: Escrituras sobre Valêncio Xavier* (Editora da UFSC, 2014) e *100 anos em 100 filmes: Escritos Sobre Cinema* (Editora da UFSC, 2020). Participou da organização, em 2016, do n. 61 da *Revista Organon*, dossiê *Literatura e Outras Linguagens*. Tem

se dedicado aos estudos da Literatura Brasileira e Latino-Americana, assim como ao estudo dos temas memória, tempo, cultura tendo como relevância a teoria da modernidade e as relações entre literatura e outras artes.

E-mail: nena.borba@gmail.com

**Mario René Rodríguez Torres** actúa como profesor en el área de Letras desde 2014, en la UNILA. Ha publicado texto de crítica literaria en revistas nacionales e internacionales. Recientemente participó en el libro *Antonio Candido 100 anos*, organizado por Maria Augusta Fonseca y Roberto Schwarz. Además ha realizado varias traducciones al español de autores en lengua portuguesa como Jorge de Sena, José Miguel Wisnik, Roberto Schwarz y Carolina Maria de Jesus, esta última traducida en conjunto con los miembros del proyecto de extensión “Laboratorio de Traducción de la UNILA”. Actualmente también participa del proyecto “Direito à Poesia”, que realiza círculos de lectura y escritura con personas privadas de libertad en Foz do Iguaçu.

E-mail: mario.torres@unila.edu.br

**Nilceia Valdati** é professora de Literatura Brasileira e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). É membro dos grupos de pesquisa “Interfaces: Língua e Literatura” (Unicentro) e Estudos de Poéticas do Presente (UFRGS). Participou da organização, em 2018, do n. 20 da revista *Conexão Letras*. Suas pesquisas e publicações têm girado em torno da Literatura contemporânea.

E-mail: valdati@gmail.com

**Susana Scramim** é professora titular de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina. Membro do Comitê Assessor de Letras e Linguística no CNPQ (período 2018-2021). Realizou Estágio Sênior na Universidad de Granada (Espanha, 2014) e pesquisa pós-doutoral na Universidade de Sevilha e na Universidade Estadual de Campinas. É autora de *Literatura do Presente* (Ed. Argos, 2007) e de *Carlito Azevedo, Ciranda de Poesia* (EDUERJ, 2010). Organizou os livros *O Contemporâneo na Crítica Literária* (2012) e *Alteridades na Poesia: Riscos, Aberturas, Sobrevivências* (2016), além de outras publicações em torno da poesia contemporânea.

E-mail: sscramim@uol.com.br

**Tatiana da Silva Capaverde** é professora de Literaturas Hispânicas da Universidade Federal de Roraima (UFRR) e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFRR). Doutora em Estudos de Literatura pela

Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa Leituras Contemporâneas: Narrativas do Século XXI (UFBA) e Narrativas Estrangeiras Modernas (UNESP). Seu projeto de pesquisa “Representações do Deslocamento Cultural na Literatura Hispânica” faz parte da linha de trabalho Fronteiras e Diásporas da Cátedra da Unesco Políticas para o Multilinguismo, coordenada pelo professor Gilvan Muller de Oliveira (UFSC). Áreas de interesse: Literaturas Hispânicas, autoria, identidade, hibridações e apropriações narrativas e deslocamento cultural.

E-mail: [tatianacapaverde@gmail.com](mailto:tatianacapaverde@gmail.com)