

# Anais do VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes



Organizadoras  
Meritxell Hernando Marsal  
Alai Garcia Diniz



VII Congresso Internacional Roa Bastos  
Estéticas Migrantes

VII Congresso Internacional Roa Bastos  
Estéticas Migrantes

Anais

De 02 A 05 de abril de 2013  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Florianópolis, SC



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

**ISBN**

978-85-89889-10-0

**TÍTULO**

Anais do VII Congresso Internacional Roa Bastos: Estéticas Migrantes

**ORGANIZAÇÃO**

Meritxell Hernando Marsal

Alai Garcia Diniz

**REVISÃO**

Alison Felipe Gesser

Ana Paula da Costa Silva

Marina Giosa

Mary Anne Warken Soares Sobottka

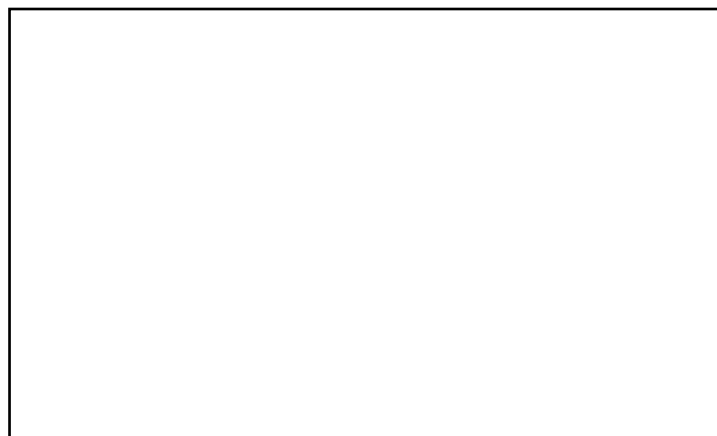
Patrícia Neias Ferrenti

Rosangela Fernandes Eleutério

**PRODUÇÃO GRÁFICA**

José Ricardo Goulart

Catlogação na fonte elaborada pela DECTI da Biblioteca Central da UFSC





# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## **Coordenação do Congresso:**

Profa. Meritxell Hernando Marsal

## **Organização:**

Profa. Alai Garcia Diniz

Profa. Carmen Luna Sellés

Profa. Meritxell Hernando Marsal

Prof. Henrique Finco

Raquel Cardoso de Faria e Custódio

## **Apoio:**

CAPES

Departamento de Língua e literatura Estrangeira - UFSC

Programa de Pós-graduação em Tradução - UFSC

Programa de Pós-graduação em Literatura - UFSC

## **Comissão Científica:**

Profa. Alai Garcia Diniz

Prof. Cláudio Alano Celso da Cruz

Profa. Meritxell Hernando Marsal

Prof. Sérgio Medeiros

Prof. Walter Carlos Costa

## **Grupo de monitores:**

Alison Felipe Gesser

Ana Paula da Costa Silva

Elys Regina Zils

Glória Thaisa Alves Amaral

Graziele Nack

Jaqueline Telma Trajano

Marina Boll

Marina Giosa

Mary Anne Warken Soares Sobottka

Patrícia Neias Ferrenti

Rosangela Fernandes Eleutério

## **Design e desenvolvimento:**

José Ricardo Goulart



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	08
<b>Julio Cortázar e Marta Traba: Em trânsito e vertigem</b> Amanda Pérez Montañés	09
<b>Análisis de Cinco metros de poemas de Oquendo de Amat. Las influencias cinematográficas y vanguardistas</b> André Schlichting	22
<b>Da migração à canção: o rap e a luta pelo reconhecimento em multiterritórios</b> Andressa Zoi Nathanailidis	32
<b>Identidade em fragmentos: reconstrução da protagonista do romance Ni d'Ève ni d'Adam</b> Bárbara Fraga Góes	46
<b>El Fiscal: o diálogo entre história e arte na construção da literatura</b> Damaris Pereira Santana Lima	56
<b>Tradução cultural: Performance do poema Garrapata/Carrapato em libras, português e espanhol</b> Elaine Cristina Reis, Bruno Ramos, Marilyn Mafra Klamt	66
<b>Aqui entre nós: Escritura</b> Fabíola Silva Tasca	76
<b>“Los deterrados”, de Horacio Quiroga: a melancolia do exílio</b> Gustavo Javier Figliolo	89
<b>Jacques Derrida: por uma ética do exílio</b> Helano Jader Ribeiro	104
<b>A simbologia do espaço textual em La esquina es mi corazón, de Pedro Lemebel</b> Juliana Leal	114



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

<b>“Quer ver? Escuta”:</b> imagens e sujeitos da poesia de Francisco Alvim Láise Ribas Bastos	123
<b>Um oriental na vastidão, de Milton Hatoum, e o ser transdisciplinar</b> Leonardo Josef Schifino Wittmann	134
<b>Traducción comentada del cuento Carpincheros de Augusto Roa Bastos a partir de las teorías de traducción cultural</b> Mara González Bezerra	143
<b>Diáspora neocolonial: temática a propósito do filme ‘35 doses de rum’</b> Maria Salete Daros de Souza	156
<b>Escrevendo a nação no romance Nedjma de Kateb Yacine</b> Melissa Quirino Scanhola	174
<b>Anna Seghers e a literatura de exílio alemã: a obra literária e a luta pela liberdade</b> Patrícia Helena Baialuna de Andrade	188
<b>Um olhar em trânsito em Carta a um refém, de Saint-Exupéry</b> Patrícia Munhoz	198
<b>O Colombo-Quixote de Roa Bastos</b> Ricardo da Silva Espindola	210
<b>Washington Benavides, tradutor de fronteiras moveáveis</b> Rosario Lázaro Igoa	222
<b>Representação subalterna no conto Paco Yunque de César Vallejo</b> Rosineide da Silva	231
<b>O exílio-dentro de Hilda Hilst</b> Rubens da Cunha	239



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

<b>O que é ser mulher: análise de poemas de Alzira Rufino e Afua Cooper</b> Sérgio Luz e Souza	259
<b>Felisberto Hernández: para além do fetichismo da mercadoria</b> Silviana Deluchi	274
<b>Ficções de linha e agulha: tessituras poéticas contemporâneas</b> Telma Scherer	283
<b>Augusto Roa Bastos: Intermitências</b> Valdir Olivo Júnior	292



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## APRESENTAÇÃO

Reunimos nos presentes Anais as comunicações proferidas no VII Congresso Internacional Roa Bastos: Estéticas Migrantes, pelo Programa de Pós-Graduação Estudos da Tradução, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e pelo Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, no Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina, nos dias de 02, 03, 04 e 05 de abril de 2013, com o apoio da CAPES. Foram no total dezoito sessões, das que foram selecionados os 25 trabalhos aqui reunidos, que prometem dar uma ideia das principais abordagens e temas discutidos.

Os ensaios organizam-se em torno aos temas abertos no Congresso, em um diálogo profícuo com as palestras e os debates gerados durante o evento. Nos ensaios de Damaris Pereira Santana Lima, Ricardo da Silva Espíndola, Valdir Olivo é a figura de Augusto Roa Bastos que provoca a reflexão, nas diversas facetas de sua escrita. A tradução deste autor, na sua convocação de línguas diferentes e até antagônicas (o castelhano, o guarani, o alemão) centra a reflexão de Mara González Bezerra e encontra um eco no ensaio de Bruno Ramos, Elaine Cristina Reis, Marilyn Mafra Klamt, que discorrem sobre a performance de um poema guarani em espanhol, português e libras.

A literatura latino-americana é explorada nas apresentações de Amanda Pérez Montañés, André Schlichting, Rosario Lázaro Igoa, Rosineide da Silva, Gustavo Javier Figliolo, Juliana Leal e Silviana Deluchi, como um movimento de escrita acêntrica, marcada pelo trânsito, o exílio, mas também pelo ritmo vanguardista e a polêmica política. Por sua vez, gerando uma densa rede de correspondências temáticas e críticas, a literatura europeia é trabalhada nos textos de Bárbara Fraga Góes, Patrícia Helena Baialuna de Andrade, Patrícia Munhoz e Helano Jader Ribeiro, que incide na reflexão teórica a partir dos conceitos de Jacques Derrida.

A diáspora contemporânea, vinculada a processos de deslocamento pós-colonial, é pensada a partir de diversos materiais artísticos (filmes, romances, poemas, músicas, que procuram uma ocupação criativa de espaços antes vetados), por Andressa Zoi Nathanailidis, Sérgio Luz e Souza, Maria Salette Daros de Souza e Melissa Quirino Scanhola.

Finalmente as novas formas criativas que assume a literatura brasileira são trabalhadas nos textos de Laíse Ribas Bastos, Rubens da Cunha, Telma Scherer, Josef Schifino Wittmann e Fabíola Silva Tasca. As reflexões se aproximam da poesia de Francisco Alvim, Hilda Hilst, Arthur Bispo do Rosário e Edith Derdyk, dos romances de Milton Hatoum, e das figuras do deslocamento na arte contemporânea.

Todas estas intervenções, de marcada profundidade, apontam para o vínculo entre pesquisadores docentes e discentes de pós-graduação, que nas discussões e debates que seguiram às apresentações, puseram a prova, por meio de diversos olhares e perspectivas críticas, o próprio título dado ao evento, Estéticas Migrantes, resultando, assim, numa construção do conhecimento colaborativa e aberta.

Meritxell Hernando Marsal  
Alai Garcia Diniz





# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## **JULIO CORTÁZAR E MARTA TRABA: EM TRÂNSITO E VERTIGEM**

Amanda Pérez Montañés

Universidade Estadual de Londrina

Na América Latina o exílio na literatura constitui uma tradição criada pelos escritores banidos de seus países quase sempre por perseguição política. Com as ditaduras do Cone Sul nas décadas de 1960 e 1970, a experiência desse banimento aparece registrada nas obras de muitos escritores degredados, assim como em algumas obras de escritores que ficaram em seus países de origem escrevendo à sombra do sistema, exilados dentro de seus próprios mundos. A exigência de um engajamento crítico deu lugar a uma cultura de resistência que tentava enfrentar desde uma posição marginal, e com os meios criativos ou políticos, o terror e a censura, criando um espaço de reflexão a partir do universo da escrita. Nesse contexto, as obras produzidas no exílio expressam a situação política e cultural da América Latina, enfocam também as polêmicas e o engajamento político dos intelectuais em torno da importância do exílio para a produção literária.

A partir dessas considerações objetiva-se neste trabalho refletir sobre as experiências do exílio vivenciadas por Julio Cortázar e Marta Traba, autores de proa no pensamento, na criação e na transformação cultural da América Latina. O itinerário intelectual e existencial de Cortázar e Traba construído em permanente exílio, em sucessivos deslocamentos e estados de fragmentação, revela identidades cindidas em múltiplas vozes, cuja experiência erradia reflete a situação existencial como a experimenta um indivíduo multicultural, um emigrante convertido em nômade. A vivência de um conjunto de experiências complexas e contraditórias retrata também a interação de diversos níveis de subjetividade, em que o eu se desloca em cruzamentos, em pontos de encontro, de diálogo e de tensão histórica e cultural.

Julio Cortázar e Marta Traba elaboraram uma política de resistência cultural a partir de uma estética nômade. Enquanto sujeitos nômades cruzaram fronteiras geográficas, conceituais, estéticas e políticas, fazendo da experiência erradia um campo de luta e de tensão política e cultural, convertendo as circunstâncias adversas e a vida incerta em um estímulo para sua fecunda produção intelectual.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### **Julio Cortázar: entre a política e a poética**

Como muitos escritores de sua geração, Julio Cortázar foi marcado pelo signo do exílio. Foi um argentino que nasceu acidentalmente em Bruxelas (“poderia ter sido em Helsinque ou na Guatemala”, afirmava), e viveu a metade de sua vida na França, encarnando, segundo David Viñas (1974), o mito argentino da “santificação de Paris”, santificação que tradicionalmente se buscava na Europa, e exigia sempre o retorno à pátria. Cortázar inaugurou a “viagem sem retorno”, mas seu público real, aquele que comprava e lia suas obras, o único a quem ele se dirige, permanecia no Rio da Prata. Assim, o exílio sem retorno fragmentava o escritor: "Sou um escritor argentino em Paris, mas o meu universalismo espiritual se fissura enquanto eu estou cindido em meu ‘corpo’ Comunitário" (apud VIÑAS, 1974, p. 187)<sup>1</sup>. Exilado em Europa, fragmentado entre a literatura e a política, Cortázar vai operar nesses dois universos por si mesmos irreconciliáveis.

É importante assinalar que a perspectiva de Julio Cortázar sobre o exílio é diferente da de alguns escritores latino-americanos para os quais o exílio foi em grande medida a constatação da dissolução de seu mundo, a derrota, o luto. Em *“América Latina: Exilio y Literatura”* (CORTÁZAR, 1994), Cortázar propõe uma ética e uma estética do escritor exilado, enfatizando a não utilização do exílio como desvalorização senão como sua conversão em uma ação positiva e em um estímulo criador. Para isso seria necessário libertar-se da tristeza e da nostalgia, abandonar a autocomplacência e abrir um espaço para a reflexão, assumindo o que o exílio pode oferecer de positivo. Transformar o exílio em um espaço de crítica por meio do humor, essa força interna que tantas vezes salvou o homem do aniquilamento, e que serviu para veicular ideias e práxis que sem ele pareceriam loucura ou delírio. O humor é, então, um dos modos de expressar a autocrítica que o exílio promove ao arrancar o escritor de seu meio.

Não se trata, como afirma Vidal (2004, p. 43, grifos do autor), “de uma distinção entre exílio ‘forçado’ ou ‘voluntário’, mas de uma vivência da derrota que modifica o ponto de vista”. A derrota, não como uma renúncia à criação e à transformação, e sim como o estímulo à emergência de uma literatura cuja responsabilidade política está em não travestir o impasse a que se chegou. Portanto, “o exílio pode ser visto como uma

<sup>1</sup> “Soy un escritor argentino en París, pero mi universalismo espiritual se fisura en tanto estoy escindido en mi ‘cuerpo’ comunitario” (VIÑAS, 1974, p. 187).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

dissidência no seio da linguagem e a estrangeiridade como constitutiva para a criação” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 14).

Cortázar acreditava, num primeiro momento, que o artista no exílio deveria ser um espírito criativo e livre. Por essa razão, sua única postura válida seria a de estar contra tudo, lutando criativamente contra as forças que tratam constantemente de perturbar o elemento subjetivo. Esse compromisso deveria manifestar-se na própria obra, não necessariamente numa obra de caráter testemunhal ou panfletário, senão por meio de uma literatura de iniciação, de criação, em que a denúncia se transforma em arte: “[...] Escrever contra o capitalismo com a bagagem mental e o vocabulário derivado do capitalismo, é perder o tempo” (CORTÁZAR, 1996, p. 509)<sup>2</sup>. Dessa forma, Cortázar estaria dinamitando a velha dicotomia: política – arte, já que a arte encontra-se no lado oposto das ideias; uma arte ideológica se dá fora do espaço da arte, no campo da vida. Investir numa escrita de vanguarda é, para Cortázar, o verdadeiro ato revolucionário. O desterro, a “viagem política”, então, converte-se em “viagem estética” sem retorno, atuando na contracorrente, abrindo novos horizontes de experimentação.

Sua obsessão para obter uma via menos alienada da história adquirirá em Cortázar um matiz político cada vez mais pronunciado a partir do triunfo da Revolução Cubana, manifestando-se abertamente a favor do socialismo como única via para a criação do “homem novo”. Sua primeira visita a Cuba (1964) representou o nascimento de uma relação estreita com a revolução e a reafirmação das ideias socialistas que até então ele namorava só como admiração teórica.

A criação do “homem novo”, segundo Cortázar, ocorrerá não por meio de reflexões políticas e ideológicas, mas pela via rápida da intuição. No literário, é um projeto contraditório e problemático, expressa conflitos e cruzamento de fronteiras: no plano estético (surrealismo), e no plano político, abordagem de novos territórios (existencialismo-socialismo). A partir dos anos 1970, essas duas visões (dois fervores) irão caracterizar sua atividade intelectual, quando se intensifica seu engajamento político e sua solidariedade com outras lutas que anos mais tarde surgiram na América Latina: as ditaduras no Chile, Uruguai, Argentina, a guerra no Salvador, a revolução sandinista.

---

<sup>2</sup> “[...] no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado. Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo” (CORTÁZAR, 1996, p. 509).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

A responsabilidade do escritor diante de seu labor e a função ética que Cortázar incorporou em suas discussões sobre o engajamento social do escritor e sua atividade política (recopiladas em *Obra Crítica*, 1994) o levaram, anos mais tarde, a uma justaposição da responsabilidade literária e política. Assim como o exílio não deve ser considerado uma derrota, e sim um estímulo criador, o engajamento com a realidade histórica não impõe renúncias ao labor do escritor, exige-lhe, isto sim, uma clara consciência de que a profissão é uma atividade individual que também forma parte de um compromisso coletivo:

Quando eu faço política, faço política, e quando eu faço literatura, faço literatura. Mesmo quando faço literatura com conteúdo político, como no Livro de Manuel, estou fazendo literatura. Tento, simplesmente, colocar o veículo literário, não vou dizer ao serviço, mas em uma direção que eu acho que pode ser útil, politicamente (apud SOSNOWSKI, 1994, p.14)<sup>3</sup>.

Embora sempre tenha se negado a produzir uma literatura de tese ou a responder aos requerimentos de uma literatura política por encomenda, como queriam seus opositores mais enfáticos (Collazos, Viñas, Heker), Cortázar não conseguiu escapar à tentação de fazer “literatura engajada”, mesmo que durante algum tempo a tenha rejeitado com veemência. Em seu último romance, *Livro de Manuel* (1973), faz esforços por conjugar, em difícil equilíbrio, a criação estética e as reflexões ideológicas. Emprega nesta obra a técnica da colagem, utilizando recortes de jornal das notícias do dia colados no romance, querendo sincronizar, assim, a narrativa com os acontecimentos da realidade; é um romance de busca, não ontológico nem estético, como é *Rayuela* (1963)<sup>4</sup>, mas ideológico e político.

Entretanto, em 1976, com o surgimento da ditadura militar na Argentina, Cortázar se considera efetivamente um exilado político e passa a interpretar a experiência do exílio como uma estratégia para recuperar valores e uma forma de luta contra a ditadura, porque a distância o escritor exilado tem a possibilidade de denunciar ao mundo o que acontece em seu país. Volta a propor a não utilização do exílio como desvalorização senão como sua conversão em uma ação positiva e um estímulo criador, sem cair no

---

<sup>3</sup> “Cuando yo hago política, hago política, y cuando hago literatura, hago literatura. Aun cuando hago literatura con contenido político, como en el Libro de Manuel, estoy haciendo literatura. Lo que trato es, simplemente, de colocar el vehículo literario, no diré al servicio, sino en una dirección que creo puede ser útil, políticamente” (apud SOSNOWSKI, 1994, p.14).

<sup>4</sup> Em português, *O Jogo da Amarelinha* (CORTÁZAR, 2011).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

saudosismo nacionalista nem no ressentimento dos derrotados, assumindo o que ele pode oferecer de positivo.

Cortázar regressou à capital argentina dois meses antes de sua morte e durante um mês a percorreu, voltando logo a Paris para morrer. Chegou pela última vez à sua cidade, a 29 de novembro de 1983 (dois dias depois da trágica morte de Marta Traba e Ángel Rama). Em silêncio e sem notícias de sua chegada, 48 horas depois que a Argentina tinha recuperado sua democracia. “A ‘viagem política’ de Julio Cortázar culmina aí, contraditória e comprometida, romântica e convencional” (WOLFF, 1999, p. 78, grifos do autor), operando nos limites da criação e da ficção, já que para Cortázar o engajamento não é apenas uma coisa política, como já assinalamos, é, acima de tudo, um problema ontológico da vida. E é precisamente em *Rayuela* em que a percepção ontológica ficará registrada, na busca de um escritor no exílio pela identidade, pelo sentido da existência, por uma possível salvação do inferno pelo amor.

### **Marta Traba, um devir em trânsito**

A escritora argentina Marta Traba (1928-1983) iniciou sua “viagem estética” três anos antes que o autor de *Rayuela* e três anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Em 22 de outubro de 1948, embarca na terceira classe do navio italiano *Phillipa* rumo a Europa, partindo para um destino incerto, com escassos recursos, mas cheia de ilusões. Desembarca no porto italiano de Gênova, iniciando assim sua vida de expatriada nômade.

Seu maior sonho: ingressar na Escola de Altos estudos da *Sorbonne* e na Escola do *Louvre*, aperfeiçoando os estudos de literatura e arte realizados na Universidade Nacional de Buenos Aires. Para uma argentina com aspirações intelectuais, viver em Paris era uma espécie de rito de passagem, sentimento próximo daquele vivenciado por Cortázar em seu périplo europeu: um antes e um depois na vida profissional e criativa, a chamada “santificação de Paris”, em palavras de Viñas. A partir de então, o estado de viagem não a abandonará mais, passará o resto de sua vida acumulando exílios, construindo sua identidade e atividade intelectual de maneira fragmentada, fazendo da experiência do exílio um modo de vida.

Embora muito distantes, em termos biográficos, estéticos e literários, Marta Traba e Julio Cortázar terminaram coincidindo pelo avesso. Como muitos outros intelectuais



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

no exílio, os dois foram “híbridos culturais” que buscaram a partir da diáspora, uma interpretação do mundo. Em Paris, viveram em pequenos hotéis e apartamentos modestos; sobreviveram do exercício de múltiplas atividades, principalmente do labor como tradutores para a UNESCO, fonte de sustento em tempos difíceis. Ao deixar a Argentina, os dois entraram no circuito internacional das trocas simbólicas. Enquanto que para Cortázar, a Europa foi plataforma de lançamento de sua obra literária, para Marta Traba significou a “antropofagia” cultural. Absorveu, bebeu, devorou com voracidade obsessiva, a variada e rica oferta cultural que Paris lhe oferecia.

A partir de sua experiência intelectual na Europa, Marta Traba assentou as bases teóricas, conceituais e estéticas do que seria sua futura obra crítica, artística e literária. Oscilando entre o realismo e o esteticismo, entre o surrealismo e o existencialismo, Traba e Cortázar, por diferentes caminhos, técnicos e estéticos, coincidiram na vontade comum de renovação das formas artísticas e estruturais tradicionais. Foram agitadores culturais, brilhantes polemistas, sem medo do debate político ou cultural.

Em um período de seis anos, Marta Traba viveu seu primeiro périplo: Buenos Aires – Paris (Gênova, Cherburgo); Buenos Aires, Nápoles, Bogotá. As experiências dessa etapa ficaram registradas em *Los laberintos insolados* (1967). Mas é na Colômbia, em 1954, quando Traba revelará sua potência criadora, iniciando uma das épocas mais importantes para seu desenvolvimento intelectual. Na Colômbia tudo estava por se fazer. E Marta faz:

Entrar para a televisão, organiza mesas redondas, fóruns, conferências, torna-se professora de História da Arte da Universidade de América, da Universidade dos Andes, e da Universidade Nacional de Bogotá. Fundadora e diretora do Museu de Arte Moderna, promove jovens artistas, faz exposições nunca antes imaginadas, quiere tirar a arte do círculo fechado da elite [...] É cada vez mais figura controversa e essencial em um país onde os militares governam (PONIATOWSKA, 1984, p. 13)<sup>5</sup>.

Marta Traba foi uma líder nata, teve consciência de ser fundadora de um espaço novo no universo da crítica cultural latino-americana. Essa postura inaugural a exerceu

---

<sup>5</sup> “Ingresa a la televisión, organiza mesas redondas, foros, conferencias, se vuelve profesora de Historia del Arte en la Universidad de América, Universidad de los Andes, y, en la Universidad Nacional de Bogotá. Fundadora y directora del Museo de Arte Moderno, promueve a pintores jóvenes, se lanza a exposiciones nunca antes imaginadas, quiere sacar el arte del círculo cerrado de la elite [...] Cada vez se vuelve una figura más polémica y más imprescindible en un país en el que mandan los militares” (PONIATOWSKA, 1984, p. 13).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

a partir de uma sucessão de transgressões expressadas na análise e diferenciação do seu discurso, imprimindo um caráter profissional à nova crítica. Irada, verdadeira, direta, instigante, intransigente, começa a ser temida por seus cáusticos julgamentos. Disseca as obras que analisa, qualifica-as ou as desqualifica: tem o poder de impor cânones. Não teme ferir vaidades, nem atingir o *establishment*; fala tudo o que pensa. Impõe-se. Nas décadas de 1960 a 1980, desenvolveu um estilo de pensamento vanguardista sobre a dimensão da cultura e da arte da América Latina. Boa parte de sua obra foi escrita de um espaço de enunciação assumido como marginal e combativo, produto de seu polêmico pensamento crítico. Sujeito migrante, sempre em trânsito e em risco político e cultural, Marta Traba foi abrindo, a partir dessa posição, campos de luta, nos que defendera a via criativa que os escritores latino-americanos escolheram como mecanismo de contraposição à dependência cultural e econômica, em um argumento próximo às propostas de Julio Cortázar, que acreditava que “[...] quanto mais literária é a literatura [...] mais histórica e operante se torna” (CORTÁZAR, 1994, p. 238)<sup>6</sup>.

Em argumento similar a Cortázar, Marta Traba escreveu contra “qualquer tipo de engajamento que subjogue a obra artística a uma mensagem política autoritária e alienante, tornando-a um mero reflexo das mensagens da indústria cultural perpetuadora da dependência latino-americana” (VIDAL, 2004, p. 27), verificando assim, no início da década de 1970, uma tendência a transformar “o saudável processo de politização” (TRABA, 1974a, p. 59) iniciado no período do boom, numa simples redução da obra a uma determinada mensagem. Nesse sentido, a “cultura de resistência” é uma expressão artística independente, capaz de refletir sobre sua própria condição, daí seu potencial libertador. Sem ser dogmático, o projeto criativo da “cultura de resistência” é, ao mesmo tempo, um projeto político que está vinculado à consciência de uma identidade latino-americana que, longe de descartar as diferenças regionais, estabelece entre elas uma dinâmica dentro de uma estrutura maior e mais eficaz na luta contra a dependência.

Como Cortázar, a radicalização do discurso de Traba se faz ainda mais intensa a partir de sua primeira visita a Cuba em 1966, para receber o prêmio *Casa de las Américas*, do qual Alejo Carpentier e Mario Benedetti foram júris, por seu romance autobiográfico *Las Ceremonias del Verano* (1966). Nesta época, passou a incorporar em

---

<sup>6</sup> “[...] cuanto más literaria es la literatura [...] más histórica y más operante se vuelve” (CORTÁZAR, 1994, p. 238).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

suas análises críticas a chamada “teoria da dependência”, desenvolvendo uma proposta temática sobre a cultura e a arte de “resistência”. Em *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas* (1973) expressa a necessidade de um engajamento crítico no desenvolvimento político, social e cultural da realidade latino-americana. Diante das exigências artísticas dos centros de poder (Paris, Nova York), e para poder vencê-las, era necessário criar, como mencionado anteriormente, uma “cultura de resistência” que permitisse ao artista encontrar o segredo de sua sobrevivência ao se descobrir “um eterno criador de mitos”. Mesmo sendo essa uma postura política, Marta não deixava de ver a “arte de resistência” como um comportamento estético, e ao artista como alguém capaz de perceber o excepcional no dia a dia: “Sentir a magia do sol ao acordar ou a proteção do além ao batalhar” (apud VERLICHAK, 2001, p. 20)<sup>7</sup>.

Marta Traba teve a compreensão de que apesar de se produzir na América Latina uma obra artística dependente, podia-se dar o salto por cima das limitações e das sínteses etnocêntricas, e resgatar toda nossa originalidade adormecida. A confiança na possibilidade de forjar uma identidade latino-americana em torno de uma cultura original, capaz de interagir com as culturas externas, numa dinâmica que se opunha à dependência, foi a utopia que marcou o boom – utopia destruída, em parte, pela chegada das ditaduras do Cone Sul. Desse modo, conforme assinala Vidal (2004, p. 30), “ao formular a capacidade da literatura de dar uma coerência cultural e política à América Latina, a transculturação pode ser entendida como uma espécie de suporte conceptual do ‘boom’”. E é precisamente por essa estrada conceptual que irá transitar Marta Traba.

Um dos aspectos mais marcantes da obra de Traba foi sem dúvida seu agudo senso crítico. Enquanto escritora foi uma figura desdobrada. Em toda sua obra existe uma estreita relação da escrita com a reflexão e a teoria, especialmente na relação particular com a leitura dos outros textos teóricos, cujas marcas estão presentes em sua obra ensaística, armando uma espécie de rede com a qual constrói suas reflexões mais profundas. Marta Traba coloca-se numa posição marginal: lê a partir desse lugar e, daí em diante, estabelece cortes, separações, enfrentamentos, relações de luta e tensão. Mas que tipo de leitura é esta que surge?

Nas entrelinhas de sua obra, podemos perceber uma espécie de duplo: de um lado a mulher que escreve ficção, de outro a que questiona e polemiza, qualifica ou

<sup>7</sup> “Sentir la magia del sol al despertar o la protección del más allá al batallar” (apud VERLICHAK, 2001, p. 20).





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

desqualifica. Daí que sua reflexão sobre arte e política esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária, operando, então, nas fronteiras artísticas, literárias e políticas. A partir dessa interdisciplinaridade arma seu discurso. Considerando o labor crítico tão importante quanto a criação artística, idealizava ao crítico como mediador, como um alquimista capaz de descobrir o verdadeiro sentido da obra, sua verdadeira essência: “[...] apenas aprendendo a ver uma obra de arte se descobrem as fontes ocultas de um sistema expressivo que, em última análise, é sustentado pela formidável fragilidade do talento” (TRABA, 1977)<sup>8</sup>.

Trabalhadora incansável e frutífera publicou numerosos artigos e ensaios em diferentes revistas e jornais de México, Porto Rico, Estados Unidos, Colômbia<sup>9</sup>. Inesgotável em seu labor pictórico, Marta escrutou, analisou, ensinou a ler, tornando acessível para o leigo a arte da América Latina. O ensaio, meio expressivo da liberdade reflexiva, no qual o pensamento opera como exercício social e interpretativo, é empregado pela autora como meio analítico e criador, intelectual e artístico. Nos ensaios de Traba a interpretação está impregnada com suas emoções diante do objeto artístico analisado, escrutando o objeto por meio da criação literária. Então, a análise se faz arte e a arte, literatura.

Além de trabalhar ativamente no desenvolvimento de sua obra ensaística, a autora tem um laboratório particular que é sua produção literária. A prática da literatura dá lugar a uma sorte de escritura privada, na qual a autora, via de regra, anota suas observações sobre a literatura (numa espécie de oficina da palavra), onde sua relação múltipla com outros textos e com seu próprio trabalho funciona como um espaço em que se combinam a reflexão, o projeto, as tentativas falhas. Esse processo de reflexão também se encontra presente nas cartas a seus amigos. Marta organiza, mediante a forma epistolar, uma série de indagações que deixam pistas sobre sua própria identidade, assim como sobre a representação desta dentro do discurso da história. Mesmo dedicando-se profissionalmente à crítica de arte, paralelamente também

---

<sup>8</sup> “[...] sólo aprendiendo a ver una obra de arte se descubren los resortes ocultos de un sistema expresivo que, en última instancia, está sostenido por la formidable fragilidad del talento” (TRABA, 1977).

<sup>9</sup> Em duas décadas, são publicados os seguintes ensaios sobre arte, entre outros: *El museo vacío* (1958), *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961). *Seis artistas contemporáneos colombianos* (1963), *Los cuatro monstruos cardinales* (1965). E em escassos meses se editaram sete livros que já estavam escritos, em vários países: *La rebelión de los Santos* (1972), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latino-americanas* (1973a), *En el umbral del arte moderno: Velázquez, Zurbarán, Goya, Picasso* (1973b), *Historia abierta del Arte Colombiano* (1974b), *Mirar en Caracas* (1974c). O sexto livro, *Cuatro artistas puertorriqueños*, ficou inédito, e o último, *Hombre americano a todo color* (1995), foi publicado postumamente na Colômbia.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

trabalha na escrita de suas obras de ficção<sup>10</sup>, o que daria origem à relação entre arte (a obra) e vida (a experiência). Quanto mais cindida, mais fragmentada Marta Traba parece se tornar.

A obra de Traba reflete a vivência do intelectual globalizado, que vive em condição de exílio e cujo pensamento nômade transita nas fronteiras dos textos, das disciplinas, das sensibilidades e das geografias, as quais nutrem e ampliam sua visão de mundo: arte, literatura, antropologia, política, história, entre outras disciplinas, conformam seu leque interdisciplinar, conceptual e teórico. Desde o exílio, estabeleceu um discurso de resistência intelectual, criando um espaço marginal de luta. Suas reflexões configuram frentes de confronto assim como o ordenamento de diversos discursos de “resistência” a partir de uma posição de alteridade. Sua condição nômade permitia-lhe circulação cultural em diversas dimensões, estabelecendo territórios de diálogo e tensão em trânsito, motivo pelo qual pôde divulgar a arte e a literatura latino-americana fora de nossas fronteiras, especialmente nos Estados Unidos e na Europa, ressaltando a identidade da cultura latino-americana.

Marta Traba também podemos considerar uma “escritora nômade”, no sentido tradicional da palavra, porque viajou permanentemente, sem esquecer, tal como assinala Rosi Braidotti (2000, p. 30), que as “identidades nômades são transgressoras” e sua natureza, transitória. É precisamente por essa razão que se podem fazer “conexões”, nesse sentido políticas, porque as identidades nômades são produtoras de novos discursos em trânsito, provocando novas configurações de espaços, saberes, sentidos. O nomadismo é uma questão existencial que também traduz um estado de pensamento: “refere-se ao tipo de consciência crítica que resiste a se instalar em modos socialmente codificadas de pensamento e comportamento” (BRAIDOTTI, 2000, p. 31)<sup>11</sup>. A subversão das convenções estabelecidas é a que define o estado nômade, e não necessariamente o ato literal de viajar ou de estar em situação de exílio. No caso de Marta Traba, porém, são precisamente esses três aspectos que definiram sua condição nômade e sua atitude política. As sucessivas posturas ou máscaras tornam-se um recurso político que oferece, mediante estratégias miméticas, espaços nos quais é possível criar formas alternativas de ação. No exílio, essa prática surge como uma estratégia política.

<sup>10</sup> Seus romances mais conhecidos são: *Conversación al sur* (1981), [traduzido ao português como: *Algemas* (1993)], e *En cualquier lugar* (1984), obra póstuma.

<sup>11</sup> “se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta” (BRAIDOTTI, 2000, p. 31).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Segundo Braidotti (2000, p. 34), “A paródia pode ser politicamente potencial, desde que seja apoiada por uma consciência crítica que visa gerar transformações”<sup>12</sup>. Nesse sentido, a estratégia de “mimese” potencializa porque aborda simultaneamente questões de identidades, de identificações e da condição política do sujeito.

Desde sua partida da Argentina, Marta Traba estabeleceu um estilo de vida baseado em graus de hibridização, arranjos temporários e bases contingentes. Para sobreviver ao exílio elaborou estratégias de mascaramento que permitiam a coexistência de contradições. Passou sua vida superpondo exílios e lutando para não se deixar derrotar por eles. Para poder sobreviver em solo estrangeiro, necessitou apagar as marcas de sua identidade deixadas atrás. O exílio surge, então, como espaço de liberdade que questiona a rigidez das identidades, sejam artísticas ou literárias. Desse ponto de vista, Cortázar e Traba viram o exílio como uma condição produtiva na medida em que se abre um espaço criativo para a reflexão, desde onde se pode elaborar a experiência traumática. Assim, é possível estabelecer a relação entre política e literatura no âmbito da língua, ao elaborar um discurso de resistência que se arma amalgamando memória e ficção, paixão e ironia, política e estética, trânsito e vertigem.

### Referências bibliográficas

- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades (Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea)*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obra Crítica/3* (Edición de Saúl Sosnowski). Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
- PONIATOWSKA, Elena. “Marta Traba o el salto al vacío”. Em: TRABA, Marta. *En cualquier lugar*. México: Siglo XXI Editores, 1984.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Prefácio”. Em: VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: Literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2004.

<sup>12</sup> “La parodia puede ser políticamente potenciadora con la condición de que esté sostenida por una conciencia crítica que apunte a engendrar transformaciones” (BRAIDOTTI, 2000, p. 34).



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

- SOSNOWSKI, Saúl. “Julio Cortázar ante la literatura y la historia”. Em: CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica/3* (Edición de Saúl Sosnowski). Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
- TRABA, Marta. *Hombre americano a todo color*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional/Museo de Arte Moderno de Bogotá/ Ediciones Uniandes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Algemas*. Trad. Vera Lúcia Marao Sandroni. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. *En cualquier lugar*. México: Siglo XXI Editores, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Conversación al sur*. México: Siglo XXI Editores, 1981.
- \_\_\_\_\_. “¿A dónde está parado? Respuesta a Juan Nuño”. In: *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 22 de mayo de 1977.
- \_\_\_\_\_. “La cultura de la resistencia”. In: ALEGRIA, Fernando. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte avila, 1974a.
- \_\_\_\_\_. *Historia abierta del Arte Colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La tertulia, 1974b.
- \_\_\_\_\_. *Mirar en Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974c.
- \_\_\_\_\_. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970*. México: Siglo XXI Editores, 1973a.
- \_\_\_\_\_. *En el umbral del arte moderno: Velázquez, Zurbarán, Goya, Picasso*. San Juan, P.R.: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973b.
- \_\_\_\_\_. *La rebelión de los Santos*. San Juan, P.R.: Ediciones Puerto, 1972 (Edición bilingüe).
- \_\_\_\_\_. *Los laberintos insolados*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Las ceremonias del verano*. La Habana: Premio novela Casa de las Américas, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Los cuatro monstruos cardinales (Bacon, Cuevas, Dubuffet, De Kooning)*. México: Ediciones Era, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Seis artistas contemporáneos colombianos (Obregón, Ramírez, Botero, Grau, Wiedeman, Negret)*. Bogotá: Alberto Barco Editor, 1963.
- \_\_\_\_\_. *La pintura nueva en latinoamerica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.
- \_\_\_\_\_. *El museo vacío*. Bogotá; Ediciones Mito, 1958.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

- VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba una terquedad furibunda*. Buenos Aires, UNTREF – Fundación Proa, 2001.
- VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: Literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2004.
- VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar – Literatura argentina y realidade política*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1974.
- WOLFF, Jorge H. *Julio Cortazar (A viagem como metáfora produtiva)*. Florianópolis/SC: Livraria E Editora Obra Jurídica LTDA, 1998.



# VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## ANÁLISIS DE *CINCO METROS DE POEMAS DE OQUENDO DE AMAT* LAS INFLUENCIAS CINEMATOGRAFICAS Y VANGUARDISTAS

André Schlichting

Universidade Federal de Santa Catarina

### Introducción

El presente trabajo se propone señalar y explicar la telaraña de influencias de Oquendo de Amat reflejadas en su libro *Cinco metros de poemas*.

Organizado en dos partes, primeramente el artículo se detiene sobre una breve biografía del autor, pautada en datos recogidos, presentando ya en su inicio el problema de (re)contar la trayectoria de un artista que fue olvidado por treinta años y su tardío reconocimiento, cuando lo saca del “limbo del olvido” Vargas Llosa, dedicándole su discurso oficial al ganar el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. La primera parte de esta investigación se cierra con informaciones del viaje que culminó en la repentina muerte del poeta.

Luego, en la segunda parte, presenta un análisis del libro como objeto estético y poemario lúdico, abarcando forma y contenido, yéndose al análisis del poema *film de los paisajes* y sus influencias cinematográficas y vanguardistas, sus correlaciones en la poesía francesa, plasmando en la poesía de habla hispánica, apuntando relaciones con la poesía de Leopoldo Lugones y Vicente Huidobro.

### Parte primera: vida

Para reconstruir una biografía del poeta Carlos Oquendo de Amat hay que llevar en cuenta dos puntos claves; primero que es difícil reconstruir una historia de alguien cuando este permanece olvidado por treinta años, y segundo porque se trata de una trayectoria casi anónima y breve. En esta primera parte dedicada a su vida se hará una entrecortada recopilación de algunos datos biográficos del poeta, hasta el discurso que hizo Vargas Llosa en 1967, cuando gana el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos y le dedica el discurso oficial que lo sacará del “limbo del olvido” para el reconocimiento merecido, dando paso a diversos estudios de su poesía y biografías, como por ejemplo la del escritor y periodista Carlos Meneses en *Tránsito de Oquendo de Amat* de 73.



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Oquendo de Amat nació en Puno y se trasladó a Lima alrededor de 1923. Lima en estos años –así como en otras prominentes ciudades latinoamericanas- vivía la efervescencia de los cambios culturales propuestos por los movimientos vanguardistas, que en Perú vino sumado a las vanguardias indigenistas –estos movimientos no antitéticos, sino ajustables, en que hubo un perfecto acoplamiento (BARRERA) – que motivó la publicación de diversas revistas como *Boletín Titicaca* y luego la revista *Amauta* por José Carlos Mariátegui.

Como en otros países, también en Perú, cosmopolitismo y nacionalismo son los pilares sobre que asienta su vanguardismo, y Lima parece transformarse rápidamente debido a los adelantos modernos. A esta Lima urbana llega Oquendo a los dieciocho años, donde encuentra acogida en un grupo de poetas jóvenes, donde traba contacto con el propio José Carlos Mariátegui, que va a tener importancia decisiva en su vida y en su desarrollo personal como poeta. A través de Mariátegui publica en la revista *Amauta*, “Poema del manicomio”, y luego le ayuda financieramente en la impresión de su único libro *Cinco metros de poemas*.

Oquendo hizo la jornada reversa a tantos poetas y escritores que tenemos como ejemplo en la historia de la vanguardia latinoamericana. Su vivencia en el exterior fue su fin, no su engrandecimiento o la experiencia necesaria para continuar viviendo y escribiendo. No se sabe con qué propósito se fue Oquendo a Europa aquél septiembre de 35, débil y roído por la tuberculosis, si fue deportado obligatoriamente o su salida fue voluntaria. Nos inclinamos hacia la segunda opción, a través de lo que apunta Meneses: “El puneño ansiaba y acariciaba desde muchos años la idea de viajar a Europa, principalmente a París” (MENESES, 1973), además en aquel tiempo “más grave (era) el terror a la pérdida de la libertad”, tiempo de recrudescimiento de la dictadura. Con todo, Oquendo no tenía dinero, y en las gestiones por trocar la cárcel por el viaje, el escritor y amigo Manuel Beingolea fue uno de los que más aportó para la adquisición del billete, prometiéndole también remesas mensuales.

No obstante el viaje tendría un fin trágico. Conturbado desde el principio, como apunta Llosa: “en Centro América, nadie sabe por qué, había sido desembarcado, encarcelado, torturado, convertido en una ruina febril” (VARGAS LLOSA, p. 67). Cuenta esto haciendo referencia al hecho de que Oquendo es detenido en Panamá, cuando las autoridades revisan su pasaporte y se dan cuenta que se trata de un militante



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

comunista. Con la ayuda del escritor panameño Diógenes de la Rosa, que pertenecía a la municipalidad de la ciudad de Panamá, consigue salir de “cuarentena” y de ahí lo embarcan hasta la frontera con Costa Rica donde emprende marcha finalmente hacia lo que desde el principio fue su meta: París. Antes aún llegó a San José y se puso en contacto con el partido comunista, entonces en su período de ascenso, y siguió más tarde a México, y de allí a Europa.

Cuenta Meneses que su estadía en París fue efímera “del tren hasta el hotelito del barrio, y posteriormente insistentes visitas al ministro peruano García Calderón a quién solicitó trabajo” (MENESES, 1973, p. 40). El diplomático viéndolo tan doblegado, consideró que lo mejor que Oquendo podría hacer sería dirigirse a España, y así lo recomendó, dándole dinero equivalente al pasaje. Internado en un hospital de Madrid, enfermo de tuberculosis, reclamaba el aire que no llegaba a ser aprovechado por sus pulmones, se sentía sofocado, pone la culpa en el ambiente agobiante del hospital, y pide traslado al hospital de Navacerrada, quizás ahí pudiera respirar mejor. Su pedido es concedido, pero la enfermedad estaba muy avanzada y el 6 de marzo de 1936 muere Oquendo de Amat en España, a los treinta años de edad.

### **Segunda Parte: Obra**

El libro de poemas de Oquendo: Al tenerlo en las manos no empezarás a hojearlo, sino a desplegarlo, a descortinarlo, a descubrirlo, puede que asistirlo, pues hay una fuerte sensación de movimiento, de un decir ya en su forma estética: por fuera una sola hoja que se despliega y que nos hace imaginar una cinta filmica – algunos dicen que hasta se parece a un acordeón - un film o fotogramas, o sea, una breve película. Por dentro nos llama la atención la disposición tipográfica, con sus caligramas, un juego con los espacios que nos presupone un ritmo o modo de lectura y un intermedio de diez minutos que nos propone pausa “entre actos de una pieza de teatro”, una contemplación.

La obra está ubicada en el movimiento vanguardista, pero va más allá de la experimentación. Un libro poemario lúdico, reflejado tanto en su exterior como en el interior, con instrucciones que nos dicen hasta el modo de leerlo, como un juguete nuevo que nos dice cómo jugarlo:

“Abra el libro como quien pela una fruta”





## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Forma y contenido son inseparables y están bien ajustados en el libro de Oquendo. Es perceptible el deslumbramiento y la influencia que tiene sobre el poeta el evento cinematográfico, su medio y artificios en constante experimentación: la pantalla, la imagen y la fantasía, el movimiento de la cámara, el *close*. Se puede percibir el intento de reproducción y acoplamiento del séptimo arte en algunos poemas que aparecen consecutivos, separado su título por la dobladura de la hoja, dando una idea de continuidad y contigüidad, de desplazamiento de la cámara hacia la derecha a modo de lucubrar el espacio escénico, como en el poema *film de los – paisajes* - donde la propuesta cinematográfica ya aparece en su título, y también los poemas : *jardín –mar*, *poema – obsequio*, *new – york*, *ambe-eres* y *madre – campo*. Estos poemas disponen distintos modos de lectura, desde leerlos por separado o como partes de un solo poema. El trazado ejemplifica la dobladura de la hoja, los nombres están por separado sobrevolando el mapa de imágenes, como un “*film de los paisajes*”



(Foto del libro de Oquendo, véase mas abajo el poema)

### *Film de los paisajes*

Las nubes  
son el escape de gas de automóviles invisibles

**Todas las casas son cubos de flores**

El paisaje es de limón  
y mi amada  
quiere jugar al golf con él

Tocaremos un timbre  
París habrá cambiado a Viena

En el Campo de Marte  
naturalmente  
los ciclistas venden imágenes económicas

se ha desdoblado el paisaje

todos somos enanos



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

las ciudades se habrán construido  
sobre la punta de los paraguas

(Y la vida nos parece mejor  
Por que está más alta)

Un poco de olor al paisaje

somos buenos  
y nos pintaremos el alma de inteligentes

***poema acéntrico***

En Yanquilandia el cow boy Fritz  
mató a la obscuridad

Nosotros desentornillamos todo nuestro optimismo

nos llenamos la cartera de estrellas  
y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo

Esto es insoportable  
un plumero

para limpiar todos los paisajes  
y ¿quién habrá quedado?

Dios                      o                      nada

(VÉASE EL PRÓXIMO EPISODIO)

NOTA: Los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo x, en el futuro, lo registrarán.

SE PERCIBE DESDE EL INICIO DEL VERSO la vinculación con la reciente modernidad en su temática, un collage de imágenes – destorcido – recreado, plegado de urbanidad. Adepto a la poesía nueva, que como dijo Hugo Verani “desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declaratoria y el legado musical”, o sea: sin rima, métrica o moldes estróficos. También se observa el vínculo vanguardista que tiene la poesía como objeto, y por ahí diversas influencias, por un lado las más directas de la poesía francesa, están con Mallarmé en el dispersar de las frases en la página, o bien como un caligrama a modo de Apollinaire. Varallanos relata sus influencias más directas, diciendo: “Bien sabemos de sus lecturas de Apollinaire y Rimbaud, paso a los libros de Eluard, Cendrars y Bretón” (VARALLANOS, 1984) y por ahí pasando por las escuelas ísmicas, donde llegan a sus poemas francas expresiones dadaístas, cubistas e impresionistas. Pero aún no agotamos el abanico de correlaciones, que por otro lado solo vamos a plasmar con exponentes en lengua castellana, más cercano al rol ultraísta y creacionista de la vanguardia.

En 1908 Leopoldo Lugones publica *Lunario Sentimental*, libro de fuertes imágenes metafóricas e imaginarias. El autor venía ahora a deshacer el símbolo central del romanticismo: la luna. En su poema *A mis cretinos*, la derrumba de su sitio intocable para hacerla ostia y ficha, juega con ella, la banaliza. Leo ahora un fragmento del poema “*A mis cretinos*”, de Lugones:



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Señores míos, sea  
La luna perentoria,  
De esta dedicatoria  
Timbre blasón y oblea (...)

Hada fiel que mi dicha  
Con sus hechizos forja,  
Es moneda en mi alforja  
Y en mi ruleta es ficha (...)

En la “desvirtuación” de este elemento, Lugones rompe con el carácter mimético de la poesía, resignificando el tópico romántico en una ruptura con la representación. Oquendo sigue estas tendencias, pero a su modo, mezclando elementos naturales y concretos-modernos, como vimos en el poema *film de los paisajes*, diciendo “nos llenamos la cartera de estrellas” o “y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo”. También en el poema *York* dice: “Los niños juegan al aro con la luna”. Los elementos naturales son personificados en el poema “Jardín”, más que esto, tienen características minimalistas y metamórficas. Ved el poema:

### *jardín*

Los árboles cambian

el color de los vestidos

Las rosas volarán  
de sus ramas

Un niño echa el agua de su mirada

y en un rincón

LA LUNA CRECERA COMO UNA PLANTA



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

El poeta opta por la acción creativa dejando atrás los consuelos románticos en una campaña subversiva contra la realidad. Incluyendo el elemento *luna* en su poema, la desecha de su normalidad, causando un extrañamiento, pero creando también imágenes puras. Sobre este modo de escribir y describir “del artista nuevo” dijo Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, “la herramienta más radical del arte nuevo es la metáfora, ya que ella nos ofrece la oportunidad de escape de la realidad, esta posibilita relaciones de nueva lógica, así le otorgando un rango superior distinto a la ornamentación modernista, se volviendo una arma lírica”. En el libro de Oquendo esto se nos presenta principalmente como una posibilidad lúdica, cercana a lo intuitivo y la temática cotidiana, lo corriente o vulgar nimio.

EL CARÁCTER CREADOR Y RECREADOR DE LA POESÍA DE Oquendo puede ser bien elucubrada a partir de los escritos del chileno Huidobro. A partir del manifiesto *Non Serviam*, cuando dice que “podemos crear realidades en un mundo nuestro”, percibimos que Oquendo no hace más que esto, crea su *propia fauna y flora*, siguiendo tales preceptivas, como una creación pura, del “Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios”, cuando dice “el mismo espejo que le damos la vuelta” (en cuarto de los espejos). En su *Arte Poética* nos propone Huidobro que “el poeta es un pequeño Dios”, a lo que nos dice Oquendo “s e h a d e s d o b l a d o e l p a i s a j e”: uno crea su mundo espacial y celeste con Altazor, el otro terrestre y etéreo a la vez, ambos sin comprometerse con la realidad, ambos con un principio constructivo esencial, fragmentario.

PERO TAMBIÉN OQUENDO DESCORTINA UN PAISAJE REAL de una Lima en profunda transformación, invadida por coches, aeroplanos, la radio y principalmente el cine (véase *New York* en anexo), junto a nuevos temas como el deporte o show-business, en un afán por nombrar la novedad, o como bien dijo Lauer “la obsesión de la poesía es entonces el comentario de la propia percepción de los poetas” (1989). Pero este *comentario*, como ya dije, está transformado y esta apariencia es esencia:

“un poco de olor al paisaje” (en *Film de los paisajes*)

**Una esencia etérea, sensible, que puede ser desecha** por un “*plumero para limpiar todos los paisajes*”, y rehecha por este poeta-personaje lírico que habita y proclama sus poemas, diciendo: “*el paisaje salía de tu voz*” (en *madre- campo*, anexo). Este poeta sí que era real, decantador de los paisajes, de profunda originalidad y auténtico creador lírico, que hace una pequeña biografía al final de su libro:



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

“Tengo 19 años  
Y una mujer parecida a un canto”

Este poeta del que hablo, tuvo una trayectoria corta, de treinta años y un solo libro. Actualmente le están otorgando el reconocimiento merecido con diversos estudios de su obra. Oquendo completaría cien años en 2005, donde fue homenajeado con la publicación de *Carlos Oquendo de Amat – cien años de poesía viva (1905-2005)* de Omar Aramayo y Rodolfo Milla, que es una compilación de textos críticos y biográficos del poeta.

### Referencias bibliográficas

- ARAMAYO, Omar; MILL, Rodolfo (Org.). *Carlos Oquendo de Amat: cien años de poesía viva*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes; AMARAL, Aracy (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na America Latina*. São Paulo: UNESP, 1990. 319 p.
- OLÓRTEGUI, Christian Alexander Elguera. *El autómata: la mirada surrealista, la crítica humanista*. *Espéculo: revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, n. 43, p.1-17, 2009.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. *Cinco metros de poemas*. Disponible en Agencia Perú: [http://agenciaperu.com/cultural/portada/oquendo\\_amat/entrevista.htm](http://agenciaperu.com/cultural/portada/oquendo_amat/entrevista.htm)
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1991.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Anexo (1): Madre – campo

*m a d r e*

Tu nombre viene lento como las músicas humildes  
y de tus manos vuelan palomas blancas

Mi recuerdo te viste siempre de blanco



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

como un recreo de niños que los hombre miran desde aquí distante

Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura

A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso

Entre tí y el horizonte

mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos

Porque ante ti callan las rosas y la canción

*c a m p o*

El paisaje salía de tu voz

y las nubes dormían en la yema de tus dedos

De tus ojos cintas de alegría colgaron

la mañana

Tus vestidos

encendieron las hojas de los árboles

En el tren lejano iba sentada

la nostalgia

Y en el campo volteaba la cara a la ciudad.



# VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Anexo (2): New – York

*n e w*

Los árboles pronto romperán sus amarras  
y son ramos de flores todos los policías

CONEY ISLAND

La lluvia es una moneda de afeitar

WALL STREET

La brisa dobla los tallos  
de las artistas de la Paramount

*El tráfico  
escribe  
una carta de novia*

T  
I  
M  
E

Los teléfonos  
son depósitos de licor

I  
S

Diez corredores  
desnudos en la Underwood

M  
O  
N  
E  
Y

28 PISO

CHARLESTON

RODOLFO VALENTION HACE CRECER EL CABELLO  
NADIE PODRA TENER MAS DE 30 AÑOS

(por que habrán disminuido los hombres 25 centímetros  
y andarán oblicuos sobre una pared)

Mary Pickford sube por la mirada del administrador



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## DA MIGRAÇÃO À CANÇÃO: O RAP E A LUTA PELO RECONHECIMENTO EM MULTITERRITÓRIOS

Andressa Zoi Nathanailidis

Universidade Federal do Espírito Santo

### Introdução

O presente trabalho é, na verdade, a exposição do tema da tese de doutoramento que desenvolvo junto à Universidade Federal do Espírito Santo. Ainda em fase inicial, a pesquisa tem como finalidade a proposição de um estudo acerca do aspecto discursivo inerente à canção *rap*, produzida por grupos migrantes.

Sabe-se que a abrangência da canção *rap* em contexto global dá-se concomitantemente a uma série de transformações sócio-políticas decorrentes da vigência do sistema neoliberal e suas consequências.

Tal sistema, responsável por uma realidade voltada a progressivas interações transnacionais, transferências financeiras e intensificação dos meios comunicativos, ao mesmo tempo em que propaga a ideia de uma convivência social homogeneizada, também é o responsável pela intensificação dos índices de pobreza mundiais e consequente proliferação de universos apartados, constituídos, ao mesmo tempo, por quem de todo o globo usufrui e, por aqueles que dele são excluídos.

Um estudo mais cuidadoso acerca do fluxo de migrantes pode tornar clara a existência de uma realidade dicotômica, na qual o embate entre a fantasiosa ideia de globalização e a existência concreta dos estratos economicamente distintos que a compõem faz-se nítido.

A respeito desta última categoria, Rogério Haesbaert explica tratar-se de um grupo bastante complexo e, ao mesmo tempo, vasto: “Há migrações ditas “econômicas”, vinculadas à mobilidade pelo trabalho; migrações provocadas por questões políticas e outras por questões culturais ou ainda “ambientais” (HAESBAERT, 2009, p. 246).

Em relação às migrações contemporâneas, é possível, também, associar aos deslocamentos o consumismo inerente ao contexto da “globalização” e a atrativa função exercida pelos grandes centros urbanos – “empregadores em potencial” – perante nações historicamente pobres e, geralmente, submetidas a um passado colonial. Há





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

deslocamentos específicos vindos dos setores mais pobres do espaço e destinados aos centros gravitacionais de consumo urbano, conforme aponta Stuart Hall (2006).

São inúmeros os motivos que impulsionam o “sonho consciente da diáspora”. Instigados por razões diversas (e, algumas vezes, até desconhecidas), os migrantes assumem condições psicológicas fronteiriças e, também, contraditórias. A ausência de algum fator não suprido pela pátria-mãe gera a busca do “país-sonho”, território invisível, porém promissor de vantagens e, sobretudo, de algum tipo de segurança.

Ao deixarem seus países buscando melhores condições de sobrevivência, os migrantes propõem-se a enfrentar os percalços de um caminho contornado por insultos e humilhações de ordem diversa. Soltos em meio a realidades desconhecidas, tornam-se estrangeiros: diferentes em língua e corpo, daqueles com quem compartilham o convívio. Aos estrangeiros, em geral, sabe-se que é reservada uma vida de solidão e trabalho intensos. Discorrendo sobre a condição do “estrangeiro”, Júlia Kristeva (1994, p. 26) afirma:

(...) O imigrante, este não está ali para perder seu tempo. Batalhador, audaz ou espertalhão, segundo suas capacidades e circunstâncias, ele amealha todos os trabalhos que ninguém quer, mas também naqueles em quem ninguém pensou. Empregado e empregada doméstica, mas igualmente pioneiro das disciplinas de vanguarda, especialista improvisado das profissões insólitas ou de ponta, o estrangeiro investe em si mesmo e se gasta. Se é verdade que fazendo isso tem em vista, como todo mundo, o lucro e a poupança futura para os seus, a sua economia passa (para atingir esse objetivo e mais do que nos outros) por uma prodigalidade de energia e de meios. Já que ele não tem nada, já que não é nada, pode sacrificar tudo. E o sacrifício começa pelo trabalho: único bem exportável, sem alfândega. Valor, refúgio universal em estado errante. (KRISTEVA, 1994, p. 26)

A dedicação máxima ao trabalho geralmente guarda em si um propósito maior: o de atingir condições financeiras que permitam o retorno do (i)migrante ao país de origem. Sayad (1998), inclusive, relembra o fato de que, para o migrante, há sempre a certeza do retorno; sendo a volta, praticamente, uma parte do próprio ato de emigrar. Tal retorno, entretanto, mostra-se quase sempre uma utopia.

Infelizmente, falar de (i)migrações é também falar em experiências peculiares no que tange às relações entre espaço e tempo vivenciadas pelos deslocados. A decisão dos que se prestam a migrar incorre, frequentemente, em contrapartidas de controle estatal, que culminam em realocações e processos excludentes de guetoização, relacionados a esses grupos.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Em muitos casos, ao se tornar o bode expiatório para a crise de governabilidade, o migrante acaba tendo sua condição ainda mais fragilizada, principalmente ao deparar-se com legislações que tornam mais duras as restrições territoriais de ingresso, circulação e permanência. O recente recrudescimento do movimento terrorista veio agravar ainda mais o problema, construindo-se vinculações genéricas e apressadas entre migração e terrorismo internacional. Não há dúvida, entretanto, que, com relação ao controle do fluxo de pessoas, a tendência clara da territorialização, num sentido funcional, é do revigoramento das tentativas de controle através dos territórios-zona, áreas com fronteiras bem definidas (...) (HAESBAERT, 2009, p. 248).

As delimitações com as quais se depara o (i)migrante, diante da constatação da existência de um cenário “global” ilusório refletem-se na escassez de lugares perante o mercado de trabalho, na permanência em zonas territoriais bem definidas e, principalmente, na ausência de condições dignas de sobrevivência e não-garantia dos direitos fundamentais humanos.

No entanto, é neste mesmo “cenário-metáfora-global” que estes imigrantes encontram a inspiração e o motivo para impulsionar suas criações estéticas, donas de incontestáveis cargas ideológicas e caráter dialógico-educativo. Em meio às dificuldades do globo, onde a liberdade dos deslocamentos físicos não se faz a mesma para todos e as incorporações humanas aos diferentes cenários nacionais também não se mostram homogêneas, o imigrante encontra a desordem necessária para constituir discursos híbridos transnacionais e novas formas de território, que ratificam uma espécie de sobreposição do tempo sobre o espaço e intensificação das relações identitárias em rede.

Acerca destas últimas, Haesbaert defende, na atualidade, a existência de um processo concomitante de destruição e reconstrução de territórios, por meio do qual as articulações territoriais se dão através de novas formas, mesclando, por exemplo, o que o autor chama de “territórios zona” e “territórios rede”. Ao definir os processos de deslocamentos existentes, Haesbaert propõe o conceito de multiterritorialidade, que consiste em:

(...) Multiterritorialidade (ou multiterritorialização se, de forma mais coerente, quisermos enfatizá-la enquanto ação ou processo) implica assim a possibilidade de acessar ou conectar diversos territórios, o que pode se dar tanto através de uma “mobilidade concreta”, no sentido de um deslocamento físico, quanto “virtual”, no sentido de acionar diferentes territorialidades mesmo sem deslocamento físico, como nas novas experiências espaço-temporais proporcionadas através do



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

ciberspaço (...) hoje temos uma diversidade muito maior (e mais múltipla) de acesso e trânsito por essas territorialidades – elas próprias muito mais instáveis e móveis – e, dependendo de nossa condição social, também muito mais opções para desfazer e refazer constantemente essa multiterritorialidade (...) (HAESBAERT, 2009, p. 344).

O relativo “livre-trânsito” que Haesbaert chama de “multiterritorialidade” permite aos imigrantes a constante “construção” e veiculação de identidades abertas e culturas híbridas; talvez, mais do que isso: a condução de suas vozes para além do confinamento estatal. Tendo ou não uma ferramenta concreta de expressão, cuja circulação permanece em torno de zonas territoriais específicas, os grupos imigrantes encontram no ciberspaço a oportunidade de dizer a condição estrangeira para todo o mundo, a partir da linguagem, em suas múltiplas acepções: verbais, sonoras e performáticas.

Ao internauta interessado, bastam algumas horas “viajando” pelo ciberspaço para tomar conhecimento de depoimentos-imigrantes, disponibilizados no multiterritório por meio de vídeos ou arquivos mp3.<sup>1</sup> Vários desses depoimentos podem ser constatados a partir de produções estéticas específicas como, por exemplo, as canções; muitas vezes caracterizadas por uma forte carga ética e político-ideológica.

Com a proposta de defender a existência de uma vertente (i)migratória da arte *rapper*, tenho a intenção de dedicar minha pesquisa à transcrição e interpretação de canções esparsas desta categoria do gênero *rap*, na qual as canções são produzidas e reproduzidas por imigrantes e seus descendentes. Considerando tais canções produtos dialógicos, partimos de uma perspectiva interdisciplinar para verificar, nestas canções, a presença de elementos inerentes às temáticas do reconhecimento social e ausência do mesmo.

Acredita-se que a canção *rapper* mantém em si a essência originária do deslocamento histórico, notada ainda nos primeiros *raps*, surgidos na década de 1970. De maneira geral, as canções de *rap* produzidas por imigrantes parecem exercer funções discursivas transnacionais, guardando em comum o ímpeto verbal assumido por palavras e performances que narram a condição estrangeira no globo e visam, em alguma medida, alcançar transformações sociais que atestem o reconhecimento dos grupos que a compõem.

---

<sup>1</sup> Em relação aos arquivos mp3, é importante ressaltar que estes podem ser encontrados no ciberspaço de maneiras diferentes: é possível obter faixas soltas em mp3, ou ainda os chamados “CDS Virtuais”, pelos quais o internauta precisa pagar um valor simbólico a fim de realizar o download dos mesmos.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Atualmente, diversas correntes do campo acadêmico têm retomado os debates acerca do reconhecimento social. No caso das Ciências Humanas, autores como Charles Taylor (2011) e Axel Honneth (2003) têm assumido destaque. Ambos, partindo da teoria hegeliana, abordam a importância do interconhecimento subjetivo para a autorrealização de sujeitos e consequente construção da justiça social.

Para Honneth, por exemplo, os contextos sociais operam por meio de quadros de significação, espécies de espelhos nos quais os sujeitos encontram (ou não) a possibilidade da identificação, ou seja, do reconhecimento. Quando existente, o reconhecimento garante aos sujeitos a realização plena de suas capacidades, bem como uma espécie de autorrelação voltada à integridade. Já se inexistente, entretanto - quer no campo das relações afetivas, dos direitos e ou dos valores morais - configura desrespeitos de diferentes ordens, criando nas sociedades modernas, a ameaça das identidades e a possibilidade da emergência permanente de conflitos de força simbólica, voltados à revisão destes quadros e resgate das relações de estima social. Segundo Honneth (2003, p. 224):

Toda reação emocional negativa que vai de par com a experiência de um desrespeito de pretensões de reconhecimento contém novamente em si a possibilidade de que a injustiça infligida ao sujeito se lhe revele em termos cognitivos e se torne o motivo da resistência política. (HONNETH, 2003, p. 224).

Charles Taylor, por sua vez, sustenta que autorrealização dos indivíduos está, necessariamente, ligada aos processos de reconhecimento intersubjetivo. Segundo o autor, após um declínio das sociedades modernas hierarquicamente determinadas, houve uma alteração da honra estamental em direção a um sentimento voltado à dignidade geral. Nestes termos, teria incorrido hoje a construção da categoria *self*, individual, estabelecida a partir das noções de racionalidade, autonomia, interioridade e autenticidade. Impulsionados pela ideia de que “todos merecem respeito”, os sujeitos partiriam da associação de identidades singulares, calcadas em ideais de autenticidade, para obterem seus reconhecimentos.

O reconhecimento, para Taylor, envolve, portanto, a fusão de políticas universais e políticas da diferença. Quando inexistente, passa a representar uma possibilidade de dano para a estrutura social. Isto ocorre porque significações negativas atribuídas a



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

determinados grupos podem reverter-se em negociações de identidade, realizadas por meio da luta simbólica: ou seja, do embate em busca do reconhecimento social.

No plano social, a compreensão de que identidades são formadas em diálogo aberto, não moldadas por um roteiro social predefinido, fez a política do igual reconhecimento mais central e estressante. Na realidade, não é apenas o modo apropriado para uma saudável sociedade democrática. Sua recusa pode infligir danos àqueles para os quais ele é negado, de acordo com uma visão moderna amplamente difundida. A projeção de uma imagem inferior ou degradante sobre outrem pode realmente distorcer e oprimir, na medida em que é interiorizada. Não somente o feminismo contemporâneo, mas também as relações raciais e as discussões do multiculturalismo são sustentadas pela premissa que nega o reconhecimento como uma forma de opressão (TAYLOR, 2011, p. 56-57)

Assim como o feminismo mencionado por Charles Taylor, o Hip-Hop é um movimento que surge da ausência do reconhecimento social. Unindo identidades e estigmas comuns, imigrantes jamaicanos e ex-combatentes da Guerra do Vietnã deram vida a tal movimento, que até hoje produz práticas estéticas politizadas, voltadas à tentativa de inseri-lo plenamente no contexto sócio-global. Dentre as práticas estéticas que assumem esta tarefa, sem dúvida, está a canção *rap*, pedra-fundamental de todo o movimento. Nascida nos guetos de grandes metrópoles americanas, a canção *rap* atua, até hoje, como principal porta-voz do *Hip-Hop* e contém em si dois dos quatro elementos que o compõem: o Mestre de Cerimônias (MC) e o Disk Jockey (DJ).

Ao se espalhar pelo mundo no final dos anos 80, a canção *rap* consolida-se enquanto arte de resistência negra, ligada à luta pelos direitos civis, denúncia e reivindicação por melhores condições de sobrevivência. Hibridiza-se, ampliando seu olhar sobre novas questões. Do interior de um espaço, o *rapper* narra questões de incômodo e tristeza e, com elas, realiza poesia e *performance*, traduzidas em novas estéticas realistas que demandam de nós, pesquisadores, a atitude de uma tradução maior, em âmbito cultural.

Segundo Peter Burke (2003, p. 58), a tradução cultural

tem a grande vantagem de enfatizar o trabalho que tem que ser feito por indivíduos ou grupos para domesticar o que é estrangeiro, em outras palavras, as estratégias e práticas empregadas. (BURKE, 2003, p. 58)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Também a filosofia pragmatista dispôs considerações em torno da vertente ideológica *rapper*. Segundo, Richard Schustermann (1998, p. 160-161), por exemplo:

Esses rappers repetem constantemente que seu papel enquanto artistas e poetas é inseparável de seu papel enquanto investigadores atentos da realidade e professores da verdade, especialmente daqueles aspectos da realidade e da verdade negligenciados ou distorcidos pelos livros de história oficial e pela cobertura contemporânea da mídia (...) Pois o rap ideológico não insiste apenas na união do estético e do cognitivo; ele igualmente salienta o fato de a funcionalidade prática poder fazer parte da significação e do valor artísticos. Muitas canções são explicitamente consagradas a desenvolver a consciência política, a honra e os impulsos revolucionários dos negros; algumas defendem a idéia de que os julgamentos estéticos (e especialmente a questão de saber o que pode ser definido como arte) envolvem questões políticas de legitimação e luta social. O rap engaja-se nesta luta através da práxis progressista que desenvolve pela afirmação de sua própria dimensão artística. (...) Alguns raps desafiam as afirmações unívocas da história branca e da educação, sugerindo narrações históricas alternativas – desde a história bíblica até a história do próprio Hip-Hop. (...) Por fim, devemos notar que o rap tem servido muitas vezes para ensinar a ler e escrever, ou ainda para ensinar a história negra nas escolas dos guetos. (SCHUSTERMAN, 1998, p. 160-161)

Em função da amplitude do corpus literários presente em minha pesquisa, serão tecidas aqui algumas considerações sobre a obra de *MC Yinka*, rapper grego, filho de imigrantes africanos, porém não-reconhecido como cidadão pelo estado grego.

### **MC YINKA: um grego nigeriano e um canto pelo reconhecimento**

Aos 31 anos, Manolis Afolanios – conhecido como MC Yinka – é filho de nigerianos, nascido na Grécia. Dedicou-se à música desde os dez anos de idade. Aos 17, envolveu-se com o movimento Hip-Hop e começou a criar raps e disponibilizá-los através de gravações caseiras, disponíveis em meios digitais. Neste gênero musical, Manolis segue até hoje e parece, através dele, revelar um grande descontentamento: o de não ser reconhecido enquanto cidadão grego.

Em entrevista fornecida ao site Freeyourads<sup>2</sup>, Afolanios afirma:

Minha descendência é nigeriana. Nasci aqui, cresci em regiões como Patíssia, cursei o segundo grau. Desde sempre os tempos foram difíceis para mim. Para os imigrantes é tudo muito difícil. Mas, temos firmeza. Tudo certo! Somos filhos de imigrantes (não imigrantes) nascemos aqui, crescemos aqui, vivemos na Grécia, nos sentimos gregos. Talvez alguns se sintam mais gregos do que nós. Mas, nós

<sup>2</sup> Entrevista disponível no site <http://clip.freeyourads.com/?w=K0ouOX9Kvfc&title=-Mc-Yinka-Madv>. Acesso em 10/06/2012.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

somos gregos, falamos grego fluentemente. E com 18 anos nos dizem que não somos gregos e precisamos nos legalizar para continuar vivendo na própria terra em que nascemos<sup>3</sup>.

Apesar de contar com uma trajetória musical extensa – ao longo de sua carreira, esteve ao lado de grandes nomes da música grega, como Filipe Pliatsikas, Irman Bailde e Dimitra Galani – Manolis Afolanio somente conseguiu produzir seu primeiro CD, no ano de 2009. Intitulado Alana – mesmo nome dado a uma das principais revistas esquerdistas do país – o CD é composto por 15 faixas dedicadas, em geral, aos problemas sociais relacionados à imigração e às desigualdades do país.

Com a intenção de compreender um pouco da atuação musical de MC Yinka e do papel exercido por esta música, enquanto instrumento de comunicação, denúncia e retrato do real, neste trabalho abordaremos duas canções do CD Alana, *Χαιρετισμος* e *To kerma*, sobre as quais falaremos a seguir.

### *Χαιρετισμος: saudação aos pais*

A música *Χαιρετισμος* (que em grego quer dizer “cumprimento”<sup>4</sup>) é o carro-chefe do CD “Alana”. O processo tradutório e referente à tradução da mesma – nota-se que por vontade própria, MC Yinka não proporciona ao seu ouvinte o conhecimento ortográfico das letras das canções – revelou inicialmente um discurso de reconhecimento à figura dos pais, tidos como corajosos e resistentes, face a um sistema opressor.

Satirizando a realidade burguesa religiosa, condensada na ortodoxia, MC Yinka cria um refrão no qual a figura dos santos cultuados pelos gregos, é substituída pela dos pais, simbologia representativa de toda classe migrante, constituída por pessoas e histórias que compartilham do sonho de deixar um país destruído pelos colonizadores, em prol de uma pátria que lhes traga melhores condições de sobrevivência.

Acendo a vela e canto sua imagem  
Almas sem rumo procurando novos horizontes  
Todos marcados pelas mazelas do mundo  
Chacinas, crises econômicas

---

<sup>3</sup> Tradução nossa.

<sup>4</sup> Tradução nossa.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Terras roubadas, heróis que lhes roubaram os louros-  
Os mandatários roubaram tudo  
Viram a página procurando encontrar um nome para seus sonhos.  
Ter um raio de sol na pátria que escolheram

A música prossegue e, entretanto, a 2ª geração representada por MC Yinka, conclui através da própria história, que na pátria escolhida o sofrimento dos deslocados permaneceria, uma vez que o país não detinha condições para a recepção desses “novos habitantes”.

Nos anos 80 eu vim ao mundo  
Os meus pais os primeiros imigrantes  
E percebi que o sistema não estava pronto para abraçá-los, tampouco  
para fazê-los desistir.  
Continuaram sobre grandes dificuldades, com sorrisos.  
Olhem para eles, Olhem para elas

Cumprimentem com respeito suas lutas  
Acendo a vela e canto sua imagem

O tempo musical acompanha o tempo real. Do nascimento do rapper, agora passamos aos anos 2000. O rapper-observador, enxerga um país de injustiças e preconceitos sociais; onde os imigrantes são apenas peças para o bom funcionamento do sistema capital. A licença de permanência solicitada a Manolis é cantada por Yinka e versos contundentes que avaliam também o destino dos que queriam trabalhar e encontraram caminhos mais difíceis.

Grécia 2000 e colocam os imigrantes em frágeis argolas  
Na sociedade que tem medo de estrangeiros  
Gritam: Fora estranhos!  
Como se a culpa fosse deles... Neste país sem produções.  
Demoram com os temas das legalidades,  
dessa maneira os imigrantes alimentam o sistema.  
Os seus filhos nascidos e criados na Grécia, com certidão de nascimento, quando completam 18 anos, lhes pedem licença de permanência. Como se tivessem acabado de chegar.  
A impunidade e a intolerância dão espaço aos fascistas. Para castigarem paquistaneses e os da pequena Ásia.  
Problemas raciais inúmeros.  
Casos sem solução  
Morte de negros em mãos de polícia.  
Em quartos escuros, pancadas e perseguição.  
E a cidade se equilibra como dá.  
Comércio de carne estrangeira.  
Movimento de mulheres querendo trabalhar.  
E agora em becos sujos e escuros  
Vendem sua inocência.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

A canção encerra mais uma vez, com o “refrão-saudação”, revelando um culto às figuras de quem migrou.

Cumprimento com respeito sua luta.  
Acendo vela e canto na sua imagem;

### *To kerma (A moeda)*

Décima faixa do cd Alana, “To Kerma” (em grego, A moeda)<sup>5</sup> é uma alusão ao jogo Cara e Coroa, na qual as “caras” são cantadas e a vida é tida como um grande jogo de verdades. MC Yinka inicia seus versos com uma grande crítica ao estado e aos habitantes de Athenas que, frios e indiferentes, permanecem de acordo com as injustiças desencadeadas pelo sistema.

Africanogrego natural economicamente imigrante  
Nascido e criado em Athenas Central, ali  
Onde o povo vive aglomerado  
Não repara, mas pode enxergar.  
Enquanto circulo pelos becos da cidade,  
Podem os fascistas me cercar.  
Podem dentro do ônibus me dizer “Aqui é a Grécia, vá embora e volte para o seu país”;  
E me olhar com estranheza, principalmente se eu sair com uma grega.

Frente ao sistema, as minorias são peças de exploração, existências esquecidas. O *rapper*-observador denuncia através da canção as desigualdades, instaura reflexões e procura despertar consciências.

Vejo cassinos em mansões, fazendeiros no bem-bom  
Do outro lado, aposentados no isolamento, esquecidos  
Matas queimadas aos montes  
Taxas, impostos e inflação... te fazendo viver na dureza.  
Vivemos ou simplesmente existimos?

A mídia, instrumento e extensão do poder, é acusada pela música como sendo uma ferramenta de encanto e alienação. O povo apático assiste o sistema “podar” imigrantes. Nada é feito.

---

<sup>5</sup> Tradução nossa.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Teleobjetiva, ídolos de corpos atléticos  
Rostos brilhantes retocados para atraírem  
Olhares sedentos  
As mentiras da ilusão se transformaram em nossas verdades.  
E dentro de quartos imundos, se entregaram,  
Tiveram ascensão social, venderam a alma pro diabo.  
(...)  
Prioridade você tem em empresas de propaganda  
Que estudam sua alma e fazem crises em sua aldeia bonita.  
Bonita queimando, caindo bombas e depois  
Políticos nos palanques, cumprimentando todo mundo.  
O povo comemora, enquanto os rapazes da luta estão com as mãos cortadas.  
De baixo da mesa, atrás da vitrine escondem a verdade.

A canção prossegue em críticas ao sistema, aos hábitos, à indiferença. Críticas aliadas à descrição das mazelas e dificuldades passadas pelos migrantes. O sistema está acima.

Acima das lágrimas e do pânico  
Vida fácil, rápida, todo conforto.  
Alimentos coloridos, carros possantes.  
Fábricas, multinacionais, aparelhos inúteis  
Sim, de tudo tem na horta  
O câncer tem mil faces.  
Crianças batem cartão e trabalham 15 horas por dia.

Em refrãos insistentes, o *rapper* envia o recado:

Olhe a verdade como quer  
A moeda está no ar  
Cara ou Coroa  
Há Há Há

### **Considerações finais**

Este é um trabalho que dá seus primeiros passos, na tentativa de resgatar a narrativa da vivência migrante, constituída pela denúncia em prol de dias melhores e pela luta por reconhecimento social a partir de padrões estéticos que descrevem as dificuldades deste grupo e constituem uma das linhas desta manifestação mundial a que reconhecemos como “canção rapper”.

A partir do breve estudo interposto neste trabalho, foi possível compreender nitidamente a existência de um produto estético, que nasceu com o deslocamento jamaicano e permanece como forte aliado às camadas étnicas negras, estrangeiras, que



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

hoje encontram na internet um instrumento forte de difusão e captação de identidades afins.

Longe de pretender atingir conclusões específicas, este artigo visa apenas propor reflexões sobre esta arte contemporânea que é a canção rap, que traz em si o depoimento daqueles que sofreram e ainda sofrem todo o processo estigmatizante imputado pela história às camadas migrantes. Uma estética diferente, cujo significado acreditamos ser próximo ao proposto por Douglas Kellner: “RAP é uma forma de falar ou fazer música em que o R significa rima e ritmo, e o P, poesia- e em alguns casos política” (KELLNER, 2001, p. 230). Política cantada que atua sugerindo que

é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento”. (BHABHA, 1998, p. 240)

Embora existam, também no campo da música, discussões relacionadas ao fato de ser ou não o rap uma forma de fazer canção, estamos certamente diante de um “fazer diferente” que ratifica a importância da canção enquanto instrumento contestatório. Como não recordar dos ensinamentos de Paul Gil Roy, em *O Atlântico Negro*? O autor demonstrou em sua obra a importância da canção para a cultura política negra desde o período escravista. A música, que foi o principal canal da manifestação consciente dos escravos e seus descendentes parece, na atualidade, gerar novas formas e ser, para o imigrante, também, um instrumento estético contra a opressão.

A oralidade hoje aparece corporificada por meio de arquivos em MP3 e vídeos caseiros diversos. Disponíveis na internet, parecem clamar por ouvintes transnacionais, na formação de redes identitárias estabelecidas a partir da narração dos obstáculos e constatações semelhantes, proferidas pelos migrantes-*rappers*. Talvez, a canção não tenha em si o intuito de criar manifestações partidárias, tais como as que integram aquilo que compreendemos atualmente por política. Mas, com certeza, atuam como convites à reflexão; instrumentos que conduzem milhares de outros ouvintes anônimos e intelectuais a refletirem e tomarem posicionamentos perante à realidade, construída em bases ocidentais e pós-coloniais. Reforçadas pela imagem dos vídeos caseiros, ou soltas à escuta, as vozes rappers de artistas como MC Yinka parecem conter em si a intenção de “intelectuais orgânicos” (GRAMSCI, 1979, p. 7-8), homens que talvez mesmo sem muito estudo forneçam pela arte contribuições reflexivas para que se possa estabelecer



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

uma estética diferenciada, não mais estagnada junto ao campo de apreciação, à exemplo das artes ditas maiores, mas de movimento, e estímulo às *práxis* sociais ativas.

### Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Paulo: Unisinos, 2003.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed 34, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo. Ed. Unesp, 1991.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2009.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG e Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Tradução: Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru. EDUSC, 2001.
- MC YINKA. “Entrevista”. In: Mad urban heroes by Vodafone CU. Disponível em <http://clip.freeyourads.com/?w=K0ouOX9Kvfc&title=-Mc-Yinka-Madtv>. Acesso em 10/06/2012.
- \_\_\_\_\_. YOUTUBE. <<http://www.youtube.com/watch?v=LyaT2hGeH0Q>>. Acesso em 01 Jun. 2012.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Trad. Claudio Carina; Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Os processos da globalização. In: *A Globalização e as Ciências Sociais*. Santos (org.). 3ª edição. São Paulo. Cortez, 2005.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. 1ª edição. São Paulo: Edusp.1998.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

SHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*.

Tradução: Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998

TAYLOR, Charles. A necessidade de reconhecimento. In: *A ética da autenticidade*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 51-61.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### IDENTIDADE EM FRAGMENTOS: RECONSTRUÇÃO DA PROTAGONISTA DO *ROMANCE NI D'ÈVE NI D'ADAM*

Bárbara Fraga Góes

Universidade Federal de Santa Catarina

Amélie Nothomb é escritora francófona, contemporânea e protagonista da cena literária francesa. Nasceu em agosto de 1967 na cidade de Kobe, no Japão, onde passou seus primeiros cinco anos de vida, que viriam a marcar profundamente sua personalidade e consequentemente sua obra. Filha de uma família de diplomatas, Amélie teve de viver em diferentes lugares, como em Pequim, Nova Iorque, Bangladesh, dentre outros, e assim teve de se habituar a diferentes estilos de vida. Estes deslocamentos são vividos também por seus personagens literários em diferentes contextos e de diferentes maneiras, logo, o elo que se estabelece entre os textos é a relação – problemática – do “eu” com o “outro” em diferentes grupos e situações. A partir das reflexões de *Nós e os Outros*, de Tzvetan Todorov, a obra *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007) será analisada na perspectiva da identidade do estrangeiro, na qual as relações com o outro se tornam a busca por uma identidade, pois, não só, mas também no contexto em que se é estrangeiro, logo, esse Outro serve como espelho para a definição da identidade do sujeito.

A narração advém da voz da protagonista, seu nível de percepção é o da personagem Amélie que participa da história fazendo julgamentos de valores e descrições. A maioria dos verbos está no passado perfeito e no presente, sendo a narração simultânea e em alguns momentos posterior à ficção. O Romance constitui-se de muitos diálogos, predominantemente entre a personagem estrangeira (belga) *Amélie* e o japonês *Rinri*. O ritmo da narrativa evolui em constantes pausas em que a narradora cessa de contar para explicar/descrever o contexto no qual a protagonista está inserida, utilizando-se de todos os seus sistemas de crenças e valores ocidentais como justificativas para os conflitos que surgirão.

A análise estrutura-se em torno das três facetas da protagonista: a primeira é uma exímia conhecedora da língua, cultura e dos códigos japoneses, pois além de ter nascido no Japão ela é uma eterna admiradora do país do sol nascente; a segunda é a estrangeira irreverente, incompreensível; e a terceira se reconhece como estrangeira e afirma sua



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

identidade belga/ocidental. O conflito do romance gira em torno destes pontos, sendo que a protagonista vive uma busca oposta à de seu par: enquanto ela valoriza, superestima a cultura japonesa e tenta assim se inserir nela, ele, contrariamente prefere os modos ocidentais; fica estabelecida assim uma relação superlativa de interculturalidade.

Os contrastes surgem desde o quadro inicial, no qual a personagem Amélie está morando no Japão, quer aprender a língua japonesa e torna-se professora de francês de um japonês. A relação pedagógica desenrola-se através de embates e verdadeiros mal-entendidos e em seguida transforma-se em uma ligação amorosa. Estabelecido o contato, desabrocham as dificuldades prévias de uma relação, as quais são justificadas pela narradora como dicotomias advindas das diferenças culturais:

“Ele me escutava como se eu lhe contasse bizarras. A vantagem das conversas com estrangeiros é que se pode sempre atribuir a expressão mais ou menos consternada do outro à diferença cultural.” (p. 6)

Logo, os impasses se dariam por conta destas diferenças e desta maneira as relações tornam-se mais diplomáticas, à medida em que existe o respeito à individualidade de cada estrangeiro. Conforme a citação: “[...] não é fácil viver sob o mesmo teto com mais de uma pessoa. A única diferença que importa é a que existe entre indivíduos; a diferença entre culturas aqui não tem lugar”. (TODOROV, 1993, p. 27) percebemos que em diversos contextos as relações sempre serão permeadas de interesses e valores diversos, inclusive sistemas de significação distintos que podem por vezes impossibilitar a comunicação entre os seres mesmo sabendo-se que alguns signos, sentimentos e expressões são universais, cada ser é provido de uma intencionalidade carregada de leituras completamente individuais.

Este tema é extraído do próprio título da obra, cuja referência expressa à história bíblica também é uma expressão francesa utilizada para representar o “desconhecimento”, como se não houvesse jamais se ouvido falar nem de Eva e nem de Adão, representados por *Amélie* e *Rinri*, completamente estranhos um ao outro, porém, apaixonados, puros e prontos para o pecado que os separaria, o gesto de Eva de pegar uma maçã no jardim do Éden, ação que é parafraseada por Amélie que completa: “Adão devia justamente isso à Eva”<sup>1</sup> (p. 12) referindo-se ao pagamento que a professora

---

<sup>1</sup> Todas as citações da obra referem-se à versão do ano de 2007, publicada em Paris pela editora Albin



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

recebeu pelas aulas cujo valor, segundo a personagem equivaleria ao preço de algumas maçãs. Insiste neste ponto, no trecho:

Eva no jardim não chega a colher o fruto desejado. O novo Adão [...]. A nova Eva, egoísta de seu pecado, não lhe propôs nem uma mordida. Eu adorava este *remake* que me parecia mais civilizado do que o clássico. Portanto, o fim da história escurecia-se com um pedido de casamento. Porque é preciso sempre que o prazer se pague? E, porquê o preço da volúpia era inevitavelmente a perda da leveza original? (p.157)

Esta alusão à bíblia torna a história de Amélie um retrato do paraíso perdido que a protagonista viveu no Japão, primeiramente o de sua infância, cujas lembranças lhe fazem retornar ao país com a esperança de encontrar aquela vida que tinha quando criança, pois, não chega a “colher o fruto” já que se mudar não era uma escolha. O cenário do paraíso continua sendo o Japão, jardins e paisagens e o fruto é transmutado, a personagem vive uma paixão que lhe exige responsabilidades – assim como Eva ao pegar o fruto – as quais ela não se sente pronta para assumir, compara o preço do pecado ao preço do pedido de casamento que recebe.

A obra tem um caráter exótico, pois apresenta grande número de referenciais, além dos exemplos bíblicos a narradora cita ainda muitos autores, livros e artistas tanto ocidentais como orientais. São empregados muitos estrangeirismos, incorporados ao texto de maneira fluida, o que comprova a proficiência linguística da personagem. São alguns dos exemplos, prenomes como: Rinri, Hara, Yasu, Masa, Nishio-san e Amy; nomes de estabelecimentos: *Omote-Sando*, *Azabu*; lugares e regiões: Kansai, Kamakura, Kirin, Nagoya; Hakone, Ichigaya, artistas: Riyuchi Sakamoto, Kaiko Takeshi, Mishima; pratos e bebidas típicas: *kankokujin*, *okonomiyaki*, *chimay*, etc. Algumas expressões estrangeiras estão em itálico, porém não há nenhum tipo de glossário ou nota explicativa. Há um vocabulário variado em língua estrangeira, em inglês e também em japonês. O fato de a narradora empregar livremente termos em japonês faz supor um leitor proficiente ou ainda capacitado a realizar uma leitura “simples” que não necessite de todas as referências utilizadas pela autora. São expressões como: “*i see*”, “*what's that?*”, “*oh my god!*”, “*come on*”, “*pictionary*”, “*peanut butter*”, “*azobu*”, “*to play*” e a palavra “*kori*” chega a aparecer quatro vezes, não havendo qualquer referência ou

---

Michel. Tradução nossa.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

explicação de seu significado.

Vistas as marcas textuais, compreende-se que o romance trata de unir estes estrangeirismos como marcas de um deslocamento no sentido cultural, pois a personagem belga (que narra a história em língua francesa) está no Japão, mesmo que a língua dos diálogos que chegam até ao leitor não sejam o japonês, Amélie está comunicando-se e vivendo os costumes japoneses. Ela os defende e os supervaloriza. Há uma identificação com a cultura japonesa, Amélie exprime ainda uma tentativa de “colocar-se” no lugar das japonesas, mesmo admitindo que não é uma. Este deslocamento pode ser observado na própria foto da capa do livro, no qual a autora, imitando um samurai (cuja referência é abundante em seu texto) segura uma espada, porém de uma maneira completamente inusitada – com a ponta dos dedos na lâmina – trazendo uma imagem cômica desta personagem que não sabe como se defender e pode colocar-se em perigo por sua ignorância no trato com a arma.

A problemática de identidade de Amélie aparece majoritariamente relacionada a sua nacionalidade: “Ele não compreendeu minha nacionalidade. Eu tinha este hábito” (p. 8), esta declaração é interessante pelo fato de ficar explícita a sua desorientação, como um hábito de não ser compreendida propositalmente. Adiante, refere-se à nacionalidade japonesa e julga: “Nenhuma nacionalidade é tão difícil de se adquirir” (p. 19). Com conhecimento de causa, a personagem já tentou ser belga, japonesa, porém não obteve sucesso. Amélie é estrangeira, porém, em certos momentos reconhece sua nacionalidade – positivamente e também negativamente – belga: “Eu era, como sempre em minha vida, a única belga” (p. 16). Amélie é uma estrangeira em todo e qualquer território. A este propósito, Julia Kristeva (1994, p. 18) propõe uma análise psicológica:

Sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma. Mas não nos enganemos: na maneira de viver essa ligação com o espaço perdido [...] De um lado, os que se consomem na divisão entre o que não existe mais e o que jamais existirá: os adeptos do neutro, os partidários do vazio, insensíveis ou melodramáticos, mas sempre desiludidos; não forçosamente derrotistas, em geral eles se transformam nos maiores ironistas. (KRISTEVA, 1994, p. 18)

Amélie se descreve como um personagem tipo, cômico, justificando absurdamente suas atitudes ela traça uma caricatura de si mesma, a típica imigrante que busca um lugar na sociedade. Nas páginas derradeiras do romance conclui a respeito: “Minhas identidades diversas não dormiriam mais por um longo tempo, talvez não



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

tenham dormido jamais.” (p. 140); reconhece o mosaico referencial de sua identidade integrando todos os julgamentos que propõe/refuta no enredo.

Nas páginas iniciais a personagem indica o seu orgulho em estar em contato com esta cultura, e relata: “Eu tenho uma ligação com um rapaz daqui.” (p. 32), enfatizando o fato de que seu relacionamento é com um japonês - de Tóquio – e não o fato de estar envolvida com alguém por quem está apaixonada, como seria de se esperar. Esta admiração se sobressai para o leitor à medida em que a protagonista declara sua estima pela cultura japonesa, subordinando-se a ponto de não entender porque Rinri tem vontade de viver os costumes ocidentais ao invés dos orientais que seriam muito mais interessantes. Já nas páginas finais o romance chega a seu ápice quando a protagonista executa uma tarefa que acredita ser imprescindível a todo e qualquer japonês: escalar o Monte Fuji e lá ver o nascer do sol. Amélie descreve esta experiência como uma aventura sobrenatural, da qual sente grande orgulho, pois afirma ter batido o recorde mundial por sua rapidez na descida. A protagonista vai acompanhada de Rinri, porém ela não pode compartilhar desta experiência primorosa com ele, decide vivê-la sozinha, governada por seus instintos de liberdade, ela desce o Monte acreditando ter sido abençoada. Esta experiência lhe conduz a um estado de espírito indizível e a faz sentir completamente mergulhada nesta paisagem maravilhosa.

Amélie demonstra conhecer em detalhes e eleger a cultura japonesa: “Eu adorava a impressão de copiar minhas vizinhas” (p. 34), referindo-se às japonesas, como vizinhas, logo, como semelhante, tendo artificialmente uma atitude semelhante. Faz diversas tentativas de aproximação: “Deve ser difícil ser uma japonesa” (p. 35), mas não está em pé de igualdade, pois ela não é de fato uma japonesa. Demonstra compreender e aceitar a cultura japonesa, para assim também se compreender a si mesma, pois o caminho da aceitação do Outro propicia o autoconhecimento e provoca um crescimento mútuo em ambos aspectos. Em relação a este tema, Kristeva (1994, p. 21) propõe:

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar* – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo. (KRISTEVA, 1994, p. 21)

Amélie fantasia seus personagens e desfruta de cada papel o máximo que pode,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

utilizando seus conhecimentos e realizando-se em experiências que lhe trazem diferentes vozes da sua própria realidade inconsciente, por ter convivido com diferentes pessoas, traz consigo diferentes comportamentos e testa-os até deparar-se com seus limites. Suas experiências são tão marcantes a ponto de conferir-lhe diferentes referências linguísticas:

O que eu sentia por este garoto não tinha nome em francês moderno, mas não em japonês, cujo termo *koi* convinha. *Koi*, em francês clássico pode se traduzir por afeição. Eu tinha afeição por ele. [...] Em japonês moderno, todos os jovens casais não casados qualificam seu parceiro de *koibito*. (p. 38)

Uma grande prova de sua identificação com a cultura japonesa apresenta-se no fato de ela nomear o seu sentimento amoroso com uma expressão de língua japonesa e não em língua francesa que também é sua língua materna; justificando-se pelo fato de estar muito mais familiarizada com a experiência que vivencia e vivenciou no Japão do que com o francês.

As incertezas estão postas, Amélie encontra vias de criticar os japoneses e suas atitudes sem lógica: “Eu compreendi que os nipônicos adoravam comer o *fondue* suíço pelo aspecto lúdico do negócio e que eles tinham criado um que eliminava o único detalhe fastidioso deste prato tradicional: o seu sabor.” (p. 29); ironicamente constata que o sabor – o aspecto mais importante de um prato – foi apagado pelos japoneses. Em outro exemplo, refere-se aos colegas de Rinri como “teus compatriotas”, diferenciando-se em natureza e em costumes: “— Porque teus compatriotas não se juntam tanto quanto no estrangeiro? (p. 44); porém refere-se a “estrangeiro” como sendo o Japão o país de referência, logo, Amélie não se inclui no grupo que denomina “teus compatriotas” mas também não se considera estrangeira. Declara: “Eu não poderia me dobrar a um que eu achava uso tão absurdo.”(p. 43) em referindo-se aos costumes japoneses, decide não se “dobrar”, pois, prefere então uma atitude mais espontânea.

A protagonista denuncia os embates decorrentes dos diferentes usos culturais cujas origens aparecem em seu discurso fundamentadas em rótulos de nacionalidade: “[...] Eu juro que vi em seus olhos este constato : 'Os belgas são uma gente bizarra.'” (p. 29), diferenciando-se do grupo a partir de uma leitura sua que define sua individualização em termos de nacionalidade, continua: “Eu apaguei o fogareiro assoprando de cima, procedimento que surpreendeu os japoneses [...]” (p. 30); escolhe tratar os amigos de



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Rinri por “os japoneses” conferindo-lhes um rótulo de grupo do qual ela não faz parte. A nacionalidade é um fator determinante do ponto de vista de Amélie, cuja leitura julga a realidade nesta direção: “Quando veio a minha vez, eu tive a clara impressão de ter herdado uma tarefa difícil. Cada um tinha falado de um país conhecido. Eu fui a única a ter de precisar em qual continente se situava a minha nação.” (p. 25); utiliza o termo herdado marcando a sua “descendência” para reforçar o conceito de “nação”.

Há ainda um reconhecimento dos signos, de algo que se entende por universal: “E eu lhe contava o meu percurso. Eu narrava-lhe lentamente, em francês; graças a uma emoção particular, eu sentia que ele me compreendia. Eu o tinha descomplexado.” (p. 5) essa frase demonstra que além da linguagem há um sistema de valores universais que podem ser comunicados/compreendidos mesmo quando não se tem os mesmos costumes.

A narradora conduz o leitor ao caminho do espelhamento, no qual a atitude e identidade do personagem Rinri também é posta à prova: “Que estranhas maneiras da parte de um nipônico tão bem-criado.” (p. 24), ela reflete sobre a cultura japonesa que lhe é conhecida e a que se apresenta a ela neste contexto de retorno ao país enquanto adulta. Rinri aprecia os modos de vida ocidental, mesmo quando reconhece que no caso da alimentação, a maioria das comidas fazem mal para a saúde. A sua escolha é a de abandonar seus costumes, o avesso de Amélie que o admira por justamente fazer parte deste sistema. A personagem relata: “[...] nós nos explorávamos um ao outro com uma curiosidade amigável.” (p. 34), pois esta exploração é no sentido de conhecer o outro sem ultrapassar os limites impostos por suas próprias naturezas.

Amélie introduz um mundo estrangeiro, através das expressões e dos modos japoneses, os quais ela mesma não tem certeza ou prova as possíveis deformações nos sistemas lógicos do uso e dos signos. Esta é uma exploração do terreno desconhecido, uma aventura na qual não se pode passar sem uma transformação, pois:

[...] O que importa é que o espírito humano, sem considerar a identidade de seus mensageiros ocasionais, manifesta aí uma estrutura cada vez mais inteligível à medida que progride o movimento dualmente reflexivo de dois pensamentos agindo um sobre o outro e portanto, ora um, ora outro podem ser o pavio ou a fagulha de cuja aproximação brotará sua iluminação comum. (TODOROV, 1993, p. 101)

A busca identitária é um caminho duplo de aceitação de si e do Outro, seja este o



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

outro em sua materialidade ou o que está contido no próprio Eu. A relação de espelhamento proporciona este desenvolvimento mútuo em última instância a favor da paz e de uma atitude solidária face aos grupos sociais. Conforme a história nos mostra, os preconceitos, contra os povos Bárbaros, nos dias atuais estrangeiros, provocaram e provocam exclusão, violência e guerras. O racismo foi sustentado em certa época como uma doutrina, defendida por inúmeros líderes, cuja crença em diferenças relacionadas à raça e a inteligência fizeram com que muitos fossem torturados, escravizados e mortos:

Bárbaros são os que creem que os outros, a sua volta, são bárbaros. Todos os homens são iguais, mas nem todos o sabem; alguns se creem superiores aos outros, e é precisamente nisso que são inferiores; portanto, nem todos os homens são iguais. (p. 25)

É inútil julgar uma nação como superior à outra, pois, assim como os indivíduos, as nações tem suas características que não são passíveis deste tipo de juízo de valor. Logo, Amélie acaba por fugir do Japão, retornado para sua casa na Bélgica, não porque descobriu que o Japão não é “melhor” ou “pior”, mas por retornar à sua família, ao seu refúgio. Todorov (1993, p. 103) defende o olhar sobre o Outro no sentido de uma relação de espelhamento:

O conhecimento de outras culturas que não a nossa aparece assim, ao lado da pesquisa histórica, como uma das duas grandes modalidades da comparação, a qual, por sua vez, não é um método entre outros, mas o único caminho que conduz à necessária separação de si e ao justo conhecimento dos fatos sociais, qualquer que seja sua natureza. (TODOROV, 1993, p. 103)

Não só a experiência de aceitação do outro, mas o olhar científico sobre o Outro conduziria a relação proveitosa entre as nações. Os limites de uma relação tornam visíveis a compatibilidade e as sombras que existem no Outro que faz parte de cada um de nós. Assim, para todo relacionamento o caminho de autoconhecer-se é traçado e esta é uma via de mão dupla. O leitor é conduzido pelas pistas da narrativa, cuja direção inicial aponta para uma personagem que reclama justiça à sua nacionalidade japonesa, demonstra conhecimentos culturais, linguísticos e uma verdadeira paixão por esta terra. Porém, a medida em que surgem os questionamentos a respeito de sua cultura, o retrato modifica-se a ponto de tornar-se insuscetível a rótulos. Pode-se apontar o limiar que faz fronteira às personalidades desta personagem, múltiplas facetas, mosaico de



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

constituição, Amélie não é apenas uma nacionalidade mas sim as diversas que teve de incorporar. Depreende-se que ela não é japonesa, conforme sua vontade inicial aponta, pois, ela percebe que sua busca do paraíso perdido (a infância vivida no Japão) nada tem a ver com a sua vida adulta no Japão. Ao sentir-se acuada foge do país, por consequência “refugiando-se” na Bélgica. Assim surge também um novo tipo de nacionalismo, até mesmo um individualismo do qual se referiu Kristeva (1994, p. 108): não pertença a nenhuma lei, logo não devo obediência à nenhum sistema de leis, eu mesmo as faço.

Neste romance, contrariamente a *Stupeur et Tremblements*, podemos perceber que a aflição antes constante no sentido de uma crise identitária (identidade japonesa x identidade ocidental) e busca de autoafirmação da personagem principal, não está mais em primeiro plano; ora, em diversas situações o fato da protagonista ser ocidental não a atrapalha em suas relações, e bem pelo contrário é o que lhe torna capaz de expressar-se plenamente, através da língua francesa e também de seus hábitos. Nesta ocasião, a cultura belga/ocidental muitas vezes é valorizada por Amélie e tida até como “lógica” em detrimento da cultura japonesa, que em numerosos momentos é destronada. Por vezes, Amélie se vê como uma estrangeira e isto não a incomoda, ela apenas é diferente e sabe que este fato *a priori* pode provocar mal-entendidos.

A protagonista identifica-se e admira a cultura japonesa, porém, não há mais a “obrigatoriedade” de se mostrar como uma japonesa, pois, nesta história ela não tem a necessidade de autoafirmar-se neste papel para ser aceita, pois, pelo contrário ela é cortejada justamente pelo fato de não ser japonesa.

### Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a imagem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa, 2005.
- BLOOM, Harold. *Como e porque ler*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.
- FERENC, Tóth. *Le Japon et l'oeuvre romanesque d'Amelie Nothomb*. Mémoire de master 2 « Littérature Discours Francophonie ». Université Paris-Est Creteil Val de Marne, Faculté des Lettres et Université Catholique Pazmany Peter, Faculté des Lettres. 2010.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Editora Ateliê Editorial, São Paulo, 2009.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Editora Essais, Paris, 1975.

NOTHOMB, Amélie. *Ni d'Ève ni d'Adam*. Editora Albin Michel, Paris, 2007.

RASSIER, Luciana Wrege. *Problemática Identitária em Mongólia, de Bernardo Carvalho*. Revista Quadrant, nº 25-26, 2008-2009. Centre de recherche em Littérature de Langue Portugaise. Université Paul-Valéry, Montpellier III.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros – A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro. 1993.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## EL FISCAL: O DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E ARTE NA CONSTRUÇÃO DA LITERATURA

Damaris Pereira Santana Lima

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” / Assis;

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Este trabalho tem o objetivo de apresentar o hibridismo no discurso de Augusto Roa Bastos (1917-2005), no romance *El Fiscal* (1993). Já é lugar comum falar que a obra de Roa Bastos é uma mistura entre história e mito para a construção de seu discurso ficcional.

Augusto Roa Bastos (1917-2005), autodidata, sem diploma universitário, chega a universidade como professor. Escritor e intelectual paraguaio que passa mais de quarenta anos de sua vida no exílio pela postura política que assumiu.

A temática da obra de Roa Bastos gira em torno da história do Paraguai. Roa percorre a vida histórica nacional com o objetivo de conhecer e compreender o seu povo. Há em sua narrativa um percurso basicamente assim: a ditadura do Dr Francia, a Guerra Grande, a rebelião agrária de 1912, a Guerra do Chaco (1932), a Guerra Civil (1947) e outra ditadura – do General Stroessner. Há em seu discurso uma história cíclica, com personagens e fatos que se repetem, de maneira a se transformarem em símbolos.

Em 1947 com o início da guerra civil que tem como saldo o triunfo das forças governistas, com apoio logístico do General Juan Perón. O jornal *El País* foi invadido e Roa perseguido pela polícia vai como exilado para Buenos Aires.

Em 1976, diante do golpe militar na Argentina, viveu outra situação de exílio. Estabeleceu-se em Toulouse, na França, onde lecionou por dez anos as disciplinas: Literatura Latino-americana e Língua Guarani na universidade que leva o mesmo nome da cidade.

Em 1982, em visita ao Paraguai, acompanhado por sua família, é expulso do país, ocasião em que teve seu passaporte confiscado pela polícia. De volta à Europa, a Espanha concede-lhe nacionalidade, e em 1984 recebe cidadania francesa.

Em 1989 com o fim da ditadura de Alfredo Stroessener (1954-1989), Roa Bastos retorna livremente ao Paraguai, juntamente com outros exilados. Em 1993 publicou *El Fiscal*, concluindo, segundo ele, a trilogia do poder.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Antonio Pecci (2007) publica entrevista com Roa Bastos em 1993, onde Roa declara que o texto de *El Fiscal*, publicado neste ano, já era uma reedição, pois ele havia destruído a primeira edição por ser ela uma narração que se limitava a ser um panfleto anti ditatorial. O autor percebeu que seu personagem se limitava a descrever o fenômeno da ditadura por seu principal responsável, quando deveria representar os efeitos da ditadura sobre o corpo da sociedade, um castigo longo e intenso sobre o corpo do país, sobre o corpo social. Na nova edição foram inseridos alguns elementos da temática contemporânea, que está reduzida a poucos estereótipos: a violência, o sexo e mais alguns poucos temas. De acordo com Roa, *El Fiscal* não é a novela da tirania, mas sim dos efeitos da tirania sobre a sociedade.

É interessante dar um panorama geral de *El Fiscal*. O protagonista, Félix Moral é o pseudônimo de um intelectual que se vê obrigado ao exílio na França, fugindo das perseguições e torturas em seu país, o Paraguai. Do exílio, Félix Moral começa a planejar secretamente o assassinato do então presidente de seu país, Alfredo Stroessner, tirano que manteve o Paraguai durante trinta anos sob seu poder.

O romance é uma carta póstuma endereçada a Jimena Társis, companheira de Félix Moral no tempo em que ele estava no exílio. A narrativa em *los papeles póstumos* começa com a carta de Ezequiel Gaspar, avô de Félix, em que a tônica é o sofrimento consequente do exílio, situação pela qual ele, o avô, também passou. A narrativa encerra com a carta de Jimena à mãe de Félix, carta que narra o sofrimento de Félix ao retornar ao Paraguai até sua execução pela polícia. Como se vê é uma narrativa baseada no gênero epistolar, um dado a mais para uma escrita considerada híbrida, pois para a carta tem-se que pensar necessariamente em um Outro.

Félix Moral narra suas memórias e expõe sua obsessão de voltar ao Paraguai para a execução de seu plano, o tiranicídio. Na verdade Félix Moral é um anti herói, um homem angustiado que quer cometer o tiranicídio para justificar sua existência um tanto banal. A trama começa em Paris e passa em diversas partes do mundo, finalizando no Paraguai.

O espaço do romance é a cidade de Nevers, na França e também no Paraguai. O tempo do romance é situado no período da ditadura de Alfredo Stroessner (1954 a 1989), quando o intelectual encontra-se no exílio. O tempo da narrativa é o período pós-ditatorial, entre 1989 e 1993.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

A narração é feita por um anti herói que sabe que é incapaz de fazer o que se propõe e que seu objetivo, o tiranicídio encobre sua situação de inferioridade. Ele quer escapar do domínio de Jimena, que também é chamada de Morena, mulher real que o ama verdadeiramente, mas que ele não pode corresponder, pois afinal ele é um anti herói, um homem destruído, angustiado, um pouco do reflexo de sua época. Por isso ele inventa um pretexto para fugir desta mulher que tão somente com sua presença o intimida, ele sabe que nunca poderá cumprir o grande pretexto que é destruir o tirano que destrói o seu país, o tiranicídio não passa de palavras, de discurso.

O romance é construído sobre a escritura, como confirma o fragmento abaixo:

Al comenzar los apuntes de esta historia, he dudado entre escribirlos desde el ángulo del narrador impersonal o desde el punto de vista del que utiliza el yo, siempre engañoso y convencional; el primero permite la visión precisa neutra, aparentemente desinteresada; el segundo otorga al texto el beneficio de la divagación sinuosa, según los estados de ánimo y la inspiración o desgana del momento. Prevaleció en mí, finalmente, la intención primera de “narrar” mis confidencias en un largo relato oral; o mejor, en una ininterrumpida carta “póstuma” a una sola destinataria: Jimena. Los que lleguen a leer estos papeles tendrán que hacer al sesgo como quien viola furtivamente, con el rabillo del ojo, el secreto de la correspondencia privada que alguien va leyendo a su lado. (ROA BASTOS, 1993, p. 30)<sup>1</sup>

Félix Moral justifica o método de registro de suas memórias, explica como foi a construção da história de *El Fiscal*. Ele continua em sua metalinguagem e meta ficção dizendo que ao escrever procurou ser o mais franco possível, não porque ele tivesse medo de enganar-se ou enganar a sua destinatária, mas temia simular a sinceridade com aparentes reticências ou esquecimentos.

Quando Félix viaja para o Paraguai com o objetivo de cometer o tiranicídio, ele escreve durante todo o tempo do percurso da viagem e quando alguém o interroga sobre sua ação, ele responde que “cuando nada se puede hacer se escribe”<sup>2</sup> (ROA BASTOS,

---

<sup>1</sup>Ao começar os apontamentos desta história hesitei entre escrevê-los da perspectiva de um narrador impessoal ou do ponto de vista do que utiliza o eu sempre enganoso e convencional; o primeiro permite a visão precisa e neutra, aparentemente desinteressada; o segundo outorga ao texto a vantagem da divagação sinuosa, de acordo com a inspiração ou a falta de vontade do momento. Finalmente, prevaleceu em mim a primeira intenção, a de narrar minhas confidências em um extenso relato oral, ou melhor, em uma ininterrupta carta póstuma a uma só destinatária: Jimena. Os que venham a ler estes papéis terão que olhar enviesadamente, como quem viola furtivamente, de rabo de olho o segredo da correspondência privada que alguém que está lendo ao seu lado. (Todas as traduções que constarão nestas notas de rodapé são de responsabilidade da autora do artigo)

<sup>2</sup> Quando não se pode fazer nada, escreve-se.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

1993, p. 277). Na chegada a Assunção houve a explosão de uma bomba, que supostamente seria para o tirano do Paraguai, há uma preocupação com a presença de terroristas e percebe-se um forte esquema de segurança. O amigo de Félix, Clovis quis saber se ele gostaria de continuar escrevendo para sua amada e lhe empresta sua “estilográfica ‘que escribe por espejo en oscuro’” (ROA BASTOS, 1993, p. 277). Clovis apaga a luz e faz uma demonstração do uso da tal caneta. “Fíjate, dice Clovis, escribe con tinta simpática. Los trazos duran un instante y se secan sin dejar huellas. Es lo más a propósito para escribir cartas de amor a la esposa lejana... o documentos top secret.”<sup>3</sup> (ROA BASTOS, 1993, p. 278). A alusão a esta caneta que escreve de maneira oculta evidencia uma realidade dos contextos de repressão, em que o medo e o horror estão instaurados e por isso o que reina é o silêncio e o sigilo. Durante as noites que passou no hotel em Assunção Félix Moral usa essa caneta para escrever à sua Jimena.

Me hace bien escribirte en lo oscuro. No veo sino el punto fosfórico de la pluma en el momento en que imprime el trazo que se seca y desvanece. Mi amor por ti es como esta escritura espectral: se inscribe y muere para resucitar en tu lectura. Te siento a mi lado, aunque estés muy lejos. Te escribo como en una dulcísima coagulación del tiempo. Esta larga e ininterrumpida carta te llegará desde el pasado cuando el futuro no tenga ya ningún sentido para mí y estas líneas no sean más que la corta memoria de un presente que desaparece como el trazo de la pluma. (ROA BASTOS, 1993, p. 338)<sup>4</sup>

Esta passagem faz a reflexão de passado, presente e futuro, preocupações de todo aquele que anseia perpetuar a memória. Para Félix esta escritura não passará de uma curta memória por se tratar de uma carta póstuma.

Papeles póstumos de alguien que todavía vive. Es exactamente el que le conviene. Registran impresiones y sucesos del momento que pasa (esos que podría llamarse la engañosa memoria del presente), algunos recuerdos y presentimientos no del todo nítidos: el desvaído olor de la memoria. No son en absoluto un texto literario; la literatura que pretende ser más honesta e imaginativa que la vida me parece abominable. Estos papeles póstumos no son sino el material en bruto de mi no siempre dichosa experiencia humana. Están trabajados con el carácter abrupto,

<sup>3</sup> Olhe, disse Clovis, escreve com tinta bonita. Os traços duram um instante e secam sem deixar marcas. É ideal para escrever cartas de amor à esposa que está longe... ou documentos secretos.

<sup>4</sup> Faz-me bem escrever para você no escuro. Vejo apenas o ponto fosfórico da caneta no momento em que se imprime o traço que seca e desvanece. Meu amor por você é como esta escrita espectral: inscreve-se e morre para ressuscitar em sua leitura. Sinto você ao meu lado ainda que esteja muito longe. Escrevo para você como uma doce coagulação do tempo. Esta longa e ininterrupta carta chegará a você desde o passado quando o futuro já não tenha mais nenhum sentido para mim e estas linhas não sejam mais que a curta memória de um presente que desaparece com o traço da caneta.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

deshilvanado, de vaga espontaneidad, que tienen las cartas escritas al apuro en un momento de gran tensión emotiva, o el hablar de alguien que intenta narrar un mal sueño del que ha olvidado lo principal salvo la angustia inexpresable. (ROA BASTOS, 1993, p. 27)<sup>5</sup>

Como se vê, a obra é toda construída com base na escrita, nos escritos de Félix há a alusão à carta do avô Ezequiel, a seguir ele fala de sua própria carta e há mais uma carta na construção deste romance, que é a carta de Jimena à mãe de Félix Moral, em que ela esboça a desventurada viagem de Félix a Assunção. Além da observação sobre essa construção sobre a escrita, vale notar que a obra é fundamentada pela intertextualidade. É notável a presença da biblioteca de Roa Bastos, pois ele deixa explícita as fontes históricas e menciona seus autores. Bouvet (2009) em sua obra *Estética del plagio y crítica de la cultura em Yo el Supremo*, distingue quatro grandes sessões da biblioteca de Roa: historiografia; antropologia e literatura paraguaia; teoria e crítica estruturalista e pós-estruturalista francesa; textos literários estudados pelos estruturalistas e os clássicos estudados na biblioteca de seu tio Hermenegildo Roa. Acrescente-se ainda a narrativa bíblica que aparece em quase todas as suas obras.

Em *El Fiscal* o contexto histórico é o final do regime de Solano López e a guerra da Tríplice Aliança e trata ainda dos últimos dias da ditadura de Alfredo Stroessner. O romance é permeado pela temática do exílio, não apenas do exílio territorial, mas do exílio interior do desterrado, o exílio do criador alienado de seus conterrâneos.

Em *El Fiscal*, além da escrita como instrumento para a apresentação da história do Paraguai e para a evocação da memória coletiva, outros recursos para estes objetivos também são utilizados. A história é apresentada através do roteiro do filme feito por Félix Moral antes do exílio. Em um momento da narrativa Félix Moral diz que “El destierro mató en mí al hombre de cine.”<sup>6</sup> (ROA BASTOS, 1993, p. 31). Esta morte do cineasta ocorre quando ele teve que realizar e projetar um filme sobre Solano López e Madame Lynch, a virtual imperatriz do Paraguai. “El guión inicial fue escrito por mí.

---

<sup>5</sup> Papéis póstumos de alguém que ainda vive. É exatamente o que lhe convém. Registram impressões e sucessos do momento que passa (esses que poderiam ser chamados de a enganosa memória do presente) algumas lembranças e pressentimentos não tão nítidos: o esmaecido cheiro da memória. Não são em absoluto um texto literário; a literatura que pretende ser mais honesta e imaginativa que a vida parece-me abominável. Estes papéis póstumos são nada mais que o material bruto da minha nem sempre ditosa experiência humana, Estão trabalhados com o caráter abrupto, desalinhavado, de vaga espontaneidade que possuem as cartas escritas às pressas num momento de grande tensão emocional ou a fala de alguém que tenta narrar um sonho ruim, do qual se esqueceu do principal, menos a inexprimível angústia.

<sup>6</sup> O desterro matou o cineasta que havia em mim.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Traté de relatar en él, con el mayor rigor y fidelidad posibles, la historia de estos personajes, ponerlos a la altura del rol histórico que desempeñaron en el martirologio de un pueblo”<sup>7</sup>. (ROA BASTOS, 1993, p. 32)

No roteiro do filme, produzido por Félix Moral, há alusão à Guerra Grande, especialmente sobre a morte de Solano López, figura que além de histórica é mitológica para o povo paraguaio. Em alguns momentos da produção do roteiro há o registro da indignação de Félix Moral pelas atrocidades com o herói da pátria. Mas ao concluir o roteiro ele chega à conclusão que este é nada mais que o negativo de uma história que não pode ser narrada por nenhum tipo de linguagem. Para o roteirista o que aconteceu era fantasmagórico e superava todos os limites da imaginação e as possibilidades de se expressar por palavras ou imagens.

O roteiro do filme foi descartado pelo produtor norte americano, do cinema *underground*, que possuía o selo de Hollywood. Para o produtor, Mr. Bottom, o que o povo pedia era terror, sexo e violência, que é o alimento da civilização atual, e além do mais, em um acontecimento de mais de cem anos ninguém poderia dizer se seus detalhes eram verdadeiros ou falsos. O roteirista do atual produtor não conhecia nem a história e nem a língua do país, mas em uma semana entregou uma nova versão do filme. Bob Eyre, o roteirista aproveitou grande parte do roteiro feito por Félix Moral, mas foi decidido que o novo roteiro permaneceria secreto, por ser a negação da história oficial. Era necessário o segredo porque a versão que havia sido aprovada pelas autoridades era a do roteiro de Félix Moral, e a fraude tinha que ser ocultada. O filme começou a rodar de maneira que a carga de terror, sexo e violência passasse de contrabando.

Logo o tiranossauro soube da transgressão do roteiro autorizado, o de Félix, cena por cena e censurado tudo o que fosse contra o *honor nacional*. Ordenou que acabassem com a farsa do filme anti histórico. Félix Moral foi capturado juntamente com os demais componentes do grupo paraguaio e levado para a masmorra da Secreta. “La operación de “limpieza antisubversiva” terminó como de costumbre en el más espeso silencio nacional e internacional”<sup>8</sup> (ROA BASTOS, 1993, p. 47).

<sup>7</sup> O roteiro inicial foi escrito por mim. Nele relatei com maior rigor e fidelidade possíveis a história destes personagens, colocá-los à altura do papel que desempenharam no martírio de um povo.

<sup>8</sup> A operação de limpeza anti subversiva terminou, como de costume no maior silêncio, nacional e internacional.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Também em *El Fiscal*, como acontece em *Yo el Supremo* a narrativa se vale de relatos de estrangeiros. Mas neste ponto é interessante notar que em *El Fiscal* há uma atenção especial à Guerra Grande. Seguindo adiante o discurso ficcional diz que o mais famoso tradutor das Mil e uma Noites esteve no Paraguai e publicou o livro *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, que segundo o narrador é muito inferior em qualidade literária aos outros escritos pelo autor, mas superior a todos eles como crônica do holocausto de um povo. Segundo o narrador o livro relata episódios da vida nos acampamentos de López e possui elementos que nunca foram tratados por historiadores profissionais. Em *El Fiscal* encontram-se muitas referências do quanto a escrita de uma contra história é perseguida por seu autor:

Así, como los historiadores escriben sus obras no para explicar el pasado sino para justificar el presente, los escritores y artistas andan buscando siempre a sus precursores en el futuro, fiados en la sustancia del porvenir. Es una fe con muchos apóstoles pero sin ningún mártir. Sospecho que se trata de una mera astucia por parte de estos creadores de mundos imaginarios para salvaguardar cronológicamente ese bien tanpreciado pero inexistente de la originalidad absoluta, de lo inédito, de lo intocado. (...) (ROA BASTOS, 1993, p.319)<sup>9</sup>

As estéticas migrantes na produção literária de Roa Bastos podem ser atribuídas à situação de exilado por que passa o escritor. Além de ser permeada pela mobilidade textual, há na construção de *El Fiscal* também a presença de outras artes, a saber, o cinema, o teatro, a música, a pintura e a escultura.

Outra maneira utilizada para a apresentação do dado histórico no romance é através do registro sobre a obra do pintor argentino Cândido López, que retratou cenas da Guerra Grande. Os quadros pintados por Cândido López são, segundo o narrador, testemunhas irrefutáveis dos campos de batalha. Sua pintura retrata até o final da contenda, com seu corpo mutilado estava reduzido à metade.

El pintor no era ya solamente una metáfora corporal del pueblo diezmado, exterminado por la guerra (...). En estos despojos vivientes, quemados por la

<sup>9</sup> Assim como os historiadores escrevem suas obras não para explicar o passado, mas para explicar o presente, os escritores e artistas estão sempre procurando seus precursores no futuro, acreditando na substância do porvir. É uma fé com muitos apóstolos, mas sem nenhum mártir. Suspeito que se trata de uma mera astúcia por parte dos criadores de mundos imaginários para salvaguardar cronologicamente esse bem tão precioso, mas sem a originalidade absoluta, no que diz respeito ao inédito e ao não tocado.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

destilación del mal, suele habitar la presciencia de lo justo. Cándido López pintó en cuadros memorables la tragedia de la guerra, pero su propio cuerpo era el comentario más terrible de ella. (ROA BASTOS, 1993, p. 322)<sup>10</sup>

O Cándido López mencionado aqui é o pintor argentino, mas à continuação no relato romanesco há a menção de um Cándido López paraguaio. O narrador diz que há dois Cándidos López, ou talvez duas histórias diferentes de Cándido López, uma é do pintor argentino que esteve na Guerra Grande até 1968, como assistente do general Mitre, a outra do pintor paraguaio com o mesmo nome, que imitou os quadros do primeiro, o que, segundo a narrativa os adivinhou até confundir com o estilo e com o misterioso mundo de suas imagens. Mas a diferença está em que o argentino preferiu ao *pintoresco* e o paraguaio ao *pictoresco*. (ROA BASTOS, 1993, p. 368).

O Cándido López argentino seria o que pintou o discurso da história oficial e o paraguaio seria o que faz parte da contra história, objetivo de Roa Bastos com sua ficção. E é interessante que o próprio narrador continua dizendo e admitindo o simulacro, pois diz que em todo tempo de trabalho como jornalista em Assunção e em Buenos Aires, pesquisou a fundo este enigma, mas não chegou a nenhuma conclusão válida sobre o segundo Cándido López.

Esse duplo de Cándido López pode ser explicado quando se faz a comparação entre fragmentos de *El Fiscal* com o prólogo *El cazador de imágenes* para um livro com as reproduções dos quadros de Cándido López feito por Roa Bastos, publicado pela Editora Banco Velox em 1998. Roa Bastos faz considerações sobre o pintor argentino e sobre sua obra e a seguir diz que o objetivo dele não seria fazer a apresentação do pintor, mas sim relatar uma antiga e curiosa lenda de seu país, na qual aparece um pintor paraguaio, também chamado Cándido López, que teria se desprendido ou desdobrado do pintor argentino para continuar a história em imagens a partir da interrupção quando o exército argentino se retirou da guerra.

Roa continua dizendo que essa presença fantasmal é a única figura real no cenário da guerra. O pintor argentino pintou o poder e a glória enquanto o paraguaio pintou o sofrimento de seu povo na Guerra Grande.

---

<sup>10</sup> O pintor já não era somente uma metáfora corporal do povo dizimado, exterminado pela guerra (...). estes restos vivente, queimados pelo destilar do mal, costuma habitar a presciência do justo. Cándido López pintou em quadros memoráveis a tragédia da guerra, mas seu próprio corpo era o comentário mais terrível dela.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Os quadros do pintor argentino, voluntário na Guerra Grande. Esse instrumento de memória é um dos componentes dos monumentos, pois irão fazer parte dos museus.

Outra arte que emerge no texto é a escultura. Em *Roa Bastos* (1993: 87-90) Félix Moral em seus papéis póstumos conta de sua obsessão pelo mito do umbigo como cicatriz do nascimento e como centro erótico do corpo e fonte da vida pré-natal. Seu interesse pelo tema o fez viajar em umas férias, juntamente com Jimena, em busca desta marca do nascimento. No relato desta viagem há o registro de várias esculturas que se encontram em diversos museus pelo mundo. Em Londres na National Gallery, visitaram a *Venus de Bronzino*; No Museu do Vaticano a *Afrodita Cnidia* de Praxíteles, construída quatro séculos a.C; Em Nápolis admiraram o vaso de lua de Onfalia e também as esculturas de Hércules y de Onfalia; No museu do Prado ficaram fascinados com as estatuetas de Epimeteu e Pandora, esculpidas por El Greco. Refere-se ainda à *Venus de Xico* que Jimena conheceu no México, que fora encontrada ao pé de um vulcão e à *Nefertiti* que eles visitavam no Louvre em Paris.

Há no romance muitas referências à música e à dança: *As valsa de Strauss* (p. 40); *O réquiem de Mozart* (p. 50); *Cánticos espirituales de San Juan de la Cruz* (p. 156); *A Zarabanda de Bach* (p. 163); *Alfonsina y el mar de Ariel Ramírez e Félix Luna*, na voz de Mercedes Sosa. (p. 178); *A polca paraguaia* (p. 243); *As valsas de Chopin* (p.329); *Escola Nacional de Arpa Criolla, no Paraguai* (p. 340); *A Heróica de Beethoven* (p.382).

Também há algumas referências ao teatro: *La muerte de Dantón*, de Büchner (p. 61); *El vellocino de oro*, de Lope de Vega (p. 197); *Esperando Godot*, de Beckett (p. 365); e na carta de Jimena à mãe de Félix quando ela relata a destituição de Stroessner e que os rumos políticos do país parecem tomar outro rumo ela se refere à obra de Lope de Vega: “Un viento de justicia Fuenteovejuna ha empezado a soplar fuerte en todo el país.”<sup>11</sup> (ROA BASTOS, 1993, p. 398).

É uma obra onde é possível enxergar a presença de diversos discursos, imagens e até perceber sons. O caráter polifônico, termo de Bakhtin, é notório na obra de Roa Bastos, pois o autor posiciona-se como um regente no grande coro de vozes que participam do processo dialógico de seus romances. Há na obra aqui analisada um

---

<sup>11</sup> Começou a soprar neste país um forte vento de justiça Fuenteovejuna.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

discurso transdisciplinar, pois é uma narrativa permeada por diversas disciplinas: história, arte, antropologia, etc.

E por que essa necessidade do autor, de misturar essas estéticas? A esta pergunta a resposta está na própria narrativa, que é uma meta ficção.

No puede haber un arte de la muerte. La imaginación no puede penetrar la realidad de ultratumba y producir un arte genuino. El Bosco, Peter Huys, Goya, Picasso, han revelado em sus cuadros no el horror físico de los suplicados sino el horror moral de los suplicadores: la antropofagia del monoteísmo del poder político o religioso, la atroz indiferencia del universo ante la especie condenada que mora en él. (ROA BASTOS, 1993, p. 370).<sup>12</sup>

Roa Bastos sempre teve em sua escritura esta preocupação com esta postura do ser humano em subjugar o seu próximo, e através de seu discurso e das artes ele consegue ver e fazer com que outros vejam a realidade por que passa o ser humano. No exílio, intelectuais com Roa Bastos, produziram uma literatura com características de denúncia e de preservação da memória de seus países, escrevendo para lembrar, para refletir sobre as mazelas de um povo, para pensar a identidade de um povo, para purgar e para registrar a memória coletiva.

### Referências bibliográficas

BOUVET, N. *Estética del plagio y crítica política de la cultura en Yo el Supremo*. Asunción: Servilibros, 2009.

CHAVES, Julio César. *Compendio de historia paraguaya*. Asunción: Intercontinental, 2010.

PECCI, Antônio. *Roa Bastos – Vida, obra y pensamiento*. Asunción: Servilibro, 2007.

ROA BASTOS, Augusto. *El Fiscal*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

\_\_\_\_\_. Cándido López. *El cazador de imágenes*. Clarín – Buenos Aires, 1998. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1998/08/30/e-00801d.htm>>. Acesso em: 05de mar.2013.

<sup>12</sup> Não pode existir uma arte da morte. A imaginação não pode penetrar na realidade além-túmulo e produzir uma arte genuína. Bosco, Peter Huys, Goya, Picasso não revelaram em seus quadros o horror físico dos torturados, mas o horror moral dos torturadores: a antropofagia do monoteísmo do poder político e religioso, a atroz indiferença do universo diante da espécie condenada que o habita.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### **TRADUÇÃO CULTURAL: PERFORMANCE DO POEMA GARRAPATA/CARRAPATO EM LIBRAS, PORTUGUÊS E ESPANHOL**

Bruno Ramos

Elaine Cristina Reis

Marilyn Mafra Klamt

Universidade Federal de Santa Catarina

A experiência empírica de tradução poética para a cena, antes da escrita deste trabalho, seguiu os princípios da tradução teatral – intergestual e intercultural – discutida por Pavis (2008). O autor afirma que a tradução para a cena ultrapassa a tradução interlingual do texto, pois a tradução passa pelo corpo dos atores/*performers* e pelo ouvido e visão dos espectadores e, mais que traduzir um texto linguístico, comunicam-se e confrontam-se culturas heterogêneas separadas pelo espaço e pelo tempo.

Tais culturas, representadas por suas línguas, no presente trabalho, são a indígena paraguaia (Guarani), a surda (Libras), a ouvinte (Espanhol/Português). Para a tradução, buscou-se trazer os recursos linguísticos e gestuais da Libras e do Português como línguas-alvo, partindo do Guarani e do Espanhol como línguas-fonte.

#### **A problemática da tradução intercultural e da tradução de poesia**

Para Pavis (2008, p. 125), a tradução teatral é um ato hermenêutico, ou seja, é preciso que se questione o texto a partir da cultura/língua alvo e que o tradutor se aproprie dele. A tradução dramaturgica é uma adaptação e um comentário fornecendo informações, em textos e meios cênicos, para que o público compreenda de forma imediata e clara a tradução. É necessária adequação convincente do gesto e do discurso (língua-corpo e verbo-corpo), pois cada cultura aprecia e valoriza um ritmo, e também depende de um público e da sua facilidade de medir o impacto emocional do texto.

Ao traduzir um poema escrito em Guarani/Espanhol, há que se levar em conta o significado cultural do texto original que, trazido para a cultura e língua-alvo não faria sentido ou pouco comunicaria. Isto porque, segundo Benjamin, “nenhuma tradução será possível se aspirar, como se fosse a sua última essência, à semelhança com o original” (2008, p. 4). Sendo assim, para a língua-alvo, as questões políticas da



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

comunidade surda frente à comunidade ouvinte foram trazidas à tona, traçando um paralelo das reivindicações da comunidade surda com as lutas dos índios guaranis pelo reconhecimento de sua língua, de sua história, de sua cultura.

Nesse sentido, Pavis (2008, p. 146) cita algumas atitudes tomadas pelos tradutores, frente à cultura: não adaptar à cultura alvo, ou seja, ao querer restituir muito da cultura-fonte, esta se torna ilegível; adaptação total à cultura-alvo, de forma a não se reconhecer mais de que cultura vem; e transigir entre as duas culturas, uma posição intermediária que consiste na tradução como um corpo condutor entre duas culturas, respeitando a proximidade e o afastamento. Na tradução do poema, buscou-se tomar a posição intermediária, procurando manter a intenção do texto guarani/espanhol, ao mesmo tempo que foi adaptado para a realidade social das comunidades surda e ouvinte.

Outra questão que se levanta na tradução poética é sobre a (in)traduzibilidade da poesia, principalmente pela existência de cinco mitos em torno desta tarefa (WEININGER, 2012): o mito do autor genial; o mito da intenção do autor; o mito do significado do texto original; o mito do tradutor; o mito da tradução correta.

O primeiro mito se desfaz, pois

o autor é o produto de uma constelação socioeconômico e histórico-política. O 'seu' texto é fruto de uma intensa intertextualidade e de interação deste autor com todos os sistemas nos quais está inserido, entre eles, a língua em que escreve" (WEININGER, 2012, p.194).

Isto leva ao ponto sobre a intenção do autor, mas

[...] nunca se poderá saber quais realmente eram suas verdadeiras intenções ao escrever um texto ou uma frase ou um verso num poema, nem mesmo quando o próprio autor se pronuncia explicitamente sobre elas. (WEININGER, 2012, p. 196)

Há uma máxima na tradução de que se devem traduzir as ideias, não as palavras do texto original, porém sabe-se que a intenção do autor não é clara.

O terceiro mito é do significado do texto original, mas o significado muda de acordo com o contexto, com a situação de recepção. Desta forma,

Um texto normalmente pode e deve ser lido e interpretado de muitas formas diferentes, não apenas ao longo dos tempos e através de culturas mais ou menos distantes. Via de regra, cada leitor, mesmo dentro da língua e cultura original, tem



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

a sua interpretação pessoal de um texto [...] (WEININGER, 2012, p. 198).

O mito do tradutor varia entre o tradutor ideal e o tradutor real. O tradutor ideal é poliglota e conhecedor profundo tanto das culturas fonte quanto alvo. Já o tradutor real seria como um “robô subalterno”. Mas, segundo Weininger (2012, p. 200), nenhuma das visões procede, pois traduzir poesia é tanto uma arte quanto uma técnica e ambas as habilidades devem ser aperfeiçoadas.

A tradução correta também não existe, pois há muitas traduções possíveis. O que deve estar claro é que as decisões tomadas acarretam ganhos e perdas (WEININGER, 2012, p. 200).

Esses cinco mitos não impediram a traduzibilidade do poema, pois se teve em conta, em primeiro lugar, que o produto final da tradução era um texto visual, gestual e verbal, não um poema escrito. Há questões próprias da poesia escrita, como sonoridade e métrica, que não encontram um equivalente totalmente semelhante nas línguas de sinais. Isto se dá porque elas são línguas visuo-gestuais, sem registro escrito. Com o advento das tecnologias, as línguas de sinais tiveram suas mais diversas manifestações culturais – histórias, piadas, poemas etc. – registradas em vídeo. Porém, para a tradução do poema *Javetu/Garrapata* para a Libras levou-se em conta o caráter performático da tradução teatral, ou seja, a performance é detentora de um caráter efêmero: uma ação que desaparece porque nenhuma forma de documentação ou reprodução captura exatamente o que se passa ao vivo. (PHELAN 1993 apud TAYLOR 2003, p. 19)

Quanto ao sentido original do poema original *Javetu/Garrapata*, ele evoca situações de exploração cultural, traduzidas para a Libras, de forma a mostrar a história de rejeição das línguas de sinais e imposição da língua oral pela comunidade ouvinte. Dessa forma, buscou-se garantir a proximidade e o afastamento implícitos na tradução cultural. Para Pym (2010), a tradução cultural é uma atividade geral de comunicação entre diferentes grupos culturais, ou seja, não discute textos e sim utiliza a tradução como metáfora para explicar os processos permeados pelas atividades humanas.

A realidade dos surdos, trazida para a tradução é a de que, a partir do Congresso de Milão, em 1880 – no qual foi imposto o método oralista – foram proibidos de usar as línguas de sinais nas escolas. Durante anos, os surdos continuaram usando secretamente as línguas de sinais até que se alcançasse sua aceitação. A Libras foi



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

reconhecida como língua oficial da comunidade surda brasileira somente em 2002 (BRASIL, 2002).

Na tradução realizada, o carrapato é o outro da cultura surda, ou seja, o ouvinte que impôs a oralização aos surdos. A questão do implante coclear, vista pela comunidade surda como uma medicalização da surdez, tirando a possibilidade de a pessoa surda ter acesso a sua cultura e sua língua, também é trazida para a tradução em Libras.

Niranjana (1992), na introdução de sua tese, discute as relações de poder e afirma que dentro dos estudos culturais, só compreenderemos uma tradução analisando o contexto. Desconstruindo a linguagem do colonialismo, a tradução será relevante, pois, segundo a autora, um dos pressupostos do discurso colonial é mostrar o sujeito colonizado como imutável. A busca de grupos sociais “por uma voz e perfil próprios para sua expressão (tanto política como estética)” (LOPES, 2003, p. 9), é refletida na performance em Libras do poema *Javetu/Garrapata*.

Desta forma, os sinais “sugar”, “explorar”, “oralizar”, “cultura”, “implante coclear” foram formados a partir da combinação do movimento das mãos com um determinado formato (Figura 1), em uma parte do corpo ou no espaço em frente ao corpo. Essas configurações de mãos utilizadas, então, possuem relações sociais, históricas, educacionais, linguísticas na comunidade surda e lhe produzem fortes significações. O uso desses recursos – configurações de mãos e o uso de expressões faciais e corporais – vão ao encontro dos ensinamentos de Pavis, de que para efetuar a tradução é necessário fazer-se uma imagem visual e gestual do verbo-corpo da língua e cultura-fonte para tentar apropriar-se no verbo-corpo da língua e cultura-alvo.



Figura 1: Configurações de mãos 31 e 29a em Libras



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes



Figura 2: Sinais em Libras para “sugar”, “explorar”,  
“oralizar”, “cultura”, “implante coclear”.

### Performance

A apresentação do poema *Javetu/Garrapata* teve a participação de três *performers*: duas ouvintes e um surdo, autores deste trabalho. A performance, assim, buscou contemplar as comunidades surda e ouvinte. A primeira produziu oralmente o poema, no original em espanhol, enquanto a segunda fez a leitura de palavras-chave do poema traduzidas ao Português. Ao mesmo tempo, o *performer* surdo foi responsável pela mediação intertextual e intercultural para a Libras. A comunidade surda tem a Libras como a maior representação de sua identidade e é uma língua visuo-espacial, que utiliza o corpo como meio de comunicação e expressão, reiterando Pavis: “a comunicação intercultural serve-se antes de mais nada do corpo e do gesto para evocar as ligações e as diferenças”. (PAVIS, 2008, p.151).

O ator/*performer* é um tradutor, pois, por meio de sua língua, de seus gestos, comunica culturas. Para os estudos da performance, este uso do corpo contribui para a construção de identidades:

O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço – só para citar alguns exemplos performáticos – em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos. (LOPES, 2003, p. 9)

Essa particularidade foi explorada ao utilizar o conceito de verbo-corpo de Pavis. O *performer*, que possui o verbo no corpo, faz uma aliança do texto pronunciado e dos gestos (vocais ou físicos) que acompanham a sua enunciação. O verbo-corpo é, ao



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mesmo tempo, uma ação falada e uma palavra em ação. Em língua de sinais, a “fala” e o gesto fundem-se em um só meio de expressão, o corpo. O público ouvinte depara-se com uma língua rica corporalmente e visualmente, compreendendo o manifesto dos surdos em defesa de sua língua e sua cultura, por meio da expressão do *performer* surdo e das traduções orais em Espanhol e Português. Assim, o diálogo entre culturas é evidente e possui um significado social.

A performance é produzida em um tempo da história e o corpo carrega, portanto, uma vivência de seu grupo social. Turner (1982, *apud* TAYLOR 2003, p. 19) propôs que os povos poderiam compreender-se por meio de suas performances. Isto porque as performances, segundo Turner, revelam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura.

### **Conclusão**

A performance em Português, Espanhol e Libras do poema *Javetu/Garrapata* possibilitou dialogar com algumas teorias e trajetórias da tradução cultural, não só pelo fato de esta ser uma atividade geral de comunicação entre diferentes grupos culturais ou por servir de metáfora para explicar alguns processos permeados pelas atividades humanas, mas principalmente porque a performance é uma tradução cultural, uma vez que, por meio dela, comunicam-se e confrontam-se culturas.

A tradução cultural ocorre no momento hermenêutico que o espectador questiona a cultura-fonte, por meio do poema *Javetu/Garrapata*, e, em seguida, se apropria dela, identificando a crítica sobre aquele que explora o outro através da metáfora do carrapato. Este inseto que suga pode ser simbólico tanto para a cultura indígena – no caso a guarani, como para a cultura surda: os brancos/ouvintes usam a cultura, a língua indígena/LIBRAS como um dado deles.

O tradutor cultural é, principalmente, o ator/*performer* pois, por meio de sua língua e de sua gestualidade, comunica culturas, usando o corpo, o gesto “para evocar as ligações e as diferenças” (PAVIS, 2008, p.151). O *performer* traz à tona questões políticas da comunidade surda frente à comunidade ouvinte, por meio, por exemplo, das configurações de mãos, já que os sinais de “sugar”, “explorar”, “oralizar”, “cultura”, “implante coclear” possuem relações sociais, históricas, educacionais, linguísticas na comunidade surda e lhe produzem fortes significações. O espectador,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

surdo ou ouvinte, dialoga com a realidade das línguas minoritárias e, conseqüentemente, das comunidades usuárias dessas línguas.

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Tradução: Fernando Camacho. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- BRASIL. Senado Federal. *Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências*: nº 10436/02. Brasília: 2002.
- DELGADO, S. (org.). *Ñe'e rendy*: Poesía guaraní contemporánea. Asunción: Atlas, grupo editorial. 2011.
- LOPES, A. H. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar história). In: *O Percevejo*. Ano 11, n. 12. 2003, p. 5-16.
- NIRANJANA, T. *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PYM, A. *Exploring Translation Theories*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- TAYLOR, Diana. Hacia uma definición de performance. In: *O Percevejo*. Ano 11, n. 12. 2003, p. 17-24.
- WEININGER, M. J. Algumas reflexões inevitáveis sobre a tradução de poesia. In: *Seis Décadas de Poesia Alemã: Do pós-guerra ao início do século XXI*. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2012.





# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## ANEXO A

### Javetu

Oipyte há oipyte  
Hapicha ry'ái,  
Hapicha ruguy,  
Hapicha pire.

Oipyte há oipyte  
Uarahy opáy rite,  
Jasy oke aja,  
Oipyte há oipyte  
Hapicha resa,  
Ndoikuaái pytu'u,  
Hyére okakuaa ipur~u'ã.

Okambu,  
Okambu,úvonte ipyambu.

Oñani, iñakuã,  
Ohupity katuete  
Hapicha pytasã.

Ijuru ipukupa,  
Hova ojeka,  
Osoro soropa,  
Hapicha ro'óre otu'u,  
Hi'ánga oisyryku.

Oipyte ha oipyte, Jatevúicha oipyte, Haimetéma omboypa  
Ñane retã ratemi.



# VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## ANEXO B

### Garrapata

Chupa y chupa

El sudor de su prójimo

La sangre de su prójimo

La piel de su prójimo

Chupa y chupa

Cuando el sol abre sus ojos

Mientras duerme la luna

Chupa y chupa

La mirada de su prójimo

Desconoce la tregua

Acrecienta su barriga

Succiona y succiona

Andando succiona.

Corre veloz

Siempre muerde

El talón de su prójimo.

Se aflauta su boca

Estalla su rostro

Desplaza sus límites

Se adueña de la carne de su prójimo

Bebe su alma

Chupa y chupa

Como garrapata chupa

Está solo a un paso

De matar a la patria.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## ANEXO C

### **Carrapato**

Suga e suga

O suor de seu próximo

O sangue de seu próximo

A pele de seu próximo

Suga e suga

Quando o sol abre seus olhos

Enquanto a lua dorme

Suga e suga

O olhar de seu próximo

Desconhece trégua

Aumenta a sua barriga

Suga e suga

Andando suga.

Corre rápido sempre morde

O calcanhar de seu próximo

Enche sua boca

Explode seu rosto

Submerge seus limites

Assume a carne de seu próximo

Bebe sua alma

Suga e suga

Como carrapato suga

Está apenas a um passo

De matar a sua pátria.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## AQUI ENTRE NÓS: ESCRITURA

Fabiola Silva Tasca

Escola Guignard – Universidade do Estado de Minas Gerais

### Preâmbulo

A arte conceitual é comumente caracterizada pelos termos desestetização - no sentido de uma deliberada evitação de prazer visual - e desmaterialização - no sentido de insistir na ideia de invisibilidade como matéria constituinte da “obra de arte”. Essas operações comportam uma atitude de negação, na qual os procedimentos anti-visuais, textuais e informacionais são propostos, num certo sentido, como recusa às principais características da arte tal como a conhecemos no contexto da cultura ocidental: a produção de objetos que possam ser vistos e o olhar contemplativo propriamente dito. Não seria exagero dizer que o programa da arte conceitual intentava “[r]econsiderar o objet(iv)o da arte”, o que implicava sustentar provocações com respeito aos produtos da atividade artística e ao propósito da arte em relação à mais ampla história da modernidade (WOOD, 2002, p. 29).

Esta motivação crítica conduziu determinados trabalhos, entre os anos 60 e 70, rumo à tarefa de redefinir as relações entre a obra e o local para o qual era concebida. Alojados sob a terminologia *site-specific*, estes trabalhos, elaborados em consideração a uma vinculação exclusiva com determinado lugar, insistiram na ideia de imobilidade como elemento conformador da especificidade de localização (*site specificity*). Tal insistência parece bastante compreensível se relacionada com o intento de reagirem à mobilidade que conformava um paradigma modernista, segundo o qual o objeto artístico era apreendido a partir de pressupostos essencialistas, tais como a compreensão de que “a obra tem o mesmo significado independente de onde quer que ela se encontre, ou que o significado de uma obra está contido nela mesma e fala por si, ou, ainda, a ideia de que a importância de uma obra é independente de seu contexto histórico” (DAVID apud GARBELOTTI; BARRETO, 2004).

As análises de Miwon Kwon, bem como as de James Meyer são conduzidas na tentativa de demonstrar como o requisito de imobilidade vai cedendo lugar às ideias de mobilidade e deslocamento que conformam a produção orientada para o *site* a partir dos



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

anos 90. Kwon sistematiza três paradigmas da arte *site-specific*: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo e adverte para a relatividade da historicização à qual procede, sublinhando que, embora a noção de *site* em tais trabalhos tenha sido progressivamente desterritorializada, isso não se deu nem de modo absoluto, nem linear, podendo encontrar-se noções divergentes em um mesmo período, bem como no processo de trabalho de um mesmo artista (KWON, 2000, p. 46).

Em situação mais recente, Kwon argumenta que a noção de *site* ramifica-se de tal forma que se constitui como um vetor discursivo, de modo que o “lugar da arte” separa-se de sua coincidência ao espaço literal da arte, seja esse entendido em suas determinações físicas espaciais, seja entendido como o lugar da arte enquanto aparato institucional. A ideia de lugar do projeto artístico passa a habitar formações discursivas específicas, sinalizando, com isso, um engajamento expandido da arte para com a cultura. Tal engajamento rompe com o tradicional confinamento da arte em termos físicos ou mesmo intelectual, favorecendo a intervenção artística em locais públicos. Os trabalhos contemporâneos de arte orientados para o *site*, principalmente nos anos 90, ocupam hotéis, ruas da cidade, prisões, igrejas, zoológicos, supermercados, etc., e infiltram espaços da mídia tais como rádio, jornais, televisão e internet (KWON, 2000, p. 44).

Esta mobilidade alcança a própria figura do artista que, em relação a estas práticas, se apresenta como um personagem itinerante, uma espécie de turista, aventureiro, pseudoetnógrafo, deslocando-se constantemente a serviço de trabalhos orientados para o *site*. Kwon ainda pontua que, nessa perspectiva, o artista é menos um provedor de objetos do que um prestador de serviços estéticos, frequentemente artístico-críticos.

[...] o *site* é agora estruturado (inter) textualmente ao invés de espacialmente, e o seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações através de espaços, isto é, uma narrativa nômade cujo caminho é articulado pela passagem do artista. [...] esta transformação do *site* textualiza o espaço e espacializa o discurso (KWON, 2000, p. 46).

Em seu livro recente, *Radicante* (2011), Nicolas Bourriaud investe em perseguir tais questões, sublinhando que a introdução no repertório artístico de figuras tomadas do deslocamento espacial, como viagens, trajetos, expedições sinaliza uma atenção para com as intercessões entre tempo e espaço.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Para o propósito de especularmos acerca de tais conexões, parece especialmente fecunda a proposta de Kwon em alojar, sob a rubrica de trabalhos *site-specific*, as práticas de performances, eventos e gestos enquadrados apenas por fronteiras temporais (KWON, 2000, p. 43).

Também James Meyer propõe como genealogia para o seu conceito de *site* funcional, uma série de trabalhos que focalizam a dimensão temporal da experiência: happenings, situacionismo, as caminhadas de Richard Long, os postais de On Kawara, os andaimes e construções improvisadas de Tadashi Kawamata, etc. (MEYER, 2000, p. 28).

O site funcional é um processo, uma operação que ocorre entre sites, um mapeamento de afiliações institucionais e discursivas e dos corpos que se movem entre essas afiliações (o corpo do artista acima de todos). [...] O site funcional recusa a intransigência da especificidade do site literal. É uma coisa temporária, um movimento, uma cadeia de significados e histórias imbricadas: um lugar marcado e logo depois abandonado. O site móvel assim corteja a sua própria destruição; é por força da vontade daquele que o cria, temporário; sua natureza não é perdurar mas ocorrer (MEYER, 2000, p. 25).

Enquanto “ocorrência” os trabalhos artísticos descritos por Bourriaud são avaliados como partícipes da lógica do descartável que impregna as sociedades capitalistas contemporâneas. O crítico francês cita pensadores como Zygmunt Bauman, Ulrich Beck e Slavoj Žižek que, de diferentes maneiras, diagnosticam no culto ao efêmero um signo da precariedade que conforma nossa contemporaneidade. Precário como aquilo que se opõe ao duradouro. Tratar-se-ia da precariedade como indício de uma falta de compromisso?

A posição de Bourriaud é clara no sentido de inclinar-se a ver nesse caráter precário uma oportunidade de investimento positivo que aponta para procedimentos de resistência ao “novo ambiente instável”, no qual não há a possibilidade de um grande relato histórico ou mítico a partir do qual se ordenariam as formas. Nessa perspectiva, “toda obra deve contribuir para a produção do seu próprio contexto, para indicar suas próprias coordenadas” (BOURRIAUD, 2011, p.104).

A noção de *forma-trajeto* aparece no contexto do campo problemático esboçado por Bourriaud como uma estratégia artística de navegação em meio a uma paisagem caótica de signos, na qual o artista é compreendido como um semionauta. “A obra de arte não é mais um objeto ‘terminal’, e sim um mero instante em uma cadeia, o ponto de



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

acolchoamento que amarra, com maior ou menor firmeza, os diferentes episódios de uma trajetória” (BOURRIAUD, 2011, p. 105-106).

Como figuras emblemáticas desta noção, o curador francês cita diversos trabalhos que se erguem sobre a ideia de expedições a lugares distantes e traçam conexões mais ou menos sofisticadas entre coordenadas temporais e espaciais.

O que parece estar em jogo com tais figuras de deslocamentos não é tanto uma abordagem quantitativa dos espaços - o que nos termos de Miwon Kwon poderíamos compreender como “um lugar depois do outro”, em alusão à serialidade minimalista - mas trata-se antes de uma percepção acerca da dimensão qualitativa dos lugares.

O trabalho que Carla Zaccagnini apresentou no Museu de Arte da Pampulha em 2002 participa desta trama problemática. Convidada pela instituição para realizar um projeto específico para aquele contexto, a artista dispôs no espaço do museu as seguintes peças: registro via e-mail de conversas com a curadoria; fotografias de viagem; cotação de preços de passagens aéreas e de hospedagem; recibos e comprovantes de custos de viagem; termos que explicitavam relações de chancela e subvenção; antigos objetos de jogo utilizados pelo Cassino da Pampulha, compartilhando a “sala da memória” com depoimentos gravados em áudio (vozes falando sobre ganhar e perder no cassino, bem como sons provenientes de atividades de jogo); orçamentos para confecção de cartões postais que se encontravam expostos, e nos quais havia uma justaposição de imagens do atual Museu da Pampulha (antigo cassino) e do *Casino Central*, em Mar Del Plata.

As peças conduziam a uma possível estrutura narrativa que desvendava a experiência de uma viagem realizada pela artista para o *Casino Central*, na cidade de *Mar Del Plata*, em seu país natal. A partir da leitura das mensagens trocadas entre a artista e a curadoria, pode-se perceber como as intenções do projeto foram se conformando pela interlocução entre estes lugares, até constituir o trabalho *Fortuna*, no qual podemos encontrar diferentes definições do *site* operando simultaneamente.

Apreender o trabalho de Zaccagnini na chave da primeira geração de trabalhos orientados para o *site* sugere focalizar a atualidade da locação, entendida pela convocação dos aspectos arquitetônicos das construções modernistas dos edifícios do *Casino Central* e do Museu da Pampulha (antigo Cassino). Mas, um dos trechos da



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mensagem de Zaccagnini aponta para uma noção mais capilarizada de lugar, que aproxima tais edifícios pela idéia de uso:

... mar del plata seria quase uma viagem arqueológica, procurando lugares que se aproximem do museu mas que tenham preservado seu uso original.<sup>1</sup>

Se nos orientarmos pelo modelo social/institucional, poderíamos perceber a atitude crítica empreendida pelo trabalho, quando equaciona a relação entre a figura do artista e o papel da instituição, exibindo os bastidores do processo de produção, do qual o leitor está excluído. O curador Adriano Pedrosa escreve:

O que significa uma viagem a um cassino no exterior? Parece a princípio indicar uma certa nostalgia, uma busca por algo perdido. É claro que há também a questão de a instituição estar custeando uma viagem que pode ser identificada como de “férias” para o artista, mas que afinal será de “trabalho”, o que é interessante.

Viajar é para os artistas uma forma de deslocar-se não apenas no espaço, mas no tempo. As conexões entre estas coordenadas promovidas pelas obras contemporâneas também são operadas por meio da metáfora da expedição arqueológica que, para Bourriaud, tem sua importância na medida em que representa uma relação específica com o tempo: “o presente rumo ao passado, em busca de sua história.” (BOURRIAUD, 2011, p. 128) O tempo compreendido não como uma sucessão linear de eventos, mas como um encadeamento múltiplo de referências.

É interessante perceber como *Fortuna* encadeia referências eloquentes para pensarmos a produção artística contemporânea. Referências que nos endereçam a certas questões, tais como Zaccagnini menciona em outro trecho da conversa:

Outra possibilidade ainda com o aluguel é a de montar uma mesa de jogo, uma mesa de roleta, é claro, que ó jogo mais bacana. eu gosto da idéia, é sobre o poder e a liberdade do artista (outro assunto que me interessa).

*Fortuna* equaciona o poder e a liberdade do artista em função da intersecção deste lugar discursivo com o lugar da instituição. Os documentos que exibem o papel da instituição como mediadora da relação entre Zaccagnini e o *Casino Central*,

---

<sup>1</sup> Os trechos da comunicação entre Carla Zaccagnini, Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura foram reproduzidos sem correções ortográficas, conservando o caráter casual deste tipo de mensagem eletrônica. Este material integrava o trabalho *Fortuna*, exposto no Museu de Arte da Pampulha, em 2002, e me foi enviado pela artista.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

viabilizando a captação de sons, assinalam a vinculação institucional como elemento ordenador de todo o processo.

Preciso de uma carta oficial do mapa, para poder apresentar ao casino e pedir permissão para fotografar lá dentro ou uma cópia da fita do sistema de segurança deles. Também pretendo gravar o som e pensei em entrevistar a minha avó, que está um pouco esclerosada, mas costuma contar uma história sobre o tamanho do diamante no solitário que ela usava numa noite no casino de lá. A ideia, basicamente é ir lá jogar e recolher material e depois selecionar e construir o trabalho.

Após a viagem, Carla Zaccagnini escreve:

Estive\estou pensando numa maneira de relatar essa viagem e me ocorreu a possibilidade de fazer uma linha do tempo em que a viagem é contada por meio dos números, os dos recibos e os que fotografei da frente das casas onde estive e das placas dos carros em que andei. (...) pensei que as imagens de interiores poderiam ser um quebra-cabeças frente e verso, em que a construção de uma imagem também construiria a outra, mesmo sem que se possa ver. gosto disso. (...) não ganhei no casino, ao contrário, perdi todas as fichas que joguei. (...) continuei pensando no quebra-cabeças e acho que essa é a peça principal, (...) uma peça em que os dois lugares estão presentes ao mesmo tempo. (...) não há mais tempo (nem dinheiro) para produzir tal quebra-cabeças. e quase que ainda bem, porque acabei achando (talvez por minha veia otimista) que não havia nenhum motivo para esta viagem desembocar num quebra-cabeças. pensei, então em fazer um cartão-postal-dupla-face.

Parece, portanto, pertinente considerarmos a estruturação do trabalho como uma espécie de *puzzle*, em que cada peça isolada se mostra opaca para nos oferecer o contorno deste *site* ao qual *Fortuna* alude. Adriano Pedrosa escreve:

Há o jogo em jogo. A questão é como desenvolver isso para de fato articular todos os elementos da operação/viagem/coleta/seleção de informações/exposição de forma coerente.

A estratégia encontrada: exibir a conversa entre os lugares artista e instituição, coloca a questão do jogo não como conteúdo temático, mas como *site*, isto é, potencializa a experiência que se oferece no espaço expositivo, convocando a acuidade crítica do leitor. O que se expõe não é o resultado de um processo, mas o processo como obra. Temos então um lugar de jogo, instituído pelo trabalho, ao qual se alude tanto pela convocação de um espaço físico e institucional que aloja tal atividade (casino\jogo)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

quanto pela convocação da atenção que é solicitada para uma atividade que se exerce no âmbito de um espaço físico e institucional (arte\museu). Como assinala Zaccagnini:

Uma peça em que os dois lugares estão presentes ao mesmo tempo.

*Fortuna* convida o leitor a deslocar-se de sua condição enquanto excluído das relações de produção do trabalho e convoca-o a se incluir no jogo por meio de um exercício de leitura dos marcos do percurso de constituição do trabalho.

A noção de *forma-trajeto* mostra-se útil aqui, já que estabelece tanto a dispersão espaço temporal dos componentes do trabalho, quanto a reunião espaço-temporal de signos de um trajeto, convidando o espectador a construir um percurso pessoal. “A obra transforma-se, então, em índice de um itinerário” (BOURRIAUD, 2011, p. 119).

Os movimentos operados pela produção contemporânea conferem à operação de tradução um papel preponderante na “modernidade do século XXI”. Bourriaud chega a propor a tradução como uma figura central, um mito fundador para o contemporâneo que viria a substituir a ideia de progresso que animava o século XX.

Traduzir experiências em modos de visibilidade, traduzir obras em formatos distintos, “[o]bras que constituem tão somente ‘paradas na imagem’ de um enunciado em desenvolvimento.” (BOURRIAUD, 2011, p. 103) Nesta perspectiva,

Um dos critérios de julgamento mais seguros seria, assim, para toda e qualquer obra de arte, sua capacidade para se inserir em diferentes relatos e de traduzir suas propriedades; em outras palavras, seu potencial de deslocamento, que lhe permite manter diálogos fecundos com contextos diversos. (...) Sua radicantidade. (BOURRIAUD, 2011, p. 106)

Tal radicantidade pode ser definida como uma recusa em assumir qualquer código fonte que ofereça uma origem única às obras e aos textos. Uma recusa à especificidade dos meios modernista.

A errância que conforma a produção artística contemporânea é aquela do deslocamento do artista, do espectador, mas também o dos modos de passagem da obra de um formato a outro. Estes trânsitos insinuam a possibilidade de se equacionar uma convergência produtiva entre mobilidade e especificidade. Eis o ponto.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Aqui entre nós: ESCRITURA

Segundo o discurso da ciência - ou segundo certo discurso da ciência - o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação (BARTHES, 1985, p. 20).

Em frente a uma loja que vende toda espécie de presentes e *souvenirs* de Diamantina, encontrei um homem negro, um velho homem negro, assentado ao lado de sua imagem, desenhada por outro homem, também posicionada ao seu lado. O interesse que demonstrei, ao olhar atentamente para o desenho, foi acolhido, pelo primeiro homem, como motivo para o início de uma conversa que precipitou a estruturação do trabalho intitulado *Escritura*.

Durante tal conversa, ofereci a este homem, chamado Sabá, a minha câmera fotográfica pedindo-lhe que me fotografasse. Ele assentiu. A partir desta imagem que se interpôs como mediadora de nossa relação foi conformando *Escritura* como uma dinâmica de endereçamentos.

A peculiaridade do posicionamento de Sabá em relação ao contexto da cidade me convidava a uma atitude especulativa. Sua presença é bastante familiar em Diamantina; não apenas cidadãos o conhecem, como turistas, frequentemente, lhe rendem homenagens. O que me interpelava era a suposição de que tais endereçamentos se orientavam em função de uma cristalizada imagem de alteridade. Nesse sentido, sua presença parecia se inserir, no circuito da cidade, balizada por uma dinâmica de interações estereotipadas. Posso dizer, então, que é o enigma de um lugar impreciso o que me conduz ao trabalho *Escritura*.

O centro de gravidade do projeto residia na ambição de pensar um possível deslocamento de Sabá de um alojamento enquanto receptor de homenagens (poesias, fotografias, desenhos) para uma posição enquanto produtor de imagens.

Para este propósito, comprei-lhe uma câmera fotográfica com um filme 36 poses e lhe convidei para produzir imagens me contando a história da cidade. Sabá aceitou o convite e se dispôs a produzir tais fotos até o dia seguinte, quando eu iria embora. Tal convite pretendia, portanto, se constituir como a circunstância para a produção de um discurso situado, para o qual eu me propunha como destinatária.

No dia seguinte, quando fui estar com Sabá, ele me disse que não havia feito as fotos. Agradei de qualquer forma e tentei dissuadi-lo quanto à preocupação pelo não



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

cumprimento da tarefa. Ainda naquele dia, encontrei-o, causalmente, mais uma vez. Ele veio em minha direção. Disse-me que faria as fotos. Disse-me que voltasse para buscá-las. A surpresa de sua afirmação de compromisso para com o meu pedido algo hesitante me afetou definitivamente. Estive durante muito tempo pensando em como concluir este trabalho, em como configurá-lo enquanto tal.

A “saída” que encontrei deve-se a um ulterior endereçamento que me permitiu estruturá-lo como uma viagem de volta para buscar estas supostas imagens.

A disciplina “Imagens de corpos”, oferecida pela professora Maria Angélica Melendi durante o mestrado, apresentou-se como uma oportunidade de conformação para o contato que travei com Sabá e que, até então, movia-se nos domínios de uma curiosidade particular. A avaliação da disciplina nos convidava à produção de um trabalho plástico ou ensaio teórico que, de algum modo, enfocasse os tópicos debatidos - esses que gravitavam em torno do “objetivo de refletir sobre a centralidade do corpo na arte contemporânea”.

Durante a exposição dos projetos, narrei a situação do encontro com Sabá objetivando torná-la de conhecimento público e, ao fazê-lo, intentava me comprometer com outras instâncias viabilizando a pretensão de formalizar minha viagem à Diamantina. Afirmei meu projeto como esse retorno. Nesse sentido, encaminhei à Coordenação do Mestrado uma carta na qual comunicava minha previsão de viagem e a inseria como parte integrante do projeto de pesquisa em curso. O produto deste processo seria um livro, embora eu ainda não soubesse.

Dessa forma, os vínculos institucionais com a universidade, que conformam o lugar de mestranda, forneceram-me um alojamento para sistematizar um endereçamento específico. Tais vínculos funcionaram como elementos condutores para um deslocamento de uma motivação de ordem particular para um compromisso ordenado publicamente.

Na medida em que considerei a relação institucional como elemento organizador do trabalho, retornei à Diamantina focalizando a perspectiva de registrar todo o procedimento. Fotografei a estrada, recolhi os recibos do hotel, gasolina, filme fotográfico, alimentação. Estava acumulando marcos do processo.

Encontrei Sabá e fui estar com ele. As peculiaridades deste encontro estão descritas no livro. Aqui, gostaria de me ater ao fato de que ele não havia produzido as



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

imagens, argumentando que haviam lhe roubado a câmera. Ainda fiquei mais um dia na cidade. Na manhã seguinte, quando nos encontramos novamente, lhe propus que me fotografasse outra vez. Ele assentiu. Perguntei então, displicentemente, sem uma expectativa muito delineada, se gostaria de fotografar mais alguma outra coisa. A partir de sua resposta positiva, passei ao seu pescoço minha câmera fotográfica com a qual produzi deliberadamente, no dia 10 de novembro de 2002, 24 fotografias de um domingo no Largo da Quitanda, povoado de turistas e cidadãos.

O seu ato fotográfico provocou o interesse de mais duas pessoas que, voluntariamente, produziram imagens de sua ação: Giancarlo Palmesi, um fotógrafo de Belo Horizonte, e Lena, uma moradora da cidade que possui uma loja de *souvenirs* próxima ao local onde Sabá costumava ficar. A iniciativa destas pessoas me ofereceu algumas balizas para a conformação do trabalho, sugerindo que o lugar ao qual *Escritura* alude constitui-se pela implicação de outras narrativas, ou seja, por uma encruzilhada de pontos de vista.

Nesse sentido, podemos pensar que Sabá habita/habitava um conjunto de coordenadas espaciais na cidade: Rua da Quitanda, em frente à loja X, do lado do restaurante Y, etc; Sabá também ocupa/ocupava um lugar no sistema sociológico de Diamantina: as narrativas que envolvem sua presença na cidade, o exotismo de sua figura circunscrevendo um “ponto turístico”.

*Escritura* relata o processo de constituição de um terceiro lugar propiciado por uma rede de eventos que são apresentados no livro: este *site* poderia ser descrito como um lugar de enunciação.

Após concluir o último fotograma da série de 24, agradei a Sabá por ter produzido as imagens que fui buscar e retornei a Belo Horizonte com o filme e o contato destas duas pessoas, às quais me dirigi posteriormente, com o intuito de que me cedessem suas fotos para a constituição desta narrativa. Contei-lhes que se tratava de um trabalho para o meu projeto de mestrado.

Enviei as 24 fotografias produzidas por Sabá para Sabá, aos cuidados de Lena que, atendendo ao meu pedido, me enviou as suas. Estive com Giancarlo pessoalmente e ele também me cedeu suas fotos. A partir deste material produzi o livro intitulado *Escritura* como uma dinâmica de endereçamentos que, enfim, o configura como a história da produção de 24 fotografias por Janjão Sabagamú, no dia 10 de novembro de



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

2002, em Diamantina. Descartei a exibição dos recibos e estruturei o livro como um relato breve, descritivo, dos marcos que orientaram o processo. Desta forma, as imagens dessas duas pessoas que, voluntariamente, fotografaram o ato de Sabá, se oferecem como “pontos de vista” para este lugar conformado a partir de uma rede de interações que *Escritura* exhibe.

Os recibos foram utilizados para fins de comprovação de despesas. Escrevi uma carta endereçada à coordenação do mestrado solicitando o reembolso do dinheiro gasto com a viagem, e esta integra o livro com o intuito de corroborar a vinculação institucional como endereçamento ordenador.

*Escritura* estrutura-se por um artifício de montagem em detrimento de uma narrativa linear. Há uma sequência de fotografias e de relatos dispostos separadamente e mediados por páginas pretas. O livro é, portanto, conformados por registros, textuais e imagéticos, de marcos do processo, solicitando um movimento de mediação entre palavra e imagem enquanto exercício de leitura. Assim, *Escritura* reclama o trabalho do leitor como articulador da história.

Após a conclusão da disciplina, para a qual o trabalho se propunha como um livro reafirmei sua formalização considerando as disposições relacionais convocadas por este objeto: a relação entre autor e leitor que se constitui a partir da obra/objeto como mediação.

Enquanto livro, continente de uma história, *Escritura* se oferece ao propósito de prorrogar endereçamentos intentando a repetição da mesma dinâmica desencadeadora do processo: uma demanda/uma possibilidade de acolhimento. Desta forma, venho, desde janeiro de 2003, endereçando *Escritura* a determinados leitores que, acolhendo a oferta, o recebem juntamente com uma carta que explicita o procedimento de circulação e a intenção de exibir os nomes dos leitores e o período de empréstimo do livro, no contexto da arte.

Na perspectiva do formato exposição, no contexto dos locais tradicionalmente reservados para estes eventos, o que se encontra exposto é tanto o resultado do procedimento de circulação do livro - os nomes dos leitores, bem como o período de empréstimo -, quanto um convite ao leitor para que se desloque e assim, decida sobre a inclusão de seu nome em *Escritura*. O livro encontra-se disponível para consulta em uma biblioteca, durante o período da exposição, convidando o interessado a dirigir-se a



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

um espaço do mundo em comum caso queira acessá-lo. O trabalho de leitura que *Escritura* intenta sublinhar envolve a atividade do leitor quer como articulador da história quer como usuário do livro. Nesse sentido, o procedimento de circulação de *Escritura* é proposto como elemento formal do trabalho.

Assim, cada acolhimento da proposta também pode ser pensado como mais um marco do processo, indefinidamente prorrogado, de constituição de um espaço que se conforma pela inclusão dos nomes dos leitores nessa espécie de documento, que cumpre certas funções de legitimação: escritura. Ao mover-se a partir do aceite de um leitor, o trabalho pretende sublinhar o desenho de um laço social pelo qual se constitui uma comunidade de leitores. Tal laço, obviamente, não deve sua existência a um enraizamento ritual que, como já atentava Walter Benjamin no célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, recuava diante do valor de exposição, mas ao assentimento, de cada um destes leitores, em receber o livro. É precisamente o caráter deste “assentimento como laço” o que gostaria de sublinhar com o procedimento de circulação de *Escritura*.

### Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_ . *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GARBELOTTI, Raquel; BARRETO, Jorge Menna. Especificidade e (in)tradutibilidade. In: XIII Encontro Nacional da ANPAP, 2004, Brasília. *Arte em pesquisa: especificidades*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v. 1. p. 111-115.
- KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika(Ed). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 38-63.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

- MEYER, James. The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika(Ed). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.
- TASCA, Fabíola Silva. *Sem título (Puzzle: por uma leitura de enigmas artísticos contemporâneos)*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 139 f. 2004.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### “LOS DETERRADOS”, DE HORACIO QUIROGA: A MELANCOLIA DO EXÍLIO

Gustavo Javier Figliolo

Universidade Estadual de Londrina

Este es el caso, que es el del artista de verdad. Verso, prosa: a uno y otra va a desembocar el sobrante de nuestra tolerancia psíquica. Pues vividas o no, las torturas del artista son siempre una. Relato fiel o amigo leal, ambos ejercen de pararrayos a estas cargas de alta frecuencia que nos desordena.

Horacio Quiroga

#### **Introdução**

Quem se aproximar pela primeira vez à leitura de algum dos numerosos contos do escritor uruguaio Horacio Quiroga, e referindo-nos especificamente àqueles onde a morte se faz presente, provavelmente não poderá deixar de sentir certo mal-estar, digamos assim, pelo encadeamento dos acontecimentos e o seu desenlace. A tragédia parece ser a meta de uma narrativa tortuosa, desesperante, agônica muitas vezes, com alguns requintes de sadismo em tantas outras, mas, paradoxalmente, libertadora. A própria biografia do autor nos mostra uma série de sucessos que parecem extraídos da ficção: à idade de três meses seu pai morre tragicamente em um acidente de caça; com dezessete anos descobre o corpo de seu padrasto que se suicidara de um disparo de escopeta; sendo ele jovem ainda, morrem dois de seus três irmãos; aos vinte e quatro anos, Quiroga mata acidentalmente seu melhor amigo, também de um tiro de espingarda; com trinta e sete anos sua primeira esposa se suicida ingerindo veneno, após uma agonia de oito dias; com quarenta e nove anos casa outra vez com uma mulher quinze anos mais jovem, que acaba abandonando-o; aos sessenta, finalmente, desenganado da vida com um câncer de próstata, suicida-se ingerindo cianureto. Seus dois filhos, anos mais tarde, também cometerão suicídio.

A história de vida trágica de Horacio Quiroga aparece nem sequer como um fantasma que paira sobre o imaginário de suas personagens. Não se trata de “explicar” a obra de um autor por sua vida ou de justificar esta por aquela, embora dificilmente possa se omitir o aspecto autorreferencial. Uma leitura que utilize o texto para desvendar a mente de seu autor estaria centrada em um aspecto não literário, desestimando o próprio processo de construção textual da criação literária. O erro deste



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

tipo de leituras está em ver o texto como desde uma identificação projetiva da psique do próprio autor e desta maneira lê-lo. Por outro lado, negar as forças de pulsão de vida e morte, o *Eros* e o *Tanatos*, personificados na vida de um autor seriam fazer “uma leitura desvitalizada do texto, como se fosse possível ignorar a densidade afetiva que mobilizou a escrita e o sofrimento emocional”, conforme Ana Cecília Carvalho. O próprio Quiroga o coloca nestes termos: No se conoce creador alguno de cuentos campesinos, mineros, navegantes, vagabundos, que antes no hayan sido, con mayor o menor eficacia, campesinos, mineros, navegantes y vagabundos profesionales. (QUIROGA, 1996, p.1192).

A morte, pois, aparece quase omnipresente em toda sua obra. Numa carta a seu amigo Martínez Estrada, em 1936, Quiroga escreve:

Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador de mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura [...] Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso (ESTRADA, 1968, p.113).

Assim, o que se observa em suas histórias são personagens comumente fadadas a uma sina singularmente trágica, enquanto dentro de cada uma delas acontece uma espécie de monólogo interior que aceita o destino como merecidamente justo, sem saber muito bem por quê. Essa aceitação inclui o suicídio em algumas de suas variantes; no caso do conto objeto de nossa análise, encontram-se elementos que prefiguram a morte mediante o processo de melancolia pelo que atravessam as duas personagens principais e que finalmente as conduzem ao que cremos ser um suicídio implícito.

Para a elucidação do roteiro proposto, teremos que explicar brevemente os processos de luto e melancolia para depois verificar as significações presentes na narrativa coincidentes com tais processos, principalmente o da melancolia.

### **A teoria psicanalítica**

Conforme Herrmann (1983), a teoria psicanalítica diferencia-se da psicologia clássica principalmente enquanto à consideração dos fatos psíquicos. Esta os estuda como elementos compartilhados e estanques, estáticos. A psicanálise concebe a vida psíquica como uma evolução incessante de forças elementares, antagônicas, onde a dinâmica delas adquire tanta importância quanto às próprias forças.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Analisando o material das manifestações psíquicas, Freud percebeu a necessidade de criar um sistema hipotético, espacial, onde pudesse ir colocando as conclusões, estruturando os conceitos e pondo certa ordem a suas investigações. Assim, ele criou uma *metapsicologia*, isto é, um sistema que reunia as categorias que foi desenvolvendo, conseguindo, dessa maneira, conciliar as exigências práticas com os resultados da experiência.

Este sistema metapsicológico é uma topografia hipotética do aparelho psíquico, com seus componentes atuando como forças dinâmicas antagônicas e resultantes entre si ao mesmo tempo, que Freud denominou de *Inconsciente*, *Pré-consciente* e *Consciente*, cada um deles com características específicas. Dentro destes três campos cujos limites não são definíveis totalmente, já que interagem contínua e dinamicamente num processo de deslocação permanente, atuam três instâncias psíquicas que fazem um contínuo percurso por aqueles três campos e que são o *Ego*, o *Superego* e o *Id*. Estas três instâncias atuam nos três campos mencionados com mais ou menos preponderância em um ou outro, constituindo campos com limites imprecisos com zonas fronteiriças em comum.

O *id* constitui a totalidade dos impulsos instintivos, com conexões íntimas com o biológico. Esta instância está composta por tendências que agem de maneira unitária e sem responder a nenhuma organização. É o ser primitivo, constituído basicamente por impulsos que buscam o prazer; o *id* caracteriza-se por estar regido pelo princípio do prazer e situar-se totalmente no inconsciente, ao qual não temos acesso. O *id* contém também a memória hereditária da espécie, pelo que se constitui não só ontogeneticamente, mas traz a filogênese consigo. Os instintos constituintes do *id* são excitantes internos contínuos que produzem um gozo específico se respondidos de maneira adequada. Esta resposta nem sempre é possível, pelo que surgem, na insatisfação, no desprazer, as distintas psicopatologias como histerias e neuroses.

Para a teoria psicanalítica, o princípio do prazer funciona para manter a tensão de energia psíquica ou carga libidinal. Se o equilíbrio se rompe, há desprazer, e se este for muito intenso, produz-se um sintoma patológico. Essa carga libidinal é medida quantitativamente pela *libido*, vocábulo que vem do Latim e significa desejo, inclinação, vontade, ânsia, apetite ou paixão. Libido é, então, a intensidade da energia dinâmica do



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

instinto sexual. O *id*, então, procura satisfazer seus instintos para restabelecer um estado de tensão instintivo. O exemplo mais típico é o do orgasmo genital.

A segunda instância do aparelho psíquico é o *Ego*. Para Freud, o *ego* não é mais do que o *id* modificado pelo contato com a realidade exterior. O *ego* está situado basicamente na consciência, mas tem uma parte dele no sistema pré-consciente e no inconsciente, razão pela qual, ao situar-se no limiar dos três campos, responde com o sistema da percepção. O principal papel do *ego* é o de coordenar os impulsos internos e transmiti-los para o exterior sem conflitos.

O *ego* dirige os impulsos para uma atividade determinada e atua assim como representante do *id* – impulsos - no exterior, na vida real - consciência. Para esta tarefa, o *ego* vale-se de mecanismos de defesa, tanto contra perigos intrapsíquicos como extrapsíquicos, para evitar o desprazer e manter um estado de tensão psíquica normal. Este “representante do *id*” no mundo cotidiano se constitui no homem pelo caráter, formado à sua vez pelo temperamento e pela personalidade. O caráter em conjunto poder-se-ia definir como o resultado de todos os processos pelos quais o *ego* passa, a ativação de seus mecanismos de defesa e a procura da tensão psíquica normal, que fazem do indivíduo um sujeito determinado, com ou sem patologias mais ou menos visíveis; daí um caráter normal, um caráter neurótico etc. O *ego*, então, defende-se dos perigos externos que capta com o sistema da percepção e dos perigos internos basicamente com a censura do *superego*.

A última instância psíquica é o *superego*. A vida em sociedade impõe ao indivíduo uma série de regras de convivência que fazem com que este tenha uma maior ou menor adaptação social. Somos obrigados, queiramos ou não, a ouvir a “voz da consciência”, a nossa, é claro. Na nomenclatura psicanalítica, esta voz da consciência denomina-se *superego*. Este constitui, basicamente, o resultado da incorporação no *ego* das imposições proibitivas dos pais, inicialmente, e da escola e das instituições sociais no decorrer da vida.

Para compreendermos o *superego*, comentaremos o *Complexo de Édipo*, para o que relembremos a história da tragédia de Sófocles. Tallaferro (1996, p.156-7) nos dá sua versão:

[...] Édipo, símbolo da fatalidade ou força do destino, segundo a versão de Sófocles (497-405 a.C.), era filho de Laio, rei de Tebas, que de Jocasta. Tendo Laio



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

consultado o oráculo de Delfos para saber se seria feliz em seu matrimônio, a pitonisa anunciou-lhe que o filho que nasceria da união com Jocasta lhe daria morte. Aterrorizado e tentando escapar a esse destino, Laio entregou o menino a um criado com ordem de matá-lo no monte Citáiron. O servo atou o menino pelos pés a uma árvore, abandonando-o – daí a origem do nome Édipo (do grego *Oidípous* = “pés inchados”). Pouco depois ele foi salvo por um pastor que o levou a Corinto, onde foi adotado por Políbios, o rei local, e sua esposa Mérope. Ao chegar à maioridade, Édipo começou a suspeitar da legitimidade de sua origem e, para esclarecer suas dúvidas, interrogou o oráculo. Obteve uma resposta nebulosa e estranha: *Édipo será assassino de teu pai, esposo de tua mãe, e engendrarás uma raça maldita dos deuses*. Horrorizado com a predição, tratou de evitar que ela se cumprisse, desterrando-se voluntariamente de Corinto, de cuja rainha se julgava filho. A caminho da Fócida, cruzou com um viajante numa estrada estreita que levava a Delfos. Os dois brigaram sem se conhecer, e o viajante, que não era outro senão Laio, o pai, foi morto. Édipo fugiu sem ser reconhecido e chegou a Tebas, cidade assolada pelos estragos da Esfinge. O pai de Jocasta, que regia o país desde a morte de Laio, mandara difundir por toda Grécia a notícia de que daria a filha e a coroa àquele que livrasse Tebas do tributo que pagava ao monstro. Édipo ofereceu-se para isso, acertou os enigmas propostos pela Esfinge, venceu-a e deu-lhe a morte. Assim obteve Jocasta, sua mãe, como prêmio pela vitória, fez dela sua esposa e teve dela quatro filhos. Anos depois, Édipo ficou sabendo do mistério de seu nascimento, reconhecendo-se, portanto, parricida e incestuoso. Horrorizado, arrancou os próprios olhos em punição.

Esta lenda antiquíssima repete-se hoje somente na fantasia inconsciente, com o desejo sexual do menino pela mãe e a vontade de eliminação do pai. Nas meninas o processo é bastante semelhante. O *superego* bloqueia os impulsos instintivos do *id* e não permite que estes fatos se consumam, já que a carga que o *ego* teria que suportar seria enorme, além dos limites, pelo que socialmente aquela situação significaria. Este castigo que o *superego* inflige é conhecido como “remorso” ou “peso na consciência”. Em psicanálise, o complexo de Édipo corresponde a um marcado afeto pela mãe, em contraposição ao ciúme e desejo de destruir o rival, o pai.

Na constituição do *superego* intervêm além de um núcleo primordial correspondente às proibições dos pais ou tutores (professores, padres, etc.) exigências derivadas diretamente da vida social. Freud considera esta instância a última filogeneticamente incorporada no homem e com razão, já que certas práticas e costumes ou certos atos da Antiguidade seriam impensáveis hoje na sociedade civilizada, como por exemplo, o incesto. Lembre-se que a Bíblia contém várias passagens, no Gênesis, que comentam esta prática. Daí a estupefação e perplexidade diante de costumes de tribos indígenas isoladas do mundo civilizado, como a antropofagia, que, psicanaliticamente, não é mais do que uma identificação por introjeção (ou também



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

queimar o cadáver e beber as cinzas numa infusão; no Cristianismo, isto se manifesta com o ritual da Eucaristia: incorpora-se o corpo e o sangue de Cristo).

Vimos que para manter um grau de tensão psíquica aceitável, o sujeito deve satisfazer a carga libidinal, o que lhe originará prazer. Estes impulsos inconscientes, para chegar à consciência e manifestar-se, devem passar pelo filtro do *superego*. Quando o impulso instintivo traz uma carga psíquica muito alta e, pelas condições de convivência social, o *superego* não permite a sua satisfação, o *ego* produzirá mecanismos de defesa que supram de alguma maneira, aquele prazer, ou que ao menos não gerem tanto desprazer.

### **Mecanismos de defesa do *ego***

Os mecanismos de defesa intrapsíquicos - aqueles que vêm do inconsciente - do *ego* são dez: repressão, regressão, isolamento, anulação ou reparação, formação reativa, identificação, projeção, troca de um instinto pelo seu contrário, volta do instinto contra o *ego* e sublimação.

A *repressão* é o processo em virtude do qual um ato psíquico não encontra passagem para a consciência e permanece inconsciente, por ter sua carga libidinal subtraída. Permanece, então, no inconsciente reprimido, porém com sua carga psíquica intacta. É o impulso que não chega à motricidade, permanecendo no inconsciente e continuando a criar e estabelecer relações associadas entre si e carregadas afetivamente, produzindo o que se conhece como *complexo*.

A repressão impede a relação do instinto com o mundo exterior, razão pela qual se considera o mecanismo de defesa mais importante, já que produz uma dissociação do *ego*, o que é bastante perigoso. Pode-se dizer que os outros mecanismos virão a completar o que a repressão deixou inacabado.

A *regressão* é o processo que conduz a atividade psíquica a uma fase já superada. Um exemplo é o de crianças que volta a urinar na cama depois de superado esse estágio. Isto acontece principalmente em situações de grande decepção e intenso temor, como na separação da mãe e a criança por algum motivo.

A *identificação* é a primeira exteriorização de um vínculo afetivo com outra pessoa; está na pré-história do complexo de Édipo, onde no menino, diante do estorvo que representa o pai para a satisfação do seu impulso sexual com a mãe e por não



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

permitir o *superego* a realização deste, o *ego* troca o relacionamento hostil por outro de ternura e identifica-se com o pai. Existe uma *identificação projetiva*, do *ego* para o objeto, como no acompanhamento numa representação teatral de situações dramáticas; e uma *identificação introjetiva*, do objeto para o *ego*, onde se reproduzem atitudes de outra pessoa, como certos gestos ou ações cotidianas.

A *projeção* consiste em atribuir tendências próprias a outras pessoas ou coisas. Destacam-se principalmente na paranoia pela necessidade de desfazer-se dessas tendências, inaceitáveis para o *superego*.

A *sublimação* é uma adaptação lógica que o *ego* - a consciência - faz com o *superego* -censor- acerca de impulsos instintivos do *id* e que são derivados de representações ou manifestações com proveito para nós e para a sociedade. O trabalho é a maneira mais comum de sublimação. Menninger (1951, apud TALLAFERRO, 1998, p.86), citando Ovídio, o explica metaforicamente: “Vós, que tratais de dar fim a vossas paixões, concentraí-vos em vossas ocupações e logo a voluptuosidade vos dará as costas”.

Os breves comentários acerca de algumas das categorias que põe em funcionamento o aparelho psíquico para contrabalançar a energia psíquica e manter a libido em níveis suportáveis quanto ao desprazer que esta possa provocar, pretende servir de orientação ao entrarmos na análise do perigoso mecanismo da volta do instinto contra o *ego*, processo que se dá na melancolia.

### **Luto e melancolia**

Os processos do luto e da melancolia são similares, afecções paralelas, mas não iguais. O *luto* é a reação à perda de um ser amado ou de uma abstração equivalente, como podem ser a liberdade, a pátria (pelo exílio), ideais etc. Traz normalmente desvios da conduta normal, porém não é considerado um estado patológico; após certo tempo é superado e não é conveniente e é até contraproducente perturbá-lo. Os traços intrapsíquicos que manifesta o luto são um desânimo profundamente doído, cessação do interesse pelos acontecimentos do mundo exterior, a perda da capacidade de amor e a inibição de toda produtividade. O *eu (ego)* se entrega de tal maneira ao processo que se produz uma quase total restrição que não dá lugar a outros propósitos ou interesses. No luto, o princípio da realidade mostra que o objeto amado não mais existe e demanda que



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

a libido rompa todo vínculo com ele. Neste estado de coisas, é possível que surja um desconhecimento ou estranhamento da realidade e se conserve o desejo do objeto mediante uma psicose alucinatória de desejo, mas o normal é que o exame da realidade prime. De qualquer maneira, resulta em um processo levado a cabo de maneira paulatina, muitas vezes demorada, com um grande gasto de energia de carga libidinal e continuando a existir na consciência o objeto perdido enquanto o processo dura. Os pontos de contato da libido com o objeto são repetidamente acessos e rejeitados (pela não existência atual do objeto, conforme o princípio de realidade), acontecendo uma subtração sucessiva da libido com um conseqüente desprazer, até que o *eu* fica livre de carga libidinal e de toda inibição voltando ao estado normal anterior ao processo. Um ponto importante diz respeito à *ambivalência emocional*, isto é, as pulsões de vida e de morte existentes em toda instância psíquica, o amor e ódio que despertam o objeto de desejo: no processo de luto, as cargas libidinais são reduzidas até cessarem ora pela ira que culpa o objeto de não mais aí estar, ora por não considerar mais o objeto como algo de valor.

A *melancolia* comporta um estado de ânimo profundamente doloroso, com igual perda de interesse pelo mundo exterior, inibição das funções e perda da capacidade de amar como no luto, mas com o acréscimo de uma diminuição do amor próprio, da autoestima. Este último estágio se traduz em recriminações que o sujeito faz para consigo mesmo e pode até acarretar inclusive a espera de um auto castigo. A melancolia constitui, em alguns casos, a reação à perda de um objeto amado, mas essa perda tem uma natureza mais ideal: o objeto de amor não morre, mas se perde como objeto erótico (a noiva abandonada da que fala Freud). Em outras ocasiões, o sujeito não sabe exatamente o que se perdeu, e jaz aqui a grande diferença com o luto; neste, a perda é sentida (captada) pela consciência; na melancolia, a perda do objeto é inconsciente, a consciência nada sabe disso, daí a problemática para resolver o problema. A perda do objeto de desejo tem efeito no próprio *eu* do sujeito que, diante da perda, em vez de deslocar a libido para outro objeto a retrai ao *eu*, permitindo uma identificação do *eu* com o objeto abandonado, transformando a perda do objeto numa perda do próprio *eu*. Este processo tem uma clara base narcisista na eleição inicial do objeto para que em caso de qualquer contrariedade a carga erótica possa voltar ao *eu*, daí a identificação deste com o objeto perdido quando este se perdeu. A identificação narcisista é a mais





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

primitiva de todas, o problema consiste em que em casos de melancolia e devido à ambivalência emocional, as tendências sádicas e de ódio se voltam contra o próprio sujeito, o que talvez permita esclarecer a tendência ao suicídio. No luto o *eu* domina o sofrimento da perda do objeto e carga libidinalmente contra outros objetos; na melancolia, por ser um processo inconsciente, não é possível tal tarefa, pelo que deixa sequelas, com desenlaces que vão de estados intensos de exaltação (manias) ao suicídio já comentado.

A seguir, tentaremos encontrar as marcas enunciativas do referido processo no conto “Los Desterrados”, de Horacio Quiroga.

### “Los Desterrados”

O conto “Los Desterrados”, de Horacio Quiroga, pertence à obra homônima, publicada em 1926 e considerada por muitos críticos (Emir Rodrigues Monegal, Liliana Hecker, Ezequiel Martínez Estrada, Napoleón Baccino Ponce de León) como o ponto culminante em sua trajetória como escritor. O subtítulo da obra é “Tipos de ambiente” e está dividido em duas partes que tratam primeiro do ambiente (em “Anaconda”, com claras reminiscências de Rudyard Kipling) e depois dos tipos, em sete contos em que “o que importa não é a anedota, mas a caracterização das personagens: os sucessos servem para revelá-los, para despir as máscaras e mostrar o verdadeiro ser”<sup>1</sup> (MONEGAL, 1967, p.137). “Los Desterrados” é uma obra que compreende uma unidade interior que revela a maturidade do artista, encontram-se nele uma experiência de vida e uma experiência estética. E, conforme Monegal (1967, p.138), “no centro emocional do livro [...] se encontra Quiroga. Este mundo é seu mundo. Quiroga é também um dos desterrados”.

O conto foi publicado por primeira vez em 1925 na revista argentina “Caras y Caretas” e pode ser lido como uma denuncia sobre os abusos sofridos pelos imigrantes que habitavam a região da província argentina de Misiones, mas também como a melancolia que produz o exílio durante toda uma vida.

O conto narra a história de João Pedro e Tirafogo, dois imigrantes brasileiros que ao chegar a velhice e após anos de vida aventureira sentem o visceral desejo, na iminência pressentida da morte, de voltar à terra natal. Mas a empreitada supõe em si

---

<sup>1</sup> Todas as traduções do espanhol ao português são nossas.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mesma um suicídio, haja vista as dificuldades intransponíveis que os homens sabem irão enfrentar. Morrem durante viagem, acreditando ver a terra natal, da mesma maneira que Moisés avistou a terra prometida (ROSEMBERG, 1987).

O primeiro em ser apresentado no relato é João Pedro, que “desembocara um meio-dia da selva com as calças arregaçadas nos joelhos e o grau de general, à frente de oito ou dez brasileiros no mesmo estado que seu chefe” (QUIROGA<sup>2</sup>, 1994, p. 91). O narrador nos faz saber também que “naquele tempo [...] o Brasil desbordava sobre Misiones, a cada revolução<sup>3</sup>, hordas fugitivas cujos facões nem sempre acabavam se acertando em terras estrangeiras” (p. 91). João Pedro é retratado como um sujeito de cuidado, temerário, com várias mortes encima que trabalha sempre para algum dos muitos estrangeiros que chegavam a uma região inóspita naquela época, cheio de possibilidades, um lugar em que a natureza, com inúmeros rios, florestas, animais selvagens e as bíblicas crescentes do Rio Paraná, apenas permitia abrigar em seu seio os espíritos mais indomáveis.

A outra personagem, conta-nos o narrador, era “outro tipo pitoresco [...] também brasileiro, como foram quase todos os primeiros habitantes de Misiones. Era conhecido como Tirafogo” (p. 94-5). Tirafogo compõe uma figura quase quixotesca, cujo otimismo é sua qualidade específica e encontra eco em sua satisfação por ter vivido tanto tempo: “Uma de suas vaidades era a de pertencer aos antigos habitantes da região [...] Eu sou antigo! exclamava, rindo e esticando com desmesura o pescoço” (p. 95-6). As tarefas que Tirafogo desempenhava eram duas, domar mulas e capinar mandiocas. Para a primeira atividade tinha um método simples, encarava com a mula embravecida até um penhasco de certa altura e se jogava: “suas costelas tinham quebrado e soldado infinidade de vezes [...] Eu gosto mesmo! –dizia - de lidar com elas” (p. 95). Quanto às mandiocas, transcrevemos o trecho do conto que comenta o estilo de Tirafogo:

No período da lavoura, era reconhecido de longe por seus hábitos para capinar mandiocas. Este trabalho, no sol do verão e em baixadas onde às vezes não assopra a mínima brisa, é feito nas primeiras horas da manhã e nas últimas da tarde. Das onze as duas a paisagem se calcina solitária numa névoa de fogo. Estas eram as horas que escolhia Tirafogo para capinar descalço a mandioca. Tirava a camisa, arregaçava as calças por cima do joelho e, sem mais proteção que a do seu chapéu

---

<sup>2</sup> Todas as citações do conto são da edição da Editora Nuevo Siglo, Bogotá, 1994.

<sup>3</sup> Parece tratar-se, a considerar a idade das personagens e a data de publicação da obra, dos conflitos derivados da Guerra do Paraguai (1865-1870).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

[...] agachava-se a capinar com consciência, com as costas deslumbrantes de suor e reflexos. Eu gosto -dizia- por o capim pés prá cima! (QUIROGA, 1994, p.96).

Os dois brasileiros passam uma vida inteira num exílio determinado pelo destino. O narrador nos faz saber disto abruptamente, percorrendo de um parágrafo a outro sem nenhum tipo de referências temporais, toda a vida dos dois homens:

[...] Na época em que eu cheguei lá, costumávamos encontrar andando um preto muito velho e magérrimo, que caminhava com dificuldade e cumprimentava sempre com um trêmulo ‘Bom dia, patrão’, tirando o chapéu com humildade perante todos. Era João Pedro. (QUIROGA, 1994, p.96).

Por outro lado, comenta que “no mesmo tempo Tirafogo não capinava mais para os vizinhos. Aceitava ainda algum trabalho com couros que demorava meses em entregar, e não se vangloriava já de ser antigo num país totalmente transformado” (p. 97).

Em um país “novo, transformado e difícil [...] Tirafogo e João Pedro estavam já muito velhos para se reconhecerem nele. O primeiro tinha alcançado oitenta anos, e João Pedro superava essa idade” (p. 97).

É neste ponto em que aparecem os sinais de melancolia, a reação à perda de um objeto amado: “O esfriamento de um, que no primeiro dia nublado era obrigado a queimarem-se joelhos e mãos junto ao fogo, e as articulações endurecidas do outro fizeram lembrá-los, por fim, naquele meio hostil, do doce calor da mãe pátria” (p. 97). Uma perda de uma natureza ideal, uma vez que neste caso o objeto de amor, que é a terra natal, não morre, mas se perde como objeto erótico, sendo impossível para João Pedro e Tirafogo conseguir voltar a ela, fato do qual eles são conscientes:

- É - dizia João Pedro a seu compatriota, enquanto se resguardavam ambos da fumaça com a mão-. Estamos longe de nossa terra, seu Tirá... E um dia temos de morrer. - É - assentia Tirafogo, mexendo a cabeça-. Temos de morrer, seu João... E longe da terra. (QUIROGA, p. 97).

Na comparação entre luto e melancolia, Freud (2006) comenta que nesta última não é possível perceber claramente o que se perdeu; para o desencadeamento da perturbação existe um objeto erótico que foi retirado do jogo e a carga libidinal não encontra substituto contra o qual arremeter, o sujeito é consciente da perda que deu



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

origem à melancolia, mas apenas no sentido de que se sabe *quem* se perdeu, mas não *o que* se perdeu nesse alguém. Os diálogos de João Pedro e Tirafogo em sua velhice melancólica parecem ir nesse sentido:

“- Havíamos na casa dois bois”... - dizia um deles muito lentamente. E eu brinquei mesmo com os cachorros de papãe...

-Pois não, seu João... – concordava o outro, *mantendo fixos no fogo seus olhos*<sup>4</sup> sorrindo com uma ternura quase infantil.

-Eu me lembro de tudo... E de mamãe... A mamãe moça...

“As tardes passavam deste modo, perdidos ambos de estranheza na flamante Misiones.” (p. 98).

Nenhum dos dois velhos desterrados está exatamente cômico da natureza de sua melancolia. A carga objetual está representada pela terra natal, mas a melancolia se dilui entre reminiscências de infância e lembranças de pai e mãe. O quadro se agrava quando estouram os movimentos de operários que se juntam em manifestações a cantar a Internacional e se testemunham detenções “sem que a cachaça fosse o seu motivo” (p.98). Neste ponto de estranhamento diante de um cenário totalmente modificado, João Pedro e Tirafogo sentem a necessidade de encarar a viagem final, representada pela volta ao seu Brasil natal.

“- Seu Tirá”! - disse de repente João Pedro, com fluidíssimas lágrimas ao longo de suas velhas bochechas - Eu não quero morrer sem ver a minha terra!... É muito longe o que eu tenho vivido...

Ao que Tirafogo respondeu:

- Agora mesmo eu tinha pensado propor a você... Agora mesmo, seu João Pedro... eu via nas cinzas a casinha... O pintinho de que só eu cuidei... [...]

-Eu quero ir lá! A nossa terra é lá, seu João Pedro!... *A mamãe do velho Tirafogo...*<sup>5</sup>” (p.99).

Freud chegou à conclusão de que

O ego pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetual, puder tratar a si mesmo como um objeto – se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto, e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo. (FREUD, 2006, p.257).

<sup>4</sup> Itálico nosso.

<sup>5</sup> É possível ver aqui claramente como o inconsciente é atemporal.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

João Pedro e Tirafogo sabem que a viagem ao Brasil, atravessando a floresta em época de chuvas, os dois com mais de oitenta anos e quase sem poder andar, é uma tarefa impossível. Mais a melancolia faz com que os impulsos sádicos destinados ao objeto de desejo (a terra natal) se voltem contra o próprio ego, diante da perda do objeto e da impossibilidade de se deslocarem (os impulsos) para outro objeto. “É exclusivamente esse sadismo que soluciona o enigma da tendência ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante – e tão perigosa” (FREUD, 2006, p.257).

Assim, os dois amigos iniciam a derradeira jornada: “os preparativos foram breves, pois breve era o que deixavam e o que podiam levar consigo. Plano, em verdade, não possuíam nenhum, a não ser o marchar perseverante, cego e luminoso, como de sonâmbulos” (p. 99). O processo melancólico avança na medida em que João Pedro e Tirafogo também avançam lastimosamente pela selva impenetrável:

As lembranças da idade da infância vinham a suas mentes sem importar a gravidade do momento. E caminhando, e sobre tudo quando acampavam à noite, um e o outro entrava em detalhes da memória que pareciam novidades, a julgar pelo tremor da voz (QUIROGA, 1994, p.99).

O postulado freudiano assevera, em “Luto e Melancolia”:

Nas análises, torna-se frequentemente evidente que primeiro uma lembrança, e depois outra, é ativada, e que os lamentos que soam sempre como os mesmos, e são tediosos em sua monotonia, procedem, não obstante, cada vez de uma fonte inconsciente diferente (FREUD, 2006, p.261).

Daí as lamentações de João Pedro e Tirafogo:

“- Eu nunca disse para você, seu Tirá”... O meu irmão pequeno esteve uma vez muito doente!

Ou, então, junto ao fogo, com um sorriso que acudirá aos lábios há tempo:

“- O mate de papai caiu uma vez de mim... E me bateu seu João!” (p.99-100).

Após um tempo, começaram as grandes chuvas pelo que tiveram que se internar na floresta densa, para se proteger. Na floresta, por violentas que sejam as chuvas, a água não corre sobre a densa capa de húmus, mas “a miséria e a humidade ambiente não favorecem tampouco o bem-estar dos que por ela avançam” (p.100).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

E o pretendido final acontece, já que “chegou, pois uma manhã em que os dois velhos proscritos, abatidos pela extenuação e a febre, não puderam mais ficar em pé” (p.100).

Freud (2006, p.262-3), postula que “das três precondições da melancolia - perda do objeto, ambivalência e regressão da libido ao ego, as duas primeiras também se encontram nas auto recriminações obsessivas que surgem depois da ocorrência de uma morte”. Esta ocorrência de uma morte se dá no luto, em que objeto de desejo do sujeito realmente morre, e a ambivalência emocional (*Eros vs Tanatos*), recrimina ao objeto tê-lo abandonado, ao mesmo tempo em que continua a amá-lo. Passado o tempo de luto, a carga libidinal se desloca para outro objeto. Na melancolia, porém, o fator preponderante é o terceiro, o da volta da libido ao ego. Pelo que o objeto de desejo se desloca para o próprio ego, num processo narcisista, e o sujeito se recrimina a si mesmo. “Dessa forma - comenta Freud (2006, p.262), refugiando-se no ego, o amor escapa à extinção”. Neste ponto, o processo melancólico pode desaparecer ou pode se tornar consciente, “sendo representado à consciência como um conflito entre uma parte do ego e o agente crítico” (FREUD, 2006, p.262). O outro caminho possível, que já conhecemos, é o que escolheram João Pedro e Tirafogo:

“-Seu João! - murmurou, se segurando apenas sobre os punhos - É a terra o que você pode ver lá! Chegamos seu João Pedro!”

Ouvindo isto, Joao Pedro abriu os olhos, fixando - os imóveis no vácuo, um longo tempo.

“-Eu cheguei já, meu compadre...” – disse.

Tirafogo no tirava a vista da roça.

“-Eu vi a terra... É lá... – murmurava.”

“-Eu cheguei - respondeu ainda o moribundo. Você viu a terra. E eu estou lá.”

“- O que é... Seu João Pedro - disse Tirafogo-, o que é, é que você está de morrer... Você não chegou!”

João Pedro no respondeu esta vez. Já tinha chegado.

Durante longo tempo Tirafogo ficou tendido de cara contra o chão molhado, mexendo intermitentemente os lábios. Por fim abriu os olhos, e suas facções aumentaram de repente numa expressão de infantil alvoroço:

“-Já cheguei mamãe!... O João Pedro tinha razão... ¡Vou com ele!...” (p.100-1).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Conclusão

A obra de Horacio Quiroga parece ter uma obsessão com a morte, mortes violentas, tristes, absurdas, sádicas, desnecessárias. Da mesma forma que em sua vida, o fatalismo, a tragédia, a angústia permeiam sua narrativa envolvidas numa melancolia que tem como destino a libertação. O próprio Quiroga foi um desterrado em vida, à procura desse objeto de desejo inatingível. E em “*Los Desterrados*”, João Pedro e Tiraferigo mostram que esse processo melancólico pode levar à libertação, porém fica claro o preço a ser pago. De qualquer maneira, para o ego, o problema é a catarse e, uma vez que não temos domínio de nosso inconsciente; em termos de economia libidinal o suicídio, em quaisquer de suas muitas formas, é uma saída lógica, um fato, talvez, menor.

### Referências bibliográficas

- ESTRADA, Ezequiel Martínez. *El Hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*. Buenos Aires: Arca, 1968.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- HERRMANN, F. *O que é Psicanálise*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- QUIROGA, Horacio. *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*. Bogotá: Nuevo Siglo, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Los trucos del perfecto cuentista*. In: QUIROGA, Horacio. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MONÉGAL, Emir. Rodríguez. *Genio y Figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.
- ROSEMBERG, Fernando. *Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Kapelusz, 1987.
- TALLAFERRO, Andrés. *Curso Básico de Psicanálise*. São Paulo: Martins fontes, 1996.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## JACQUES DERRIDA: POR UMA ÉTICA DO EXÍLIO

Helano Jader Ribeiro

Universidade Federal de Santa Catarina

### Introdução

Em sua Gramatologia (1967) o pensador argelino Jacques Derrida inicia o jogo desconstrucionista de toda a herança de verdades do discurso metafísico ocidental, revelando todo o legado da filosofia do ocidente em torno de sua dependência quase incorrigível da metafísica da presença. Seu pensamento revela-se, em sua essência, na desconstrução das grandes narrativas como a psicanálise, antropologia e a linguística.

Na *Gramatologia*, livro publicado em 1967, Derrida aponta para o binômio do signo lingüístico, mostrando todo o legado patriarcal, metafísico e maniqueísta da cultura ocidental que perpassam o *Curso de Lingüística Geral*, do suíço Ferdinand de Saussure. Ao definir a escritura como exterior, o fora da lingüista estruturalista, Saussure estaria privilegiando as oposições fonocêntricas do tipo significante-significado, interno-externo, realidade-imagem, presença-ausência, que já não conseguem explicar o conceito de episteme.

Derrida propõe o seu conceito de *différance* para des-montar e inserir nas oposições binárias do sistema logocêntrico o indecível. A *différance* é um ponto não fixo que pode estar em qualquer lugar da escala imposta pelas oposições binárias hierarquizadas, poder-se-ia ser lido junto do conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guatarri.<sup>1</sup> Estes formulam essencialmente em seu projeto *Mil Platôs*, através do conceito de rizoma uma teoria das multiplicidades. Ao longo do projeto, o conceito de rizoma surge como o ponto de partida para se pensar as multiplicidades por elas mesmas, visto que o fundamento do rizoma é a própria multiplicidade. O rizoma não é exato, mas um conjunto de elementos vagos, nômades, excluindo a possibilidade de classes.

---

<sup>1</sup> O primeiro conceito criado para propor esta teoria das multiplicidades é o conceito de rizoma. Ao longo do projeto mil platôs o conceito de rizoma surge como o ponto de partida para se pensar as multiplicidades por elas mesmas, visto que o fundamento do rizoma é a própria multiplicidade. O rizoma não é exato, mas um conjunto de elementos vagos, nômades, de malhas e não de classes.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Mas o que é a *différance*? A *différance* é, na verdade, um arquiconceito, pois nele estão contidos outros conceitos que compõem a noção de desconstrução como o deslocamento do centro. Derrida fica com a escritura. O que interessa, então, ao autor de *Força de lei* é esse “de fora” que vem incomodar a estrutura do jogo pré-estabelecido e limitado pela linguística estruturalista. Pensar esse “de fora” me leva ao seminário de Derrida, *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, em que, num formato de conferência, são discutidos temas em torno do estrangeiro, ou daquele que vem de fora, e da hospitalidade.

### **O estranho. O outro**

Em língua alemã, a palavra estrangeiro *Ausländer*, é composta pela partícula *aus* que significa “de fora”, ou um movimento de “um fora ao dentro”, e de *Länder*, que significa “terras”, “países”. Este “estranho” – em alemão traduzido por *Fremd* –, ou estranho, diferente – é aquele que vem de fora, penetra novas terras e provoca naqueles que o recebem sentimentos ora de alegria, ora de apreensão e dúvida. O estrangeiro procura na terra e língua estranhas a hospitalidade de seus hospedeiros.

A hospitalidade, segundo Derrida é vista como uma reciprocidade de responsabilidade entre o *eu* e o *outro*, enfocando o crescimento das relações provenientes desse encontro e do contato estabelecido entre aquele que a princípio nos parece diferente, estranho por características físicas, culturais, linguísticas ou até mesmo por ser desconhecido. Circular nesta inscrição do idioma da hospitalidade total, aquela a revelar-se na entrega, é doar-se ao o outro em sua estranheza – *Fremdartigkeit* –, ou seja, livre de qualquer apreensão pré-concebida. A hospitalidade incondicional consiste em receber o outro antes de lhe colocar qualquer condição, impor-lhe nossa verdade, antes mesmo de lhe perguntar o nome ou qualquer tipo de identificação que lhe revele como sujeito. Mas por outro lado, a hospitalidade exige de nós uma doação de nossa singularidade como um gesto de troca, um pacto que existe entre hóspede e hospedeiro. Derrida, a partir de análise de Émile Benveniste, conclui, a respeito da palavra *hostis* que, em latim, significa não somente hóspede, mas também hostil inimigo; passa a criar, desta forma, o termo hospitalidade. A partir dessa fusão geradora de incongruência, a nova palavra, que agrega a hostilidade e a hospitalidade, explicita um conceito que reúne a ambiguidade do movimento daquele que recebe e daquele que chega.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

No livro *Sob palavra*, uma reunião de entrevistas de Derrida, o tema da hospitalidade é levantado em pauta com urgência, uma urgência que passa pelo pensamento do filósofo Emmanuel Lévinas, um pensamento de uma alteridade, ponto central de suas análises. Para Lévinas o outro continuará sempre a ser outro e, ainda que pensemos o outro como si-próprio, que imaginemos o outro como mesmo do si-próprio, existirá sempre um resto de alteridade que jamais poderemos alcançar:

A hospitalidade, no que Lévinas faz do termo, não se reduz simplesmente, embora isso também, ao acolhimento do estrangeiro em si próprio, na própria casa, na própria nação, na própria cidade. A partir do momento em que me abro, faço “acolhimento” para retomar o termo de Lévinas, à alteridade do outro, estou já numa disposição hospitaleira. A própria guerra, a rejeição, a xenofobia supõem que me ocupe de outro e que, por conseguinte esteja já aberto ao outro. O fechar-se não é mais que uma reação a uma primeira abertura. Deste ponto de vista, a hospitalidade é primeira. Dizer que é primeira significa que antes mesmo de ser eu próprio, e quem sou *ipse*, é necessário que a irrupção do outro tenha instaurado essa relação de mim a mim próprio. Por outras palavras, não posso ter relações comigo próprio, com meu “em mim”, a não ser na medida em que a irrupção do outro precedeu a minha própria ipseidade. É por isso que, na trajetória de Lévinas que eu tento reconstituir um pouco nesse livrinho, se parte de um pensamento do refém. Sou de certa maneira refém do outro, e esta situação de refém em que sou já convidado do outro, esta situação de refém define a minha própria responsabilidade. (DERRIDA, 2004, p. 61-62)

De um ponto de vista, o desconhecido se torna conhecido por sua identidade, pelo nome que carrega do pai. Citando Derrida (2003, p.11) sobre o estrangeiro: “ele sabe antecipadamente ser posto em questão pela autoridade paterna e razoável do *logos*, a instância paterna do *logos* se prepara a desarmá-lo, a tratá-lo como louco”. O que interessa, então, a Derrida não é aquele hóspede, estranho, que carrega claramente seu nome, a marca paterna, mas aquele que impõe o que Derrida chamará de hospitalidade absoluta, ou seja, aquele para quem o hospedeiro abrirá a sua casa, sem exigir nada em troca, nem mesmo seu nome, num ato de entrega e confiança absolutas.

Segundo Derrida, a hospitalidade não deve ser vista somente como uma aceitação da diferença, mas como um aprendizado que esse contato oferece. O contato com o outro, faz com que o *eu* exista, o que nos faz entender que o outro é responsável pela sua representatividade, pois pela interação, pode reformular ou não o *eu*. O outro representa o que o *eu* ainda não é, o que eu posso vir através de um devir-louco que se perde nesse outro. O ato da hospitalidade aproxima o *eu* desinteressado e leva ao outro,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

através de seu desejo de *ser-com*, abrindo espaço para o jogo nesse campo imanente de sensações alheias.

Em outro seminário, Derrida dedica-se de forma breve ao tema da hospitalidade, *Dire l'événement, est-ce possible?*, seminário apresentado em Montreal no ano de 1997 com a presença de Gad Soussana e Alex Noussa. Nele, Derrida expõe que a hospitalidade não consiste somente em receber aquele por quem ansiamos ou nos compraz, mas essencialmente, pelo hóspede inesperado, ou indesejado, aquele que desafia nossa própria subjetividade:

A hospitalidade não consiste simplesmente em receber o que não é capaz de receber. Lévinas diz que qualquer parte em que o sujeito é um hospedeiro (anfitrião) que está hospedando o infinito além de sua capacidade. Acolher além de sua capacidade de acolher: significa que eu devo receber ou que recebo ou eu não posso receber, além da vinda do outro que me excede, que parece maior que meu lar<sup>2</sup>. (DERRIDA, 2011, p.97)

Em seu seminário com Anne Dufourmantelle, Derrida discute a interferência do Estado em relação à intervenção de controle e apagamento de arquivo virtual, acerca de um determinado material pornográfico existente na internet na Alemanha, mostrando a tênue linha entre o público e o privado, bem como a interferência estatal na esfera do *chez-soi*: “Essa máquina interdita à hospitalidade, o direito à hospitalidade, que ela própria deveria tornar possível”. (2003, p.59) O Estado, diz ele, cada vez mais diminuído diante do potente arquivo virtual, procura com todos seus esforços controlar e invadir um espaço, que legalmente não lhe diz respeito.

### **A comunidade**

Jean-Luc Nancy repensa a comunidade em termos distintos daqueles que, na sua origem cristã, religiosa, tinha-a qualificado, repensá-la em termos do comum e a dificuldade de compreendê-lo em seu caráter não dado, não disponível e, nesse sentido, o menos comum do mundo. Mesmo a comunidade inoperante, como chama Nancy a partir de seus estudos de Bataille, com sua recusa dos Estados-nação, partidos,

---

<sup>2</sup> *L'hospitalité ne consiste pas simplement à recevoir ce qu'on est capable de recevoir. Lévinas dit quelque part que le sujet est un hôte qui doit accueillir l'infini au-delà de sa capacité d'accueil. Accueillir au-delà de sa capacité d'accueil: cela veut dire que je dois recevoir ou que je reçois là ou je ne peux pas recevoir, là ou la venue de l'autre m'excede, paraît plus grande que ma maison.* (tradução minha)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

assembleias, povos companhias ou fraternidades, deixava intocado esse domínio do comum e o desejo (e a angústia) do ser-comum que os fundamentalismos instrumentalizam crescentemente. Já o sem-nome, sem-identificação, poderia configurar como integrante dessa comunidade inoperante, em sua necessidade de ser-com, e, ao, mesmo tempo, ter sua singularidade assegurada, em um movimento que não se fecha em si. Nesse sentido, devemos dialogar sobre as singularidades através do pensamento de Nancy:

*Ser singular plural quiere decir: La esencia del ser es, y sólo es, como co-esencia. Pero una co-esencia, o ele ser-con – el ser-con-varios – apunta a su vez a ala esencia del co-, o incluso, y más bien, el co-(el cum) mismo en posición o a la manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes. La co-esencialidad significa la participación esencial de la esencialidad, la participación a la manera de conjunto, si se quiere. Lo que aún podría decirse de este modo: si el ser es ser-con, en ele ser-con es el “con” lo que da el ser, sin añadirse. Aquí va de suyo lo mismo que en un poder colegial: el poder no es exterior a los miembros del colegio, ni interior a cada uno de os mismos, sino que consiste en la colegialidad como tal. Entonces, no el ser en primera instancia, luego una adición del con, sino el con en el seno del ser. A este respecto, resulta absolutamente necesario invertir por lo menos el orden de la exposición filosófica, para la que, muy a menudo, el “con” – y lo otro que va con, se puede decir así – siempre viene en el segundo lugar, al mismo tiempo que esta sucesión es contradicha por la lógica profunda en cuestión. (NANCY, 2006, p. 46)*

Giorgio Agamben, em seu livro *A comunidade que vem*, diz que essa comunidade por vir é aquela que o Estado não pode tolerar. Uma singularidade qualquer que o recuse sem constituir uma cópia espelhada do próprio Estado em uma imagem que possa ser reconhecida nesse sistema:

De onde provêm as singularidades quaisquer, qual é o seu reino? As discussões de S. Tomás sobre o limbo contêm os elementos para uma resposta. Segundo o teólogo, a pena a que estão sujeitas as crianças não batizadas, que morreram sem outra culpa que a do pecado original, não pode na verdade ser uma pena aflitiva, como é a do inferno, mas unicamente uma pena privativa, que consiste na perpétua ausência da visão de Deus. No entanto, contrariamente aos condenados, os habitantes do limbo não experimentam nenhuma dor por esta ausência: uma vez que são apenas dotados da consciência natural e não da consciência sobrenatural, que foi implantada em nós pelo batismo, eles não sabem que estão privados do bem supremo, ou, se sabem (como se admite num outro ponto de vista), não podem afligir-se mais do que sofreria um homem sensato por não poder voar. (AGAMBEN, 1993, p. 13)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Estas singularidades imaculadas passam sua comunicação neste não lugar que é o exemplo – conceito que escapa ao paradoxo de pertencer simultaneamente ao particular e ao universal – e não estão ligados por nada que lhes seja em comum, nenhuma identidade.

### A comunidade e seu estranho

O não batizado, esse habitante do limbo, essa singularidade pura, ou aquele que ainda não teve seu nome legitimado não pode responder por si diante da lei: o sem-nome. Ele é considerado como um fora da lei, mas que dentro do novo território circula e ameaça a funcionalidade do *nomos*, que por sua vez não o consegue apreendê-lo, ele escorrega dentro da lógica da inclusão-exclusão. Agamben opera seu pensamento através da análise da figura do *homo sacer* pelo paradigma da inclusão pela exclusão, ou seja, para que a política se legitime, ela precisa do excluído ao qual tentará incluir – seja como for, também com a sua eliminação –, o que possibilita o estado de exceção.

O poder soberano é aquele que institui o estado de exceção, de modo a validar a norma àquele que foge da mesma: o banido ou o excluído. Assim, a lei se destitui, metamorfoseia-se e transforma-se para ser aplicada em uma nova lógica própria, em nome de uma exceção que não se enquadra na norma, mas que precisa ser enquadrada de algum modo. Esse é o nosso paradigma político ocidental: a inclusão pela exclusão, segundo Giorgio Agamben: “Mas enquanto a exceção é, no sentido em que se viu uma exclusão inclusiva (que serve, isto é, para incluir o que é expulso), o exemplo funciona antes como uma inclusão exclusiva”. (AGAMBEN, 2002, p. 29) E não é esta a principal característica do homem submetido às leis? Que não é exceção, mas regra? Fato que nos torna todos *homo sacer*? Assim o direito à vida passa primeiramente pelo Estado, não por nós:

Aquilo que é capturado no *bando* soberano é uma vida matável e insacrificável: o *homo sacer*. Se chamamos vida nua ou vida sacra a esta vida que constitui o conteúdo primeiro do poder soberano, dispomos ainda de um princípio de resposta para o quesito benjaminiano acerca da “origem do dogma da sacralidade da vida”. Sacra, isto é, matável e insacrificável, é originalmente a vida no *bando* soberano, e a produção da vida nua é, neste sentido, o préstimo original da soberania. A sacralidade da vida, que se desejaria hoje fazer valer contra o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos fundamenta, exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono. (AGAMBEN, 2002, p. 91)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Por que a figura deste *anómon*, deste fora-da-lei, deste *homo sacer*, que implica na hospitalidade absoluta, interessa a Derrida? Porque o sem-nome pode deslizar através da força de lei, tirana e arbitrária como ela é. As leis, elas mesmas, podem, por sua vez, serem desconstruídas, já que se compõem e se interpõem através de camadas – a justiça já não o é –, este é o ponto derridiano, o sem-nome, sem-documento, é um representante da comunidade que vem, é um membro qualquer que não deixa captar sua singularidade.

Pensemos, pois, no Édipo de Sófocles, que se desloca para o estrangeiro em busca de seu leito de morte, no Édipo transgressor, parricida, naquele que representa o assassinio da figura paterna do *logos*; desta forma, naquele que incomoda e que decide confiar seu último segredo ao amigo Teseu:

Não um segredo vivo qualquer, mas um segredo quanto ao lugar clandestino de sua morte, a morte de Édipo. Secreto saber, secreto quanto ao saber onde morre, em suma, o grande transgressor, o fora-da-lei, o *anómos* cego que não pode ele próprio confiar o segredo que ordena a outros guardar quanto ao lugar onde ele, o estrangeiro, estará quando ser-morto. (DERRIDA, 2003, p.89)

Pensemos nesse outro estrangeiro, a quem Édipo dedica seu derradeiro átimo, uma troca de *afectos* que só dizem respeito aos quem vêm de fora, em um gesto de hospitalidade que somente foi possível entre estrangeiros.

### **O estrangeiro**

Neste sentido quero refletir, também, acerca deste estranho estrangeiro, que é um ser exilado em si mesmo, o Meursault de Albert Camus, em seu livro *O estrangeiro*, como uma singularidade, um representante da comunidade que vem, esse estranho - estrangeiro, que nenhuma forma de controle consegue captar. Se pudéssemos representar o homem do século XX na literatura, diante de todos os seus medos e angústias, diante da possibilidade de usar a “verdade” de seu discurso sem temer as consequências, teríamos o personagem Meursault do livro do escritor franco-argelino.

Meursault é um jovem escriturário, um homem comum. É um cidadão sem ambições, conformado com sua vida besta e sem muito tato social, segue sua vida simples, apenas apresenta contentamentos imediatos como nadar ou dormir com sua



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

namorada, Marie. Para ele, pouco importa se será promovido no trabalho, pouco importa se se casará, pouco importa se continuará a viver.

O Sr. Meursault – só é possível conhecer seu sobrenome – representa o homem que já não aposta mais no sentido do mundo e do *logos* para seguir com sua existência, mas se lança à angustiada promessa sartreana de liberdade, pois é este o homem do século XX, aquele que sofre da exacerbação de subjetivismo, processo iniciado desde os primórdios da civilização moderna e dilacerado após as experiências das duas grandes guerras mundiais. O homem que se encontra só no mundo e livre depois da morte de Deus, decretada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche: o fim do homem e o início da era do super-homem, este ser com plena consciência de si, que busca o “cuidado de si”<sup>3</sup> foucaultiano, para se ver livre dos aparelhos estatais de ordem, observação e punição, livre dos dispositivos<sup>4</sup>.

Meursault pertence igualmente a essa força do pensamento que desarticula e não deixa de dizer. Ele é o representante de uma comunidade inoperante, é uma figura que nem se fecha, nem deixa capturar sua singularidade. Não somente o pensamento é força motriz, mas também o não pensamento e a indiferença são potência: “*I would prefer not to*” do personagem Bartleby do escritor Herman Melville<sup>5</sup>, como exemplo do desarticular do outro através do não pensamento, o que Gilles Deleuze em *Crítica e clínica* (1993) chama de “fórmula”. O advogado em Bartleby revela não encontrar nele nenhum traço humano, já que o protagonista não corresponde aos padrões comuns já determinados, principalmente, através da fala. Em “Bartleby, ou a fórmula”, Deleuze mostra que é esse o procedimento do personagem de Melville:

---

<sup>3</sup> O cuidado de si é uma forma de síntese, um ponto de conexão, entre a história da subjetividade e as formas de governabilidade. O exercício do cuidado de si está ligado a duas grandes zonas: ao poder e à governabilidade, ambos intrinsecamente ligados à ética.

<sup>4</sup> Giorgio Agamben esclarece em seu livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2006) a noção foucaultiana de dispositivo e diz: “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar”. (AGAMBEN, 2009, p.41).

<sup>5</sup> Personagem de *Bartleby, The Scrivener* (traduzido para o português como *Bartleby, o Escrivão – Uma História de Wall Street* ou como *Bartleby, O Escriturário*), do estadunidense Herman Melville (1819-1891), publicado pela primeira vez em 1853.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

A fórmula *I WOULD PREFER NOT TO* exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa; implica que Bartleby pára de copiar, isto é, de reproduzir palavras; cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio da linguagem. Mas também desarticula todo ato de fala, segundo os quais um patrão pode comandar, um amigo benevolente fazer perguntas, um homem de fé prometer. Se Bartleby recusasse, poderia ainda ser reconhecido como um rebelde ou revoltado, e a esse título desempenharia um papel social. Mas a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída. (DELEUZE, 1997, p.85)

A in-diferença é motor do acontecimento; a linguagem cria o evento, do mesmo modo que a não linguagem. Na literatura podemos encontrar vários exemplos. Assim como o Bartleby de Melville temos também a personagem Macabéa do romance *A hora da estrela*,<sup>6</sup> de Clarice Lispector em torno dessa mesma intransitividade, o que a torna singular, do mesmo modo que o protagonista de *O estrangeiro* de Camus. Meursault paga com a própria vida pelo seu silêncio, pela sua indiferença, assim como Macabéa e Bartleby<sup>7</sup>. Através de sua verdade, Meursault desliza-se pelo Estado, torna-se não captável. É dessa maneira uma singularidade.

A respeito de Meursault, vemos sua singularidade apenas pelo fato de ele existir, por estar lá, como ser-no-mundo. As convenções ou os dispositivos desarmam de início sua singularidade, procuram apagar sua identidade para torná-la nula. O protagonista se revela como uma figura marginal, fora-da-lei da sociedade pré-estabelecida, um estrangeiro em sua própria terra, exilado em sua própria existência. É tido como um estranho – *fremd* – aquele que vem de fora e ameaça o funcionamento do *nómos*.

As últimas páginas mostram Meursault em paz consigo, apesar de sua condenação à pena de morte. Para ele fica bem clara sua impotência diante de um mundo regido por leis que lhe escapam muitas vezes à compreensão, de uma sociedade que não estava disposta a lhe oferecer sua hospitalidade, mas sim, hostilidade: “A paz maravilhosa deste verão adormecido entrava em mim como uma maré. Neste momento, e no limite da noite soariam sirenes. Anunciavam partidas para um mundo que me era pra sempre indiferente”. (CAMUS, 1999, p. 125-126)

<sup>6</sup> O romance de Clarice conta a história da datilógrafa alagoana Macabéa, que migra para o Rio de Janeiro, tendo sua rotina narrada por um escritor fictício chamado Rodrigo S.M. Macabéa recebe aqui uma leitura que a retira do lugar-comum de retirante e devolve-lhe sua singularidade.

<sup>7</sup> Nos dois exemplos citados os dois personagens têm a morte como acontecimento. A morte é o acontecimento maior que cala, mas que assim como o silêncio de Bartleby ou a tolice de Macabéa é potência do pensamento.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pebart. São Paulo: Ed.34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da \_\_\_\_\_Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Sob palavra: instantâneos filosóficos*. Lisboa: Fim de século, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Dire L'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris l'Harmattan, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Tradução para o castelhano de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena libros, 2006.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### A SIMBOLOGIA DO ESPAÇO TEXTUAL EM *LA ESQUINA ES MI CORAZÓN*, DE PEDRO LEMEBEL

Juliana Leal

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Se nos libertamos de uma racionalidade cartesiana, definidora de uma lógica espaço-temporal naturalista em favor de outra que considera o ficcional como via possível, algumas vezes, irremediável para se falar do real, como é o caso do campo literário, o uso de recursos estilísticos, tais como a metonímia, poderá concretizar o movimento no qual “o grande sai do pequeno” apontado por Gaston Bachelard por meio do qual se vislumbra a possibilidade da representação de uma totalidade por meio da exploração de uma de suas partes. Diz Bachelard: “O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que caracteriza a atividade da imaginação” (BACHELARD, s/d, p. 120).

Se Homi Bhabha considera toda produção cultural um ato político, o livro de crônicas *La esquina es mi corazón*, do escritor chileno Pedro Lemebel naturalmente o é, muito porque seus textos estão contextualizados numa época na qual a censura e a repressão políticas marcaram um momento significativo da história chilena: a ditadura militar dos anos setenta, que ditou normas aos sujeitos sociais por meio do esforço da implementação de uma hegemonia de dispositivos, se recupero Agamben ao se referir às reflexões sobre saber e poder formuladas por Foucault, caracterizada por uma ditadura monolítica de saberes e fazeres, marcadamente burguesa, heterossexual e patriarcal.

Se “A cidade (...) é feita (...) das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado...” (CALVINO, 1990, p. 14), como afirma Calvino em *As cidades invisíveis*, considerar o contexto histórico-social que compõe o pano de fundo das crônicas da obra de Lemebel será de fundamental importância para a construção de uma análise da simbologia do espaço textual como metonímia da sociedade e como cenário propulsor de uma atitude responsiva subversiva e desafiadora por parte da alteridade. Uma simbologia espacial feita de negociações, embates e lutas quase sempre conflituosas que desestabilizam supostos lugares de poder por meio do estabelecimento



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

incessante, imprevisível e sempre criativo de uma sistemática performática de (sobre)vivência de seus atores sociais frente à pressão também incessante por um enquadramento definitivo de saberes, discursos e comportamentos nos diversos espaços da urbe.

Minha hipótese é a de que a obra de Lemebel pretende iluminar a sociedade dessa época, bem como as relações travadas entre os sujeitos que a ela pertencem, apontando movimentos criativos de reapropriação de seus espaços urbanos por meio de desestabilizações ou profanações, nos termos de Agamben, do *status quo* do poder repressivo. Movimentos que se dão em razão do deslocamento de corpos pelos espaços da cidade que resistem, por meio da construção de *topos* provisórios, espécie de exílios efêmeros, às reiteradas investidas de domesticação dos mesmos. Essa simbologia literário-social, no entanto, não se limitaria a representar somente a sociedade chilena dos anos setenta, mas, de alguma maneira, a estrutura organizacional de todas as sociedades capitalistas, cujas relações de poder ou dispositivos de saber tentam insistentemente localizar de maneira, na maioria das vezes coercitiva, em pólos distintos e mais ou menos definidos, os que mandam e os que devem a eles se submeter.

Em função da decisão de Lemebel em se apropriar de espaços da cidade, como estádios de futebol, cinemas, parques, saunas, etc. é notório perceber a existência de uma crítica a um passado histórico recente concretizada por meio da formulação de uma complexa rede de signos literários que estrutura esses espaços textuais cuja interação pretende revelar uma dinâmica desterritorializante impulsionada pelo desejo, que também sustenta as relações de poder que ali se dão. Por essa razão é que a partir dessa configuração dos espaços nas crônicas de *La esquina es mi corazón* será possível a identificação de *transespaços*, nomeados, em minha dissertação de mestrado, como espacialidades performáticas. A apropriação/construção dessas espacialidades nos textos de Lemebel se orientará a partir de uma lógica de ressignificação marcadamente criativa e subversiva, tipicamente associada às artes performáticas cujos fundamentos filosóficos estão normalmente associados a ideias diametralmente contrárias ao pensamento classificatório normatizador, sempre avesso às contaminações, às trocas e aos diálogos entre os saberes, as artes e as diversas formas de construção das subjetividades.

Segundo essa perspectiva, a ressignificação do espaço textual para a representação de uma sociedade repressiva e autoritária, baseada em moldes metonímicos, simbólicos



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

ou, ainda, performáticos, insere as crônicas de Lemebel dentro de uma perspectiva pós-moderna de escritura, segundo as considerações que tece Teixeira Neto por rejeitar uma postura de reconstituição e preservação fiéis do passado e assumir uma filosofia baseada na sua alteração e releitura críticas (COELHO NETO, 2001, p. 94). Além disso, é importante destacar que desse movimento performático de usos, no corpo a corpo, dos espaços da urbe pelos sujeitos sociais, como é evidente perceber inclusive em outras obras de Lemebel, decorre uma proliferação de subjetividades que vão minando, ainda que em conta-gotas, um processo histórico de sujeição de individualidades marginalizadas e de neutralização de lugares enunciativos dissidentes.

A dinâmica estruturante das espacialidades nessas crônicas partirá de uma lógica por meio da qual observaremos a presença de signos, constituindo um processo o qual o teórico Teixeira Coelho denominou *parataxe* e o crítico teatral Patrice Pavis nomeou como *vetorização*. O primeiro conceito refere-se à disposição lado a lado de blocos de significação no texto literário, sem que a relação entre eles seja explicitada (COELHO NETO, 2001, p. 96); e o segundo, refere-se a ramais de signos, a um processo concebido a partir da existência de agrupamentos de símbolos, tencionados linearmente, que se direcionam a uma representação determinada. Ramais, agrupamentos e blocos que só podem ser analisados na relação existente entre eles e não de forma isolada (PAVIS, 2003, p. 13).

Daí ser possível identificar em *La esquina es mi corazón* a presença de dois vetores principais, ideologicamente díspares, mas que juntos definem e constituem os espaços textuais nos quais as tramas literárias se desenvolverão: um bloco ou vetor que representaria as instituições sociais e outro que representaria os sujeitos que são submetidos pelos primeiros. Vetores estes que, juntos, especialmente quando em situação de conflito e profanação, configurarão uma espécie de *ecologia de saberes*, nos termos de Boaventura de Sousa Santos, que, ao combater a monocultura dos saberes, amplia substancialmente o presente conferindo espaço para criação de realidades outras. No caso da obra em questão a criação dessas realidades acontece nos *transespaços* ou nas espacialidades performáticas a partir dos quais o desejo é que dá a tônica do lugar. Assim, o caráter de intervenção na realidade e na espacialidade urbana se concretiza na medida em que, a despeito da vigilância recriminatória existente no âmbito social (especialmente nos espaços públicos da cidade), em relação ao desejo homo-hetero-



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

sexual, este é, ainda assim, capaz de circular vivo e poderosamente *bajo el flujo ciudadanal* (LEMEBEL, 1997, p. 43), porque, segundo Nestor Perlongher: “A exigência de lugar-território único pode ser deixada de lado, para se considerar a *plurilocalidade* da vida na sociedade contemporânea, privilegiando os “espaços intermediários” da existência social, percursos, trajetórias, devires...” (PERLONGHER, 1988, p. 5)

Por meio da disposição desses blocos de signos é que se pode identificar a caracterização de uma operação metonímica de representação, entendida por Teixeira Coelho como um procedimento de *combinação* de significados (COELHO NETO, 2001, p. 70). Uma combinação simbólica projetada no espaço dos textos narrativos que resultará na identificação de outro espaço extra-texto: o da sociedade capitalista. Para representar as instituições sociais, identificaremos nas crônicas de Lemebel, entre outros, os seguintes signos: *ojos, cámaras, viejas, voyerista, sirena, linternas, ancianas, patrulla*; e para representar aqueles que são submetidos pelos primeiros teremos: *locas, maracos, los chicos, machos asfixiados, cetaceos, focas, chilenos, etc.*

Na crônica *Anacondas en el parque*, por exemplo, podemos apontar três signos principais que metaforizam os sujeitos marginalizados, os homossexuais, pelo sistema social: *anacondas perdidas, perlas solitarias e serpientes de cabezas rojas*. Símbolos que caracterizam o vetor “subalternos” na dinâmica sógnica do espaço textual para uma representação social. Nessa crônica estes sujeitos são incessantemente perseguidos pela repressão do outro vetor, que se personifica por meio dos olhares *voyeres*, pelas *sirenas, cámaras e linternas* do sistema policial repressor, bem como pelas pessoas idosas ou jovens, isto é, o *olho público* que vigia e controla o *desejo cidadão*:

Aun así, los parques de Santiago siguen fermentando como zonas de esparcimiento planificadas por la poda del deseo ciudadano. Los parques son lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para regenerar el contacto humano.<sup>1</sup> (LEMEBEL, 1997, p. 13-14)

Graciela Ravetti em seu artigo *O corpo na letra: transgênero performático* reflete sobre a possibilidade da ampliação da conceituação dos termos *archivo, escritura* e

---

<sup>1</sup> Ainda assim, os parques de Santiago continuam fermentando como locais de diversão planificados pela poda do desejo cidadão. Os parques são lugares onde é cada vez mais difícil deslizar um manuseio, como união dos sujeitos, que sujeitos ao olhar público, buscam a lambida da escuridão para regenerar o contato humano. (tradução minha)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

*gênero*, que partiriam não somente da consideração da letra impressa, mas também pelas marcas do corpo na letra. Isso acarretaria uma mudança na denominação desses conceitos que poderiam ser então definidos a partir do prefixo “trans” que, conforme ela, “se refere a ‘movimento para além de’; ‘através de’, ‘posição para mais além de’; ‘posição ou movimento de passagem’; ‘intensidade’” (RAVETTI, 2003, p. 85-86). Um prefixo que pudesse favorecer a percepção do acréscimo de sentido que a projeção do corpo ocasiona na letra.

Partindo desse raciocínio teórico, me dei a liberdade de refletir sobre uma possível dimensão *trans* na apropriação do espaço textual nas crônicas de *La esquina es mi corazón*. Por ser a função social e institucionalizadora do espaço da urbe, em seus textos, subvertida pelo corpo para a criação de outro espaço, alternativo, clandestino, no qual homossexuais e *locas* pudessem dissipar seus desejos e instintos, é que compreendi esse espaço textual alternativo como um *transespaço*, uma espacialidade performática contra-hegemônica, portanto, avessa à monocultura dos saberes, dos discursos e das práticas que circulam pela urbe. Um espaço que se apropria do corpo para a realização de um processo de subversão criativa visando à criação de uma possibilidade outra de intervenção e uso no e do espaço social ou, ainda, uma realidade nova, se continuo o diálogo com Boaventura.

Neste sentido, dependendo da apropriação do espaço no âmbito ficcional, as relações de poder ocorridas dentro dele poderão ser subvertidas ou mantidas. Em Lemebel, a apropriação dos espaços da urbe, sempre atravessada pelo desejo, intenciona desmistificar a imagem de uma série de instituições sociais, a partir de uma vivência mais visceral desses espaços. Cinemas, parques e estádios de futebol, por exemplo, deixam de ser meros lugares de diversão para se converterem em locais alternativos para a concretização do que Lemebel chamou por *acoplamiento de los sujetos*<sup>2</sup> (LEMEBEL, 1995, p. 14). Seriam espaços, portanto, do escape, da possibilidade, e não, do aprisionamento, da limitação e do reforço da opressão, início de uma nova política do saber, agora pautada pelo corpo, pelo desejo.

Na crônica *Lagartos en el cuartel* (y no era así, fue en el Servicio Militar), por exemplo, podemos perceber a atuação subversiva do desejo em um ambiente supostamente masculino que ressignifica um espaço a partir da criação de pequenos

---

<sup>2</sup> União dos sujeitos.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

núcleos privados de dissipação do prazer, conformando a existência do que Renato Gomes chamou de “cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 1994. p. 24):

Quizás la suma de jóvenes en simetría de tungos afeitados, como ballet de plumeros mochos desfilando en los cuadros de una matemática del orden, donde la menor equivocación deriva en tiburones de agotamiento; **va provocando otro de excursiones eróticas que alteran la rigidez del canon militar.** Formas de salvataje en medio del apuro, **conexiones fraternales que se anudan a pesar de la vigilancia** y la piedra lumbre. **Acercamientos y manoseos bajo los estandartes como formas de soportar el encierro, la castidad y el bigotito burlesco del teniente** que trapea el suelo con los reclutas y ellos, sin embargo, le dicen “mi teniente”, en un trato de pertenencia, amor y odio que dicta la jerarquía masculina.<sup>3</sup> (LEMEBEL, 1997, p. 55) (grifo meu)

A profanação desses dispositivos sustentados pela lógica antagonística *ordem/submissão* e a criação desses *transespaços* como alternativa de enfrentamento nos remete à ideia de que as relações de poder não estão fixadas, nem são imutáveis, mas que se caracterizam por deslocamentos e negociações, conforme asseverou Foucault. São, portanto, relacionais. Um feixe aberto para a possibilidade de inversões nas posições de poder, tal como ocorre nos variados espaços textuais das crônicas de Lemebel, nos quais os que vigiam deixam de fazê-lo porque desejam experimentar o mesmo prazer que os casais homossexuais sentem atrás dos arbustos dos parques, por exemplo:

Como ese voyeurista que los miraba a ellos mismos hace un rato. Los miraba hacer el amor en la dulzura del parque, **porque no tuvieron plata para el motel**, pero gozaron como nunca en esa intemperie verde, con ese espectador que no pudo aplaudir porque tenía las manos ocupadas, corriéndosela a todo vapor, moqueando un “ay que me voy, por favor espérense un poquito”<sup>4</sup> (LEMEBEL, 1995, p. 10) (grifo meu)

<sup>3</sup> Talvez a soma de jovens em simetria de garanhões barbeados, como balé de pavões morenos desfilando nos quadros de uma matemática da ordem, onde o menor equívoco deriva em tubarões de esgotamento; vai provocando outro de excursões eróticas que alteram a rigidez do cânone militar. Formas de selvageria no meio do apuro, conexões fraternais que se unem apesar da vigilância e da lanterna. Aproximações e manuseios por debaixo dos estandartes como formas de suportar a prisão, a castidade e o bigodinho burlesco do tenente que esfrega o chão com os recrutas e eles, entretanto, lhe dizem “meu tenente”, em um trato de pertencimento, amor e ódio que dita a hierarquia masculina.

<sup>4</sup> Como esse *voyerista* que os observava há um instante. Os observava fazer amor na doçura do parque, porque não tiveram grana para o motel, mas gozaram como nunca nessa intempérie verde, com esse espectador que não pôde aplaudir porque tinha as mãos ocupadas, movimentando-as a todo vapor, fungando um “ai que já estou indo, por favor me esperem um pouquinho.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Ainda que existam regras e imposições legais dos mecanismos de poder, os sujeitos subalternos, nos variados espaços representados nas crônicas de Pedro Lemebel, subvertem o uso desses lugares para garantir ou desfrutar da possibilidade do encontro sexual. Na crônica *Baba de caracol en terciopelo negro*, o cinema, por exemplo, é ressignificado para a concretização do desejo daqueles cujas vidas íntimas são perseguidas e controladas. Seu uso social é, portanto, transgredido, transformando-se em um local social da possibilidade da satisfação, ainda que parcial, do desejo humano:

Entonces la banda sonora es el crujido de los asientos; una coral de seseo o pequeña gimnasia promiscua en el jiu-jitsu de los dedos. En contraste con la gimnasia de la coreografía karateca doblada por la cadena de manuelas, mano con mano, golpe a golpe, beso a beso, saltos mortales del chino que reproduce en menor escala el chorro ligoso que dibuja el aire con su trapecio seminal.<sup>5</sup> (LEMEBEL, 1995. p. 27-28)

Considero relevante ressaltar que a construção ideológica do espaço textual nas crônicas de Lemebel possui algo especial, algo que vai além da projeção do corpo na letra a qual se referiu Ravetti. Para explicar isso, parto do conceito que Alicia del Campo desenvolve acerca do termo *teatralidade social*. Ela o define como aquilo que envolve toda prática ou evento social, tais como as *Jornadas de Purificación Canto Libre*, que objetivavam a recuperação dos espaços de censura e morte do passado, reapropriando-os performaticamente de modo a tentar devolver a dignidade humana às suas vítimas. Uma reapropriação que garantisse uma conexão com o passado, mas que ao mesmo tempo permitisse uma projeção de mudança no futuro.

Lemebel não realiza essa *teatralidade social* em espaços concretos e reais nos quais se deram práticas de cerceamento da liberdade dos cidadãos como é o caso do *Estadio Nacional* localizado na cidade de Santiago no Chile. Ele realiza isso ficcionalmente, muito embora se remetendo a espaços urbanos, cenários de processos de censuras diversos. E se partimos ainda da ideia de Olga Valeska que entende a construção identitária como uma atividade de linguagem, como uma construção

---

<sup>5</sup> Então, a banda sonora é o rangido das poltronas; um coral de gemidos ou pequena ginástica promiscua no jiu-jitsu dos dedos. Em contraste com a ginástica da coreografia karateca dobrada pela cadeia de mãozinhas, mão com mão, golpe com golpe, beijo com beijo, saltos mortais do chinês que reproduz, em menor escala, o jorro melado que desenha o ar com seu trapézio seminal.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

narrativa (VALESKA, 1999, p. 87), a intervenção performática e social que realiza a estética de Lemebel possui forte caráter ideológico porque busca no literário espaço para uma intervenção no passado, com vistas a uma projeção politicamente distinta no futuro.

Nesse sentido, talvez a sociedade futura idealizada pelo escritor seja aquela que se realiza nos *transespaços* citadinos. Se partimos dessa ideia, podemos considerar então que a tentativa de subversão da representação estereotipada da sociedade vigente no âmbito do espaço textual nas crônicas de Lemebel se move por uma força que Calvino denominou como *desejo* porque para ele as cidades podem possibilitar a existência ou a inexistência do desejo ou, do contrário, é o desejo que as destroem. Cito:

... é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados. (CALVINO, 1990, p. 36-37)

Tratando-se das “cidades” (sociedades) idealizadas por Lemebel, ficamos com a última opção, ou ainda, com uma alternativa na qual o desejo, ao invés de destruir a cidade, a recria e a dinamiza, pois, ainda apropriando-me das palavras de Calvino: “As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos...” (CALVINO, 1990, p. 44). Ou elas serão para sempre uma engrenagem fechada e demarcada, dentro da qual é difícil ou quase impossível sair, ou serão espaços abertos à ressignificação, à subversão, enfim, ao questionamento de seus usos, bem como dos papéis desempenhados pelos sujeitos sociais que deles fazem parte.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPO, Alicia del. Purificación y duelo: el rito como rearticulación cristiana de la identidad nacional en *Canto Libre*. In: CARREIRA, André Luiz Antunes *et al.*



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

(orgs.). *Mediações performáticas latino americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004, p. 117-144.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 6ª ed.. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Juliana Helena Gomes. *La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*. 2007. 149 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. 2012. 174 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón: crônica urbana*. 2ª. ed.. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.

NASCIMENTO, Luciana Marino do. *Belo Horizonte: a cidade de papel*. In: Revista Em tese v.3, ano 3. Belo Horizonte: Pós-Lit FALE/UFGM, dez./1999. p. 67-75.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERLONGHER, Nestor. *Teritórios marginais*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1988.

RAVETTI, Graciela. *O corpo na letra: o transgênero performático*. In: CARREIRA, André et. alli (orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Tradução de Mouzar Bedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Múrcia: Cátedra, 1989.

VALESKA, Olga. *Miragem olhares: a presença perturbadora do “outro”*. In: Revista Em tese v.3, ano 3. Belo Horizonte: Pós-Lit FALE/UFGM, dez./1999. p. 87-95.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### “QUER VER? ESCUTA”:

#### IMAGENS E SUJEITOS DA POESIA DE FRANCISCO ALVIM

Laíse Ribas Bastos

Universidade Federal de Santa Catarina

#### A fala e a visão, a escuta e o olhar

Para ler a poesia de Francisco Alvim é preciso que as hipóteses ou cenas de leituras armadas em torno de sua operação poética sejam norteadas pela desestabilização da língua no poema, e, portanto, como consequência, desestabilização da própria poesia. É preciso, ainda, e com isso, considerar os desdobramentos do sujeito e da imagem em sua escrita, configurados como traços que apontam a perda da subjetividade, uma perda própria da modernidade, mas que, na poética traçada para Alvim, pode não se perder de fato.

Uma poética do risco e da instabilidade configura-se nos sujeitos e imagens ao mesmo tempo presentes no poema, e, às vezes, renunciados *no* e *com* o texto, em uma espécie de retirada da linguagem: presença e ausência. Essa linha de pensamento propõe ler as imagens poéticas em suas mais diversas formas de manifestação: não só na imagem-metáfora; mas mesmo na poesia sem metáfora, na imagem tomada antes de tudo como “forma de apreensão de uma realidade”, imagem como um conceito, uma forma (e porque não, um pensamento?), e por isso, também, as imagens podem ser lidas no movimento elíptico do texto (elipse do sujeito ou do verso, por exemplo).

Em uma espécie de lugar limítrofe, lugar-limite, ou de uma subjetividade relativa, a poesia de Francisco Alvim poderia ser situada entre uma ideia sujeito moderno e romântico. Uma das principais características do sujeito romântico é a emergência do “eu”, de modo que, o objeto dessa poesia pode realizar-se com a fusão de um sujeito empírico e um lírico. O *pathos* romântico poderia ser pensado, assim, como estado de excitação da alma e como fuga explícita e direta de uma realidade, características que instauram uma noção de ruptura, por meio de uma ideia de inspiração, criação do novo e originalidade: “todo grande poeta deve, inevitavelmente, inovar o exemplo de seus predecessores”, afirmava Shelley (2008, p.85).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

A ideia de modernidade, por sua vez, está relacionada a um período de transição entre os séculos XVIII e XIX, e, como em outros momentos artísticos, implica uma drástica alteração na sensibilidade do artista diante do mundo a sua volta. O sujeito poético posterior ao romantismo aprofunda o conflito percebido pelos artistas românticos. Desse modo, a despersonalização e objetivação da linguagem e do sujeito passam a serem características da poesia.

Entretanto, as particularidades da poesia moderna não eximem o tratamento dado à imagem, lembrando a concepção de Badiou (2002) de que, embora seja uma forma de pensamento, o poema está sempre sujeito à imagem. Ao mesmo tempo em que considera o poema como pensamento que atravessa a língua, Badiou pondera: “Supondo-se até que exista um pensamento do poema, ou que o poema seja um pensamento, esse pensamento é inseparável do sensível, é um pensamento que não se pode discernir ou separar como pensamento” (2002, p.32).

Não há como não relacionar essa perspectiva com uma concepção de poesia imaginativa, e como importante contribuição do romantismo. “A poesia, em seu sentido comum, pode ser definida como a ‘expressão da imaginação’”, afirma Shelley (2008, p.78), mais uma vez, e diz ainda que a imaginação é configurada na ação da mente sobre os pensamentos, para pintá-los com sua própria luz, e compondo assim outros pensamentos – algo que ele denomina *Poiein*, o princípio da síntese: “Esta é *poiein*, ou o princípio da síntese, e tem como seus objetos aquelas formas que são comuns à natureza universal e à própria existência” (2008, p.77).

A invenção e transformação de imagens ocorrem na poesia de Francisco Alvim através de sua síntese e tensão, capazes de inventar e evocar experiências completamente distintas, mesmo que fantasiosas, e transformá-las em aparente leveza, sutileza, brincadeira discreta. Com isso, entende-se que o que está em jogo na poesia de Francisco Alvim não é a plasticidade quase hermética, possível de vislumbrar em Mallarmé, por exemplo; e sim, a imagem plástica e controversa como uma “luz trêmula e baça” própria de “A morte dos artistas”, de Baudelaire (2012, p.419); e ainda, a inserção de falas e narrativas quase soltas no poema, caras à poesia de T.S Elliot, para citar mais um exemplo. O que interessa à poesia de Francisco Alvim, portanto, não é necessariamente a ausência de metáfora, mas sua transformação, ambivalência e



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

ambiguidade como imagem, ou seja, sua capacidade para fazer ver e ouvir, conforme se observa nestes poemas:

### VARANDA DE UM VOO

Um tempo de neve –  
volta  
por dentro do sol  
e da água

Olho de um lago  
que olha dentro de si  
para se ver  
não se ver

Olhar de fora  
luz tamanha  
névoa na neve –  
montanha (ALVIM, 2004, p.213)

A cena fria movimentada um tempo e, parece, uma memória, e está do início ao fim do poema contraposta à luz e ao calor do sol (“um tempo de neve por dentro do sol”), ao mesmo tempo em que dispõe um olhar para dentro (dentro de si? dentro do sujeito? dentro da memória?) e um olhar que vê de fora. Ambos inundados pela luz – uma luz solar e o lago – e pela névoa, uma bruma na montanha. A imagem turva formada no poema está no livro *Festa*, lançado no mesmo ano de *Lago, montanha*, em 1981, e que nada celebra. Ao contrário, a festa, ali, é perversa como “um beijo mal dado no lábio leporino” (2004, p.211), ou simplesmente desequilibrado, como se viu no poema “Varanda de um voo”. Voo esse que, aliás, ocorre apenas via tempo e memória lançados nas imagens do lago – lugar aberto, amplo e capaz de refletir outra imagem – e da montanha – um cume alto, branco e nebuloso. O tempo surge no poema através da luz do sol e da água do lago, e parece encontrar uma barreira, um bloqueio no olhar que vem de outro ângulo mais alto e distante, que é o ângulo da montanha. Essa cena retorna depois no livro *Elefante*, mais soturna e opaca do que no poema anterior, e mais ambivalente a partir daquilo que o olho e o ouvido podem capturar e tornar capaz de refletir um tempo, uma vida e uma consciência, como sugere o poema “Espelho”:

Meu deus como é triste  
Olhar a noite nos olhos  
O som da treva ecoa  
no brejo mais fundo



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Lembrar a montanha  
a tarde cheia de sinos  
a menina – névoa no azul  
o menino

Uma luz  
que afastasse este breu  
para além da estrela remota

Olho e vejo um furo  
no escuro – um lago?  
Aviões partem  
Para que deserto? (ALVIM, 2004, p.14)

Não há ainda como ignorar o “incêndio de cobre nas pilastras” que, em *Lago, montanha*, de 1981, ilumina o dia com azul, vermelho e amarelo, em “corpos varados de luz” (“Em certa hora / há um incêndio de cobre nas pilastras”, diz os primeiros versos do poema). O mesmo “incêndio” aparece no livro *Elefante*, de 2000, como imagem para o firmamento, cenário onde pisa um dúbio e quase obscuro elefante: “[...] O firmamento, / incêndio de pilastras” aponta a metáfora no texto.

Já no poema “Luna”, citado a seguir, há uma voz que aponta para a claridade esquiva do dia, e denuncia então o jogo entre a fala e a visão, a escuta e o olhar. A impertinência da imagem na poesia de Francisco Alvim aparece não só nas cenas que não conseguem se encher completamente de claridade. Ela está, também, na ênfase dada às falas que se ouve, ao que é dito na rua e, como um segredo que não é possível guardar, é de todos e de ninguém.

LUNA

Quero  
arder na paixão suicida  
a voz me olha diz  
claridade do dia tão esquiva  
de relance apenas percebida  
aragem das manhãs – distanciados  
os turvos sonhos, sentimentos  
um olho me ilumina me afagando  
falo de meu corpo livre, derrotado (ALVIM, 2004, p.153)

Mas a relação e interdependência entre ver e ouvir estão presentes em diversos momentos da poesia de Alvim, especialmente a partir do livro *Passatempo*, de 1974: “O corpo: um sino ouvindo / e repetindo a paisagem”, diz o verso do poema “Moça de



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

bicicleta” (2004, p.251). Como se a fim de dar corpo e forma ao poema fosse necessário duas instâncias: uma que vê e outra que escuta, de modo que elas estejam, mesmo que sutilmente (e por vezes, nem tanto), indicadas no texto. A escuta torna-se imprescindível para o olhar – ou seria o contrário? Ilustrando essa hipótese, o seguinte poema, do livro *Lago, montanha*, mimetiza a oralidade da língua em seu título e na incongruência gramatical do verso, apresentando a imagem de um sujeito que é “todo ouvidos”:

QUIFOIQUIOUVERAPAZ

Me raparam o olho (ALVIM, 2004, p.178)

A pergunta ambígua do título – “o que ouve”- está grafada tal qual é reproduzida na oralidade, e mesmo sem a letra “h”, sugere que sejam considerados os verbos ouvir e haver. A resposta, conseqüentemente, aponta para duas situações. A primeira, a óbvia: um indivíduo sem olho não consegue enxergar. Nesse caso, porém, e como uma compensação, consegue ouvir. Não há olhar, mas há ouvidos abertos à escuta. E o que acontece no poema, o que houve, e há, de fato, é um corte: rapar o olho é uma agressão ao sujeito, porque raspa, corta rente e até o fim, e machuca. O corte do verso que passa reto e solto no poema faz com que o sujeito, desprovido do olhar, apenas escute, como acontece também em

QUER VER?

Escuta (ALVIM, 2004, p.55)

do livro *Elefante*. Aqui já não há uma voz que diz “eu”. O poema de duas linhas e três palavras ao mesmo tempo em que exige a escuta como critério de leitura – afinal, há uma ordem explícita no verso – e, principalmente, como critério de realização do próprio poema, está sujeito ao silêncio imposto pelo fim do verso, uma única palavra que resta solta na linha. Nessa perspectiva, verifica-se que muitas imagens e cenas formadas nos poemas de Francisco Alvim são compostas a partir daquilo que é possível ouvir, por mais corriqueiro e banal que seja.

Nesse jogo da linguagem que registra o que se vê e se escuta, os restos de lirismo e as imagens podem sugerir um tom de súplica, de melancolia, de angústia, ou de um lamento doce, quase como é possível encontrar em um quadro de Rembrandt, onde a luz



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

incide sutilmente sobre a imagem, destacando-a da escuridão. Às vezes, porém, tudo isso é capaz de se transformar em aparente leveza e claridade.

Nota-se, portanto, certo grau de imprevisibilidade na poesia de Alvim, a qual se manifesta na dissimulação entre o sujeito moderno e o lirismo tardio, presentificados nas imagens tênues do sujeito e do próprio poema. Imagens que ficam como cicatriz – aquela que se quer mostrar, mas não é possível ver (ALVIM, 2004); ou mesmo como disfarce, máscara, sob uma luz incerta como o “brilho baço do elefante” (ALVIM, 2004, p.50), ou, ainda, como “nada, mas nada mesmo” (ALVIM, 2011, p.75). Imagens que estão nesse espaço limite do oxímoro do livro que leva o título *Sol dos cegos*, de 1968, (assim como em *As flores do mal*, de Baudelaire); no tempo que passa e vira um só, no livro *Passatempo*; no livro e poema “elefante”, remetendo ao elefante de Drummond, e que remanesce, embora já seja outro; e no corpo que está sempre fora, mesmo quando sujeito, mesmo quando lírico, é invenção, fantasia e mero exercício da imaginação.

Esse lugar de imprevisibilidade, onde estão as imagens, as vozes e os sujeitos da poesia de Alvim, pode ser o do tom de intimidade também construído nos poemas. No entanto, contrariando o poeta W. H Auden (2009), é possível erguer a voz e dissimular. De alguma forma, a afirmação de Auden (2009) sugere essa ambiguidade do gesto poético de Alvim: o esforço e constante movimento de uma pessoa qualquer (um homem qualquer, uma mulher qualquer, um sujeito qualquer...) para buscar um rosto próprio. Diz Auden (2009, p.10):

O estilo característico da poesia “moderna” é um tom de voz íntimo, a fala de uma pessoa dirigindo-se a outra pessoa, não a uma larga plateia; sempre que ergue a voz, o poeta moderno soa como impostor. E seu herói característico não é nem o “Grande Homem” nem o rebelde romântico, ambos praticantes de ações extraordinárias, mas qualquer homem ou mulher que, em algum obscuro meandro da existência, e a despeito de toda a pressão impessoalizadora da sociedade moderna, se esforça por adquirir e preservar um rosto próprio.

O gesto ambíguo e moderno, como a busca de um rosto próprio “a despeito de toda a pressão impessoalizadora da sociedade moderna”, mesmo que haja uma subjetividade perdida ou simplesmente desfeita, sugere, dessa forma, alguma possibilidade de relativizar o pensamento acerca da poesia moderna.

### **Inevitavelmente entre poema e prosa**





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Ao tratar da modernidade, Paul de Man (1988) afirma que é preciso pensar a poesia moderna em conjunto com a poesia lírica, sem tomá-las como manifestações completamente isoladas em seus tempos, condições, e, principalmente, em gêneros distintos (poesia lírica x prosa). Para Paul de Man, a discussão acerca da literatura moderna não pode passar pela questão dos gêneros literários. Além disso, a ligação entre a modernidade e os gêneros básicos da literatura estaria longe de ser esclarecida, apesar dos conceitos de gênero aceitarem uma diferenciação entre eles, em termos de estruturas temporais. De um lado, a espontaneidade da linguagem da poesia lírica; de outro, as mais conscientes e reflexivas formas de discurso literário em prosa. Paul de Man procura tratar da modernidade a partir das manifestações discursivas e de elementos como símbolo, alegoria e metáfora, considerando suas implicações com base em uma ideia de poesia lírica.

As questões apontadas por Paul de Man podem servir para uma compreensão mais ampla do pensamento desenvolvido por Alfonso Berardinelli (2007) em *Da poesia à prosa*. Ao estabelecer novos paradigmas para a poesia na modernidade, Berardinelli (2007) relativiza o tratamento dado à diferenciação entre poesia e prosa, a fim de que haja uma possível compreensão dos recursos e procedimentos da poesia moderna: entender o texto *em relação* (com o mundo e com as outras artes) e a partir do que ele aponta.

Alfonso Berardinelli (2007) propõe, então, um olhar mais aberto e direcionado a cada autor e sua expressão poética. Para ele isto é mais interessante do que analisá-los num conjunto do espírito moderno, partindo de valores pré-estabelecidos para tentar um encontro com suas obras. O movimento a ser feito deve ser o contrário, e dessa forma, muitos valores atribuídos para a poesia de Baudelaire, Mallarmé e às próprias vanguardas, podem ser desfeitos, bem como, outros princípios podem emergir a partir desse outro olhar sobre a escrita de alguns desses artistas.

Jean-Luc Nancy, em seu texto *Resistência da poesia* (2005), defende que a poesia nega o acesso ao sentido como uma passagem, uma via ou caminho; e o afirma como uma presença, uma disposição, uma invasão. Essa invasão pode ser definida nas palavras de Erich Heller, mencionado por Alfonso Berardinelli (2007, p.30): “Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia do caos; significa esperança, ainda



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista.”<sup>1</sup> Dizer respeito “à real estatura das coisas”, ao lugar do homem no mundo, é o que se toma por base para entendermos que a poesia e o poema pressupõem, mesmo que veladamente, uma relação do homem com seu tempo, e com outros tempos; com a cultura e com um arquivo do qual o poeta lança mão para tecer o texto e permitir que este se enrede na infinitude de sentidos que pode adquirir. Segundo Berardinelli,

A par ou em alternância com a tendência à pureza, à autonomia metafórica e à abstração, muitos poetas do século XX mantêm uma relação mais aberta e mais livre com as formas poéticas tradicionais e com os clássicos da própria língua. Não para criar, como ocorre em alguns casos, um neoclassicismo restaurador, mas para repor em uso ou para remodelar os mais diversos modos de comunicação literária em versos. (BERARDINELLI, 2007, p.32)

A remodelagem desse modo de comunicação literária em versos é feita por Francisco Alvim através de um arquivo que não é exclusivamente lingüístico, histórico, poético ou cultural, mas um arquivo que também pode ser feito de imagens, de relações sutis e de olhares para que se constitua a poesia na forma poema. E deixa seus rastros e impressões: de linguagem, atravessada por uma tênue linha da tradição; e de imagens, olhares que apreendem sutilmente os objetos, as cenas, os lugares e instabilidades que compõem a condição e as relações humanas, desumanas, inumanas.

O que deve ser considerado na análise do arquivo poético de Alvim é a maneira como se dá a presença, a invasão de um sentido que diz respeito ao homem no mundo. Sentido que para Nancy (2005) é desenhado e removido, e não percorrido no texto poético – um dos aspectos pelo qual, ainda segundo Nancy (2005), a poesia resiste. A resistência da poesia ocorre no que Berardinelli (2007) já havia indicado para a poesia de T.S. Eliot: um retorno de fragmentos da tradição e uma intrusão contínua do cotidiano que, em Francisco Alvim, muitas vezes é formalizada na mimese da fala. Isto é, aquele efeito de “conversa” e “conversações” deixado no texto. Isso pode ser observado, por exemplo, nos dois poemas que seguem, nos quais as conversas mesclam-se com os comentários de um sujeito que vê, comenta e fala. Em “Aparece”, é possível constatar que as falas são delineadas pelas letras maiúsculas que compõem o início de

---

<sup>1</sup> Berardinelli, no primeiro capítulo de seu livro *Da poesia à prosa*, faz ampla análise do ensaio de Erich Heller intitulado *A aventura da poesia moderna*, de 1950, como mais uma ideia que se opõe à noção de que a “lírica moderna fundaria um universo lingüístico auto-suficiente”. (2005, p.30).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

um novo verso, desfazendo o *enjambement* dos versos iniciados com letras minúsculas como, por exemplo, no verso: “Ó Guiomar, faz aquele/ cafezinho/ que não esqueço”.

### MOÇO, FORTE

Vem cá  
você por acaso me chamou de ignorante  
você é que me chamou  
chamei a administradora  
me chame outra vez  
porque aí sim você vai ver  
a ignorância  
ora vá andando  
eu estou aqui trabalhando  
e você  
à-toa um caralho  
perdi dez mil cruzeiros  
por culpa de vocês  
chiu olha as senhoras  
chiu olha o respeito (ALVIM, 2004, p.162)

### APARECE

Internado várias vezes  
Ó Guiomar, faz aquele  
cafezinho  
que não esqueço  
Lê o jornal  
Bem vou indo  
Vejo que todos estão bem  
Até (nunca) mais ver (ALVIM, 2004, p.76)

\*\*\*

A fala desses indivíduos recorrentemente desajustados às vezes pode sugerir uma leveza suposta e aparente, mascarada na ironia e poder de persuasão do texto, nas imagens que desaparecem que saem em retirada, ou nos sujeitos que pouco se mostram, e quando aparecem, são também e de algum modo disfarces (a voz dos outros, a fala cotidiana e a plasticidade podem ser considerados elementos fundamentais na dissimulação da voz e do sujeito que está nos poemas). A escrita de Francisco Alvim convence o leitor, ainda que com certa desconfiança.

Entre o que se faz lírico e moderno, subjetivo e objetivo, é preciso compreender a ambivalência da dicção poética expressa na quase disputa entre a plasticidade e o sujeito, e entre os recursos utilizados para que esses elementos se constituam no poema.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

De qualquer forma, é inevitável não atestar o apagamento contundente do sujeito e da imagem nos poemas, mesmo que seja pela necessidade de sua marca e presença no texto, e muito, sujeito e imagem como recursos de expressão daquilo que prefiro pensar como o tom do poema (o sarcasmo, a ironia fina e essa espécie de narratividade).

LUPA [ à Torre Eiffel]

Esta árvore não tem raízes  
colocaram-na no chão como a um copo sobre a mesa

Torre  
torre sem raiz

Do alto  
o país é diferente:  
amontoado de sons que o ouvido  
vai lá embaixo escutar

É pelo ouvido que o país entra  
a cor ou a ausência de cor  
o cheiro a ausência do cheiro  
o gosto a ausência do gosto  
o tato a ausência do tato

Ou melhor: pela linguagem  
pois o país  
não é de carne  
é de conceito (ALVIM, 2004, p.172)

Esse movimento pode ser verificado no poema citado, que, dedicado à torre Eiffel e numa tentativa de aproximar o olhar, contraditoriamente povoado de imagens-metáforas – como a torre colocada no chão como “um copo sobre a mesa” –, prova que na ausência de cor e da própria plasticidade, é através da escuta que a imagem poética se forma. Um país reduzido a um amontoado de sons (e, portanto, de falas, de sussurros, movimentos e barulhos) demonstra que não é o olhar do alto da torre que dá corpo ao poema. A imagem não pode ser estática e sujeita apenas ao olhar, é preciso que se movimente que dê conta da vida de fato, do homem e das relações. Por isso é necessário a “lupa”, para uma aproximação capaz de aliar o olhar à escuta; e por isso, também, “é pelo ouvido que o país entra”, “ou melhor: pela linguagem”, de modo que a linguagem se submete ao ouvido, e registra o melhor e o pior da vida cotidiana, da condição



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

humana. Logo, é esse movimento que lembra como a linguagem pode ser, de alguma forma nada concreta ou palpável (“não é de carne”), imagem, ideia e conceito.

### Referências bibliográficas

- ALVIM, Francisco. *Poemas (1968-2000)*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O metro nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AUDEN, W.H. *O Poeta e a cidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro, Espectro Editorial, 2009.
- BADIOU, Alain. O que é um poema e o que pensa dele a filosofia. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p.29-42.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MAN, Paul de. *Blindness and Insight. Essays in rhetoric of contemporary criticism*. 2. ed. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1988. [Theory and History of Literature, v.7]
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Edições Vendaval, 2005.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Trad. e notas Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008, p.77-122.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### UM ORIENTAL NA VASTIDÃO, DE MILTON HATOUM, E O SER TRANSDISCIPLINAR

Leonardo Josef Schifino Wittmann

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Kazuki Kurokawa é um sujeito pulverizado. Ele não abriga apenas o seu oriente de nascimento, mas, antes, toda uma noção global de vivência. A personagem do conto *Um oriental na vastidão*, de Milton Hatoum (2011), desfaz a imagem típica associada aos japoneses: quietos, reverentes e tradicionalistas. Ele é, portanto, o amálgama de ambos os polos culturais: “Em cada ser humano estão reunidos, potencialmente, (...) o Oriente da afetividade e o Ocidente da efetividade”, coloca Basarab Nicolescu em *O manifesto da transdisciplinaridade* (NICOLESCU, 1999, p. 114). Essa busca por um ser transcendental, que abarque e aceite as diferentes culturas, posicionamentos e ideologias, sem perder, entretanto, a sua individualidade, encontra um bom representante em Kurokawa. O objetivo da personagem, se assim pode ser interpretado, é tornar possível o conhecimento do mundo presente, com todas as suas diferentes perspectivas. Ele não possui preconceitos com diferentes religiões, ciências ou ideologias; busca, antes, compreendê-las e aceitá-las. Não quer julgar a cultura dos outros tendo apenas a sua cultura como ponto de referência. Por isso a ideia – embora essa denominação carregue algo de esquizofrênico –, de um homem pulverizado, que está aí com um pensamento aberto e questionador, sempre em busca do novo, do rompimento. Por outro lado, também pode ser visto como alguém à deriva.

A referência à multiplicidade da personagem se dá já no início da narrativa de Hatoum: além de lecionar na Universidade de Tóquio, Kurokawa possui experiência na África e nas Filipinas. Adicionado a isso, ao receber o oriental no aeroporto, a narradora da história – uma professora universitária de Manaus – faz menção à bagagem deste: uma sacola, e nada mais. Ou seja, mais uma alusão a um homem que transita pelas diferentes regiões do globo, considerando não apenas o Japão como sua pátria, mas o mundo em geral. Kurokawa não se desvencilha da sua individualidade, tem honra de ser japonês, mas parece desejar algo mais: ser um cidadão do mundo. Coloca Nicolescu: “O reconhecimento da Terra como pátria matriarcal é um dos imperativos da transdisciplinaridade. Todo ser humano tem direito a uma nacionalidade, mas ele é ao



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mesmo tempo um ser transnacional” (NICOLESCU, 1999, p. 156). Assim, um dos princípios da transdisciplinaridade não é buscar uma generalização do conceito de “pátria”, mas sim ressaltar a individualidade de cada nação por meio de uma nação total, transcendental. O homem teria uma dupla cidadania, pertencendo ao seu país e também a Terra.

Em seguida, Kurokawa entrega um papel com ideogramas à professora. Nele, os seguintes dizeres: “No lugar desconhecido habita o desejo” (HATOUM, 2011, p.30). A frase se transforma em peça chave para o conto, pois o japonês, neste dado momento, exprime toda a sua afetividade. Embora seja um biólogo, homem das ciências (trazendo aí a sua efetividade ocidental), Kurokawa viaja até Manaus para conhecer o rio Amazonas não com um intuito racional, mas sentimental. Ele *deseja* aquilo. Aí está outra chave deste homem múltiplo, constituído pela sua vontade de sentir, de vivenciar, e não tanto de autenticar ou explicar algo de maneira profunda. Aqui, vale a menção do francês Roland Barthes em *O império dos signos*, que considera que a arte ocidental transforma a *impressão* em *descrição* (BARTHES, 2007, p. 101). O grande exemplo disto, ainda em Barthes, seria o haikai, o tradicional poema japonês. Este, sempre muito curto e direto, utiliza-se, na maioria das vezes, de acontecimentos banais, simples, onde o autor e o leitor não precisam buscar um significado além das palavras que leem. O haikai seria isto, e apenas isto, que temos a nossa frente. Um profundo desmembrar de frases e sílabas não se faz necessário. O importante é sentir algo, e não destrinchar o texto em busca de *por que eu sinto isso?*, ou *o que o autor quis dizer?* E é nesta etapa que o oriente e o ocidente tomam lados diferentes. O último, de acordo com a sua tradição, necessita encontrar um *porque* no texto; ele se obriga a entender aquilo de maneira racional, lógica. É a ciência se sobrepondo à emoção.

De volta ao conto de Hatoum: qual seria, então, este local desconhecido onde o desejo impera? A resposta talvez seja o próprio rio Solimões e Amazonas, “O mesmo rio com nomes diferentes” (HATOUM, 2011, p. 31). É neste local que, ao final da história, a personagem narradora deposita as cinzas de Kurokawa. E aí o afeto se junta, mais uma vez, à transdisciplinaridade: o professor japonês, desejando que sua cerimônia final tivesse palco ali, se espria por toda a extensão do rio, tornando-se um integrante daquele local e daquela nação. Ao mesmo tempo, não esquece suas raízes iniciais, já que o cônsul japonês e seu secretário acompanham a professora no ritual. Os dois, aliás,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

se voltam para o oriente no momento do ato: simbolismo deste *pertencer ao mundo* sem perder de vista o indivíduo e suas características básicas. De acordo com Zilá Bernd, no artigo De trânsitos e sobrevivências, presente no livro *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar* (2004): “O que se observa nos fenômenos da transcultura é que os distintos aportes culturais que entram em contato passam por processos de transmutação, dando origem a algo novo que permite ao imigrante tornar-se outro sem deixar de ser ele” (BERND, 2004, p. 205).

Na página 33, temos um outro exemplo da extrema abrangência interior de Kurokawa: a sua metamorfose. Depois de viajar sozinho pelas águas de Manaus, o japonês retorna bastante modificado, assumindo uma identidade nova. Ele absorve as características do local, como o uso de gírias – “teu barco é pai-d’égua” (HATOUM, 2011, p.33) –, e aparece “moreninho” (HATOUM, 2011, p.33) como um caboclo de cabeça branca, de acordo com o barqueiro que o descreve para a professora. Kurokawa não apenas transita pelas diferentes culturas, mas as injeta em seu próprio ser. Sua vontade não é apenas pertencer a uma pátria, mas tentar se transformar num ser além do comum, além do óbvio. Neste caso, ele não perde sua identidade inicial, apenas adiciona novos elementos a ela. Ele busca o transhumanismo, que Nicolescu define da seguinte maneira: “(...) a nova forma de humanismo que oferece a cada ser humano a capacidade máxima de desenvolvimento cultural e espiritual” (NICOLESCU, 1999, p. 156). Neste mesmo trecho, é possível identificar uma outra ideia de Nicolescu: a do *homo sui transcendentalis*. De acordo com o autor, este não seria alguém *novo*, mas sim alguém que *nasce de novo*. Essa potencialidade não é singular, presente em apenas alguns seres, mas sim inerente a todos nós, basta que saibamos libertá-la e utilizá-la com o objetivo correto: ultrapassar barreiras ideológicas, físicas, culturais e religiosas. Atualizar os atributos tanto exteriores quanto interiores.

O mesmo barqueiro que descreve Kurokawa faz um comentário interessante: diz que o professor não era um turista (HATOUM, 2011, p. 33). Nada mais verdadeiro, pois o japonês não está ali em uma viagem de lazer ou profissional, ele *torna-se* parte de Manaus; não é apenas um sujeito de passagem, mas um sujeito que deixa sua marca e, ao mesmo tempo, permite que o local o influencie, o transforme. Para o cineasta alemão Wim Wenders, há uma diferença entre o turista (que Kurokawa não é) e o viajante (que Kurokawa é): o primeiro tira fotos do local e as mostra para os amigos; o segundo





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

*convive* com o local, busca uma identidade no mesmo, quer a experiência, quer estar aberto ao outro (WENDERS, 2008). Barthes, em *O império dos signos*, tem um posicionamento semelhante, colocando que a cidade (no caso, Tóquio) deve ser conhecida de uma maneira etnográfica. Para extrair tudo que ela tem a oferecer, é preciso ignorar os mapas e os endereços e explorá-la através da caminhada, da visão. Assim, toda descoberta seria frágil e única. Só poderíamos encontrar e reencontrar determinada região de acordo com a lembrança que ela incute em nós (BARTHES, 2007, p.51). Ou seja, trata-se, mais uma vez, de colocar o afeto em primeiro lugar: um conceito bastante transdisciplinar.

O professor Kurokawa se comporta dessa forma ao viajar sozinho pelo rio Amazonas. Como se fosse um nativo da região, o oriental se lança num passeio sem compromisso científico, realizando aquilo que apresenta, no início da narrativa, como um profundo desejo seu. O rio seria um ponto de passagem, de transição, onde as diferentes culturas se aproximam e se equivalem. Kurokawa parece saber disso ao planejar que suas cinzas fossem jogadas ali (conforme visto acima). Para Nicolescu “A transdisciplinaridade é uma transgressão generalizada que abre um espaço ilimitado de liberdade, de conhecimento, de tolerância e de amor” (NICOLESCU, 1999, p. 84). Ou seja, no conto de Hatoum o rio representa a harmonia ideal.

No início da narrativa, a personagem de Kurowaka e da narradora parecem ser contrastantes. O japonês é um homem mais aberto, mais direcionado para um conhecimento geral do mundo. A professora, por outro, tenderia para um posicionamento mais tradicional. Kurokawa rompe os padrões que ela possui do oriente, pois toda a formalidade e discrição, embora presentes neste homem, se manifestam de uma maneira mais informal e despreocupada. O próprio afeto que o japonês traz em relação à região do Amazonas surpreende a narradora. Tudo para ele é um material amoroso: “Mas era um desejo, um sonho dele” (HATOUM, 2011, p. 32). Essa pungência não aparece da mesma forma na narradora: ela se coloca de maneira mais comedida, apenas relatando a sua experiência com Kurokawa e permitindo que a emoção surja apenas ao final da história, quando recorda a tradução dos ideogramas do visitante e a razão de suas cinzas estarem depositadas nas águas do Amazonas. Apesar disso, as duas personagens estão em constante diálogo. Há, de certa forma, uma



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

confiança mútua entre estas duas culturas: um não questiona os motivos do outro, eles se aceitam de maneira pacífica e quase maternal.

O resultado disso é a criação de uma nova entidade, que abarca tanto os conhecimentos de um quanto do outro. Trata-se de uma *transcultural* que desfaz as barreiras comuns e totalizantes que formam o mundo. Ou seja, cada posicionamento que se diga transcultural tem por pressuposto uma abertura àquilo que não conhece, que não compreende. Deseja-se ir além da zona específica de atuação, sempre com um objetivo de juntar os diferentes saberes e transformá-los numa cultura imersa num todo, sem preconceitos ou amarras. Isso não significa que o transcultural homogeneíze as individualidades de cada nação: o que ele busca é uma convivência entre as mesmas, num painel que as une e ressalta suas características próprias. Esse convívio é possível, principalmente, graças à noção de que os seres humanos são os mesmos do ponto de vista espiritual. Essa ideia é válida no caso de Kurokawa e da professora brasileira: embora um já possua uma atitude transdisciplinar, o outro também não deixa de fascinar-se com aquele a seu lado. Eles desejam apreender as individualidades e criar uma mescla de saberes, sempre validando e respeitando a experiência do outro:

Aprender a viver em conjunto significa, é claro, antes de mais nada o respeito pelas normas que regem as relações entre os seres que compõem uma coletividade. Todavia, estas normas devem ser realmente compreendidas, admitidas interiormente por cada ser, e não sentidas como pressões externas. ‘Viver em conjunto’ não quer dizer simplesmente tolerar o outro em suas diferenças de opinião, cor e crenças; curvar-se diante das exigências dos poderosos (...) (NICOLESCU, 1999, p. 147).

Assim, este conhecimento compartilhado, unido com a identificação *pele e com* o outro, gera ganhos para todos os envolvidos. Cada um se constrói, ou se reconstrói, ao desejar uma fraternização de culturas.

Conforme comentado acima, a atitude da narradora de *Um oriental na vastidão* vai de um sistema mais tradicional de compreensão para uma abertura gradual, voltada para o desconhecido e o imprevisível. Esta mudança, vale apontar, também se dá paralelamente às descobertas sobre a intimidade do professor Kurokawa. O fechamento inicial ocorre, pois a professora considera o oriente como um “sistema simbólico inédito, inteiramente desligado do nosso” (BARTHES, 2007, p. 8). Um sistema misterioso, onde uma língua se diferencia por demais das outras, onde o comportamento



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

é sutil e reverente, onde, enfim, tudo seria previamente centralizado e estruturado. A estranheza da narradora se dá, em grande parte, pois ela utiliza como base de conhecimento um todo de ideias pré-concebidas, calcadas na tradicional imagem que se tem do oriental. Ela parece não crer que, dentro de uma polidez extrema, haja espaço para uma descentralização desta mesma polidez. É isto que Kurokawa representa: um desfazer do óbvio, do comum. Esta atitude eleva o seu próprio ser, fazendo com que os outros recriem seus julgamentos e busquem por uma harmonia entre os conceitos já sedimentados e aqueles que podem surgir a partir deste choque transcultural. Ou seja, enxergar não apenas o outro, mas aquilo em torno deste: de que forma o objeto modifica o sujeito, e de que forma o sujeito se apropria do objeto e abre-se para uma nova capacidade de percepção.

É por esta experiência que a narradora do conto de Hatoum passa: ela se transforma num ser transcultural, que conecta a cultura do oriental à sua própria e busca, por consequência, compreender as motivações e sentimentos do homem de outro continente que decidiu ter suas cinzas espalhadas pelas águas brasileiras. E isto é apenas possível graças a uma convivência, a uma vontade verdadeira de, a partir de determinado ponto, identificar-se e fazer parte do outro.

Kurokawa encara a realidade como uma unidade aberta. É por isso, principalmente, que ele não é um homem dogmático, com uma percepção estreita daquilo que o cerca. Não pressupõe apenas um nível de aceitação, mas sim uma gama ampla e mais rarefeita, sempre com a vontade de abranger diferentes culturas e realizar novas conexões. Possui a tal transcendência, tanto exterior quanto interior. E é isso que lhe confere uma total liberdade: o conhecimento de diferentes níveis de realidade e de diferentes níveis de percepção. Ele não julga e nem compara as culturas estrangeiras de acordo com a cultura oriental, pois sabe que a realidade do outro é diferente da sua, que o outro compreende o mundo de uma maneira diversa. Kurokawa não tem a pretensão de criar uma hierarquia de perspectivas. Ele acredita, antes, que é possível confraternizar diferentes molduras em um mesmo plano, ressaltando aquilo que é indissociável de cada uma. Esse todo transdisciplinar abarca tanto o sujeito quando o objeto que é visto. Assim, quando a narradora lança as cinzas do japonês no rio, o próprio ambiente sofre uma alteração, um choque de culturas (simbólico, é claro): o sítio transforma e é transformado por Kurokawa. Ele recondiciona o local graças a sua



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

multiplicidade, fazendo com que o mesmo também seja múltiplo. Cria-se uma “zona de resistência absoluta” (NICOLESCU, 1999, p. 82). Essa designação não é contraditória, pois se trata de uma zona que resiste a uma compreensão absoluta, a uma resposta concreta. Aqui, não se aceita um *é isso!* simples e autoritário, já que é impossível elencar uma resposta definitiva dentro de um sistema em constante mutação e inovação.

Em *Um oriental na vastidão*, o fato dos restos mortais do professor japonês se misturarem às águas amazonenses não significa que, por isso, o local seja agora um exemplo da união entre ocidente e oriente; ele é, antes, algo *entre* estes dois, e que não pode ser classificado de maneira simplória. “A visão transdisciplinar é incompatível com qualquer tentativa de reduzir o ser humano a uma definição ou a qualquer estrutura formal” (NICOLESCU, 1999, p. 83). Essa visão abrangente, colocada por Nicolescu, é o que daria liberdade ao indivíduo. Liberdade em conhecer, e escolher, seu próprio destino espiritual. É o que faz Kurokawa, sendo ele um homem pulverizado e aberto: decide o seu próprio futuro, sem prender-se a conceitos datados ou tradições. Talvez o grande exemplo deste controle do destino seja eleger a narradora como principal mediadora do seu enterro no rio Amazonas. Ele demonstra, assim, um total autoconhecimento, que traz, por consequência, uma autotranscendência – uma evolução pessoal, não imposta por ninguém e não obrigatória: uma evolução desejada. Esta, antes de ser biológica, se relaciona com a cultura, com a consciência e, principalmente, com o outro (a professora brasileira).

Essa ideia se conecta com o *homo sui transcendentalis* já mencionado, pois promove uma renovação espiritual e intelectual: não deixamos o nosso antigo *eu* para trás, apenas adicionamos novas camadas e novos olhares a ele, numa constante reciclagem interior e exterior para abarcar os diferentes universos que se desvelam, de tempos em tempos, aos nossos olhos.

\*

As ideias que a transdisciplinaridade apresenta podem parecer impraticáveis. E talvez o sejam. Esses conceitos funcionam dentro de um contexto ideal, mas funcionariam, também, na prática? Uma resposta direta não cabe aqui, e é provável que não seja necessária.

O próprio Nicolescu coloca que o manifesto transdisciplinar é um testemunho, *um* caminho, não *o* caminho. Por isso, não deseja impor a transdisciplinaridade como a



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

resposta suprema para as questões do indivíduo e do mundo que este habita. A sua principal característica é a de ignorar qualquer sistema fechado de pensamento. Ou seja, qualquer dogma que não aceite inovações ou mudanças para uma maior harmonia. Fora isso, compreende os diferentes pontos de vista.

Aí vem, mais uma vez, o papel crucial da afetividade. Ora, todo o manifesto de Nicolescu se baseia principalmente nisto: num mundo regido pela lógica da eficácia pela eficácia, é necessário abrir espaço para os valores da comunhão entre os seres. Assim, se deseja apenas iluminar um novo trajeto, criar um novo posicionamento para o contexto no qual estamos inseridos. Se não existe uma forma aplicável desta ideia, então basta que, se assim o quisermos, deixemos que esta mesma ideia engrandeça a nossa interioridade e o nosso comportamento social. Uma mudança de mentalidade, no final das contas. Se é difícil transformar o universo ao redor, então devemos, no mínimo, tentar mudar a nossa essência, o nosso universo íntimo.

Por consequência, é possível criar mais um paralelo entre o *Manifesto da transdisciplinaridade*, de Nicolescu, e o *Império dos signos*, de Barthes. Nos dois, há uma forte inclinação para o sentimento antes da ciência. O livro do autor francês, embora pareça, à primeira vista, um guia de viagem sobre o Japão, é muito mais do que isso. Trata-se de um diário, de um relato, ou, principalmente, de uma jornada afetiva construída a partir das *impressões*. Barthes não tem o objetivo de exibir o oriente de forma didática, mas sim colocá-lo em sintonia com a sua percepção individual: “(...) uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos” (BARTHES, 2007, p. 8). Essa afetividade não poderia estar mais de acordo com o ideal de Nicolescu.

O livro de Barthes, por isso, pode ser considerado quase como uma obra ficcional. Paralelamente, talvez por se tratar de uma ficção, *Um oriental na vastidão* carregue de forma tão potente as ideias transdisciplinares. Nele, há espaço para a visão utópica de Kazuki Kurokawa. Ou seja, existe um universo que abrange e aceita esse posicionamento tão peculiar. Se é difícil aplicar o manifesto no conjunto em que estamos inseridos, talvez ele caiba melhor na narrativa de Hatoum, onde não existem barreiras tão sedimentadas contra uma visão diferente de nacionalidade, afetividade, religião e indivíduo. Nela, podemos entender tudo como possível, como aceitável dentro da unidade narrativa que nos é apresentada. Não temos, neste caso, uma obrigatoriedade



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

em seguir padrões pré-estabelecidos. Trata-se de um outro sítio, por assim dizer, onde o único compromisso é a verossimilhança interna.

A simples presença da transdisciplinaridade neste conto proporciona uma queda de dogmas, tanto para a narradora quanto para o próprio leitor. Isso não significa que, a partir disso, as opiniões de Nicolescu aflorem com uma regularidade maior. O que se deseja, tanto no manifesto, quanto num estudo teórico utilizando-o como base, é apresentar um novo caminho possível, sem inserir obrigações ou conceitos a serem seguidos de maneira rígida.

O próprio Kurokawa, em momento algum, busca impor suas ideias. Seu objetivo é apenas realizar um desejo antes de seu falecimento, do qual já está ciente no início da história. Para ele, a questão central da sua existência não está numa cientificidade dos objetos ou numa busca constante de resultados. Seu alvo é outro: conhecer aquilo que o constitui internamente, entrar em sintonia com os valores aos quais dá maior importância: a dignidade e a nobreza.

### Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAIA, Carlos. *Um bom viajante chamado Wim Wenders*. Agosto de 2008.

<http://depositomaia.blogspot.com.br/2008/08/um-viajante-chamado-wim-wenders.html>. Acessado pela primeira vez em 22/06/2012.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: TRIOM, 1999.

ZILBERMAN, Regina (org.) e BERND, Zilá (org.). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## TRADUCCIÓN COMENTADA DEL CUENTO CARPINCHEROS DE AUGUSTO ROA BASTOS A PARTIR DE LAS TEORÍAS DE TRADUCCIÓN CULTURAL

Mara González Bezerra

Universidade Federal de Santa Catarina

En la historia, la memoria y el olvido.  
En la memoria y el olvido, la vida.  
Pero escribir la vida es otra historia.

Inconclusión. Paul Ricoeur

### Introducción

Augusto Roa Bastos (1917-2005) nació en Asunción del Paraguay. Fue escritor, poeta, guionista, profesor, pero es como autor de una vasta obra literaria que se distinguirá porque su obra literaria significa mucho más que un entretenimiento, en ella se puede leer entre otros temas, la denuncia social, la transmisión de valores culturales de la historia o de la vida de quien vivía en Paraguay. La inserción de escenas del cotidiano local o las antiguas historias orales son formas que el escritor utiliza para mostrar al mundo su país.

Este trabajo se propone a partir de la de la traducción del cuento *Carpincheros*, unos de los cuentos que compone el libro *El Trueno entre las hojas* (1953), comentar el proceso de traducción. Apoyado en la teoría de Niranjana (1992) y en conceptos sobre traducción de culturas de Hurtado Albir (2011) se muestran fragmentos de la traducción y se discuten algunos puntos que demuestran como Roa Bastos preserva a la cultura y las lenguas presentes en Paraguay, además de cómo las universaliza en su literatura.

La preparación de la traducción del cuento exigió una pesquisa, además de las lecturas iniciales, la separación de palabras que aparentemente serían un problema para traducir al portugués, como las palabras que estaban en otra lengua y las decisiones a tomar sobre ellas, como por ejemplo la palabra *carpincho* y la relación que tiene con el cuento, porque uno de los problemas, por ejemplo, es la traducción del título *Carpincheros* que lleva el cuento y que lo discutiremos más adelante. La obra no es de dominio público todavía y por eso la dificultad de publicarla, pero algunos trechos son comentados en el trabajo.



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

En Brasil es uno de los autores paraguayos más conocido y que ya tiene algunas de sus obras traducidas para el portugués de Brasil, pero todavía es desconocido del público en general y son los medios académicos que más lo leen y publican a su respecto, por eso no es demasiado que se haga el intento de traducciones de su obra, sino una contribución para los estudiantes de la literatura hispanoamericana.

### 1 El proceso de la traducción de *Carpincheros*

No importa el lugar que Roa Bastos estaba escribiendo, si en la Argentina o en Francia, algunos temas son recurrentes en su obra. El escenario de sus personajes será su país natal, la lengua guaraní, el indígena, el peón, la tradición y la vida que había dejado para tras, todo eso está plasmada en sus cuentos y novelas.

Imposible que no se tenga una imagen viva de algunos de los momentos pasados por el pueblo paraguayo sometido sistemáticamente al saqueo cultural y social sea de un colonizador, de dictadores, o de las guerra y entre ellos muchas veces aflorando así la perversidad de algunas relaciones como bien lo narra Rafael Barret cuando habla sobre los trabajadores de *los yerbales*, un tema que Roa Bastos lo retoma en *Hijo de Hombre* y también lo universaliza.

Paraguay deja de ser una colonia de la corona española en mayo de 1811, pero mismo siendo independientes continuó una relación de poder entre terratenientes y campesinos, o indígenas y eso se extendió y se manifestó por las largas y seguidas dictaduras presentes en el país. Los nombres cambian de quien está al mando, pero la opresión del pueblo continuaba de varias maneras y una de ellas es a través del trabajo que se caracterizaba más por hacer el peón dependiente de sus señores y prácticamente un esclavo, y por ser tan mal pago difícilmente pagaría su deuda de almacén a los dueños de los ingenios y preso para siempre en ese ciclo vicioso, eso es algo que se refleja en el libro *El trueno entre las hojas*.

Por eso al traducir el cuento también llevamos en cuenta al concepto de Hurtado Albir al decir que “La traducción no solo se produce entre dos lenguas diferentes, sino también entre dos culturas diferentes; la traducción es, pues una comunicación intercultural.” (ALBIR, 2011, p.607) y también recordamos que Ángel Rama nos recuerda que muchas veces se ha recortado las obras literarias de su “contexto cultural” (RAMA,





## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

2008, p.24) y que “las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan” (RAMA, 2008, p.24) a esto él añade a Roa Bastos como un *genial tejedor* o más adelante lo pondrá como un *transculturador*, o sea tenemos un escritor perfectamente integrado a la cultura sobre la cual escribe. Por eso al pensar la traducción como una presentación de una cultura para otra será necesario recordar a Bassnett (2005) que habla sobre la importancia que tiene para el traductor conocer el contexto social, histórico y cultural del texto a ser traducido y lo intentamos aplicar al concepto en la traducción del cuento.

Una discusión hoy en día es la importancia del dialogo del traductor con otras áreas de saberes como por ejemplo la literatura, la filosofía, la antropología además del estudio de las lenguas con que se trabaja, como bien lo nota Albir: “el trasvase de los elementos culturales presentes en un texto es uno de los mayores problemas a que se enfrenta el traductor.” (ALBIR, 2011, p.607). El autor conoce bien a su país, el contexto geográfico, social, cultural y es comprometido con su comunidad, también se puede leer una preocupación ecológica en el cuento al mostrar como la caza de los carpinchos era sustentable y no ponía en riesgo la extinción de la especie sino era para sustentación de las necesidades básicas de la tribu de indígenas.

La ficción aproxima y desnuda el universo paraguayo al tratar del tema sobre las relaciones sociales y culturales entre habitantes de un mismo lugar y en una misma historia entrelaza a indígenas, extranjeros y criollos y el tema puede ser conservado en la traducción.

Roa Bastos presenta a personajes en situaciones conflictivas, pero que se afirman como sujetos constructores de su propia historia, y como conservar esas situaciones en la lengua de llegada de modo que tengan la misma intensidad que tiene en su lengua fuente es un esfuerzo para el traductor y por eso estamos de acuerdo con Hurtado Albir al decir que

El pensamiento transcultural de Roa Bastos está presente en el modo como pone en relieve la lengua española, tanto como la lengua Guaraní en su escritura al representar a un pueblo a partir de la letra y al mismo tiempo preserva la lengua del extranjero, en este caso la lengua alemana, cada personaje se expresa en su lengua, lo que caracteriza un punto de afirmación social para sus personajes.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

El cuento *Carpincheros* cuenta, a través de un narrador omnisciente, la llegada de una familia alemana compuesta de padres e hija, al ingenio azucarero del *Tebikuary de Guairá*. Los alemanes luego descubren que el lugar no es un paraíso al conversar con los operarios del ingenio. Entre las idas y venidas de los Carpincheros en sus cachiveos por el río en las noches de luna y hogueras flotantes, Gretchen, la niña, los ve e irá tejer una fantasía sobre ellos, a los cuales llamará *hombres de la luna*. En una serie de sucesos, al fin lo que era una admiración tomará cuerpo real y ella se irá con ellos sin decirle a sus padres nada. Agarrada de la mano de un indígena, el mayor, se subirá a uno de los cachiveos restando a los padres la angustia de la pérdida al ver alejarse al son de los tambores a la cabeza lunada de Gretchen.

### 2 Algunos ejemplos prácticos de la traducción del cuento

Al pensar en las teorías de cultura y de traducción de Niranjana (1992) encontradas en su obra *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context* en la cual propone una teoría sobre la mediación entre dos culturas y como el traductor irá pensar la traducción entre lenguas y culturas diferentes, trasportamos esas ideas para la práctica de traducción del cuento. Ella nos recuerda que traducir un sistema de creencias a partir de nuestro propio sistema de creencias genera una dominación y no que no pueda ser hecho pero que se observe la forma como será hecho, o sea siempre hay que tener presente al momento de la traducción de que punto de vista estoy realizando el trabajo.

Observamos que la narrativa tiene eco en otras regiones geográficas o culturales de la América del Sur, haya visto que cazar carpinchos es una actividad que se extiende más allá de las fronteras geográficas de Paraguay, pero como esta actividad se realiza y como el cuento sugiere rituales que la acompañan se nota que una hipótesis es que al hacerse un estudio más puntual es probable que se encuentren o no variaciones en otras regiones próximas.

#### 2.1 La traducción de la palabra *Carpincho* que da el título al cuento

Uno de los problemas a ser enfrentado por el traductor al principio fue el título del cuento, vemos que en el diccionario online *Priberam* de lengua portuguesa reconoce el



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

léxico *Carpincho* y que la define como *capincho*, pero si buscamos en el mismo diccionario lo que es *capincho* (le falta apenas una r) vemos que dice *capivara*, por eso a seguir colocamos un esquema con las definiciones encontradas sobre la palabra *carpincho* en dos diccionarios de lengua portuguesa y otros dos de castellano:

Diccionario de lengua portuguesa		Diccionario de Castellano	
Priberam <sup>1</sup>	Aulete online <sup>2</sup>	RAE <sup>3</sup>	Word Reference <sup>4</sup>
Carpincho s. m. carpincho (espanhol carpincho) s. m. [Brasil] [Zoologia] O mesmo que capincho.	capincho. (ca. <i>pin.cho</i> ) RS Zool. sm. 1. Ver <i>capivara</i> . 2. A capivara macho. 3. Filhote de capivara. [F.: Do espn. plat. <i>capincho</i> . Sin. ger.: <i>carpincho</i> .]	Carpincho. m. Am. Roedor americano de hábitos acuáticos, que alcanza el metro y medio de longitud y llega a pesar más de 80 kg. Tiene la cabeza cuadrada, el hocico romo y las orejas y los ojos pequeños. Su piel se utiliza en peletería.	Carpincho m. amer. capibara.

Cuadro 1–definiciones de la palabra *Carpincho* en portugués y castellano.

De acuerdo con lo que dicen los diccionarios, muy probablemente una solución para el título en portugués sería *Os Caçadores de Capivaras* y probablemente el lector ya estaría al comenzar la lectura con una imagen formada y tendría una lectura aplanada o sea, facilitada desde el inicio por el trabajo del traductor. Eso es algo para llevarse en cuenta y hacer una elección, otra posibilidad es mantener el título del cuento como en el texto fuente: *Carpincho*, eso sabiendo que el lector de lengua portuguesa lo leería y muy probablemente iría al diccionario para buscar la palabra o si no tuviera uno a disposición solamente después de algunas páginas él iría a saber que *carpincho* y *capivara* son iguales.

Por eso recordamos a Niranjana “que defende uma estratégia ‘estrangeirizante’, que resista á convenção e seja aberta para o transporte de diferença.”<sup>5</sup> (1992 apud GENTZLER, 2009, p. 222). De acordo com Niranjana citado por Gentzler “não se trata de escolher a

<sup>1</sup> Disponible en: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=carpincho>>. Acceso en 30 marzo 2013.

<sup>2</sup> Disponible en: <<http://aulete.uol.com.br/capincho#ixzz2P3bvVJ7X>>. Acceso en 30 marzo 2013.

<sup>3</sup> Disponible en: <<http://lema.rae.es/drae/?val=carpincho>>. Acceso en 30 marzo 2013.

<sup>4</sup> Disponible en: <<http://www.wordreference.com/definicion/carpincho>>. Acceso en 30 marzo 2013.

<sup>5</sup> Traducción nuestra: “que defiende una estrategia ‘estrangeirizante’, que resista a la convención y sea abierta para el transporte de la diferencia.” (1992 apud GENTZLER, 2009, p. 222).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

representação fluente ou estrangeira, mas sim de questionar toda a problemática da própria representação.”<sup>6</sup> (1992 apud GENTZLER, 2009, p. 222). Por eso para el título he optado por dejar *Carpincheros* y no traducir para el portugués porque una palabra condensa una frase y dando al lector una aproximación de lo más real posible al texto fuente.

### 2.2 La traducción de palabras oriundas del guaraní, alemán y castellano

Roa Bastos visibiliza el tema del indigenismo en Paraguay y la exclusión que los autóctonos han sufrido y rescata el tema a partir de una inclusión de las lenguas y mitos que aparecen en los cuentos de su libro *El Trueno entre las hojas* (1981). Hay que pensar también si hay palabras en yopará en el libro y si eso se refleja también en su escrita.

La presencia de la lengua española, guaraní y hasta la lengua alemana que marca los diálogos de algunos personajes en los cuentos del paraguayo legitiman cada pueblo que compone América Latina sin comprometer la identidad cultural de cada uno, sino que fusiona y se crea una tercera margen, en esta parte vea-se como roa Bastos compone un diálogo en que se funden las tres lenguas.

#### 2.2.1 Del guaraní:

El canto del <i>guaimingüé</i> sonaba en la espesura como una ignota campana sumergida en la selva. (ROA BASTOS, 1981, p.).	O canto do <i>guaimingüé</i> soava no matagal como um sino desconhecido mergulhado na selva. (Traducción nuestra).
--	---

Cuadro 2—La palabra *guaimingüé* en guaraní y portugués.

En el ejemplo arriba, vemos que Roa Bastos preserva la escrita del nombre de la ave de rapiña en guaraní y el pájaro es conocido como Urutaú en español y que en portugués se escribe sin el acento: Urutau , definido por el diccionario Aulete<sup>7</sup> de lengua portuguesa

<sup>6</sup>Traducción nuestra: “no se trata de elegir la representación fluente o extranjera, mas sí de cuestionar toda la problemática de la propia representación.” (1992 apud GENTZLER, 2009, p. 222).

<sup>7</sup> Disponible em: <<http://aulete.uol.com.br/urutau#ixzz2PDthcbBH>> Acceso en: 2 abril 2013.



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

también con el nombre de: *chora-lua, mãe-dalua, man-da-lua* o sea la ave también evidencia la luna que está siempre en el escenario.

### 2.2.2 Del alemán:

-Ja -dijo solamente la niña, pensativa. (ROA BASTOS, 1981, pp.). -¡Oh, Püppchen, nunca se sabe! (ROA BASTOS, 1981, pp.).	- <i>Ja</i> – disse apenas a menina, pensativa.  - <i>Ai, Püppchen</i> , nunca se sabe! (Traducción nuestra).
---	--

Cuadro 3—La palabra *Já* y *Püppchen* en alemán.

Las dos frases son parte del diálogo del mecánico Eugen con su hija Margaret a respecto de los Carpincheros, tanto *Já* como *Püppchen* son palabras alemanas, la primera para decir: sí, y la segunda como muñeca, y que cariñosamente se llama a alguien, casi como llamar a una persona que se conoce de *cariño* en una charla. En esto vemos que Roa Bastos mantiene la interculturalidad y la veracidad del cuento, puesto que sería algo muy raro que esta familia alemana recién llegada a Paraguay charlara en castellano o guaraní fluente. La traducción debe preservar la intención del autor para no deformar el contexto intercultural por eso mantuvimos en la lengua alemán las expresiones de los personajes.

### 2.2.3 Del castellano, guaraní y alemán juntas en un mismo dialogo:

Uno de los peones previno al mecánico alemán: -No te de'cuida-ke, don Oiguen. En la'sánima en pena de Eulogio Penayo, el mulato asesinado, ko alguna noche anda por el Oga-morotĩ. Nojotro' solemo' oír su lamentación. (ROA BASTOS, 1981, p.29).	Um dos peões preveniu o mecânico alemão:  -Não te de'cuida-ke, Seu Oiguen. É la'sánima penada de Eulogio Penayo, o mulato assassinado, ko em alguma noite anda pelo <i>Oga-morotĩ</i> . Nojotro' solemo' ouvir o seu lamento. (Traducción nuestra).
--	---

Cuadro 4—La fusión de las tres lenguas.



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Observase que el interlocutor mezcla la lengua guaraní y castellana al hablar con el jefe, pero también intenta repetir el nombre de *Eugen*, que es alemán, como lo escucha y por eso dirá *Oiguen* muy probablemente como lo diría o lo escribiría alguien que realmente no conoce alemán y ni siquiera imagina que sea *Eugen* o que si leyera apenas el nombre alemán lo traduciría casi mentalmente por *Eugenio*.

En alemán el diptongo [eu] /ew/ no se pronuncia como en español, pero se pronuncia con este sonido: /oi/ así como [g] que en español será una oclusiva velar sonora en comienzo de palabra juntamente con la vocal, forma la sílaba [ge] no será como en castellano pero tendrá el sonido de /gue/; obviamente cuando se traduce debe mantenerse como está y al mismo tiempo es ideal que el traductor tenga la sensibilidad de reconocer la oralidad presente en el diálogo del mecánico alemán con el peón.

En seguida, el peón irá decir *Oga-morotĩ* o sea, *casa blanca* en lengua guaraní y eso ocurre todo al mismo tiempo, en el mismo dialogo está la lengua Guaraní y eso viene a demostrar la interculturalidad del diálogo. Es la lengua guaraní que tiene voz y participación. Observase que, cada uno a su manera tiene su participación sin interferencia o correcciones.

El dialogo ocurre entre el peón y Eugen, que lo escucha pero mismo que tal vez no lo entienda muy bien no lo corrige o lo menosprecia. Aquí vemos como en menos de cuatro frases tenemos el encuentro de tres lenguas: el alemán, el guaraní y el castellano, así como tres culturas distintas que se entrelazan para formar un caleidoscopio cultural.

Niranjana se apoya en “Derrida, Foucault e Benjamin para explicar como as traduções funcionam em um fluxo de mão dupla, influenciando tanto a cultura-fonte quanto a cultura-alvo e, assim, desestabilizando noções de origem e *telos*.”<sup>8</sup> (1992 apud GENTZLER, 2009, p. 218), por eso en una traducción como esta del cuento *Carpincheros* podemos observar que de hecho se necesita hacer elecciones para la traducción pero respetando las diferencias entre lenguas, enunciados, y mantener las marcas de expresión cultural en el texto de llegada, siendo que una hipótesis sería para el traductor hacer la traducción de las expresiones que aparecen en otra lengua pero eso sería romper la

---

<sup>8</sup> Nuestra traducción: Derrida, Foucault e Benjamin para explicar como las traducciones funcionan en un flujo de mano doble, influenciando tanto la cultura-fuente quanto a la cultura-alvo y, así, desestabilizando nociones de origen y *telos*.” (GENTZLER, 2009, p. 218)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

identidad de los personajes, la lengua hace parte de la composición de cada uno y del propio escenario.

Según Niranjana (1992 apud GENTZLER, 2009, p. 218) “as relações de poder entre os usuários de diferentes línguas não são iguais.”<sup>9</sup> y también él irá resaltar el hecho de que ella se pronuncia contra la traducción tradicional (GENTZLER, 2009, p. 218), ya que es imposible que haya una traducción sin pérdidas y que una traducción, según Niranjana (1992) sirve para “los fines del colonizador”.

Para el traductor son varios momentos de elección porque tiene la posibilidad de traducirlo todo al portugués o simplemente lo deja como está para que el lector se mueva a buscar el significado de lo recién leído. Algo perfectamente posible con el uso de Internet y los medios de busca que proporciona en los días actuales.

Otro ejemplo es este momento en que el narrador describe a las mujeres que van en los cachiveos. Obsérvese que al traducirse puede llevarse al pie de letra la palabra *colgaban* y por eso al pasar para portugués queda *apareciam penduradas*, vean el contexto luego abajo:

Todas parecían viejas, de tan arrugadas y flacas. A través de sus guñapos colgaban sus flácidas mamas o emergían sus agudas paletillas. (ROA BASTOS, 1981, p.29).	Todas pareciam velhas, de tão enrugadas e magras. Através dos farrapos apareciam penduradas umas mamas flácidas ou emergiam as costelas salientes. (Traducción nuestra).
---	--

Este es uno de los momentos en que el traductor toma una decisión e interfiere en el texto con el propósito de que la cultura alvo pueda entender el texto en toda su plenitud.

### 3 La preservación de la cultura y tradiciones en el cuento

El cuento preserva las tradiciones de los cazadores de carpincho de la región del Paraguay, son indígenas, pero no es propiamente un cuento indígena es un cuento de todos. Las relaciones se mueven conforme sus tradiciones culturales, y Roa Bastos lo narra a partir de que cada uno de los personajes habla en una lengua diferente, pero ellos se comunican, se entienden y será la lengua castellana ya no como la lengua del colonizador

<sup>9</sup> Traducción nuestra: “las relaciones de poder entre los usuarios de diferentes lenguas no son iguales.”



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

pero como un denominador común en que mezclada es usada como instrumento de comunicación.

A partir de la conceptualización de Ángel Rama sobre la transculturación se construye una hipótesis de que Roa Bastos conoce su país, el contexto geográfico, social, cultural y es comprometido con su comunidad por eso consigue poner en su obra a varios personajes que componen la sociedad paraguaya: al indígena, al criollo y al extranjero.

Todos son nombrados y respetados al mantener las marcas de sus discursos y un claro ejemplo es como las lenguas de cada personaje está de acuerdo con lo que representa en los propios discursos.

Las fronteras son generosas, se abren para el extranjero al recibir los que allí llegan y hacen del lugar su Patria. Los primeros europeos llegaron como colonizadores y el encuentro cultural fue sangriento. Algunos siglos después Paraguay tendrá otra entrada europea, ahora son personas que vienen en busca de una vida mejor, dispuestas a trabajar, a vivir en paz. La inmigración que hubo en América Latina también es uno de los temas de Roa Bastos y que se refleja en el cuento *Carpincheros* cuando se lee sobre la llegada de la familia Plexnie:

No hacía mucho que habían arribado al ingenio azucarero de Tebicuary del Guairá. Llegaron directamente desde Alemania, poco después de finalizada la Primera Guerra Mundial. A ellos, que venían de las ruinas, del hambre, del horror, Tebicuary Costa se les antojó al comienzo un lugar propicio. (ROA BASTOS, 1981, p.28)	Não fazia muito tempo que tinham chegado ao engenho açucareiro de <i>Tebikuary del Guairá</i> . Chegaram diretamente da Alemanha, pouco depois de terminada a Primeira Guerra Mundial. Para eles, que vinham das ruínas, da fome, do horror, <i>Tebikuary Costa</i> pareceu-lhes no começo um lugar promissor. (Traducción nuestra).
--	---

En el texto se nota el extranjero colocado en un puesto de jefe, pero al mismo tiempo el narrador nos pone al tanto de la primera impresión que estos mismos extranjeros tuvieron del lugar y eso lo marca Roa Bastos en su literatura.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Los inmigrantes europeos al huir de una mala condición de vida y de las guerras, con el pasar del tiempo se darán cuenta de que se encontrarían con una guerra intestina para ser enfrentada al constatar la situación en que vivía la gente local. Eso lo refleja muy claramente el narrador del cuento al recordarse de las primeras impresiones que los Plexnies tuvieron al llegar a *Tebicuary Costa*:

El río verde, los palmares de humo bañados por el viento norte, esa fábrica rústica, casi primitiva, los ranchos, los cañaverales amarillos, parecían suspendidos irrealmente en la verberación del sol como en una inmensa telaraña de fiebre polvorienta. Sólo más tarde iban a descubrir todo el horror que encerraba también esa telaraña donde la gente, el tiempo, los elementos, estaban presos en su nervadura seca y rojiza alimentada con la clorofila de la sangre. Pero los Plexnies arribaron al ingenio en un momento de calma relativa. Ellos no querían más que olvidar. Olvidar y recomenzar. (ROA BASTOS, 1972, pp.28-29 )

O rio verde, os palmares de fumaça banhados pelo vento norte, essa fábrica rústica, quase primitiva, os ranchos, os canaviais amarelos, pareciam suspensos irrealmente na verberação do sol como em uma imensa teia de aranha de febre polvorenta. Só mais tarde iriam descobrir todo o horror que encerrava, também, essa teia de aranha onde as pessoas, o tempo, os elementos, estavam presos em sua fibra seca y avermelhada alimentada com a clorofila do sangue. Porém os Plexnies chegaram ao engenho em um momento de relativa calma. Eles apenas queriam esquecer. Esquecer e recomeçar. (Traducción nuestra).

Algún tiempo después ellos descubrirán que el lugar no era el paraíso imaginado, y se van a dar cuenta de que las relaciones de poder están presente en todos los lugares.

Roa Bastos teje una metáfora al mezclar clorofila y sangre, vale recordar que la clorofila es la sangre de una planta, pero al decir la sangre de las personas contrapone a la visión romántica que la familia de inmigrantes alemanes tienen al llegar, mismo que vengan de un lugar que también había sido irrigado por sangre no imaginaban lo que escondía el lugar con la naturaleza tan bella.

Roa Bastos llamaba la atención no apenas para el conflicto humano que se pasa en el ingenio azucarero, pero al realzar la forma como era practicada la caza de capibaras podemos decir que él tenía una visión ecológica de preservación ambiental.



## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

La ficción aproxima y desnuda el universo contado al tratar del tema sobre las relaciones sociales y culturales entre habitantes de un mismo lugar y en una misma historia entrelaza a indígenas, extranjeros y criollos.

La pluralidad de las lenguas y la riqueza que trae se pierde, lo que no sucede con Augusto Roa Bastos. Los personajes tienen su propia lengua y se expresan en ella, la identidad lingüística permanece con algunos matices de interferencia, pero todos se entienden.

Roa Bastos muestra que es perfectamente posible una convivencia dentro de diferentes esferas culturales, si cada uno respeta la del otro.

### **Conclusión**

La tarea de traducir *Carpincheros* tuvo una complejidad muy grande porque a partir del punto de vista cultural donde las relaciones se entretejen hay que pensar en como llevar esto para el lector que es otra cultura, de otra lengua, es un trabajo artesanal, palabra por palabra se lapida el nuevo texto.

Lo importante del texto es que cada lengua tiene su voz propia, no hay menosprecio por ninguna, sea en castellano, alemán y guaraní, las voces se alzan y tienen su lugar. La traducción cultural permite este ir y venir de una lengua a otra como el castellano y el portugués o el guaraní y se acercan las culturas, se puedan conocer y así desmitificar el otro.

Roa Bastos refleja en la historia una rica herencia histórica, cultural y social. La traducción por su parte contribuye al llevar las diferencias culturales a una tercera margen, y fueron las diferencias que acercaron a Gretchen de los Carpincheros, por eso a partir de la fusión de las diferencias se construirá un nuevo mundo cuando los cosmos representados se funden en un mestizaje y emerge otro ser, híbrido, heredero de las tradiciones de quien ya no se sabe de cual o de quien es.

### **Referencias bibliográficas**

ALBIR, Amparo Hurtado. *Traducción y Traductología: Introducción a La Traductología*. Madrid, Cátedra, 2011.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

DICIONÁRIO ON LINE PRIBERAM. Disponible en: <<http://www.priberam.pt> >. Acceso en 30 marzo 2013.

DICIONÁRIO ON LINE AULETE. Disponible en: <<http://aulete.uol.com.br> >. Acceso en 30 marzo 2013.

DICCIONARIO ON LINE RAE. Disponible en: <<http://rae.es> >. Acceso en 30 marzo 2013.

DICCIONÁRIO ON LINE WORD REFERENCE. Disponible en:  
<<http://www.wordreference.com> >. Acceso en 30 marzo 2013.

GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da Tradução*. [tradução Marcos Malvezzi]. 2.ed.rev. São Paulo, Madras, 2009.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley: University of California Press, c1992.

RAMA, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

ROA BASTOS, Augusto. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires. Bruguera, 1981.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## DIÁSPORA NEOCOLONIAL: TEMÁTICA A PROPÓSITO DO FILME '35 DOSES DE RUM'

Maria Salete Daros de Souza

Universidade Federal de Santa Catarina

### A temática

Ser de um lugar, ser de muitos lugares, não ser de lugar algum é constitutivo do entendimento que temos de nós e do(s) outro(s). Compreender quem somos implica em atribuir a nós e ao(s) outro(s) um espaço. Um espaço que excede à cartografia, e que se estende às demais marcas da territorialidade humana: à cultura, ao gênero, à raça, ao tempo e a todas as multiplicidades que esses elementos possam carregar.

Estar pode ser circunstancial, temporário, experimental. Pode representar uma aventura, um trajeto, uma passagem, uma vivência. Porém não imprime marca identitária, não implica em desdobramento para a identificação de quem somos.

Ser de algum lugar, por oposição, é um referencial significativo para tecer o fio e a compreensão da história de vida de cada um, implica no território do pertencimento.

Temos ciência de que

as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidade em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, 1999, p. 135).

Essa preocupação com a identidade - a que, modernamente, se denominou primeiramente de subjetividade, conforme o mesmo Boaventura de Souza Santos -, não é nova, nasce de tensões entre a subjetividade individual e a subjetividade coletiva, e permanece irresolvida até os nossos dias.

Ouvindo também Gaston Bachelard, chamamos de 'casa' o espaço geográfico mais íntimo e primevo de nossa existência, aquele que, não obstante funde nossa subjetividade e identidade, é um espaço que transcende o espaço geométrico na direção para fora, enquanto, contraditoriamente, nutrimos o desejo de voltar ao ninho. "Nessa



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência à simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte.” (BACHELARD, 2000, p. 62). Ela está fisicamente inserida em nós em hábitos orgânicos, é “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” (BACHELARD, 2000, p. 36). É um organismo vivo, portanto, uma força cósmica a nos conduzir e a nos atrair.

Contrariamente à necessidade de estabelecer-se num espaço de significação político-cultural e de bem estar cidadão e afetivo, migrar sempre fez parte da história humana em todos os tempos. De forma espontânea, não tão espontânea ou traumática, os movimentos migratórios se deram. De qualquer forma, há sempre, nos deslocamentos, uma ruptura que precisa ser considerada.

Mais recentemente, intensos movimentos diáspóricos - deslocamentos livres ou forçados das populações para fora de seu país -, têm sido provocados, pelo colonialismo e pelo neocolonialismo.<sup>1</sup>

Respeitada a complexidade de cada um dos diferentes e importantes momentos e movimentos históricos e universais, é possível levantar pontos de estudo e de análise para situações específicas.

Tomando também como apoio Avtar Brah, é ele quem nos alerta que

The homing desire [...] is not the same as the desire for a ‘homeland’. Contrary to general belief, not all diasporas sustain an ideology of return. Moreover, the multi-placedness of home in the diasporic imaginary does not mean that diasporian subjectivity is ‘rootless’. I argue for a distinction between ‘feeling at home’ and declaring a place as home [...] identity is always plural, and in process [...] the concept of diaspora refers to *multi-locationality* within and across territorial, cultural and psychic boundaries. (1996, p. 197).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> A opção que fizemos pelo termo ‘neocolonial’ deriva do estudo proposto por Ella Shohat e Robert Stam em que alertam para as especificidades dos conceitos ‘pós-colonial’ e ‘neocolonial’. Enquanto o pós-colonial, através do prefixo ‘pós’ inibe articulações importantes do neocolonialismo, o termo neocolonialismo as evidencia. Designa, por exemplo, uma hegemonia geoeconômica, ao passo que o pós-colonial desvia o foco de qualquer idéia de dominação contemporânea. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 76). Como tal hegemonia é pontual para a problemática dos deslocamentos, adotamos, por coerência teórica, os termos neocolonial/neocolonialismo.

<sup>2</sup> O desejo da casa [...] não é o mesmo que o desejo de uma “terra”. Ao contrário da crença geral, nem todas as diásporas sustentam uma ideologia do retorno. “terra”. Além disso, a ausência da casa no imaginário diaspórico não significa que a subjetividade diaspórica é “sem raízes”. Defendo uma distinção entre “sentir-se em casa” e declarar um lugar como casa [...] identidade é sempre plural, e em processo [...] o conceito de diáspora refere-se a multi-territorialidade para além das fronteiras territoriais, culturais e psíquicas. (1996, p. 197).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Dessa forma, nos propomos, em meio à complexidade do conceito de diáspora, a tecer uma reflexão a respeito de deslocamentos neocoloniais e de suas implicações, a partir do recorte oferecido pelo filme ‘*35 Doses de Rum*’, de Claire Denis, de 2008.

Embora essa temática não seja a mais evidenciada no filme, e ele se desenrole através de imensos vazios, é justamente nesse espaço vazio que queremos locar nossa reflexão, explicitando o objeto de interesse: o deslocamento diaspórico de negros para a Europa e os desdobramentos desse movimento no cotidiano, na afetividade, na inserção/exclusão urbana, enfim, dessas personagens.

Portanto, se para um primeiro olhar o filme aponta as relações, o cotidiano, o subúrbio de uma metrópole, escolhemos ir um pouco além, e lançar um olhar mais profundo que contemple as subjetividades, a fragmentação dos sujeitos, as causas/origens dos conflitos interiores sugeridos, do motivo da cotidiana melancolia, das frágeis delicadezas e dos tão presentes gestos e olhares lânguidos.

### **O filme**

As personagens de ‘*35 Doses de Rum*’ vivem um cosmopolitismo periférico, fazem parte de uma multidão com pouca ou nenhuma história para contar. Separadas das raízes, da terra natal, do passado, vivem em ‘estado de ser descontínuo’ na periferia parisiense. Daí, muito provavelmente, a intensa melancolia que perpassa a vida das personagens, não obstante celebrem alguma convivência, festejos e lazer em conjunto. Faltam-lhes, no entanto, alegrias, intensidades, voz, faltam-lhes projetos de vida.

Falta-lhes, como é próprio nos deslocamentos, a casa, a se considerar que “os exilados individuais nos forçam a reconhecer o destino trágico da falta de lar num mundo necessariamente implacável.” (SAID, 2003, p. 56).

Os lares são problematizados no filme, seja como terra natal, seja como relação familiar. Não exatamente por terem uma configuração ou uma organização familiar um pouco diferenciada da chamada família nuclear ocidental tradicional. Mas pelo fato de exacerbar-se a solidão de cada membro dos três ‘núcleos familiares’ que o filme nos leva a conhecer.

Lionel (Alex Descas), condutor de trem e sua filha Josephine (Mati Diop), vivem uma relação de pai e filha quase erótica, na rotina diária que os faz viver juntos o cotidiano da casa e dividir os sentimentos, as afeições, as lembranças significativas. Os



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

abraços, os olhares, os cuidados, o toque de pele, a frágil memória familiar, a lembrança da morte da mãe os faz parceiros sem limites das saudades e das poucas alegrias que juntos celebram.

Gabrielle (Nicole Dogue), vizinha e ex-namorada de Lionel, tem os olhos perdidos, *voyeur* da vida de Lionel, na esperança de ter garantida uma convivência mais estreita e definitiva, constituindo uma família com ele e a filha Josephine.

Noé (Grégoire Colin), único branco no grupo, nos faz inferir que seu deslocamento seja de outra ordem, que talvez viva um deslocamento urbano, uma solidão que se configura também pelo viés da periferia ou por outras vias; é um jovem só. Órfão, vive viajando e, ao chegar em casa, de seu apartamento – um bem material -, e um gato.

René - a personagem mais solitária e depressiva do filme -, ‘festeja’ seu último dia de trabalho, e não suporta a solidão em que se vê quando a rotina laboral cessa. Falta-lhe o que fazer após a aposentadoria, quando ‘voltar para casa’, tendo o prêmio de aposentado, ressignifica o vazio dessa casa e dos núcleos de relacionamentos já tão problemáticos. Como voltar para casa se ela não existe? O sentido da vida, antes ocupado pelo envolvimento com o trabalho, onde se sentia valorizado, identificado, se mostra fragilizado. O suficiente para não mais desejar vivê-la.

È um mundo quase que exclusivamente habitado por negros que, conforme Fábio Andrade,

têm seus próprios rituais [...], seus signos culturais (uma dança ao som de Commodores; um poster de Basquiat; uma ida à loja de discos para ouvir Fela Kuti [...]) e onde uma relação com o outro (os brancos) só parece possível a partir da lógica de interação do campo-extracampo (os casamentos). (ANDRADE, 2009).

Nesse particular, vale prosseguir na sequência da análise de Andrade, que avalia essa concentração de negros isentando-a de sentimento xenófobo, e atribuindo a dificuldade de acolhimento do outro ao núcleo familiar de trama fechada. Com efeito, o núcleo familiar mais inteiramente representado é o de Lionel, sua filha Josephine e a memória da mãe. Eles – havemos de concordar -, ‘acolhem’ em seu convívio, Gabrielle e Noé com uma ‘certa generosidade’. O que significa dizer, não com declarado prazer e alarde de contentamento. Josephine, por exemplo, demonstra, em algumas situações, certa intolerância com as frequentes intromissões de Gabrielle.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

De todo modo, como já nos colocamos anteriormente, o que nos parece ser mais significativo é analisar as causas da concentração desses negros na periferia parisiense ou, ainda, indagar sobre suas origens e possíveis implicações em seu cotidiano, o que a crítica, de maneira geral, não foca.

A lógica do filme com roteiro escrito por Jean-Pol Fargeau e pela diretora, a parisiense Claire Denis, é de sutileza e, efetivamente, conduzir uma leitura de recepção para a temática da diáspora e do deslocamento neocolonial requer trabalhar no preenchimento de vazios, conforme já nos pronunciamos. O olhar que pode amparar esse viés interpretativo é de caráter teórico híbrido, multicultural e de questionamento do neocolonialismo.

Tendo a cineasta francesa Claire Denis se consagrado por focar relações de intimidade em outros filmes que dirigiu como *“Desejo e Obsessão”* e *“Ten Minutes Older: The Cello”*, é coerente e absolutamente aplicável que em *“35 Doses de Rum”* se visualize a produção por essa mesma ótica. Tendo ganhado o Prêmio Especial do Júri no Festival Internacional de Cinema de Gijón, *“35 Doses de Rum”* é também e muito um percurso pelo universo do afeto, das relações e das emoções familiares, o que, no entanto, não isenta o espectador de análise outra.

### **Pensando a diáspora**

O interesse que possamos ter pela temática da diáspora e do exílio, talvez se dê por conta do estranhamento que experimentamos diante da realidade do exílio, considerando a vivência terrível que ele suscita, conforme nos fala Edward Said:

Ele [o exílio] é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46).

Dos desdobramentos que faz Said para a análise do exílio, interessa-nos focar a categoria dos ‘emigrados’ por entendermos que esta seja talvez a que mais próxima está da categoria dos ‘deslocados’, dos diaspóricos, o que, por sua vez mais apropriadamente se aplicaria às personagens do filme aqui em estudo. Para ele, Said, toda pessoa





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

impedida de voltar para casa é um exilado, mas há distinção entre exilado, refugiado, expatriado e emigrado. Se o exílio tem origem no banimento, e desencadeia uma vida anômala para os chamados ‘forasteiros’, os refugiados são uma criação do Estado e precisam de ajuda internacional urgente; se os expatriados moram voluntariamente em outro país, por motivos pessoais ou sociais, os emigrados vivem, tecnicamente, uma situação ambígua, pelo fato de que emigrar implica em possibilidade de escolha:

Há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar. Funcionários coloniais, missionários, assessores técnicos, mercenários e conselheiros militares podem, em certo sentido, viver em exílio, mas não foram banidos. Os colonos brancos na África, em partes da Ásia e na Austrália podem ter sido inicialmente exilados, mas, em sua qualidade de pioneiros e construtores de uma nação, perderam o rótulo de ‘exilado’. (SAID, 2003, p. 54).

Ao se estabelecer uma equivalência entre os colonos brancos citados acima e as personagens do filme que estamos estudando, inferimos que cabe às personagens do filme a categoria de emigrados por ‘não’ terem sido banidos, e que outra diferença consiste no fato de os exilados de ‘35 Doses de Rum’ serem ‘negros, na Europa’, sem função ou profissão definida, ao passo que os ‘brancos na África’ eram ‘colonos’, com função atribuída, portanto. Além do que, se os colonos inicialmente exilados, perderam o rótulo de ‘exilados’ pelo reconhecimento que lhes foi dado posteriormente de ‘pioneiros’ e de construtores de uma nação, o mesmo não acontece com as personagens do filme em questão.

Exilados e alocados no subúrbio de Paris, ocupam funções e profissões aleatórias num *locus* residencial periférico com todas as mazelas que isso acarreta. Paris, como nos lembra o mesmo Said, “pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passam anos de solidão miserável: vietnamitas, argelinos, cambojanos, libaneses, senegaleses, peruanos.” (2003, p. 49).

Os encontros e/ou convivência entre as personagens negras e um personagem branco, suposta e respectivamente migrantes e não migrante, num universo europeu, enseja a motivação para ratificar a presença, no filme, de hibridismo e de multiculturalismo<sup>3</sup> como desdobramentos incontestáveis no cenário dos deslocamentos

<sup>3</sup> Uma das possibilidades de compreensão de ‘multiculturalismo’ pode ser entendê-lo “como o reconhecimento da diferença e o direito à diferença [...] O multiculturalismo está intimamente ligado à



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

e dos transnacionalismos da era neocolonial. O filme é cruzado por ícones de diferentes culturas localizadas na França, tais como panelas de arroz japonesas, hábitos alimentares assimilados, música africana, etc.

Por ser o exílio ‘uma fratura incurável’ entre o eu e o lugar natal, por ser o período moderno ‘a era da ansiedade e da ausência de vínculos’ as personagens nessa narrativa fílmica encenam o deslocamento e o exílio como o estado em que jamais se está “satisfeito, plácido ou seguro.” (SAID, 2003, p. 60). Muito embora a proposta do filme não seja conflitiva, a percepção de dores e do vazio existencial é transparente, e há uma minada tristeza que flui e que nos leva a concordar que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente, é menos sazonal, é levada fora da ordem habitual, conforme Said.

Fazem parte, os negros, da grande massa migratória que tomou o mundo desde os anos 80, inaugurando uma nova fase de movimento de massa no século XXI. De acordo com Avtar Brah, esse movimento de massas tem se dado em todas as direções: para a Austrália, para a América do Norte, Europa Ocidental, entre países do Sul; mais recentemente eventos no Leste Europeu e na União Soviética também desencadearam interesse por deslocamentos em massa, inclusive para áreas tidas anteriormente como de imigração.

São muitas as razões que podem ser atribuídas a esse fenômeno mais recente da migração de populações:

Economic inequalities within and between regions, expanding mobility of capital, people’s desire to pursue opportunities that might improve their life chances, political strife, wars, and famine are some of the factors that remain at the heart of the impetus behind these migrations. People on the move may be labour migrants (both ‘documented’ and ‘undocumented’), highly-qualified specialists, entrepreneurs, students, refugees and asylum seekers, or the household members of previous migrants. (BRAH, 1996, p. 178).<sup>4</sup>

---

diversidade e à política de Estado, o qual, após a II Guerra Mundial, a derrocada do colonialismo, a fragmentação da União Soviética e a construção da Comunidade Europeia, estabelece políticas de convivência no seu próprio país.” (BONNICI, 2009, p. 280-281).

<sup>4</sup>Desigualdades econômicas dentro e entre regiões, mobilidade expansiva de capital, desejo das pessoas de buscar oportunidades que possam melhorar suas chances de vida, conflitos políticos, guerras e fome são alguns dos fatores que permanecem no centro das razões dessas migrações. Pessoas em trânsito podem ser trabalhadores migrantes (com 'documentos' ou 'sem documentos'), especialistas altamente qualificados, empresários, estudantes, refugiados e requerentes de asilo ou membros de famílias de migrantes anteriores. (BRAH, 1996, p. 178).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

De sorte que, em se pensando sobre essas tantas razões ou motivos que levam, na contemporaneidade, as pessoas a migrarem, é justificável porque no filme de Claire Denis não está clara a história pregressa dos migrantes; fica evidenciado que tornam-se, as personagens, passíveis de inclusão nas categorias diaspóricas. São migrantes e pronto; inscrevem-se em uma ou em algumas das razões universais próprias do fenômeno recente da migração de massa de que fala Brah. Esse é o ponto: estão naquela circunstância de vida porque fazem parte da nova fase de movimento de população em massa no mundo que se verifica desde as últimas décadas do século XX. Esse talvez seja o ‘vazio’ de enunciação mais facilmente preenchível no momento de recepção do filme.

Portanto, ratificando, novas configurações transnacionais de poder, articuladas à transformação na economia política, à predominância do capital multinacional têm suscitado o aparecimento dos chamados refugiados políticos e econômicos. Esses movimentos populacionais, no dizer de Brah, estão articulados a profundas transformações na economia política do capitalismo tardio do século XX e à nova ordem política mundial, criando novos deslocamentos: “These recent migrations are creating new displacements, new diasporas.” (*Id. ib.*, p. 179).<sup>5</sup>

Interessante acatar a reflexão proposta por Brah no sentido de apontar que a emergente nova divisão do trabalho depende crucialmente das mulheres trabalhadoras. De sorte que as mulheres se tornaram figuras emblemáticas nos regimes contemporâneos de acumulação e que, por essa mesma razão, as mulheres equivalem a um segmento crescente de migração para todas as regiões e para todos os tipos de migrantes.

Particularmente, e para examinar melhor se não estivemos equivocados ao atribuir aos atores do filme ‘35 Doses de Rum’ a condição de deslocados, de migrantes diaspóricos, de sujeitos híbridos num universo multicultural do século XXI, vamos somar ao conceito de exílio que emprestamos de Said, o exame do conceito teórico de diáspora, seguindo o percurso apresentado por Avtar Brah e Thomas Bonnici.

“A diáspora (do grego, *dia* = longe, e *speirein* = espalhar) é o deslocamento livre ou forçado de populações fora de seu país para novas regiões.” (BONNICCI, 2009, p. 277). O colonialismo provocou as duas modalidades, a livre e a forçada, levando

---

<sup>5</sup> “Essas recentes migrações estão criando novos deslocamentos, novas diásporas.”



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

milhões de europeus para as áreas de colônias e forçando, involuntariamente, outros tantos milhões de africanos a viverem como escravos em outros continentes.

Para Avtar Brah, o termo diáspora implica em ‘dispersão’, uma vez que a palavra contém uma noção de centro, de lugar, de lar, de onde a dispersão acontece. É um movimento para fora. Envolve imagens de múltiplas viagens e está associada à dispersão dos judeus após o exílio da Babilônia. No entanto, falar da diáspora do século XX significa tomar a diáspora ancestral como ponto de partida e não exatamente como modelo.

A questão, continua Brah em sua reflexão, consiste em analisar quando, como e em que circunstâncias alguém viaja. Sobretudo, que circunstâncias sócio-econômicas, culturais e políticas marcam as trajetórias das viagens, e que regimes de poder se inscrevem na formação de cada diáspora. Se as circunstâncias de saída da terra são relevantes para o entendimento da diáspora, Brah aponta a importância da chegada, do destino e do estabelecer-se, como fundamentais. Como essas viagens finalizam, em que locais e em que espaços, em que conjunturas históricas, em que relações de classe, gênero, racismo, sexualidade o grupo é inserido no país para o qual migrou. (*Id. ib.*, p.182). Portanto, se a diáspora pressupõe uma dispersão, ela também implica em inserção.

Voltando ao filme, cabe lembrar que o foco de Claire Denis se volta para os aspectos da inserção do grupo, ou seja, para a vida posterior à viagem presumida.

Bonnici, por sua vez, examina a diáspora a partir de outros pensadores e apresenta, por exemplo, uma tipologia da diáspora a partir do pensamento de Gayatri Chakravorty Spivak: a Diáspora Pré-transnacional onde se enquadram a escravidão de africanos e os trabalhadores contratados da Índia e do sudoeste asiático; e a Diáspora Transnacional na qual se encaixam os sujeitos ex-coloniais movimentando-se para as metrópoles, os refugiados de guerras civis e de fome e os sujeitos procurando estudo, emprego e benesses na metrópoles. (SPIVAK apud BONNICI, 2009, p. 278).

Qualquer um desses movimentos nomeados de Diáspora Transnacional é cabível como causa ou motivação para os emigrados de *'35 Doses de Rum'*.

Apostamos, portanto, na busca de suporte teórico para subsidiar a compreensão dos vazios existenciais (e técnicos), para entender as relações, a exemplificar, a relação pai-filha, cujo viés não seja tão e somente a homenagem ao cineasta japonês Yasujiro



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Ozu, conforme a crítica registra<sup>6</sup>. Para isso buscamos amparo em pensadores de perspectiva neocolonial, visando leitura enviesada, híbrida, multicultural.

A celebração do hibridismo coincide com o novo momento histórico dos deslocamentos pós-independência que geraram identidades duplas (franco-argelino, indo-canadense, palestino-libanês-britânico). As identidades pós-independência, como produtos de misturas conflitantes, são bem mais problemáticas que as identidades múltiplas derivadas de uma simples mudança de país. Além disso, as identidades diaspóricas não são homogêneas. Em alguns casos, deslocamentos qualitativamente diferentes se sobrepõem a outros deslocamentos anteriores. Para as comunidades afro-diáspóricas, lembra Stuart Hall, a mudança para a Europa se soma a uma antiga história de deslocamentos traumáticos. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 79).

Portanto, se as culturas não são puras, se estão em fluxos constantes, o processo de hibridização deve exacerbar-se quando as condições de multiculturalidade se ampliam e, possivelmente, se problematizam, se a hibridização e o multiculturalismo implicam em rememoração de condições históricas, políticas e econômicas, o que, sutilmente, parece ser o caso das personagens de ‘*35 Doses de Rum*’.

O *locus* de enunciação do filme nos é apresentado por uma gama heterogênea de ideologias e de valores culturais que atravessam as personagens/sujeitos híbridos, multiculturais e diaspóricos na Paris contemporânea.

### **O filme em 35 doses**

Apropriação de parte do título do filme, ‘*35 Doses de Rum*’, o subtítulo acima sugere, em um número hipotético, aleatório – tal qual parece ser no filme –, a suposta possibilidade de quantificar uma reflexão ou um desejo. Essa metáfora, na verdade, veste-se de ironia a lembrar a impossível quantificação interpretativa, um pouco à semelhança dos estudos de análise do discurso revisitado em seu potencial dialógico por Homi Bhaba.

São tantas as entradas temáticas, os fechamentos inconclusos, os vazios que se abrem para outras incursões que, efetivamente, 35 é um número aquém de um razoável registro e análise de subtemas na narrativa fílmica ‘*35 Doses de Rum*’.

Por outro lado, se efetivas 35 doses de rum podem representar muito no filme, e se carregam, naquela enunciação, um significado abstrato de carga afetiva intensa, vale

<sup>6</sup> ‘*35 Doses de Rum*’ seria uma refilmagem de ‘*Pai e Filha*’, obra-prima que Yasujiro Ozu realizou em 1949, uma homenagem a um dos mais fundamentais nomes da história do cinema.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

considerar que talvez possa, esse enunciado, ser lido na infinitude do desejo e do sonho que, por vezes, impõem limites e se quantificam com vistas à realização.

E a realização, no filme, implica no excesso da dose, digna de um momento único, especial na vida da personagem Lionel. Uma história por ele criada, fantasiada com vistas à felicidade. E, como tal, não revelada, não explicada, perpassada por curiosidades, por indagações e por esperas. Um dia, em um dado momento, caberiam as 35 doses, um brinde à celebração, tão improvável essa, na vida dos contidos imigrantes da multicultural periferia parisiense.

Já durante os primeiros minutos do filme se dá muito intensamente a inserção e mergulho do espectador no multicultural, quando a locomotiva o leva para o subúrbio de Paris. Fica já marcado também durante aqueles minutos qual será o tom do filme. Estamos em viagem para uma periferia, primeiramente vendo através da cabine os trilhos, os fluxos, as opções tantas de cruzamentos. Posteriormente, a câmera se desloca da plataforma ou do bairro para a locomotiva. Tanto em uma como em outra ótica o clima sugerido pela música e pelos sons diegéticos são de uma realidade melancólica, rotineira, de sentimentos contidos, comedidos.

O que importa dizer é que já muito inicialmente, se misturam nas percepções do espectador as duas cidades: a periférica e a mitológica, sendo uma a que se nos mostra e a outra a que trazemos em memória cultural. A cidade multicultural, portanto. Esse pluralismo se instala a cada cena: os passageiros daquele metrô não correspondem ao que podemos, num primeiro momento, considerar como europeus, muito embora seja a Europa que se mostra.

Nesse particular, e a bem de corrigir nossa reflexão, Ella Shohat e Robert Stam nos advertem que “Questões de multiculturalismo, colonialismo e raça devem ser discutidas de modo integrado. Comunidades, sociedades, nações e mesmo continentes inteiros não existem de modo autônomo, mas em uma teia densa de relações.” (2006, p. 86).

De sorte que, falar de ‘pluralismo’ pode ser equivocado, uma vez que pressupõe uma ordem hierárquica estabelecida de culturas. Mais coerente e acertado será falar em ‘multiculturalismo policêntrico’ uma vez que “Ele pensa e imagina ‘direto das margens’, pois encara as comunidades minoritárias não como ‘grupos de interesse’ a



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

serem ‘adicionados’ a um núcleo preexistente, mas como participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos.” (*Id. ib.*, p. 88).

Parece ser essa a ótica que Claire Denis escolhe para o filme: as personagens são sujeitos de margem, da periferia. Evidentemente que não de uma periferia desprovida de condições mínimas cidadãs, mas inegavelmente de uma margem social. Podemos pensar esses atores, no entanto, “como participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos”. Ou seja, não há preocupação em adicioná-los a um núcleo preexistente e contabilizar conflitos entre os grupos diferenciados. A vida deles corre num cotidiano próprio, são ativos profissional e socialmente, e tentam administrar suas tristezas, melancolias e conflitos interiores, constroem seus significados e experiências. A dinâmica de vida é de reciprocidade entre eles e de dialogismo entre culturas. Já fizemos referência aos diferentes aspectos culturais contemplados no filme, de objetos, música, dança, etc. A interlocução cultural, portanto está presentificada pela via avessa à submissão. Muito embora não nos podemos afastar da problemática lógica dos deslocamentos neocoloniais, com os desdobramentos que nos propomos a examinar no filme, os papéis das personagens, temos de reconhecer, são de interlocutores ativos.

A tensão entre alunos, e entre professor e aluna (Josephine), por exemplo, em sala de aula do curso de Antropologia, pode ser exemplar, no filme, do quanto pensar as condições políticas e econômicas entre hegemônicos e subalternos, mesmo na academia, pode ser conflitante. Sobretudo, porque as personagens daquele cenário, muito embora sejam representativas de uma classe com acesso ao saber e a condições satisfatórias de vida, sugerem - pelo conhecimento, pelas leituras que referem, pelo posicionamento político e teórico, e inclusive pelo biotipo -, diversidade multicultural.

Como promover discussão teórica não é a questão central do filme, esse momento é único e de passagem rápida pela narrativa. Não deixa, no entanto, de subsidiar a linha de pensamento que estamos tentando seguir neste estudo, no sentido de reforçar a idéia de que: “O hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação instável de discurso, mais do que uma fórmula.” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 80). E que o confronto, os antagonismos e as polissemias podem ser atribuídas ao fato de que “identidades híbridas não são redutíveis a uma receita, mas formam um repertório de modalidades culturais. O sujeito híbrido diaspórico se confronta com o desafio ‘teatral’ de se mover entre



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

modos diversos de atuação em mundos culturais e ideológicos distintos.” (SHOHAT e STAM, 2006., p. 81).

Do ponto de vista dos estudos de gênero, podemos dizer que o filme de Claire Denis avança no sentido da superação do momento em que predominava no cinema o prazer vindo do que Laura Mulvey concebeu como ‘olhar masculino’<sup>7</sup> e as práticas do silenciamento da mulher, “especially their objetification and relegation to secondary status in the symbolic order”<sup>8</sup> (KAPLAN, 2004, p. 1239) eram recorrentes. Momento em que as telas eram reservadas para figuras femininas monolíticas, mulheres brancas ocidentais, o foco era eurocêntrico e heterossexual e imperava a negligência a minorias e a mulheres marginalizadas.<sup>9</sup>

‘35 Doses de Rum’ é um filme com poucas mulheres: duas presentes - Gabrielle e Josephine - e uma *in memoriam*, a mãe. Outras fazem papéis menos importantes: a moça do restaurante e as mulheres, na Alemanha. A quase todas elas são reservados momentos de sensualidade e de intensa subjetividade, mas nenhuma delas se empresta ao papel de objeto do ‘*male gaze*’.

Portanto, este filme, de perspectiva híbrida e multicultural, parece corresponder ao que pensa E. Ann Kaplan:

My sense is that, while multicultural film feminists may still have some interest in ‘gaze’ theories of a certain kind (I hope they do), they are also developing numerous other approaches, depending on local conditions and needs. How far Western women can – or should – participate in this work will continue to be debated: my own choice to move on from looking at Hollywood and (largely)

<sup>7</sup> “Laura Mulvey busca na teoria psicanalítica os fundamentos para uma profunda crítica da imagem – sobretudo à produzida no contexto do cinema hollywoodiano – como um produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. A teoria psicanalítica é utilizada como uma ‘arma política’ para desmascarar as formas como ‘o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema’. Utilizando-se de conceitos freudianos como escopofilia, voyeurismo, complexo de castração, narcisismo e, sobretudo, fetichismo o artigo [Prazer Visual e Cinema Narrativo] estabelece o que seria o mecanismo de prazer e plenitude do cinema narrativo de ficção e propõe a ruptura desse mecanismo, a destruição dessa forma de prazer e a produção de uma ‘nova linguagem do desejo’.” (MALUF, 2005, p. 344-345).

<sup>8</sup> “especialmente sua objetificação e relegação à status secundário na ordem simbólica”

<sup>9</sup> “A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.” (MULVEY, 1983, p. 438). Laura Mulvey assinala que um grande vazio nos separa da compreensão do inconsciente feminino, que a teoria psicanalítica subsidia o conhecimento da ordem patriarcal em que nos encontramos, e que o cinema, “Enquanto sistema de representação avançado [...] coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar.” (p. 439).





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

European women's cinema (including the avant-garde) within an always questioning cinepsychoanalysis to studying multicultural women's films has involved theorizing a role for my own work (2004, p. 1241-1242).<sup>10</sup>

Ainda pelo viés do gênero, e mais uma vez instigados por Avtar Brah, retomamos a reflexão sobre a nova divisão do trabalho, dependente das mulheres trabalhadoras, concordando, a propósito do filme, que as mulheres tornaram-se figuras emblemáticas nos regimes contemporâneos de acumulação, e que equivalem a um crescente segmento de migração.

Em '35 Doses de Rum', Gabrielle, por exemplo, é uma trabalhadora que, diferentemente das trabalhadoras das fábricas do século XIX, quando da Revolução Industrial, desafia para si, um trabalho tido como masculino, competitivo e de maior risco, o de taxista. Portanto, cabe pensá-la como mulher inserida nesse contexto migratório em função do significado mais recente nessa nova divisão do trabalho de regime 'contemporâneo de acumulação' para as mulheres. Gabrielle mora só, também na periferia de Paris, frequenta bares onde se encontra com amigos homens, igualmente e supostamente migrantes, é crítica, e não perde o bom humor quando desafiada por algum cliente homem que utiliza seus serviços de taxista. Tem também um projeto de vida amorosa que não abandona, apesar da pequena possibilidade de realização desse sonho com Lionel.

Ainda, nesse particular, outra mulher, a mãe de Josephine, precisa ser contemplada. Personagem de ausência questionável, não corporificada, transparece presença em *feed backs* memorialísticos e saudosos, em vários momentos e de várias formas. Seja através do registro da vida comum familiar em fotografias, ou mesmo através da forte relação afetivo-amorosa entre pai e filha, em que inferimos a tentativa de superação da ausência materna.

Sobre a questão de gênero a que nos referíamos anteriormente – a da nova divisão do trabalho –, essa personagem, a mãe ausente (?), de certa forma destoa dos diaspóricos

---

<sup>10</sup> Minha sensação é que, enquanto feministas de filme multiculturais ainda podem ter algum interesse nas teorias do 'olhar' de um certo tipo (espero que sim), elas também estão desenvolvendo inúmeras outras abordagens, dependendo das condições e necessidades locais. Até onde as mulheres ocidentais podem - ou devem - participar deste trabalho continuará a ser debatido: a minha própria escolha de passar a olhar para Hollywood e (em grande parte) para o cinema feminino europeu (incluindo a avant-garde) sempre questionando a cinepsychoanalysis para estudar os filmes femininos multiculturais tem requerido teorizar uma abordagem para meu próprio trabalho (2004, p. 1241-1242).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mais frequentes pelo fato de ser uma alemã que migrou para a França. Nesse particular, inscreve-se no que Brah chama de personagens da ‘nova diáspora’ por não corresponder, a Alemanha, à tradição diaspórica mais recente, na contemporaneidade. Em outras palavras, é uma figura feminina que remete a um deslocamento de cunho contemporâneo bem específico: a Alemanha do século XXI não seria, a princípio, área de emigração. No entanto, a examinar a nova ordem dos deslocamentos e das novas diásporas, passa a sê-lo nesta narrativa, inclusive e talvez, contraditoriamente, através de uma mulher. Uma vez emigrada, na França, apaixonou-se por um negro, também migrante, e vive com ele uma história de amor até que, por razões não esclarecidas, morra, ainda jovem.

Novamente nesse particular, Claire Denis deixa vazios tamanhos sobre a vida e a morte dessa mulher, a ponto de nos surpreendermos quando Lionel e Josephine chegam à Alemanha, e somos apresentados à terra natal e à família de origem da mãe de Josephine. Através daquele encontro, ao espectador é sugerido o que teria motivado a mãe a ir para Paris e a lá permanecer.

Os momentos de ‘retorno ao passado’ - a viagem à Alemanha - são muito significativos no sentido de oportunizar um percurso de vida à personagem Josephine. É através dele que ela resgata parte de sua vida, fazendo um reconhecimento de suas raízes, pisando solos estrangeiros e ao mesmo tempo seus, passando, embora tardiamente, por rituais de encontros familiares, como um café em casa de um parente, a ida ao cemitério onde a mãe está enterrada, enfim, de certa forma, tendo um ‘encontro’ com a mãe e com uma parcela fundante de seu passado. Essas são as informações mais precisas que temos da história de vida ou da origem das personagens. Poucas, econômicas, como soi ser a lógica e a técnica do filme. O demais fica no vazio da enunciação.

A viagem à Alemanha parece ter sido motivada por uma certa ‘crise’ da personagem Josephine, deflagrada pela decisão de Noé (o namorado) de ir embora, de viajar. Como se não tivesse, efetivamente, nada que o prendesse naquele bairro, Noé declara: “- Agora que meu gato morreu, vou sair daqui”. Josephine, na sequência, indaga se ele estaria, ao ir embora, se livrando deles. Nos dias subsequentes, Josephine passa a remexer os cômodos da casa, a limpar, a buscar fotos, aflita e incomodada, como se tomada tivesse sido por uma necessidade de marcas, de sinais de sua vida.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Como se estivesse buscando também razões ou motivos que justificassem a permanência dela naquela casa com o pai. Lionel, incomodado com a atitude da filha, talvez tenha percebido a necessidade de dar a ela a oportunidade de resgatar a memória familiar que ela desconhecia. Por isso, teriam viajado os dois para a Alemanha.

Podemos dizer que os sentimentos, de maneira geral, são um tanto quanto ‘frouxos’, que as personagens não demonstram paixão pela vida, ou por seus amores. Lionel, por exemplo, tem olhares sensuais, busca encontros, toques de corpo, mas dispensa Gabrielle. O romance entre Josephine e Noé é, igualmente, tecido por encontros de conversas curtas, um tanto depressivas, por um único beijo esquivo e por uma única caminhada, essa sim, alegre e marota, na qual Noé se joga no rio. No mais, o próprio dia do casamento é sombrio, a noiva mais se despede do pai do que saúda a vida com Noé. Os amores são, portanto, tal qual todos os afetos e relações, para serem pensados, questionados e problematizados nos espaços vazios. Fica, ao final, o espectador, com muitas perguntas e a imagem de tantos trilhos/caminhos como resposta.

É significativo que ratifiquemos que no filme de Claire Denis o *locus* de enunciação é a periferia, que o olhar para a vida é a partir da vida dos imigrantes na cidade, a partir do cotidiano deles e a partir do que eles tem de mais pessoal: suas casas, seus amigos, seu trabalho, suas famílias, suas rotinas, seu lazer, seus amores, suas falas, seus silêncios, suas ausências e/ou vazios de tudo isso.

Que a hibridização, o multiculturalismo e a sobreposição de deslocamentos, com toda a sua complexidade pode ser inferida nos desdobramentos de ordem pessoal, identificáveis nos vazios dos olhares perdidos de todas as personagens. Também nos diálogos econômicos entre Lionel e a filha, no toque de pele deles – pai e filha -, no afeto, nos beijos e nos cuidados da casa, ou na sensual dança que se realiza entre as personagens no bar, até mesmo nos momentos da viagem à Alemanha quando se estreitam afetos entre pai e filha.

E que a complexidade dos desdobramentos pode estar sugerida nas primeiras imagens, nos cruzamentos, na busca da compreensão identitária, no exame de tão problemático conceito em tempos neocoloniais, de fluxos constantes, de hibridização permanente e de desfazimento de fronteiras. Portanto, um percurso fadado a não se finalizar, entrecruzado tal qual os trilhos, um retorno impossível de se fechar, dada a



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

complexidade do processo de toda e qualquer significação de diáspora e de multiculturalismo.

Claire Denis trabalha no filme com um complexo processo dialógico de produção de significados do qual são constitutivos a diferença, a alteridade, o polissêmico, o multicultural e o pessoal.

Significados esses que – não negadas outras questões de ordem psíquica e emotiva aqui não examinadas-, estariam regendo os comportamentos e as subjetividades que compõem o quadro do romance. Romance passível de tantas possibilidades de interpretações - e de emoções -, quantificadas em muitas doses de rum que, reservadas para um e especial momento, ao inebriar, levariam ao sonho, ao prazer, à felicidade desejada e (im)possível.

Nossa intenção foi a de sinalizar - sem presunção - uma dentre tantas possíveis ‘explicações’ para a hierarquização das relações e das dependências políticas e pessoais no trabalho de Claire Denis. Muito e também, vivenciar a realidade anunciada por Laura Mulvey de um ‘outro cinema’ “radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante.” (MULVEY, 1983, p. 439).

Um ‘outro cinema’ que mostra, em ‘35 Doses’, a diáspora não resolvida, desdobrada na continuidade das vivências daquele grupo quando do casamento de Noé e Josephine. É, então, a diáspora, um *continuum* que se perpetua, atravessando as uniões, prevalecendo ao amor, cruzando as vidas através de gerações, tal qual as locomotivas cruzam os trilhos, fazendo percursos diversos. É, pois, a diáspora, parte das massas deslocadas da vida moderna.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio. *35 Doses de Rum (35 Rhums), de Claire Denis (França, 2008)*.

Revista Cinética, Set. 2009. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/35rhums.htm>>. Acesso em: 12/07/10.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BONNICI, Thomas. Teoria pós-colonialista. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009. p. 257-285.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

- BRAH, Avtar. Diaspora, border and transnational identities. In: \_\_\_\_\_. *Cartographies of diaspora*. London and New York: Routledge, 1996. p. 178-210.
- MALUF, Sonia Weiner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, p. 243-350, 2005.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-454.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 6 ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- SHOHAT Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- KAPLAN, E. Ann. Global feminism and the state of feminist film theory. *Signs*, v. 30, n. 1, p. 1236-1248. 2004.
- 35 DOSES DE RUM. Direção: Claire Denis. Produção: Bruno Péseroy. França: Panorama do Cinema Mundial, 2008. 1 filme (100 min).



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## ESCREVENDO A NAÇÃO NO ROMANCE *NEDJMA* DE KATEB YACINE

Melissa Quirino Scanhola  
Universidade de São Paulo

### **Sobre Kateb Yacine e a literatura magrebina de língua francesa: a revolução pela pluma**

O escritor, dramaturgo e poeta argelino Kateb Yacine<sup>1</sup> (1929 – 1989), um dos fundadores da literatura magrebina de língua francesa, expôs a realidade da colônia após mais de um século de colonização francesa na Argélia (1830-1962), e, através da língua francesa, transpôs as fronteiras norte-africanas, trazendo seu país para um contexto internacional. Ao escrever o romance *Nedjma* durante os anos que precederam a guerra de independência argelina (1954-1962), Kateb edifica uma nação que abarca a complexidade histórica, geográfica, social e psicológica da Argélia nesse período de efervescência.

Desde a primeira tentativa de publicação, já se via a particularidade e a originalidade de *Nedjma*. Quando apresentou para a editora Seuil, Kateb não imaginava ter que reduzir seu romance a 256 páginas, pois as 400 escritas inicialmente não condiziam com as normas impostas pelas editoras na época. Em 1956, *Nedjma* é publicado; extratos do manuscrito original são editados em *Le polygone étoilé*, dez anos mais tarde, em 1966.

Kateb vivencia o contexto argelino da primeira metade do século XX, escancarando o dilaceramento pessoal, cultural e social promovidos pela colonização. O enredo do romance *Nedjma* trata alguns acontecimentos históricos do país que fizeram parte da vida do autor, mas não pode ser classificado como autobiográfico. A partir das rupturas advindas da colonização, os quatro protagonistas – Mustapha, Rachid, Lakhdar e Mourad – constroem uma narrativa que se assemelha a um mosaico histórico, geográfico e social da Argélia. Na difícil missão de traçar um rumo para o país, a peculiaridade narrativa se deve à tentativa de vislumbrarem a nação que está por vir, preservando sua complexidade. Ao considerarem a especificidade histórica e contextual da Argélia, os narradores rompem com discursos previamente instituídos, expondo a

---

<sup>1</sup>*Kateb* significa “escritor” em árabe. Em sua assinatura, o sobrenome era colocado antes do nome.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

dificuldade de narrar uma nação em sua singularidade. Esse percurso se faz através da busca dos quatro rapazes pela jovem mestiça Nedjma, filha de uma francesa com um integrante da tribo à qual pertenciam seus ascendentes. Como seus pais foram seduzidos pela francesa, o sangue mestiço da jovem fomenta nos quatro narradores sentimentos discrepantes, como o amor e ódio pelo estrangeiro, derivados da situação colonial. Da mesma forma, surge uma incógnita quanto a seu parentesco com Nedjma: afinal, a jovem é prima ou irmã deles? Assim, encontram-se à beira de uma relação incestuosa, dando forma a uma narrativa plena de incongruências, que corroboram com a crise de identidade. Esta última os atormenta, pois suscita questões relacionadas à miscigenação e a contradições decorrentes da colonização.

Na obra, a confluência de culturas que se sobrepõem umas às outras é plena de embates. Entre as experiências telúricas e as influências ocidentais, existe uma tensão que ultrapassa o enredo, atingindo o gênero romance e a questão da escrita em língua francesa. São aspectos que colaboram para sua envergadura política, uma vez que sua composição é fruto da abertura da África ao Ocidente. Aliás, a necessidade de se tecer uma identidade nacional é apenas um exemplo das influências ocidentais que suscitaram conflitos acerca do sujeito contemporâneo e sua descentralização. Sendo assim, em *Nedjma*, junto à “gestação” da nação e a toda a problemática que envolve o sujeito contemporâneo, Kateb abarca a irreversibilidade dos movimentos históricos e políticos, e trata a escrita como veículo possível de construção e preservação da particularidade da nação. Desse modo, atribui à escrita a tarefa de perpetuar, conscientizar e reatualizar o árduo projeto nacional, cuja proposta se estende para além de seu romance. Com o intuito de atingir um público maior, dedica-se ao teatro, escrevendo peças e as traduzindo para as línguas de seu país: o árabe dialetal e o berbere. Esse projeto, essencialmente político, está em ressonância com o espírito revolucionário do autor. Apesar de o teatro fazer parte tanto da escrita como da tessitura da nação, o presente artigo se restringe apenas à análise de *Nedjma*, primeiro romance de Kateb.

A partir das considerações acima, sabe-se, então, que a construção de uma consciência nacional é concomitante com a tessitura da nação argelina e a crise de identidade que assola o Magreb. Nota-se, também, que esse impasse culmina na escrita, provocando o surgimento de uma nova tendência literária no Magreb nos anos 1945-1950: a literatura magrebina de língua francesa. Escritores autóctones denunciavam,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

através de seus romances, ensaios e poemas, a realidade colonial. Entre os escritores que fundaram essa nova corrente encontramos Albert Memmi, Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Driss Chraïb, e outros.

Vale frisar que o processo de amadurecimento dessa literatura nascida nas terras norte-africanas provém, sobretudo, da necessidade de autonomia estética e da criação de uma literatura autêntica. Antes dessa corrente, havia existido uma literatura de língua francesa do norte da África que adotava as mesmas formas de expressão europeias. Suas obras não evocavam desprendimento político e ideológico da matriz, nem tratavam a realidade do colonizado. Diferentemente do que ocorreu na anterior, na nova corrente literária a função dos escritores nativos era denunciar a espoliação na colônia, a usurpação dos direitos do homem e as atrocidades do sistema colonial. Preparando seus países para a independência, proclamavam uma literatura revolucionária, que fosse além da absorção das influências francesas e estampasse autonomia da região em relação à metrópole. Nada mais justo para uma literatura reivindicadora da liberdade desabrochar em plena aurora da independência. A colonização francesa favoreceu a abertura do Magreb ao Ocidente, engendrando profundas mudanças para o magrebino, e a urgência deste se definir em relação ao mundo. Junto a essa atmosfera de mudança e contestação, os escritores traziam à luz o “universo interior e exterior” do colonizado, do povo a que pertenciam e com quem compartilhavam o drama (DÉJEUX, 1980, p.24). Curioso notar que, nesse processo, o interlocutor não havia de ser outro que o francófono ou, mais precisamente, o público francês. Sendo assim, as primeiras obras desse período carregam uma linguagem densa, pulsante, direta, que reverbera a realidade na colônia e o mal-estar do colonizado. O resultado seria um abaloamento contra o sistema colonial que, ao “emprestar” essa língua ao colonizado, concedeu a “arma” que culminaria na sua própria destruição. Uma frase que carrega a complexidade do sintoma linguístico é dita por Kateb, em 1966: “J’écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français.”<sup>2</sup> Com tal revelação, é evidente que essa corrente não é um simples fenômeno literário, mas uma questão coletiva em torno da identidade magrebina, que confiava à palavra sua realização no momento mais propício: clamar pela liberdade em relação à França e tecer sua própria nação. Sendo assim, a questão central dessa corrente literária é tratar a delimitação de um contorno para o próprio magrebino e, uma vez destruído o

---

<sup>2</sup> “Escrevo em francês para dizer aos franceses que eu não sou francês.” (tradução livre)





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

sistema tribal, para sua nação. Essa é a tarefa a que se propôs Kateb ao escrever seu romance *Nedjma*, como será demonstrado mais adiante neste artigo.

### **Bases teóricas para a reflexão sobre a tessitura da nação através da escrita**

Para Stuart Hall (2006), uma vez que nas sociedades colonizadas a origem da nação é perdida no tempo, entra a invenção do narrar: “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.” (HALL, 2006, p.51) Assim, cabe a cada comunidade contar sua narrativa cultural: algumas retrocedem nas tradições e do tempo, outras se protegem e expulsam os “outros”, que ameaçam a identidade. Para tanto, ao invés de pensar numa unificação de culturas nacionais ou identidades culturais, Hall (2006) sugere para *fabricar a nação* pensá-la em suas diferenças, desestabilizando as representações que ocorrem nos interstícios dos discursos; em outras palavras, constituir um “*dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2006, p.62).

No que concerne o romance de Kateb, consideram-se a particularidade do contexto e seu recente processo de colonização. Dessa forma, algumas teorias sobre a colonização oferecem suporte para refletir sobre a nação. Para o crítico literário Jean-Marc Moura (1999) sua característica híbrida provém do fato de que a literatura, ao absorver as fissuras em todas as esferas - cultural, social, histórica, política – apresenta traços sincréticos, que denotam sua mestiçagem. É o pronunciamento de sociedades que passaram pelo processo de ruptura cultural, e até mesmo linguística, devido à presença de elementos antagônicos dentro dela e à coexistência de universos simbólicos. Assim, para a redução de uma tensão imaginária, a pluralidade representa a procura de um equilíbrio entre culturas, cuja instabilidade é o princípio de tudo. E isso se manifesta incontestavelmente nas formas de expressão.

Assim, as teorias pós-coloniais estudam sociedades que estiveram recentemente sob domínio europeu e abordam assuntos como a dissolução de antigas organizações sociais e política. Procuram compreender o tema a partir da configuração histórica e cultural dessas sociedades, levando em conta sua decomposição, que contribuiu para o esfacelamento de um sujeito construído sob uma referência unitária, como acontece no sistema tribal.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

escrito cooperam para o viés político-revolucionário da obra. Em seu ensaio *L'an V de la révolution algérienne*, Frantz Fanon (2011) analisa a grande mudança na Argélia ao longo da década de 50, antes e durante a guerra de independência. Constata nesse ensaio a impossibilidade de o povo retroceder em sua decisão de combate pela libertação do país. Uma vez que a consciência nacional é adquirida, traça-se um caminho sem volta: “[...] la forme et le contenu de l’existence nationale existent déjà en Algérie et [...] aucun retour en arrière ne saurait être envisagé.”<sup>3</sup> (FANON, 2011, p.10)

O nascimento da nação junto ao do novo homem argelino se anuncia. O mesmo ocorre em *Nedjma*, onde a sociedade argelina se forma pelas vozes dos últimos descendentes da tribo do ancestral Keblout, e de maneira análoga ao percurso de seus habitantes, conforme sua errância. Esse raciocínio não se distancia, então, daquele pronunciado por Fanon (2011): a independência da Argélia emerge de acordo com os anseios de seu povo que, como protagonista das transformações históricas ensejadas, transforma-se, decidindo o rumo do futuro:

La nation algérienne n’est plus dans le ciel futur. Elle n’est plus le produit d’imaginations fumeuses et pétries de fantasmes. Elle est au centre même de l’homme nouveau algérien. Il y a une nouvelle nature de l’homme algérien, une nouvelle dimension à son existence.<sup>4</sup> (FANON, 2011, p.12)

Sendo assim, constata-se que a revolução argelina, ao engendrar a tomada de consciência da população e implicar sua participação ativa na luta de independência, comporta nesse movimento de combate uma nova dimensão existencial do argelino. É que as transformações do mundo e do homem são concomitantes e, mais do que nunca, ocorrem na Argélia durante nos anos que precedem a independência: “La thèse qui veut que se modifient les hommes dans le même moment où ils modifient le monde, n’aura jamais été aussi manifeste qu’en Algérie.”<sup>5</sup> (FANON, 2011, p.12)

---

<sup>3</sup> “[...] a forma e o conteúdo da existência nacional já existem na Argélia e [...] nenhum retrocesso conseguirá ser imaginado.” (tradução livre)

<sup>4</sup> “A nação argelina não mais se encontra num horizonte futuro. Ela não é mais produto de imaginações sombrias, modeladas por fantasmas. Ela está exatamente no centro do novo homem argelino. Existe uma nova natureza do homem argelino, uma nova dimensão de sua existência.” (tradução livre)

<sup>5</sup> “A tese que defende que se modificam os homens ao mesmo tempo que se modifica o mundo nunca será tão evidente quanto na Argélia.” (tradução livre)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Seguindo a mesma linha de pensamento, Homi Bhabha (2010, p.64) apoia-se nos estudos de Fanon para definir a relação entre esse momento de enunciação, na época de pré-revolução, e o povo. Os rumores de uma insurreição, ou mesmo a tomada de consciência pelo povo antes da independência, residem numa zona de instabilidade, que produz sentido. A massa colonial, arrastada pela sedução do bulício da força popular, localiza-se nessa “zona oculta”. É o tempo de incerteza cultural, indecidibilidade significatória ou representativa, mas também de libertação. É nesse “local” de instabilidade que a nação é escrita.

Ocorre que a nação moderna se caracteriza pela necessidade de se manter numa totalidade homogênea, para assegurá-la enquanto “nação”, cujo espaço e tempo são caracterizados pelo *historicismo*<sup>6</sup>. O substantivo “nação” só pode ser apreendido parcialmente, à medida que sua definição articula discursos impregnados de signos; da mesma maneira ocorre com o conceito de “povo”. Entretanto, o individualismo e as heterogeneidades internas desestabilizam um possível caráter homogêneo da nação, provocando uma fratura na tensão entre nação enquanto objeto pedagógico e sujeito performático<sup>7</sup>. O pedagógico designa uma significação através da presença histórica *a priori*, mantida, por exemplo, pela tradição; o performático atua como desestabilizador dessa suposta homogeneidade, à medida que instaura uma tensão. Ao entrar em conflito com as inconstâncias trazidas pelas enunciações do tempo, a nação precisa tornar-se conceito ideológico para garantir sua “homogeneidade”. Para Bhabha (2010), essa designação de nação não favorece as ambivalências e os vácuos entre o pedagógico e o performático, “local” onde ela poderia ser escrita. O presente enunciativo, em atualização constante, introduz a temporalidade do *entre-lugar – in-between* -, produzindo uma “quebra” que possibilita a articulação da heterogeneidade do povo. É nesse lugar híbrido que se torna possível *narrar a nação*. Ou, pelas palavras de Bhabha (2010, p.207): “É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade se torna o lugar de *escrever a nação*.” Sendo assim, a partir da desestabilização, o Outro e as minorias podem ser inclusos e, através da constante reatualização, revelariam os limites da nação moderna.

<sup>6</sup> Conjunto de doutrinas filosóficas que busca fazer da história o grande princípio explicativo da conduta, dos valores e de todos os elementos da cultura humana. (HOUAISS, 2004)

<sup>7</sup> Conceitos utilizados por Homi Bhabha (2010).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Portanto, ao mencionar a ambivalência contida na ideia de nação e, através dessa instabilidade, haver a possibilidade de outros povos participarem de sua confecção, Bhabha (2006) apresenta a perspectiva de uma nação enquanto linguagem, passiva de ser remodelada e construída no presente. Essa possibilidade de nação oferece um horizonte para as sociedades colonizadas, cuja história, mitos e origem foram interrompidos ou desapareceram ao longo dos séculos:

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation – or narration – might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west.<sup>8</sup> (BHABHA, 2006, p.1)

A partir das considerações acima e da viabilidade de se tecer uma nação através da escrita nas sociedades colonizadas, ainda resta a questão: num contexto particular como o da Argélia, como pensar o papel do escritor? O filósofo Jean-Paul Sartre (1948) trata a escrita como instrumento de luta pela libertação do leitor, em todas as esferas. Para ele, toda escrita é engajada e possui um fim. Uma vez que mobiliza o leitor no exercício de interpretação e generosidade em relação a valores diferentes dos seus, a escrita – e a leitura – é um dispositivo de libertação e, conseqüentemente, de mudança. Por isso, a escrita pode ser considerada, acima de tudo, instrumento de combate: [...] *quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force, vous êtes engagé.*<sup>9</sup> (SARTRE, 1948, p.72)

Desse modo, para o filósofo francês, o sentido da literatura se faz no ato de escrever, na tomada de posição, até mesmo dentro da própria literatura. Esse conceito pode ser remetido à trajetória de Kateb entre as formas de expressão – romance, poesia, teatro – e sua *paratopia*, seguindo o conceito de Maingueneau (2001)<sup>10</sup>, nos espaços

<sup>8</sup> “Nações, tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes nos olhos da mente. Tal imagem de nação – ou narração – pode parecer impossivelmente romântica ou excessivamente metafórica, mas se origina de tradições do pensamento político e linguagem literária em que a nação emerge como uma poderosa ideia histórica no ocidente.” (tradução livre)

<sup>9</sup> “[...] independente de quais sejam as opiniões que vocês tenham declarado, a literatura lhes impulsiona para a batalha; escrever é uma maneira de querer a liberdade; se vocês começaram, querendo ou não, vocês estão engajados.” (tradução livre)

<sup>10</sup> Segundo Maingueneau (2001), *paratopia* é a negociação do escritor entre as tensões dos campos literários. Expressando-se através de certas regras e percorrendo as fronteiras discursivas, o autor faz seu próprio jogo, e este se manifesta em sua produção.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

literários e gêneros textuais, enfim, na própria literatura. Pois, uma vez que possui intrínseca ligação ao contexto e a uma finalidade, a literatura deve se engajar à realidade: “Pour sauver la littérature, il faut prendre position dans notre littérature, parce que la littérature est par essence prise de position.”<sup>11</sup> (SARTRE, 1948, p.276)

Sendo assim, resta agora refletir como os elementos que delineiam a nação aparecem no romance *Nedjma*.

### ***Nedjma*: um mosaico da nação argelina**

“Nedjma” significa “estrela” em língua árabe. Esse personagem transfere o impasse colonial para a esfera existencial, pois representa o conflito, a fragmentação e a abertura irreversível da sociedade argelina ao Ocidente. Ao mesmo tempo, Nedjma é a personificação da Argélia colonial - a estrela, símbolo da luta pela independência do país, estampada na bandeira da Frente de Libertação Nacional (FLN)<sup>12</sup>, primeiro partido político argelino que esteve no poder após a independência.

O autor argelino lida de maneira lúdica com a forma estrelar: ao encarnar o personagem feminino, a estrela abrange contradições, devido ao sangue mestiço, e seu poder de provocar conflito e rivalidade entre os últimos descendentes da tribo. Por essas razões, a jovem é, também, centelha portadora da fragmentação definitiva do sistema tribal. Como a forma estrelar se estende para a configuração da Argélia colonial, a escolha pela figura alegórica torna possível uma representação de uma nação que abarque suas incongruências e estilhaços, sem, no entanto, atribuir-lhe uma forma perene. A alegoria permite pensar a nação como processo, naquilo que tem de ambivalente e diferente; sendo forma e signo, nessa figura de linguagem contém a disjunção e a ambiguidade, a pluralização de sentidos (OFTE, 1999). Forma perfeita, que fomenta flexibilidade e diversas possibilidades de interpretação; pois, a cada leitura, o sentido é passível de mutação.

---

<sup>11</sup> “Para salvar a literatura é preciso tomar posição na nossa literatura, porque a literatura é, em sua essência, tomada de posição.” (tradução livre)

<sup>12</sup> A Frente de Libertação Nacional (FLN) foi criada em 1954; esse partido político revolucionário possuía o Exército Nacional Argelino (ENA) na luta pela independência. Durante a guerra da Argélia dividiu o território em seis zonas, que seriam a organização político-administrativa da nação independente. O golpe francês efetuado contra esse plano deu origem à Batalha de Argel. Apesar dos atritos internos, a FLN foi o primeiro partido político – passando a ser único - a ocupar o governo provisório. O emblema de sua bandeira é uma estrela, que sofreu algumas modificações ao longo dos movimentos nacionais, até se tornar a atual bandeira nacional argelina.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Os narradores se encontram num intervalo da passagem do sistema tribal para a nação. Foi preciso recuar, fazer um balanço do passado da tribo e preencher os vácuos de sua história, assim como dar forma às contradições e dicotomias na colônia, para prosseguir na reflexão sobre a nação argelina. A seguinte passagem demonstra tal necessidade: “[...] nous voulions, avant d’envisager l’avenir, connaître toutes les survivances de la tribu, vérifier nos origines pour dresser un bilan de faillite, ou tenter une réconciliation.”<sup>13</sup> (KATEB, 1996, p.157). A busca pelas raízes tribais desencadeia uma narrativa sobre a história da Argélia, a resistência dos nativos face às invasões, as particularidades da sociedade argelina e, também, as origens de Nedjma, na tentativa de reconstituir a história entre os pais dos protagonistas e a francesa, mãe de Nedjma.. Da mesma forma, a topografia de antanho é abordada pelo narrador Rachid, frente ao penhasco de Constantina, retrocedendo no tempo para se inspirar na glória e no esplendor das cidades na Antiguidade. A partir do deslocamento narrativo de Rachid pelos espaços fragmentados e tempos interrompidos, constrói-se um relato pleno de desvios, distanciamento e aproximação da paisagem e da biografia dos protagonistas; faz-se analogia entre as cidades dominadas, que conservam as ruínas da antiga civilização de Cartago, e Nedjma, que ainda preserva o sangue de Keblout. A Argélia, após a colonização francesa, encontra-se dominada, como o personagem Nedjma, em sua última aparição, vestida como uma mulher muçulmana, cujo destino está nas mãos dos outros – no caso, sob responsabilidade do negro, elemento da tribo de Keblout, que permaneceu na terra original.

Depois de ser “sacrificada” para a tribo, distante e passiva Nedjma vagava entre Constantina e Bona, restos de Cirta e Hipona, como consta na citação a seguir:

De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme...C’est comme si elle n’était plus ; on ne la voit que dans un train ou une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passants ; ce n’est plus qu’une lueur exaspérée d’automne, une citée traquée qui se ferme au désastre ; elle est voilée de noir.<sup>14</sup> (KATEB, 1996, p.196)

<sup>13</sup> “[...] nós queríamos, antes de imaginar o futuro, conhecer todas as sobrevivências da tribo, verificar nossas origens para decretar falência, ou batalhar uma reconciliação.” Tradução livre.

<sup>14</sup> “De Constantina a Bona, de Bona a Constantina viaja uma mulher...É como se ela não fosse mais; ela só é vista num trem ou numa carruagem, e os que a conhecem não a distinguem mais entre os passantes; não é mais que uma luz tênue de outono, uma cidade vencida que se fecha ao desastre; ela está vestida de preto.” Tradução livre.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

No excerto acima, mais que nunca Nedjma demonstra mistério e obscuridade, confundindo-se com a multidão. Ressuscita no romance vencida pela religião, confinada nas tradições, fazendo prevalecer a regra ancestral. O enclausuramento nos valores religiosos ou ancestrais como refúgio é explicado por Albert Memmi (1985) como um processo comum nos países colonizados. Os nativos, cuja vida social na colônia tornou-se incompleta, não tiram proveito de sua terra, nem exploram a riqueza oferecida; desprovidos de bens e de seus direitos, isolam-se. Assim, fecham-se no círculo familiar ou tribal que os protege, ao mesmo tempo que os asfixia. É o instinto de preservação do povo autóctone diante do presente colonial. (MEMMI, 1985, p.119,120) Outro aspecto a ser observado no trecho acima é que o silêncio de Nedjma e seu repetitivo percurso entre as duas cidades argelinas podem ser apenas o processo de gestação de uma nação, que permanece inerte até que amadureça: “Que le flux et le reflux se jouent de ce pays jusqu’à brouiller les origines par cette orageuse langueur de peuple à l’agonie, d’immémorial continent couché comme un molosse entre le monde ancien et le nouveau...”<sup>15</sup>(KATEB, 1996, p.197)

O enclausuramento e refúgio dos nativos em suas tradições são, porém, contestados através da paixão e obsessão dos quatro narradores pela jovem mestiça. Esse amor pode ser concebido como um impulso à diferença e o início da aceitação do Outro. Recebê-lo é fruto da admissão de uma mudança vindoura, visto a irreversibilidade do processo colonial. Sendo assim, ao traçar um horizonte na fabricação de uma nação argelina e de sua obra, Kateb incorpora em sua escrita a presença do Outro, que transparece em vários elementos do romance, como na mestiçagem, na língua francesa e na estrutura da obra. Para o autor argelino, não há mais como pensar na continuação de uma comunidade, ou na construção de uma nação, sem a presença francesa e as influências ocidentais. Mas é a partir delas, ou melhor, do Outro, que se delimita um contorno e se estabelece uma diferença. Esses fatores atuam na imprevisibilidade e opacidade da nação a ser fabricada.

A presença do Outro e a fabricação de uma nação híbrida aparecem de diversas formas no romance. Em alguns momentos a narrativa em prosa é quebrada, o que sugere a ruptura com certos discursos – tais como o tribal, o religioso, o colonial, etc. A nação

---

<sup>15</sup> “Que o fluxo e o refluxo zombem deste país até ofuscar suas origens por essa trovejante letargia de povo em agonia, de imemorial continente que dorme como um cão de guarda entre o mundo antigo e o novo.” Tradução livre.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

passa a ser construída nas fissuras de consciência dos protagonistas, como ocorre na narração do episódio dos Massacres de Setif e Guelma<sup>16</sup>. Nesse caso, o enunciado histórico, em que prevalece o discurso colonial - cena da construção, que segue à prisão de Lakhdar - é desafiado, fazendo emergir o discurso biográfico - manifestação que originou os Massacres de Setif, como ocorre na passagem abaixo - e, na sequência, o tribal - ao buscar as origens no passado incerto. As memórias da infância, de medo e dor, surgem para desestabilizar e romper a linearidade da prosa, invadida pela voz coletiva, frases em itálico, repetições, discurso do Estado, ou mesmo escritos de jornais:

Ouvriers agricoles, ouvriers, commerçants. Soleil. Beaucoup de monde.  
*L'Allemagne a capitulé.*  
Couples. Brasseries bondées.  
Les cloches.  
Cérémonie officielle ; monument aux morts.  
La police se tient à distance.  
*Contre-manifestation populaire.*  
Assez de promesses. 1870, 1918, 1945.<sup>17</sup> (KATEB, 1996, p.243)

Nas descrições sobre os Massacres de Setif e Guelma, a escrita se quebra, dando espaço aos afetos que extrapolam a coerência da prosa. Diferentes vozes que constituem o universo magrebino permeiam e interrompem a narrativa, instaurando incerteza quanto à forma. O trecho acima coloca em xeque o gênero romance, desafiando o enquadramento da obra em algum estilo preconcebido. Portanto, a desestabilização estrutural faz da escrita de Kateb uma revolta contra a preponderância ocidental, simbolizada no próprio gênero literário.

Além disso, através dos escritos em diário e caderno de bordo do personagem Mustapha, o papel da escrita no romance também é definido. Ao revelar a realidade colonial e denunciar a opressão sofrida pelos nativos nas instituições francesas na

<sup>16</sup> Com o fim da Guerra, houve diversas passeatas nas ruas da colônia e da metrópole, todas controladas pelos nacionalistas. Em 8 de maio de 1945, quando estes se juntaram à população em prol da almejada independência, o exército francês interveio, atirando contra a multidão em diversas cidades, entre elas Setif e Guelma. Esse episódio, um dos mais hediondos da história da Argélia, é retratado com muito pesar no romance de Kateb Yacine. Os dias posteriores ao 8 de maio de 1945 foram marcados pelo assassinato de uma centena de europeus e milhares de argelinos, entre eles camponeses. Entrou para a história como os *Massacres de Setif e Guelma*, cuja amplitude foi determinante para a incomplacência do exército francês na década seguinte. Malgrado a forte repressão, é necessário analisar esse acontecimento sob o viés da formação da consciência nacional argelina e da insubmissão de seu povo.

<sup>17</sup> “Trabalhadores agrícolas, operários, comerciantes. Sol. Muita gente. A Alemanha se rendeu. Casais. Bares lotados. Os sinos. Cerimônia oficial; monumento aos mortos. A polícia mantém distância. Contramanifestação popular. Chega de promessas. 1870, 1918, 1945”. Tradução livre





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Argélia – como a escola, por exemplo – a escrita liberta o leitor francês, expulsa-o de sua zona de conforto e o chama a essa causa, sobretudo, política.

E certo que na análise da obra o leitor se depara com uma gama de possibilidades de interpretação. Igualmente é inegável a presença ocidental em Kateb, explícita, de início, na escrita em francês. Ao mesmo tempo, para contestar a hegemonia ocidental, utiliza recursos que valorizam tanto a singularidade da Argélia como a do próprio autor. A tensão sempre presente, essa latência constante, não se deve somente à situação histórica da colônia, mas às próprias influências dicotômicas de Kateb. A alfabetização em língua francesa - a língua colonizadora - e o contato com a cultura hegemônica são vividos de forma dramática por Kateb, como demonstra essa citação autobiográfica de *Le polygone étoilé*, onde fala sobre seu processo de alfabetização: “Jamais je n’ai cessé, même aux jours de succès près de l’institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur [...]”<sup>18</sup> (KATEB, 1997, p181).

A luta do autor não se faz apenas contra elementos ocidentais. Ele critica abertamente a religião muçulmana, o lugar atribuído à mulher em sua cultura, algumas regras tribais nas quais seus membros, com as mudanças ao longo dos séculos, não mais se encaixam. Sabe-se que Kateb é um grande contestador de sua época, e talvez por esse motivo tenha sido tão difícil delinear um rumo que expressasse a nova geração de argelinos do século XX. Para o contorno da futura nação, seu romance franqueia uma estrada que acolhe as diferenças, a presença do outro, preservando sua singularidade; o que confere frescor ao romance, apesar da distância histórica que separa nossos dias do contexto em que o livro foi publicado. Dessa forma, no percurso do autor – em sua paratopia - destaca-se a importância de desbravar novos rumos, ao invés de se confortar em narrativas ou discursos ideológicos instituídos, tais como o do Islã, da tribo, da História e, especialmente, do gênero literário.

Deixa claro que os caminhos a serem seguidos não estão abertos para a passagem dos próximos descendentes. Estes, assim como o próprio autor, têm a dura missão de construí-los. Através da escrita, Kateb percorre a memória, escrevendo na língua do colonizador para trilhar o subconsciente. Sua escritura dá margem ao imprevisível e perfila a nação na sua errância.

---

<sup>18</sup> “Eu nunca deixei, mesmo nos dias ao lado da professora, de sentir no fundo de mim essa segunda ruptura do cordão umbilical, esse exílio interior [...]”. Tradução livre.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

complexo que o anterior. Talvez fosse esse o combate cotidiano de Kateb, possibilitar que a Argélia sempre possa (re)nascer do processo incessante de (re)significação da nação, e com a *presença* do outro, e não sua hegemonia.

Em suma, as diferentes épocas em território argelino e as influências culturais recebidas pelas invasões contribuem para formar o mosaico *Nedjma*, constituindo um quadro fragmentado e caleidoscópico, mas coerente em seu conjunto. Esses elementos interpelam o leitor, atribuindo-lhe a missão de visualizar uma nação argelina, desfazê-la e ressignificá-la, através de sua interpretação.

Todos esses aspectos foram essenciais para abarcar na escrita a complexidade da nação: referências temporais e geográficas do norte africano, descrições das paisagens citadinas no século XX, e a realidade colonial através do racismo, violação e miséria. Ao colocar em pauta o mistério sobre a origem de seu povo, instaura a possibilidade e a condição para edificar a imagem do autóctone às vésperas da independência, pois as sucessivas invasões da região norte da África fizeram “perder de vista” o Magrebino. A redefinição de uma “identidade nacional” nesse período de efervescência se faz tanto na viagem cartográfica, como na temporal através da polifonia narrativa – afinal, são quatro narradores -; tudo isso são instrumentos para refletir sobre o contorno magrebino através da questão nacional – que, nesse caso, é plural.

Nesse extenso projeto de nação, Kateb Yacine tange um percurso que toma como princípio a liberdade de explorar novos caminhos, suspeitando da validade dos discursos “prontos” para servir ao atual contexto. Seu trajeto, através das vozes dos narradores, entre espaços geográficos e séculos de invasão vivenciados pela região norte do continente africano, “desenha” uma cartografia da Argélia. Ou seja, é nas fissuras e a partir das irreversíveis rupturas causadas pela colonização que se constrói a nação.

Enfim, superando o impasse colonial com sua pluma, Kateb reforça sua errância e rebeldia, clamando pela liberdade de seu povo, de seu país e do leitor. Sua escrita é, então, pelo combate, pela consciência, pela revolução. Além disso, ao entrever uma nação possível através da pluma, o escritor argelino faz sua trajetória na literatura, delineando uma obra singular nas fronteiras de suas influências ocidentais.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Referências bibliográficas

- ARNAUD, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. Publisud, 1991. (Vol. 2)
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Nation and Narration*. (1ª ed. 1990). Londres: Routledge, 2006.
- DÉJEUX, Jean. *Littérature maghrébine de langue française: introduction générale et auteurs*. 3º éd. Québec: Éditions Naaman, 1980.
- FANON, Frantz. *L'an V de la révolution algérienne*. (1ª ed. 1959) Paris: Éditions La Découverte, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KATEB, Yacine. *Nedjma*. (1ª edição 1956). Paris: Le Seuil, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Le polygone étoilé*. (1ª edição 1966). Paris: Le Seuil, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. Editora Martins Fontes, 2001.
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*. (1ª éd. Corrée : 1957). Paris: Gallimard, 1985.
- MOURA, Jean-Marc. *Littérature francophone et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.
- OFTE, Vigdis. *Nation et genre dans Nedjma de Kateb Yacine*. In : Itinéraires & contacts de cultures. « Nouvelles approches de textes littéraires maghrébins ou migrants ». Paris : L'Harmattan, 1º semestre de 1999 (Vol. 27).
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Éditions Gallimard, 1948.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### ANNA SEGHERS E A LITERATURA DE EXÍLIO ALEMÃ:

#### A OBRA LITERÁRIA E A LUTA PELA LIBERDADE

Patrícia Helena Baialuna de Andrade

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/Araraquara

Na história alemã, há muitos registros de ocasiões nas quais intelectuais, por razões políticas, tiveram que deixar a pátria. Wolfgang Beutin (1992, p.400) aponta para alguns momentos em especial em que o território alemão tornou-se hostil àqueles que preconizavam ideias contrárias às vigentes. Na República de Mainz (na década de 1790); na terceira década do século XIX com o crescente monitoramento da imprensa e das universidades, após a Revolução de Julho em Paris (1830), quando a emigração da Alemanha foi massiva para a capital francesa; durante a Primeira Guerra Mundial e em outras ocasiões mencionadas pelo autor, grande número de escritores, intelectuais e políticos viram na fuga da terra natal a única forma de proteger suas próprias vidas. Entretanto, algumas características diferenciam o período que ficou mesmo nomeado na tradição alemã de *Exilliteratur*.

Os marcos históricos que datam o início e o fim do período denominado Literatura de Exílio são a tomada do poder por Hitler, em 1933, e o fim da Segunda Guerra – e, conseqüentemente, do nazismo. Ainda em 1933 um grande número de alemães emigrou, devido à clareza da ideologia e dos métodos nazistas. Uma segunda grande onda migratória se deu em 1938, com a anexação da Polônia pelos exércitos nazistas e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Contudo, durante todo o período 1933-1945 observou-se uma fuga em massa, especialmente de alguns grupos da sociedade alemã (judeus, comunistas e intelectuais contrários a regimes totalitários). Estima-se que cerca de 3000 intelectuais teriam deixado a Alemanha durante o governo nazista.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Uma vez que grande parte dos escritores alemães fugiu da terra natal e se abrigou em outros países, houve uma produção bastante relevante de obras escritas no exílio, em língua alemã e em traduções para outras línguas.

No início do período nazista, muitos se refugiaram em países vizinhos, como a França, a Áustria e a Tchecoslováquia. Mais tarde, com a eclosão da Guerra e a conquista de territórios pelos alemães, esses locais de asilo deixaram de ser seguros, e muitos emigrantes cruzaram o oceano em direção ao continente americano. Entre os países que mais receberam exilados estão os Estados Unidos, o México e até mesmo o Brasil. Nesses países de exílio, as dificuldades se multiplicavam, e não foram poucos os exilados que se suicidaram. Lion Feuchtwanger comenta algumas dessas dificuldades: a necessidade de se fazer concessões segundo o gosto do público estrangeiro, as graves dificuldades econômicas, viver em um quarto de hotel, não poder alimentar os filhos adequadamente, o convívio com uma língua estrangeira e conseqüente afastamento da língua mãe, entre outras (FEUCHTWANGER, 1974, p.238-242).

Apesar de todas essas dificuldades, muitos intelectuais e escritores se imbuíram da necessidade de lutar contra o regime que devastava seu país e tantas atrocidades cometia. Tendo como arma somente as palavras, multiplicaram-se pelo mundo as publicações de revistas, romances, contos, textos de caráter panfletário e discursos em congressos e encontros promovidos pelos mais engajados. Esse sentimento de obrigação de impor resistência está claramente ilustrado na proposta que inaugura a revista *Neue Deutsche Blätter*, e também na afirmação de Ernst Toller: “*Millionen Menschen in Deutschland dürfen nicht frei reden und frei schreiben. Wenn ich hier spreche, spreche ich mit für diese Millionen, die heute keine Stimme haben*”<sup>1</sup> (FEILCHENFELDT, 1986, p.20).

Nascida em Mainz no ano de 1900, Netty Reiling era de família judia ortodoxa, da alta burguesia da cidade às margens do Reno, o que lhe deu o privilégio de graduar

---

<sup>1</sup> “Milhões de pessoas na Alemanha não podem falar ou escrever livremente. Quando eu falo aqui, faço-o com e por esses milhões que hoje não têm voz”. Traduções minhas.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

se em História da Arte e Sinologia, e mais tarde doutorar-se em Filosofia. Filha de um antiquário, a jovem Netty conta que desde que aprendeu a ler e escrever começou a contar histórias. De contos de fadas à poesia de Goethe, a entusiástica leitora considera que começou de fato a escrever conscientemente por volta de seus vinte anos de idade (HILZINGER, 2000, p.33).

Ainda na década de 1920 ganhou notabilidade ao ser premiada com o *Kleist-Preis* por seus contos *Grubetsch* e *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, ainda sem tradução para o português. Já nestes primeiros textos se mostrava a tendência da autora de expor os problemas sociais, econômicos e políticos enfrentados pela República de Weimar, então em crise. Visível em seus textos e também em declarações e cartas, está o conceito de Seghers de que o escritor deve ter uma *função* na sociedade: “*Wie dürfen ja nicht in der Beschreibung steckenbleiben. Denn wir schreiben ja nicht, um zu beschreiben, sondern um beschreibend zu verändern*”<sup>2</sup> (apud MAIER-KATKIN, 2010, p.30). Assim como mostra no debate com Lukács, o papel do escritor não se restringe a mostrar o mundo, mas, através da exposição, deve evocar transformações.

Engajada na luta por transformações sociais e políticas e já conhecida pelo pseudônimo de Anna Seghers, a autora afastou-se da comunidade israelita e filiou-se ao KPD, o Partido Comunista Alemão, na segunda metade da década de 1920. Casada com o também marxista Laszlo Radvánii, Seghers deixa a Alemanha e passa a viver em Paris logo após a tomada de poder pelos nazistas; seu nome constava na lista dos proibidos de publicar no país, e o alinhamento político claramente punha a família em perigo.

Com a invasão da França, já no início da década de 1940, novamente ameaçada a família Radvánii foge para a América, encontrando exílio no México. Lá,

Die deutschen und österreichischen kommunistischen Emigranten bildeten [...] eine eigene kleine Kolonie unter der Leitung von Leo Katz, sie organisierten politisch und kulturelle Zusammenschlüsse und Veranstaltungen wie den Heinrich Heine-Klub,

---

<sup>2</sup> Nós não podemos nos limitar à descrição. Pois não escrevemos para descrever, mas descrevemos para transformar.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

dessen Präsidentin Seghers wurde, die Zeitschrift *Freies Deutschland* und den Exilverlag *El libro libre*, den Walter Janka leitete. Mit Lesungen, Theateraufführungen, Diskussionsabenden schufen die Emigranten eine Insel ihrer eigenen, deutschsprachigen Kultur und versuchten zugleich, diese den Menschen ihres Gastlandes nahezubringen (HILZINGER, 2000, p.58).<sup>3</sup>

Deste modo, os exilados não deixavam de atuar na medida de suas possibilidades: procuravam mostrar ao restante do mundo o que vinha acontecendo em sua terra natal. A maior parte das publicações periódicas do exílio era de orientação comunista. Ainda assim não se restringiam a publicações panfletárias, e veiculara, entre outros textos de indiscutível relevância, o debate sobre o Expressionismo e o Realismo entre vários autores – como Lukács e Anna Seghers. Primeiro na revista *Wort* e depois em *Internationale Literatur*, ambas de Moscou, a discussão ainda é de valor para os estudos literários.

Dentre os escritos de Anna Seghers da década de 1940, aos quais nos atemos, estão *Das siebte Kreuz* [*A sétima cruz*], *Der Ausflug der toten Mädchen* [*O passeio das meninas mortas*], *Transit* [*Em trânsito*] e *Die Toten bleiben Jung* [*Os mortos permanecem jovens*]. Embora Seghers tenha uma longa produção bibliográfica em sua carreira, apenas estes têm tradução para o português. São justamente os textos que têm como pano de fundo, ou poderíamos dizer, que tratam do tema da guerra e do nazismo, podendo ser lidos sob o prisma da literatura de testemunho. Sobre essa vertente dos estudos da literatura, destacamos algumas considerações de Seligmann-Silva.

Aqueles que testemunharam foram apenas os que justamente conseguiram se manter a uma certa *distância* do evento, não foram totalmente levados por ele como o que ocorreu antes de mais nada com a maioria dos que passaram pelos campos e morreram. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.67)

---

<sup>3</sup> Os emigrantes comunistas alemães e austríacos formaram sua própria colônia sob a direção de Leo Katz, organizaram uniões políticas e culturais e organizações como o Clube Heinrich-Heine, cuja presidente era Seghers, a revista *Freies Deutschland* e a editora *El libro libre*, dirigida por Walter Janka. Com leituras, apresentações teatrais e encontros para discussões os emigrantes criaram uma ilha de sua própria cultura de língua alemã, e procuraram, ao mesmo tempo, aproximá-la dos nativos de seu país de exílio.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

É justamente o caso de Seghers e de seus companheiros do exílio: escaparam da morte (diferente do que aconteceu à mãe de Seghers, levada a um campo de concentração) e relataram o que acontecia aos conterrâneos que permaneceram na Alemanha a partir dos relatos que ouviam e dos quais se informavam através de sistemática correspondência.

Após o fim da guerra, os filhos de Seghers voltaram à Alemanha para estudar. A mãe os seguiu em 1947, e escolheu viver no leste da Alemanha, a DDR durante as décadas em que o país ficou dividido entre o capitalismo sob influência norte-americana e o socialismo de influência soviética. Reconhecida como um dos grandes nomes da literatura na DDR, a autora ficou marcada como adepta do Realismo Socialista – termo criado por Maximo Gorki para cunhar as obras de orientação marxista produzidas do pós-guerra ao fim da divisão da Alemanha.

Procuraremos adiante apontar para a figuração literária do engajamento de Seghers, em especial no romance *A sétima Cruz*. Vejamos, então, de que maneiras a autora mostra a violenta realidade com o objetivo de suscitar mudanças.

### *A Sétima Cruz*

O romance de Anna Seghers, publicado pela primeira vez em 1942 em tradução inglesa e em seguida em alemão, atingiu grande sucesso e ilustra, de forma exemplar, o engajamento que norteou a produção literária de Seghers. Em 1944 emprestou seu enredo para o filme homônimo dirigido por Fred Zinnemann, e no auge da Segunda Guerra trouxe ainda maior renome à autora, especialmente nos Estados Unidos – então oponentes dos alemães.

O livro conta a história de sete homens que fogem do campo de concentração de *Westhofen* – nome fictício, que faz referência a *Osthofen*, este sim um campo de concentração real, localizado nas cercanias da cidade de Worms, para onde eram levados presos políticos associados a atos em favor do comunismo. A história se passa sugestivamente em 1936, e toda a narrativa ocupa o tempo de sete dias, prazo que o diretor do campo de concentração, Fahrenberg, havia se dado para recapturar cada um dos fugitivos. Emblemática da violência nazista é a atitude de Fahrenberg ao saber da fuga dos





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

sete prisioneiros: manda cortar sete plátanos próximos à sua cabine de comando e as transforma em sete cruzes, destinadas aos audaciosos que ousaram escapar-lhe. Embora o enredo se situe temporalmente antes da guerra, relaciona-se à situação sócio-política de então, expondo o crescente autoritarismo do governo de Hitler, a truculência da polícia alemã e o medo da população de que a Gestapo desconfiasse de suas atividades.

Há na construção da narrativa uma alternância espaço-temporal que oscila entre os sete fugitivos. Tendo cada um tomado uma direção diferente após o escape, seus destinos são relatados em alternância com o de Heisler, o protagonista, que acompanhamos passo a passo, do início ao fim do romance. Assim, é-nos dado a conhecer o fim de cada companheiro.

Beutler é recapturado ainda no início da fuga, quando os sete rastejavam às margens lodosas do córrego que perpassava *Westhofen*, sob a pesada cerração que lhes dava alguma chance de não ser vistos. A humilhante situação do fugitivo não passa despercebida: sujo, amedrontado, rastejante e malsucedido na fuga. Vence o poder nazista, e sua morte combina grotescamente o riso irônico de um homem sem esperança e os traços desfigurados pela dor:

[Beutler] não caiu de joelhos, mas de lado, o rosto voltado para cima. Ao resvalar-lhe aos pés, Bunsen compreendeu que o que dava àquele rosto uma expressão tão esquisita era o riso. Envolto em andrajos ensanguentados, o sangue a jorrar-lhe dos ouvidos, o homem parecia, realmente, convulsionado por um ataque silencioso de riso, dentes grandes e brilhantes à mostra. (SEGHERS, 1943, p.25)

George Heisler – o protagonista - é a corporificação da coragem, de uma impertinência que não se deixa abater, que nunca se entrega e, por isso mesmo, exaspera seus torturadores por não se mostrar humilhado. Por centrar-se a narrativa na fuga de Heisler, os espaços em que a mesma se desenvolve mostram a sequência dos passos tomados por ele desde que conseguiu sair do campo de concentração até a chegada ao barco que o levaria à Holanda. A cada passo que logra dar nas direções em que julga que encontrará ajuda, misturam-se ao relato os pensamentos e recordações de Heisler. Assim



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

constrói-se com maior subjetividade o personagem que, embora exausto, ferido, faminto e confuso, não deixa de tentar levar a cabo seu caminho para a liberdade. Cada metro do percurso feito por George de *Westhofen* à embarcação *Wilhelmine* é rodeado pela tensão, pela expectativa de que tudo poderia acabar a qualquer instante, que tudo aquilo era inútil, mas o protagonista insiste a cada momento, não obstante as dificuldades físicas que seu espírito tem de enfrentar, e a desconfiança de que cada pessoa em seu caminho pode entregá-lo – ou, por que não, salvá-lo. Sua persistência acaba por encontrar ajuda.

Atentamos neste ponto para a participação de outras personagens na fuga de Heisler. São brevemente relatadas as vidas de uma série de personagens que, a princípio, parecem não ter conexão com a fuga de Heisler; são, contudo, pessoas que de alguma forma estão relacionadas à sua vida, passada ou presente, e nessas personagens a autora mostra diferentes atitudes tomadas pelos cidadãos alemães diante do regime que se endurecia desde 1933. Comparemos, pois, a atitude de duas dessas personagens. (resumir Herr Mettenheimer e Franz Marnet)

Nesta oposição de atitudes, aparece uma *sociedade dividida* entre o medo que supera até mesmo a humanidade que estaria em ajudar um antigo conhecido, levando ao conformismo, e a calma espera de quem fica à espreita por chances de atuar – se não é possível fazê-lo abertamente, a oposição passa a ser então velada.

Há ainda na trama alguns personagens que, sem sabê-lo, contribuem para o êxito de George. Toda a trama se constrói, todas as peças se encaixam – embora não sem certa dificuldade – para que a persistência de Heisler seja coroada com a liberdade. Essa confluência de pequenos auxílios se alinha à ideia de um *Volksfront*, defendida por Seghers<sup>4</sup>, segundo a qual somente a população, ainda que agindo limitadamente em suas pequenas esferas, poderia pôr fim ao autoritarismo nazista.

Assim, termina sua história ao final do sétimo dia, ao embarcar rumo à Holanda, enquanto o diretor do presídio, Fahrenberg, era substituído e desesperava-se, imaginando

---

<sup>4</sup> „Besonders wichtig für sie war das Konzept der Volksfront, das in diesen Jahren entwickelt und zur Basis für den Kampf gegen den Faschismus gemacht wurde [...]”

“Especialmente importante para Seghers foi o conceito de Frente Popular, que se desenvolveu nesses anos e foi usado como base para a luta contra o fascismo”.

(ZEHL-ROMERO, 2001, p.49)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

que teria que vestir um grosseiro uniforme de trabalhador e a humildade dos milhões de anônimos, destituído do poder que a farda lhe dava. Visão crítica de Seghers dos nazistas (também em *Die Toten*).

Em alguns pontos da narrativa, notadamente no início e no fim, há uma voz narrativa que se alterna com a narração principal. Marcadas graficamente, essas interposições trazem a voz de um desconhecido prisioneiro de *Westhofen*, comentando os desdobramentos que a fuga dos sete prisioneiros teria no campo de concentração: desde as primeiras providências, a recaptura e a substituição da diretoria. O capítulo 1 se inicia com essas últimas considerações, comparando a nova à antiga direção e perguntando-se, entre os colegas por onde andaria George àquela hora. Embora impotentes, *a voz dos cativos insiste em se interpor à narrativa*, fazendo-se sempre lembrar, e retomando, ao fechar a narrativa, a vida que continuaria depois das inúteis providências da Gestapo. Essa voz interposta é que fecha a história com as seguintes palavras: “Todos sentimos quão impiedosa e poderosamente podiam as forças exteriores golpear o próprio âmago do homem, mas sentimos, ao mesmo tempo, que haviam, no mais profundo desse âmago, qualquer coisa de intangível, de inviolável.”(SEGHERS, 1943, p.335). É uma afirmação à força da vontade humana, individual pela persistência de Heisler, mas principalmente coletiva, pela contribuição de outras personagens para o sucesso da fuga. Retorna-se ao conceito de *Volksfront* apregoado pelos escritores que se opunham ao nazismo, e ilustrado na ficção de Seghers.

O conto de Anna Seghers *O passeio das meninas mortas* desafia o leitor em sua habilidade de discernir o ficcional do autobiográfico em um texto literário. A narrativa se passa no México, país onde Seghers se exilou; a protagonista se chama Netty, nome verdadeiro da autora; é relatada uma experiência do início da adolescência da narradora, um passeio com a turma da escola em Mainz (cidade natal de Seghers). A narradora protagonista, no tempo do relato em terras mexicanas, volta ao passado para relembrar aquela tarde que passou com as colegas e professoras, e à medida que conta sobre cada uma daquelas jovens, retorna-se ao tempo atual para revelar qual teria sido o destino delas. Assim, tomamos conhecimento de que, entre as colegas de Netty, houve quem se afiliasse às congregações nazistas, houve quem se dedicasse a atividades de resistência ao Reich,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

houve as apolíticas e as judias que viriam a ser escarnecidas pelas outras no futuro. Independentemente da escolha que fizeram, contudo, todas aquelas jovens tiveram seus destinos marcados pela destruição da guerra ou pelos métodos de repressão nazistas, e estavam todas mortas. Somente Netty sobrevivera, tendo deixado a Alemanha, e então se encarregava de evocar as memórias infanto-juvenis quando ainda não havia nazismo nem guerra. Todas as personagens, tendo permanecido na Alemanha, padeceram junto com sua terra natal. O destino daquelas pessoas ficou ligado ao destino da Alemanha sob o comando de Hitler: destruição e morte ceifaram suas vidas.

De acordo com Maier-Katkin (2010, p.13), Anna Seghers “*wrote in exile to recover, discuss, and reappropriate this dark period in German history to construct a mnemonic bridge between past, present and future Germans*”<sup>5</sup>. Seu testemunho dos horrores vivenciados no período, a constante ameaça de morte, a violência da Gestapo, os assassinatos massivos nos campos de concentração, de fato hoje constrói uma ponte mnemônica entre o presente e o passado alemão. Tal afirmação, contudo, melhor se aplicaria a obras como *Os mortos permanecem jovens*, que tematiza o período entre conflitos, a Segunda Guerra, a miséria e a morte atingindo direta ou indiretamente um grande número de personagens, tendo sido publicado pela primeira vez em 1949 – ou seja, após o fim do nazismo e da guerra. No caso de *A sétima cruz*, devemos nos lembrar de que o romance foi publicado pela primeira vez em 1942, e ganhou sua versão cinematográfica em 1944. *O passeio das meninas mortas* foi escrito em 1944; desta forma, o caráter das obras ganha claros contornos de protesto, com a atitude engajada da autora de querer realmente mudar a situação de seu país ao expô-lo da forma como o faz no romance. Seghers escreve por transformações, embora hoje sua obra seja considerada um contundente testemunho do nazismo e do Holocausto. *Wir schreiben, um beschreibend die Welt zu verändern*.

---

<sup>5</sup> “(...) escreveu no exílio para recuperar, discutir e reapropriar este período sombrio da história alemã, construindo uma ponte mnemônica entre os alemães do passado, do presente e do futuro”.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Referências Bibliográficas

- BEUTIN, Wolfgang. "Sozialistischer Realismus". In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2001.
- FEILCHENFELDT, Konrad von. *Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche*. München; Winkler Verlag, 1986.
- FEUCHTWANGER, Lion. „Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil“. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Deutsche Literatur em exil: 1933-1945. Band I: Dokumente*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Verlag, 1974.
- HILZINGER, Sonja. *Anna Seghers*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- MAI, Manfred. *Geschichte der deutschen Literatur*. Basel: Belz & Gelberg, 2009.
- MAIER-KATKIN, Birgit. *Silence and Acts of Memory: Postwar Discourse on Anna Seghers, Literature, History, and Women in the Third Reich*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007.
- RIEGEL, Paul; RINSUM, Wolfgang van. *Deutsche Literaturgeschichte. Band 10: Drittes Reich und Exil*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- SEGHERS, Anna. *A sétima cruz*. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- SELIGMANN-SILVA, M. . Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas , *Psicol. clin.* vol.20 no.1 Rio de Janeiro 2008. Departamento de Psicologia da PUC-Rio.. *Psicologia Clínica*, v. 20, p. 65-82, 2008.
- ZEHL-ROMERO, Christiane: *Anna Seghers. Eine Biographie 1900-1947*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## UM OLHAR EM TRÂNSITO EM *CARTA A UM REFÉM*, DE SAINT-EXUPÉRY

Patrícia Munhoz

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/Assis (FAPESP)

### Introdução

O século XX foi marcado por um período de mudanças e fatalmente abalado por duas grandes guerras, principalmente pela segunda delas, cujos efeitos repercutem até hoje. Durante esse período, muitos intelectuais – não somente judeus – foram perseguidos, exilados, obrigados a sair de suas pátrias e buscar refúgio em outros países. Alguns escritores não foram exilados, mas emigrados voluntários, e mesmo assim conheceram as dificuldades de deixar a terra natal para se arriscar em um novo mundo.

Dentre esses intelectuais, podemos citar vários nomes conhecidos na literatura mundial, como o filósofo alemão de origem judia Theodor W. Adorno, o poeta e diplomata francês Saint-John Perse, o dramaturgo alemão Bertold Brecht, o romancista também alemão Thomas Mann e os escritores franceses André Breton e Jacques Maritain. Todos os intelectuais referidos, dentre tantos outros que poderiam ser mencionados aqui, encontraram asilo em solo norte-americano e puderam expressar suas ideias através da escrita.

Por esse motivo, o intelectual palestino Edward Said (2003) afirma que a moderna cultura ocidental é, em grande medida, obra de exilados, emigrantes e refugiados. Ele também declara que nos Estados Unidos, país onde morou a maior parte de sua vida, o pensamento acadêmico, intelectual e estético é o que é hoje graças aos refugiados do fascismo, do comunismo e de outros regimes dados a oprimir e expulsar os dissidentes.

Durante a vigência da ditadura nazista na Europa, entre muitos escritores franceses que emigraram para os Estados Unidos, estava Antoine de Saint-Exupéry, autor do célebre *O Pequeno Príncipe* (1943). Esse livro, bem como *Piloto de Guerra* (1942) e *Carta a um refém* (1943), é publicado nesse país, no período de exílio do autor, e encontram um enorme sucesso junto ao público americano.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939, a França declara guerra à Alemanha e o escritor Antoine de Saint-Exupéry é nomeado capitão do grupo



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

2/33, encarregado de realizar voos de reconhecimento fotográfico sobre o norte da França, a fim de fotografar a movimentação do inimigo nos territórios ocupados pelo equipado exército alemão.

Após a derrota de seu país e a assinatura do armistício em junho de 1940, decide deixar a França e parte para os Estados Unidos, onde já havia se consagrado como escritor, ganhando importantes prêmios, como o prêmio norte-americano National Book Award por seu livro *Terra dos homens* (1939). Em plena guerra, *Piloto de Guerra* é o livro mais vendido no ano, influenciando extremamente a opinião pública norte-americana. Em novembro do mesmo ano, ele é publicado na França, porém rapidamente é interdito pelas forças de ocupação.

Apesar do enorme sucesso de seu trabalho nos Estados Unidos e inegavelmente em seu país de origem, Saint-Exupéry vive amargurado por estar distante de sua pátria e recebe as constantes e ferrenhas críticas da comunidade francesa exilada também nesse país. Na realidade, ele sofria com a divisão de seus compatriotas exilados entre pétainistas e degaullistas, por vê-los envolvidos em constantes intrigas políticas, por esse motivo se negava a participar dessa luta fratricida. O escritor não acreditava que a solução estivesse em algum partido político, mas na unidade entre seus compatriotas; por isso, em seus discursos, apela para que os franceses se unam na luta pela liberdade.

Dessa forma, esse escritor francês vive o que Said (2003) afirma ser o mais extraordinário dos destinos do exílio: ser exilado por exilados, reviver o processo de desenraizamento nas mãos de exilados. Assim sendo, ele parece sofrer em dobro os suplícios do desterro, já que, além de ter de suportar as dores de estar longe de sua pátria, tem de enfrentar a perseguição de seus conterrâneos. O biógrafo Alain Vircondelet (2008, p.27-28) descreve algumas das lutas interiores que Saint-Exupéry teve de enfrentar:

Antoine deveria superar tudo ao mesmo tempo: a guerra, a derrota da França, o avanço de Hitler, sua marcha inexorável, a “sujeira dos jornais”, a raiva dos escritores de Nova York, suas tagarelices incessantes, a impossibilidade de estarem em paz com Consuelo, os ciúmes das ex e das amantes titulares, e os sofrimentos físicos, as marcas de suas diversas operações cirúrgicas, a má reputação que lhe conferiam de forma dissimulada e metódica.

A tais dificuldades, poderíamos acrescentar a saudade de estar longe de sua família, sobretudo de sua amada mãe, bem como a distância de seu grande amigo judeu



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Léon Werth, que vivia escondido em Saint-Amour, na França, com medo de ser descoberto e preso pelo regime nazista. E é justamente a esse amigo a quem ele remete *Carta a um refém* (em francês, *Lettre à un otage*), que pretendemos abordar neste artigo.

Nesse período bélico instável, o escritor sem pátria busca lançar raízes no território seguro da linguagem, o único vínculo que o exilado pode conservar com seu país. Como afirma Said (2003, p.58), a partir das reflexões de Theodor W. Adorno (também exilado): “As reflexões de Adorno são animadas pela crença de que o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita”.

Portanto, propomo-nos a analisar *Carta a um refém* a partir do olhar em trânsito de Saint-Exupéry, que evoca em seu texto diversas experiências, como sua passagem por Portugal em 1940, quando estava a caminho dos Estados Unidos; sua experiência como piloto de guerra na derrota francesa contra os alemães; o tempo vivido no Saara; o almoço com seu amigo Léon Werth em Fleurville; e sua passagem como repórter durante a guerra civil na Espanha. Assim, a rememoração de tais itinerários lhe possibilita extrair importantes reflexões acerca da amizade, dedicada ao amigo judeu, refém nas mãos do regime nazista.

### “*Maison des souvenirs* ou casa das lembranças”<sup>1</sup>

Antes de partir para a América, em outubro de 1940, Saint-Exupéry visita seu amigo Léon Werth, refugiado em Saint-Amour, no departamento de Jura, o qual lhe confia um manuscrito intitulado *Trente-trois jours*. A pedido do amigo, ele ficou responsável por redigir um prefácio para esse livro e publicá-lo junto ao público norte-americano. O prefácio é redigido sob o título de “*Lettre à Léon Werth*”, que substituíra o título inicial “*Lettre à un ami*”, entretanto, por razões que não nos cabe discutir neste momento, o manuscrito não foi publicado<sup>2</sup>.

Sendo assim, Saint-Exupéry remodela seu prefácio, removendo qualquer referência direta a Léon Werth e suprimindo fragmentos que enalteciam seu amigo

<sup>1</sup> A expressão “*maison des souvenirs*” (casa das lembranças, em português) é empregada por Saint-Exupéry, em *Carta a um refém*, no seguinte trecho: “L’essentiel est que demeure quelque part ce dont on a vécu. Et les coutumes. Et la fête de famille. Et la maison des souvenirs. L’essentiel est de vivre pour le retour...”. Na tradução feita por nós: “O essencial é que fique em alguma parte aquilo vivemos. E os costumes. E a festa da família. E a casa das lembranças. O essencial é viver para a volta...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 92).

<sup>2</sup> Essa obra só foi publicada em 1992, por Editions Viviane Hamy.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

judeu, para torná-lo um texto independente. Dessa forma, *Carta a um refém* (em francês, *Lettre à un otage*) é publicada no início de março de 1943 em Montreal, depois, em junho do mesmo ano, nos Estados Unidos e em dezembro de 1944 em seu país de origem.

Nosso objetivo não é estudar a lenta gênese dessa obra, fazendo comparações entre os manuscritos encontrados, tampouco averiguar os trechos suprimidos que fazem elogio a Léon Werth, mas analisar o resultado final do texto, que chega às mãos do público em 1943.

Apesar de o título fazer referência a uma carta, o texto parece aproximar-se muito mais de um ensaio, dividido em seis partes. Em cada uma delas, reúnem-se recordações de experiências pessoais do autor, que leva o leitor a acompanhá-lo nesse caminho da memória na conformação de um sujeito em deslocamento.

A primeira experiência rememorada é a de sua passagem por Portugal, em 1940, quando estava a caminho dos Estados Unidos. Nesse ano, decorreram em Portugal as Comemorações dos Centenários – da Independência de Portugal e da sua Restauração –, de cujo programa sobressai a Exposição do Mundo Português, um dos eventos culturais mais destacados do Estado Novo.

Esse evento monumental, considerado uma pequena *Cosmópolis Histórica*, organizada numa área de 450 mil metros quadrados, teve por objetivo contar uma história de glória do passado aos portugueses do presente, como afirma Augusto de Castro (1956, p.13), Comissário Geral da Exposição do Mundo Português, em seu discurso proferido na inauguração dessa Exposição, a 03 de junho de 1940: “Ambicionamo-la como um Hino à Juventude. Não apenas a oitocentos anos de gloriosa Juventude – que tantos são os de Portugal – mas à Juventude do Presente, à Juventude do Futuro – à Juventude da nossa Imortalidade e da nossa Certeza Nacional.”<sup>3</sup>

Durante sua passagem por esse país, onde fica por algumas semanas, Saint-Exupéry tem a oportunidade de conhecer essa exposição, o que lhe causa uma grande indignação, já que, naquele momento, a Europa sofria com a Segunda Guerra. O escritor acabara de deixar seu país, após a invasão alemã, passando pela experiência de perder muitos de seus companheiros na campanha de 1940.

---

<sup>3</sup> Mantivemos o uso das maiúsculas como consta na obra.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Ainda neste primeiro capítulo do texto, ele relembra esse fato e declara ter saído de uma guerra densa, sofrendo a perda de três quartos de sua tripulação em uma única ofensiva alemã. Logo, ele havia vivenciado os horrores dos bombardeios, da perseguição nazista, da invasão de seu país, do êxodo de seus compatriotas, enfim “[...] a sombria atmosfera da escravidão e a ameaça de fome.”<sup>4</sup> (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.90).<sup>5</sup>

Assim, saindo dessa experiência traumática, Saint-Exupéry depara-se com a capital portuguesa em clima de festa, o que parecia contraditório diante das circunstâncias e da ameaça de invasão iminente. É por meio de uma metáfora bélica que ele sugere uma razão para a ousadia de Portugal em promover a exposição: “Não tendo um exército, não tendo canhões, havia erguido contra o ferro do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os poetas, os exploradores, os conquistadores.”<sup>6</sup> (p.89)<sup>7</sup>.

Na realidade, ele reconhece a grandiosidade do evento, embora classifique Lisboa como um “paraíso claro e triste”, que se agarrava a uma falsa ilusão de felicidade. Por essa razão, afirma: “Brincava-se de ser feliz, em Lisboa, a fim de que Deus também acreditasse nessa felicidade.”<sup>8</sup> (p.89).

Mesmo com a claridade de Lisboa, em oposição às cidades “cor de cinza” de sua pátria, o escritor sente uma tristeza enfatizada ao longo da primeira parte. Por tal motivo, ele declara: “E eu achava Lisboa, sob seu sorriso, mais triste que minhas cidades extintas.”<sup>9</sup> (p.89).

Além disso, Saint-Exupéry afirma que o ar de tristeza era acentuado pela presença de inúmeros refugiados, que vinham buscar abrigo na iluminada capital portuguesa, como descreve o biógrafo Curtis Cate (1994, p.309): “Mas este paraíso de luz, em um mundo acinzentado, havia atraído uma multidão de refugiados. Em Lisboa, não sobrara mais um leito vazio.”<sup>10</sup> Realmente, em 1940, Portugal é invadido por milhares de refugiados que fogem da perseguição nazista e estão a caminho do exílio.

<sup>4</sup> “[...] la morne atmosphère de l’esclavage et la menace de la famine.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 90)

<sup>5</sup> Para melhor fluência da leitura do artigo, colocaremos a tradução (feita por nós) dos trechos de *Lettre à un otage* (Carta a um refém) no corpo do texto e o original em nota de rodapé.

<sup>6</sup> “Faute d’une armée, faute de canons, il avait dressé contre la ferraille de l’envahisseur toutes ses sentinelles de pierre: les poètes, les explorateurs, les conquistadores.” (p. 89)

<sup>7</sup> Doravante só serão mencionadas as páginas referentes aos trechos extraídos de *Lettre à un otage*.

<sup>8</sup> “On jouait au bonheur, à Lisbonne, afin que Dieu voulût bien y croire.” (p. 89)

<sup>9</sup> “Et je trouvais Lisbonne, sous son sourire, plus triste que mes villes éteintes.” (p. 89)

<sup>10</sup> “Mais ce havre de lumière, dans un monde couleur de cendre, avait attiré une foule de réfugiés. A Lisbonne, il ne restait plus un lit vide.” (CATE, 1994, p. 309)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Por essa razão, Saint-Exupéry critica os emigrantes que se “[...] exilavam para longe da miséria dos seus, a fim de proteger sua fortuna”<sup>11</sup> (p. 89). Nessa perspectiva, ele confessa sua angústia ao contemplar essas pessoas participando de jantares requintados, exibindo suas jóias e suas melhores roupas e esbanjando suas fortunas em jogos. Aliás, como o escritor ressalta, usavam moedas talvez inteiramente desvalorizadas, uma vez que suas riquezas eram garantidas por fábricas já confiscadas ou próximas da destruição, ameaçadas pelas bombas aéreas.

Diante desse triste cenário, ele compara seus refugiados a “plantas sem raízes” ou a “filhos pródigos sem casa para voltar”. De fato, eles exibem uma felicidade artificial e uma falsa identidade, porque estão vazios de significado, de pessoas que lhe ofereçam amizade e fraternidade. Em vista disso, mesmo estando em uma cidade abarrotada de pessoas, Saint-Exupéry se sente triste e angustiado, evocando outro itinerário em sua memória: o deserto do Saara.

Em 1927, como piloto do correio aéreo pela Aéropostale, Saint-Exupéry é nomeado chefe de uma base em Cap Juby, uma escala na África Ocidental na linha de Dakar. Essa escala era situada na zona espanhola do Rio do Ouro, em um lugar retirado e desértico às margens do oceano, uma das mais perigosas zonas sobrevoadas pelo Correio Aéreo. Durante dezoito meses, ele ficará encarregado de restabelecer as relações com os mouros insubmissos e com o governo espanhol, que havia interditado os voos de aviões franceses naquela região.

No deserto, os mouros aprisionavam e muitas vezes matavam os pilotos que sofriam algum acidente e caíam em área de dissidência. O próprio Saint-Exupéry realizou vários resgates de amigos pilotos que padeceram as dificuldades do início do serviço postal aéreo. Em uma das cartas enviadas a sua mãe nessa época, ele afirma: “Minha mãezinha, que vida de monge a minha, no canto mais perdido da África inteira, em pleno Saara espanhol. Um fortim na praia, nossa barraca encostada nele e nada mais durante centenas e centenas de quilômetros.” (SAINT-EXUPÉRY apud MARIA, 1973, p. 29). Nesse “monastério” isolado e desértico, o jovem piloto amadureceu e pode extrair experiências que vão ressoar em várias de suas obras.

Em *Carta a um refém*, por exemplo, Saint-Exupéry conduz o leitor a enxergar o Saara além da areia uniforme a perder de vista, desvendando os mistérios e os tesouros

---

<sup>11</sup> “[...] s’expatriaient loin de la misère des leurs pour mettre à l’abri leur argent.” (p. 89)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

pouco explorados pelos homens. Há um longo parágrafo no qual ele decifra “os silêncios” do deserto, pois, para ele, um silêncio não se parece com outro:

Há um silêncio de paz, quando as tribos se conciliam, quando a noite traz sua frescura e parece que a gente para, velas dobradas, em um porto tranquilo. Há um silêncio do meio-dia quando o sol suspende os pensamentos e os movimentos. Há um falso silêncio, quando o vento do norte acalma e o aparecimento de insetos, como que arrancados do pólen dos oásis do interior, anuncia a tempestade do leste, carregada de areia. Há um silêncio de conspiração, quando se sabe, de uma tribo longínqua, que se agita. Há um silêncio de mistério, quando os árabes se reúnem em seus indecifráveis conciliábulos. Há um silêncio tenso, quando o mensageiro demora a voltar. Um silêncio agudo quando, à noite, prende-se a respiração para ouvir. Um silêncio melancólico, se lembramos dos que amamos.<sup>12</sup> (p. 93)

Nessa citação, podemos observar a repetição da palavra “silêncio”, quase como um refrão de uma música que se repete, capaz de trazer ao ouvido do leitor o som misterioso das areias pouco povoadas do Saara. A descrição contempla não só as dificuldades e desafios, como o sol, os insetos, as disputas entre as tribos, as tempestades de areia, ela também abrange a paz, a reconciliação entre as tribos, a meditação e o amor.

Da mesma maneira, ele desvenda e indica o caminho que cada estrela aponta no céu do Saara, pois cada uma delas mostra um rumo diferente: uma estrela indica um poço longínquo, difícil de atingir; outra aponta um poço extinto; uma terceira serve de guia para um oásis desconhecido; há a que aponta a direção para a cidade branca do Sul e outra que leva ao mar.

Portanto, diante das dificuldades enfrentadas pelo homem do deserto, é possível perceber que se forma uma “[...] musculatura secreta e viva”<sup>13</sup> (p. 93), por meio da qual tudo se orienta e ganha sentido. Pode parecer paradoxal, mas Saint-Exupéry, a bordo de um navio abarrotado de refugiados em Portugal, afirma compreender o deserto e declara que o Saara é mais vivo que uma capital, ao passo que a cidade mais movimentada parece vazia se os pólos essenciais da vida são desimantados. Desse modo, nesse

---

<sup>12</sup> “Il est un silence de la paix quand les tribus sont conciliées, quand le soir ramène sa fraîcheur et qu’il semble que l’on fasse halte, voiles repliées, dans un port tranquille. Il est un silence de midi quand le soleil suspend les pensées et les mouvements. Il est un faux silence, quand le vent du Nord a fléchi et que l’apparition d’insectes, arrachés comme du pollen aux oasis de l’intérieur, annonce la tempête d’est porteuse de sable. Il est un silence de complot, quand on connaît, d’une tribu lointaine, qu’elle fermente. Il est un silence de mystère, quand se nouent entre les Arabes leurs indéchiffrables conciliabules. Il est un silence tendu quand le messager tarde à revenir. Un silence aigu quand, la nuit, on retient son souffle pour entendre. Un silence mélancolique, si l’on se souvient de qui l’on aime.” (p. 93)

<sup>13</sup> “[...] musculature secrète et vivante” (p. 93)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

paradoxo, a multidão de pessoas ao seu redor lhe sugere uma situação de vazio e solidão, ao contrário do deserto geográfico, que, na realidade, oferece sentido para a vida.

Aliás, é a partir da reflexão entre esses dois pólos que surge o terceiro itinerário nas lembranças do escritor: um almoço com seu amigo Léon Werth ainda na França, às margens do Saône, um pouco antes da guerra. A referência ao amigo não é direta, em momento algum cita seu nome, porém afirma: “Aquele que, esta noite, assombra minha memória tem cinquenta anos. Está doente. E é judeu. Como terá sobrevivido ao terror alemão?”<sup>14</sup> (p. 94).

Na recordação que Saint-Exupéry faz desse acontecimento, ele une a alegria da amizade à maravilhosa paisagem que os acolhe, o que converge na celebração de um rito religioso de partilha. Ele e seu amigo, sentados em um restaurante, convidam para almoçar dois marinheiros que descarregavam um barco: um holandês e um alemão fugido do nazismo. Assim, os quatro são atendidos por uma criada feliz que os serve com muita gentileza, por isso ele afirma: “Embalados pelo vaivém da criada sacerdotal, os marinheiros e nós brindávamos como fiéis de uma mesma Igreja, embora não soubéssemos dizer qual.”<sup>15</sup> (p. 96).

Vale observar os vocábulos empregados pelo autor: “sacerdotal” e “Igreja”, os quais aludem à celebração religiosa em que o sacerdote oferece o pão aos membros da comunidade, que estreitam os laços fraternos quando comungam do mesmo alimento. Na descrição da cena, Saint-Exupéry não declara que eles tenham conversado ou discutido sobre algum assunto, mas a comunicação entre eles aconteceu por meio de um sorriso. A propósito, nos dois últimos parágrafos do capítulo, ele utiliza o vocábulo “sorriso” por doze vezes, para enfatizar a fraternidade entre eles: os dois amigos, os dois marinheiros e a servente, o que pode ser comprovado neste trecho: “O essencial aqui, aparentemente, foi apenas um sorriso. Um sorriso é frequentemente o essencial.”<sup>16</sup> (p. 97)

Seguindo esse viés, o autor lembra-se da história de outro sorriso e passa, então, para seu quarto itinerário: um episódio vivido durante a guerra civil espanhola. Como se

<sup>14</sup> “Celui qui, cette nuit-ci, hante ma mémoire est âgé de cinquante ans. Il est malade. Et il est juif. Comment survivrait-il à la terreur allemande?” (p. 94)

<sup>15</sup> “Bercés par le va-et-vient de la servante sacerdotale, les marinières et nous trinquions comme les fidèles d’une même Église, bien que nous n’eussions su dire laquelle.” (p. 96)

<sup>16</sup> “L’essentiel ici, en apparence, n’a été qu’un sourire. Un sourire est souvent l’essentiel.” (p. 97)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

sabe, entre 1936 e 1937, Saint-Exupéry vai para a Espanha como correspondente de dois jornais franceses: “L’Intransigeant” e “*Paris-Soir*”, testemunhando as atrocidades da Guerra Civil Espanhola, a partir de um olhar sensível ao sofrimento humano. Para Curtis Cate (1994, p.245), as reportagens desse escritor não podem ser vistas no sentido ordinário e jornalístico do termo, porque elas são “[...] meditações sobre a guerra, a morte, a destruição, o sentido da vida.”<sup>17</sup>

Sob essa perspectiva, Saint-Exupéry desenvolve a narrativa de um episódio vivido durante a guerra civil, quando é preso por um grupo de anarquistas enquanto observava o embarque de um material secreto em uma estação de mercadorias. Na prisão, foi interrogado, mas como não compreendia muito bem a língua, não pode expressar-se como gostaria e não foi entendido pelas poucas palavras que utilizou ao tentar se justificar.

De fato, ele estava com muito medo de ser morto, já que, até aquele momento, os interrogadores não haviam entendido que ele era um jornalista e não um espião. Também eram muito radicais, como Saint-Exupéry descreve: “Eu nada sabia sobre eles, a não ser que fuzilavam sem grandes lutas de consciência.”<sup>18</sup> (p.98).

Entretanto, ocorre um “milagre muito discreto” que, para o autor, transforma a situação na qual se encontrava. No cárcere, Saint-Exupéry percebe que um dos carcereiros tinha cigarros; então, por meio de um gesto, pede-lhe um e esboça um vão sorriso. Para seu espanto, o homem lentamente se espreguiça e também lhe devolve o sorriso. Em agradecimento, o prisioneiro coloca a mão nos ombros do guarda em sinal de gratidão pelo sorriso e pelo cigarro.

Sendo assim, ele vive o verdadeiro milagre, ou seja, o sorriso do soldado, como o nascer de um dia. Na realidade, nada havia se transformado no local, ele ainda continuava preso, contudo, aquele sorriso havia dado um novo sentido àquela situação. Mais uma vez, o autor vive um paradoxo ao afirmar: “Nada havia mudado, tudo estava mudado.”<sup>19</sup> (p. 99).

Além disso, o autor retorna à metáfora utilizada no capítulo anterior a propósito de sermos membros de uma mesma Igreja, uma vez que a fraternidade sincera dá condições ao homem de viver em comunidade, respeitando o indivíduo em suas

<sup>17</sup> “[...] méditations sur la guerre, la mort, la destruction, le sens de la vie.” (CATE, 1994, p. 245).

<sup>18</sup> “Je ne connaissais rien sur eux, sinon qu’ils fusillaient sans grands débats de conscience.” (p. 98)

<sup>19</sup> “Rien n’avait changé, tout était changé.” (p. 99)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

particularidades: “Reunimo-nos no sorriso acima das línguas, das castas, dos partidos. Somos fiéis de uma mesma Igreja, os outros e seus costumes, eu e os meus.”<sup>20</sup> (p.100).

Nesse mesmo sentido, no quinto capítulo, ele vai desenvolver algumas reflexões em torno do tema já anunciado no início do capítulo: “Respeito pelo homem!”. Por quatro vezes ele faz este apelo, fazendo uso do ponto de exclamação, talvez para representar o seu grito em um mundo surdo às necessidades dos homens. Para ele, sobretudo naquele período de guerra, o respeito pelo homem estava abalado por uma visão unilateral dos regimes totalitários.

Assim, essa reflexão a propósito do respeito pelas diferenças do próximo, conduz para o fechamento no sexto capítulo, que será direcionado a seu amigo judeu, sem, entretanto, declarar sua identidade. Nesse capítulo, ele emprega a segunda pessoa, como se realmente escrevesse uma carta para seu amigo: “É sem dúvida por isso, meu amigo, que tenho tamanha necessidade de sua amizade. Tenho sede de um companheiro que, acima dos litígios da razão, respeite em mim o peregrino deste fogo.”<sup>21</sup> (p. 102)

De acordo com as obras biográficas sobre a vida desses dois escritores, eles sempre mantiveram uma amizade fraterna baseada na igualdade e no respeito, mesmo Léon Werth sendo vinte e dois anos mais velho. Os dois amigos apreciavam uma boa discussão e quase nunca concordavam com as mesmas ideias, todavia estavam unidos por uma grande tolerância pelas opiniões um do outro.

E é justamente dessa tolerância que Saint-Exupéry sente falta, uma vez que confia ao amigo que está farto das polêmicas, dos fanatismos e dos exclusivismos. Sofrendo os ataques de seus compatriotas em solo norte-americano e sabendo da perseguição aos judeus em seu país de origem, ele confessa estar cansado de estar em um mundo no qual o homem não é respeitado em sua essência.

Nos dois últimos parágrafos de *Carta a um refém*, o autor denuncia os horrores dessa perseguição aos judeus, sem, contudo, dar nome ao sistema político nazista. Por essa razão declara: “Você, tão francês, sinto que está duas vezes em perigo de morte, como francês e como judeu.”<sup>22</sup> (p. 103). De fato, Saint-Exupéry teme que Léon Werth caia em mãos nazistas e seja morto, como aconteceu a muitos intelectuais que não

<sup>20</sup> “Nous nous rejoignons dans le sourire au-dessus des langues, des castes, des partis. Nous sommes les fidèles d’une même Église, tel est ses costumes, moi et les miennes.” (p. 100)

<sup>21</sup> “C’est sans doute pourquoi, mon ami, j’ai un tel besoin de ton amitié. J’ai soif d’un compagnon qui, au-dessus des litiges de la raison, respecte en moi le pèlerin de ce feu-là.” (p. 102)

<sup>22</sup> “Toi si français, je te sens deux fois en péril de mort, parce que français, et parce que juif.” (p. 103)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

compactuavam com as ideias desse regime totalitário. Entretanto, sua preocupação não é restrita ao amigo, uma vez que ela se estende aos outros “refêns” que estão sob os olhos dos nazistas:

Para nós, franceses de fora, trata-se, nesta guerra, de descongelar a provisão de sementes congeladas pela neve da presença alemã. Trata-se de socorrer vocês, que estão ao longe. Trata-se de fazer com que vocês sejam livres na terra onde têm o direito fundamental de desenvolver suas raízes. Vocês são quarenta milhões de *refêns*.<sup>23</sup> (p.103 – grifo nosso).

Portanto, podemos contemplar o olhar sensível de um escritor que, por meio das experiências vividas e lembradas, é capaz de enxergar a si mesmo, ao outro e ao mundo que o rodeia com respeito e tolerância, valores pouco cultivados em tempos bélicos. O seu olhar em trânsito, rememorando tantos itinerários – como sua passagem por Portugal, o tempo vivido no deserto do Saara, o almoço com o amigo em Fleurville, o milagre do sorriso ocorrido durante a guerra civil espanhola, sua experiência como piloto de guerra e de exílio nos EUA – é capaz de configurar um sujeito com uma “pluralidade de visão”, como afirma o teórico Edward Said (2003, p.59):

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*.

Afinal, é por meio desse *olhar plural* que o autor denuncia as intolerâncias em tempos de guerra e recupera os valores essenciais para a humanidade, renovando seu apelo, quase como um grito: “Respeito pelo Homem!”

### Referências bibliográficas

- CASTRO, Augusto. *Mundo português*, imagens de uma exposição histórica, 1940. Lisboa: Edições SNI, 1956.
- CATE, Curtis. *Antoine de Saint-Exupéry Laboreur du Ciel*. Paris: Bernard Grasset, 1994.
- MARIA, Irmã Rosa. *Saint-Exupéry e o Pequeno Príncipe*. São Paulo: Paulinas, 1973.

---

<sup>23</sup> “Pour nous, Français du dehors, il s’agit, dans cette guerre, de débloquent la provision de semences gelées par la neige de la présence allemande. Il s’agit de vous secourir, vous de là-bas. Il s’agit de vous faire libres dans la terre où vous avez le droit fondamental de développer vos racines. Vous êtes quarante millions d’otages.” (p.103)





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Lettre à un otage*. In: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Oeuvres Complètes II*. France: Éditions Gallimard, 1999. (Coleção Bibliothèque de la Pléiade)

VIRCONDELET, Alain. *A verdadeira história do Pequeno Príncipe*. Osasco, SP: Novo Século, 2008.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## O COLOMBO-QUIXOTE DE ROA BASTOS

Ricardo da Silva Espindola  
Universidade de São Paulo

### O Cavaleiro Navegante e o Engenhoso Fidalgo

Os desajustes entre texto tomado não como criação lingüística humana, mas como verdade absoluta, e projetado sobre a experiência concreta, que não se acomoda nos limites deste texto, é justamente o ponto em comum entre as subjetividades do Colombo histórico e de D. Quixote.

O manchego cervantino, graças à excessiva leitura de novelas de cavalaria, vive de acordo com uma ideia fixa, na ilusão de que ele é um cavaleiro andante dos tempos medievais, perambulando pela Espanha medieval, e não um fidalgo empobrecido de finais do século XVI. Como observa Auerbach, muitos episódios de *D. Quixote* representam o embate entre esta ilusão do protagonista e a realidade cotidiana, oposta a esta ilusão. Contudo, é somente nos últimos capítulos, momento antes de sua morte, que D. Quixote, gravemente doente, liberta-se desta ilusão, recupera sua lucidez, dita seu testamento e morre. Ao longo do romance, sempre que o pensamento obsessivo corre algum risco de ser completamente desmantelado pela realidade, o engenhoso fidalgo encontra uma saída na sua própria ideia fixa, “que o livra tanto do desespero quanto da cura” (1987, p. 304). É o que acontece, por exemplo, no episódio da Dulcinéia encantada, trecho abordado por Auerbach em sua *Mimesis*.

Na impossibilidade de encontrar a dama imaginária, pois seu amo o enviou a Toboso para procurar Dulcinéia e anunciar-lhe uma visita, Sancho decide enganar D. Quixote, e o leva ao encontro de três lavradoras feias, montadas em burros, descrevendo-as como sendo a bela Dulcinéia e duas de suas damas. D. Quixote só vê a realidade dura e crua, mas mesmo assim, como sempre (exceto no final), encontra uma forma de continuar no mundo imaginário criado por suas leituras:



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Dulcinéia está encantada. Esta saída encontra-se em todos os casos tão logo a situação exterior se coloca em contraste invencível com a ilusão; permite a Dom Quixote conservar a atitude do nobre e invencível herói, perseguido por um mago poderoso e invejoso da sua fama. (AUERBACH, 1987, p. 304)

Ou seja, o simulacro criado por Sancho e a interpretação de que a feiúra e a vulgaridade da nobre Dulcinéia foram causadas por tal bruxo mantêm D. Quixote “firmemente preso à sua ilusão”.

De modo análogo, o Colombo histórico também vive sob o domínio de idéias fixas concebidas a partir de suas leituras sagradas e seculares. Morre em 1506 acreditando ter chegado na Ásia de Marco Pólo, e que é um predestinado, um escolhido por Deus para levar Sua palavra a estes confins do Oriente, bem como para descobrir o Paraíso Terrenal e reconquistar Jerusalém. Sua fé em Deus é inquebrantável, pois em 1504, esgotado pelas inúmeras fadigas e incontáveis decepções, tentando desesperadamente uma audiência com os reis, termina uma carta a seu filho com as seguintes palavras: “Nuestro Señor te aya en su guardia” (COLÓN, p. 346).

Tal aspecto é incorporado em *Vigilia del Almirante*. Pois, o protagonista, além de ser Almirante do Mar Oceano, Governador-geral e Vice-rei das terras encontradas, é também eterno: como Portador de Cristo e predestinado das profecias de Esdras e Isaías, cabe-lhe um lugar no reino de Deus, exatamente como o personagem histórico:

Soy un predestinado, un elegido de Dios. [...] En este caso debo considerar las innumerables vicisitudes a que soy sometido como el camino iniciático de los elegidos que deben atravesar forzosamente las pruebas de su enriquecimiento y purificación espiritual antes de llegar al estado de santidad interior, de purificación, de glorificación, que sirva a la causa de la mayor gloria de Dios y de los hombres (ROA BASTOS, 2008, p. 95).

Esta completude essencial do Almirante, ao viver sua vigília dentro do sonho mítico, retrocedendo para as narrativas milenares bíblicas e vivendo-as no presente, é reiterada em outras passagens do romance<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Todo es remembranza. No se inventa nada. [...] Todo es real. Lo irreal sólo es defecto de la mala memoria” (que não lembra o mito explicador de determinada irrealidade, tornando-a real), in: Parte III – Del Libro de navegación, *Ibid.*, p. 38. “Un peregrino, un mendigo, él más despreciable (como sempre, a penúria física e falsa humildade características do Colombo histórico), es necesariamente un ser bifronte que mira hacia el



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Revela-se aí uma tentativa de aproximar o Almirante ficcional da experiência do homem da epopéia, do grego antigo, tal como a descreve Georg Lukács, cuja alma e cujo ato, por meio do texto mítico, estão completamente integrado ao reino transcendental. Ele não tem dúvidas, sua realidade é completamente explicada e confinada no interior da linguagem mítica, em seus aspectos materiais e essenciais, conquistando assim o sentido pleno da existência ou “totalidade extensiva da vida” sem haver espaço para elucubrações filosóficas: “o grego (da epopéia) conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (p. 27) <sup>2</sup>. Obviamente, a totalidade transcendental do Colombo histórico, incorporada por Roa Bastos em seu romance, é a cristão-medieval, católica, a mesma de Dante, que, de acordo com Lukács, restabeleceu o sentido existencial perdido no mundo grego com o surgimento da filosofia:

Em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade: o abismo perdeu o perigo das profundezas efetivas, mas todas as suas trevas, sem nada perder da luz sombria, tornaram-se pura superfície e assim se inseriram à vontade numa unidade integrada de cores. (LUKÁCS, 2003, p. 35).

E o ponto em comum entre o Almirante real e o personagem cervantino é justamente a impossibilidade de viver esta totalidade, havendo uma profunda desarmonia entre seus textos de referência e a realidade sobre a qual eles são projetados<sup>3</sup>. Sendo que, no caso de

---

pasado y hacia el porvenir, confundiéndolos a veces. De hecho siempre se confunden. Soy este peregrino bifronte” (Parte XIII – Hacia el Oriente, *Ibid.*, p. 95, grifo meu). “El sueño (ou seja, o mito) es más fuerte que la experiencia y la incluye” (Parte XVIII – Cábala, *Ibid.*, p. 126). “Él sabía ahora que la extrema condensación de un pensamiento (expresso em uma profecia, por exemplo) era ya casi el porvenir” (Parte XXII – Amadises, Palmerines y Esplandianes, *Ibid.*, p. 154).

<sup>2</sup> Diferentemente da epopéia, a tragédia grega tem como um de seus princípios a desarmonia entre vida e essência. A destruição do puro sentido existencial impõe aos heróis trágicos incertezas transcendentais que Ulisses não tem. “O mundo da epopéia responde a pergunta: como pode a vida tornar-se essencial? [...] Somente quando a tragédia respondeu [...] à pergunta de como a essência pode tornar-se viva, tomou-se consciência de que a vida como ela é [...] perdera a imanência de essência”. (LUKÁCS, p. 31 e 32). E “esse subsolo problemático da tragédia também só se torna evidente, só se torna um problema, na filosofia: apenas quando a essência, completamente afastada da vida, tornou-se a única realidade absolutamente transcendental...” (LUKÁCS, p. 32). Desde modo, surge o “novo homem de Platão, o sábio, [...], o último tipo humano, e seu mundo é última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego”. (LUKÁCS, p. 33).

<sup>3</sup> Se os desajustes entre vida e palavra na experiência de D. Quixote, diferentemente da de Colombo, não são provenientes das inadequações de um texto mítico (a Bíblia, por exemplo) à nova realidade, mas de escrituras



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Colombo, a ilusão de integração perfeita entre o sensível e o metafísico é mantida culpando Satanás pelas incongruências entre mito e acontecimentos concretos:

Nuestro Señor muy bien amostró que yo compliría, por experiencia amostrar que podía dar este año a Sus Altezas çiento y veinte quintales de oro y çerteça que sería ansí de otro tanto al término de los otros çinco años. Sathanás há destorbado todo esto y con sus fuerças ha puesto esto en término que non haya effecto ni el uno ni el otro, si Nuestro Senõr non lo ataja. La governación de todo esto me habían dado prepetua [sic], agora con furor fui sacado d'ella. Por muy çierto se ve que fue malicia del enemigo y porque non venga a luç tan sancto propósito (COLÓN, p.312-313)

Já em *D. Quixote*, os simulacros realizados por Sancho e por outros personagens, ao lado da suposta ação do mago encantador garantem que o fidalgo não perceba tal cisão. Ou seja, ambos, Colombo histórico e Quixote, recorrem a construções lingüísticas (Satanás e mago), para permanecerem sob a umbrela de suas leituras.

Lukács denomina esta separação entre homem e mundo de ‘desterro transcendental’ e a considera uma característica definidora do romance, gênero de heróis problemáticos, habitantes da disjunção entre vida terrena e pátria transcendental, para quem o sentido da vida está oculto ou perdido: “O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva, uma resignação” (p. 71). E o gênero romance se consolida como expressão literária precisamente com *D. Quixote*, captando as dilacerações de uma época transitória: de um lado o passado de Dante, medieval, fechado na totalidade extensiva do mito cristão; de outro, o futuro moderno pautado pelo capital em ascensão, o “deus estranho” que, segundo Marx (p. 373), ao assumir a forma do sistema colonial, um belo dia, com um chute e um empurrão, expulsou os velhos ídolos do altar europeu:

---

ficcionais, das novelas de cavalarias lidas e tomadas como modelos exemplares, pode ser que Cervantes, ao invés de problematizar diretamente as fissuras na alma cristã do Ocidente, criou uma metáfora perfeita para esta transição histórica do medieval para o moderno, e que é a mesma transição que gera as contradições colombinas. Dotado de um irreverente senso de humor, mas vivendo sob a pesada censura da Igreja, talvez esta tenha sido a única maneira encontrada pelo manco de Lepanto para criticar a decadência do mito cristão e as profundas transformações sofridas com o reaparecimento do comércio. Cervantes faz esta crítica de modo extremamente indireto, quase imperceptível aos seus contemporâneos, evitando desta forma qualquer tipo de punição eclesiástica. Transgressor ou não, involuntário ou não, o texto cervantino possibilita tais interpretações, ratificando sua complexa abordagem da ruptura entre real e ideal mediada pela linguagem.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Assim, este primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; [...]. É o período do demonismo à solta, período de grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência. E Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis. (LUKÁCS, 2003, p. 106 - 107)

Como semelhante desterro transcendental foi sofrido por Colombo, nesta mesma época conturbada de profundas transformações, cem anos antes da criação cervantina, o paralelo entre o navegante e D. Quixote é plausível, e já havia sido realizado por outros autores, antes de Roa Bastos: “Qual um Dom Quixote atrasado de vários séculos em relação ao seu tempo, Colombo queria partir em cruzada e liberar Jerusalém!” (TODOROV, p. 107). E em Carpentier, no romance *El arpa e y la sombra* (1979):

Cuando me culparon de amancebamiento por no haber llebado al altar a mi Beatriz, a quien tanto quise, dejando mi simiente en su propicia aradura, no entendían esos feroces observantes del canon reunidos para condenarme, clérigos helados, vaticanos de prebenda y poltrona, puestos ante mí como si estuviesen sentados a la derecha de Dios para juzgar a los hombres, que yo, como los magnánimos varones de la Andante Caballería [¿y qué fui yo, sino un Andante Caballero del Mar?] tuve por Dama a quién jamás traicioné en espíritu,... (p. 358)

Em *Vigilia del Almirante*, são várias as citações diretas de *D. Quixote* assim como os paralelos entre o fidalgo e o Almirante; eis uma passagem como exemplo, no capítulo intitulado “El caballero de la triste figura”:

Cien años después vendría el *Quijote*. Pero el futuro Almirante ya lo había presentido con esa especie de premonición absorta que los héroes soñados inspiran a sus lectores ingenuos y alucinados y los impulsan a imitarlos. [...] El Caballero de la Triste Figura pudo tal vez ser imitado un siglo antes por el Caballero Navegante y ser éste su más notable antecesor. (ROA BASTOS, 2008, p. 171)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

E ao perceber que ambos personagens projetam suas referências bibliográficas sob uma realidade inadequada a elas<sup>4</sup>, Roa Bastos subverte o Almirante histórico, conectando seu personagem ao de Cervantes. Tal subversão consiste em fazer o protagonista do romance aceitar sua condição de desabrigado transcendental, de abandonado por Deus (sem, contudo, duvidar da existência dele), e, simultaneamente, estender seu amor e compaixão, sempre restritos a parentes e pessoas próximas, aos povos do Novo Mundo, operações estas jamais efetivadas pelo Colombo real, e que o Almirante de Roa Bastos realiza na última parte do romance, quando dita a nova versão do seu testamento. A cena é uma clara paródia do último capítulo de D. Quixote.

Uma segunda subversão dos *Textos y documentos* de Colombo consiste na tomada de consciência por parte do Almirante de Roa Bastos, em várias passagens ao longo da obra, das limitações da linguagem como elemento definidor e explicador da complexidade do mundo, acompanhada de uma sensação de vazio existencial, de relativa perda de fé. Logo, este Almirante ficcional, ao contrário do manchego cervantino, não permanece o tempo todo na idéia fixa para somente no leito de morte recobrar sua lucidez. E estes momentos clareza são contrapostos à passagem já mencionada acima em que o personagem, tal como o Colombo histórico, vive o pleno sentido da vida a partir do discurso mítico cristão, deste embate se origina a síntese da última parte de *Vigilia del Almirante*.

### **A consciência do desterro transcendental**

Para o Almirante de Roa Bastos, a areia é símbolo da degradação universal do tempo, “al medir las horas con el caer de sus partículas” e do espaço, “como producto de la desintegración de la tierra y del mar”. Ela ainda é “símbolo del poder que sólo puede reinar sobre la división y desintegración de los súbditos convertidos en partículas dóciles” (Esta e as duas citas anteriores: ROA BASTOS, 2008, p. 116). Durante um motim, ele percebe que

---

<sup>4</sup> “...se atraca día y noche con la lectura de los libros de navegadores y exploradores, los Amadis, Esplandianes, Palmerines y Doce Pares de Mar, [...]. Éstos son para él los Caballeros Navegantes. Sin sus salidas al mundo de la aventura, el mundo real no habría sido conocido y él no estaría navegando por el Mar Tenebroso. [...] Asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad todo el aparato de aquellas sonadas invenciones, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. Podría decirse que enloqueció de oír y leer historias contadas por otros...” (Parte XXII – Amadis, Palmerines y Esplandianes; Roa Bastos, Op. Cit, p. 149 e 150).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

o relógio de areia e a clepsidra marcam tempos diferentes. Um grão maior obstruiu o fluxo na ampulheta, interrompendo a contagem das horas. Neste momento, o Almirante recorda dos sonhos com o areal em que se senta em uma cadeira de ouro, como o Menino Jesus. Mas, logo em seguida, sente-se disperso no tempo e no espaço: “Es una sensación que tengo a veces de girar en el vacío; de estar en todas partes y en ninguna, en un lugar que se llevó su lugar a otro lugar, flotando en un líquido placentario ilimitado como el mar” (ROA BASTOS, 2008, p. 112).

A busca frenética por ouro do Colombo histórico, que quase não tem tempo para saciar seu apetite de “ver y mirar la hermosura y frescura de aquellas tierras dondequiera entrava” (COLÓN, 1989 p. 65), transforma-se, em *Vigilia del Almirante*, na total paralisia do leito de morte, situação em que: “Lo real y lo irreal cambian continuamente de lugar. Por momentos se mezclan y engañan. Nos vuelven seres ficticios que creen que no lo son [ exatamente como o mito: ficção que se torna verdade ]. Recordar es retroceder, desnacer [ e não mais viver a plenitude do sentido existencial], meter la cabeza en el útero materno, a contravida”. (ROA BASTOS, 2008, p. 23)

Este trecho atesta que para o protagonista, em seus derradeiros momentos, já não existe mais o abrigo seguro na fé cristã. Neste retorno à contravida, para o útero materno, seu destino é ficar cada vez mais diminuto, chegando à condição de feto, e depois; reduzir-se a pequenas partículas (células, semelhante a grãos de areia), até desaparecer de vez, deixando apenas sua ausência<sup>5</sup>. É ele quem acaba no “nadir do puro nada”, e não os mexeriqueiros de plantão que pululam na corte (ROA BASTOS, 2008, p. 183). A eternidade o encobre da mesma maneira que encobriu seu tio, o corsário francês Guillaume de Casenove (*Colombo, o Velho*), cujo cadáver é saqueado pelo futuro Almirante:

---

<sup>5</sup> Em *Vigilia del Almirante*, a denominação *Gran Ausente* pode valer tanto para este desaparecimento absoluto do herói desabrigado quanto para o desaparecimento de sua individualidade, soterrada pelas leituras sagradas e científicas, bem como para sua ausência nos locais onde pretendia chegar e nunca chegou (o Oriente) e no novo continente, região em que nunca acreditou ter chegado: “A más de un milenio y medio del vaticinio de Sêneca, el Almirante es Jasón pero también Tifis. O por lo menos se toma por ellos, o los toma como alegoría del viaje en el descubrimiento y conquista del Orbe Nuevo, del Vellochino de Oro de la edad moderna. [...] Creerá hasta el último suspiro que ha llegado hasta las tierras fabulosas de Cathay y del Cipango, a los dominios del rey Salomón y de la reina de Saba, a los reinos de Tarsis y de Ofir. Estos eran el destino real de su viaje, destino al que el Gran Ausente jamás llegó. [...] Su destino es saber y no saber. Descubrir y encontrar” (Parte XXIII – *Cuenta el narrador* El marinerero Tifis, *Ibid.*, p. 159, 160 e 161).





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

La eternidad ha caído de golpe sobre él. [...] Ya no puede recordar nada porque la eternidad no tiene memoria. La temida muerte no es más que este mudo e insensible despojo. En lugar de temerla, los seres humanos deberíamos desear y amar la muerte puesto que su delgadísima frontera nos separa para siempre de la cruel obsesión de recordar y de soñar [ou seja, da cruel obsessão de recordar o mito e viver dentro dele]. (ROA BASTOS, 2008, p. 128 e 129)

Esta não é mais a eternidade em que “flotan las Escrituras con las páginas alborotadas por los aquilones de las edades” (ROA BASTOS, 2008, p. 132).

É também no convento de Valladolid, em seus instantes finais, que o lígure, com seus títulos em suspenso (Parte XIII – Hacia el Oriente), relembra outra situação de paralisia: a das naus sobre o podredouro de ervas<sup>6</sup>. Embora tenha dito que estava seguro de si mesmo neste momento da primeira viagem, com a alma centrada em seu eixo, crendo sempre haver um caminho quando existe um pequeno desejo de delírio, o Almirante já dá mostras de sua lucidez com relação às limitações da linguagem mítica: “En estos casos no sirve de mucho recordar. El pasado remonta sobre sí mismo y da al ánima, a la memoria, incluso al estado cadavérico del cuerpo, la menguada ilusión de una resurrección” (ROA BASTOS, 1992, p. 23).

Ou seja, de nada serve retroceder ao terreno da linguagem mítica, que é uma forma de recordação. Nesta hora, o mito é apenas um passado que remonta sobre si mesmo, sem o poder de conferir ao personagem a totalidade extensiva da vida. E esta consciência das limitações da linguagem continua se manifestando ao longo do romance: “Hay miles y miles de millones de estrellas en el cielo de la noche. Algo quieren decir, algo dicen, en un lenguaje desconocido e indescifable. Es el libro más inmenso que se ha escrito desde la creación. Es el Libro verdaderamente sagrado pues lo escribió el mismo Dios”<sup>7</sup> (ROA BASTOS, 2008, p. 28).

Logo, se as estrelas são o livro de fato de sagrado, a Bíblia é criação humana, cultural e não natural: “La Letra se ha hecho para mentir. Cristaliza en la tinta la parte oscura de la

<sup>6</sup> O motivo do leito de morte, presente na primeira e última parte do romance (somado ao tom confessional da voz do Almirante), possibilita a interpretação de que toda a fala do protagonista é uma longa rememoração de sua vida.

<sup>7</sup> Porém, no mesmo parágrafo, está presente o constante anseio pela predestinação: “Acaso mi nombre está escrito en una constelación invisible todavía. Alguna vez levantaré la vista y leeré la palabra”. Ibid.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

verdad, la infinitud del universo en unas decenas de caracteres cuyas posibilidades combinatorias son muy limitadas” (ROA BASTOS, 2008, p. 182).

Sobre o Mar de Sargaços, ele vê um arco de pássaros que se dissolve em duas raias escuras, como “un rasgón en la sombra del tiempo, en el astroso trasero del cielo” (ROA BASTOS, 2008, p. 19). Um prenúncio das cisões que ocorrerão em sua alma.

### **O testamento do Almirante de Roa Bastos**

Estas são as últimas palavras do Almirante, ditadas a um escrivão<sup>8</sup> na forma de um testamento, parodiando a cena final de *D. Quixote* (ROA BASTOS, 2008, p. 314): 1 – Abre mão de todos seus títulos, sejam eles outorgados, suspensos ou retirados, e de todas as mandas anteriores, salvo aquelas do “Albacea inmortal y todopoderoso, que es Dios mismo”. 2 – Ordena que suas terras e posses, recompensa de um descobrimento não realizado por ele, sejam devolvidas a seus proprietários “genuinos y originarios (respéteseme el pleonasma, que no es tal, señor escribano)”. E que sejam reparados, material e espiritualmente, os danos e o holocausto de mais de cem milhões de índios, aos sobreviventes e descendentes. 3 – Não se considera mais o Portador de Cristo, mas sim o abandonado por Cristo. Na incapacidade física de estampar sua assinatura legal e religiosa (Chisto Ferens), imprime no pergaminho as pontas de seus dedos molhadas na umidade sanguinolenta que mana de seus olhos, firmando o “postrero título de la definitiva desposesión que él se otorgaba a sí y a sus herederos”.

Pode-se concluir que Roa Bastos, nesta parte final de *Vigilia del Almirante*, ratifica a condição de desterrado transcendental do seu Almirante, subvertendo a completude dos escritos históricos. Outra subversão é a universalização da compaixão e do altruísmo de Cristóvão Colombo. Tais qualidades, sempre restritas a círculos fechados em seus textos, são estendidas para todos habitantes do Novo Mundo. Eles não devem ser catequizados e escravizados, mas sim ressarcidos em seus prejuízos. Por fim, é válido ressaltar que, apesar da indiscutível visão materialista do autor paraguaio, os complexos entrelaçamentos entre fé e bens terrenos em Colombo não são reduzidos a uma crítica unilateral. Embora o

---

<sup>8</sup> Antes, o Almirante moribundo pede ao escrivão que abra o “armário, no de alma sino de cosas” (Parte LIII, *Ibid.*, p. 313), pegue o antigo testamento (viciado e inútil) e o queime.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

protagonista abra mão de suas riquezas concretas e acabe completamente desprotegido por Deus, isto não significa que Ele não exista. Ao contrário, não só existe como o único testamento válido é o Dele. Logo, reforça-se mais uma vez que, para este Almirante fictício, a religião cristã não é apenas um argumento hipócrita, viabilizador de projetos mercantis. Além disso, as indenizações aos povos autóctones, desenraizados de sua fé pela evangelização, devem cobrir também estes danos espirituais. Ou seja, para o lígure de Roa Bastos, diferentemente do Colombo histórico, não é o catolicismo que tem caráter geral e absoluto, mas sim a liberdade de culto.

Fica claro, portanto, que Roa Bastos não glorifica o genovês tal como fazem seus panegiristas, nem sacrifica sua complexidade em prol de um libelo marxista<sup>9</sup>. Ultrapassando esta dicotomia, em um diálogo profundo com os escritos de Colombo, ora contradizendo-os ora reproduzindo-os, o escritor faz do romance um caleidoscópio, um palimpsesto sobreposto a outro palimpsesto (os próprios textos do Colombo histórico), tematizando algumas das muitas e misteriosas facetas do tema, sem pretender solucionar a enigmática imbricação que Colombo faz entre transitoriedade e eternidade, mas explicitando seu posicionamento ético, sobretudo, na síntese da última parte.

Se em sua agonia final, o Almirante diz: “contemplo con ojos de ahogado este viaje al infinito que resume todos mis viajes, mi destino de noches y días en peregrinación” (ROA BASTOS, 2008, p. 23), esta jornada não é a morte, já que “la temida muerte no es más que este mudo e insensible despojo”, responsável por nos separar para sempre “de la cruel obsesión de recordar y de soñar”. Tal viagem é feita dentro de si mesmo, em seu infinito interior<sup>10</sup>. Daí a voz do protagonista ser parte épica e parte lírica, repleta de contradições e extrapolações com relação ao “puñado de sombra vagamente humana que quedó del Almirante” (ROA BASTOS, 2008, p. 11).

E se seu destino é recordar, retroceder, desnascer e colocar a cabeça no útero materno, em sua peregrinação final à contravida, até atingir o nadir do puro nada; por um

---

<sup>9</sup> “Este es un relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia. [...] Es por tanto una obra heterodoxa, ahistórica, acaso anti-histórica, antimaniquía, lejos de la parodia y del pastiche, del anatema y de la hagiografía”. Nota del Autor, *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> “Quiere este texto recuperar la carnadura del hombre común, oscuramente genial, que produjo sin saberlo [...] el mayor acontecimiento cosmográfico y cultural registrado en dos milenios de historia de la humanidad”. *Ibid.*, grifo meu.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

milésimo, no último segundo, ele renasce na forma de uma consciência elevada, manifestada por meio do novo testamento. Deste modo, ele “nacerá póstumo con quinientos años de retraso”<sup>11</sup>). O navegante de gênio em crisálida se desvencilha de vez do seu pequeno delírio, de sua obsessão hiperbólica que anseia abarcar todos os infinitos possíveis, para se converter na crisálida efêmera do homem comum. Em seu recém-desabrochado humanismo, despoja-se de qualquer pretensão terrena, aceita sua pequenez e reivindica a reparação de danos históricos, pois como diz frei Buriel na Parte XXVIII – Plática de mesana: “– La esperanza no es recuerdo, es fruto del porvenir. No viene de la memoria sino de los deseos” (ROA BASTOS, 2008, p. 187).

### Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARPENTIER, Alejo. *El arpa y la sombra*. Madrid: Akal, 2008.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Edição Bilingue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007a.

\_\_\_\_\_. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Edição Bilingue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007b.

COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos* (comp.: Consuelo Varela). Madrid: Alianza Editorial, 1989.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MARX, Karl. *O Capital – crítica da economia política*, livro primeiro, tomos I e II. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ROA BASTOS, Augusto. *Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara, 2008.

<sup>11</sup> Na continuação da mesma frase: “... y morirá de morte anticipada. [...] Muere cuando muere Isabel la Católica, su protectora, dos años antes de su propia muerte”. Ibid. Trata-se, portanto, de uma morte na alma, e por razões materiais (a Rainha Isabel era a única que poderia restituir suas posses e títulos perdidos); pois, obviamente, o corpo continua vivo. No final, ocorre o inverso: o corpo morre e a essência renasce aprimorada, quando o Almirante abre mão dos bens terrenos e aceita sua condição humana e desprotegida, fora da guarda divina. Na Nota del autor: “Este hombre enigmático, tozudo, desmemoriado, para todo lo que no fuera su obsesión, nos dejó su ausencia, su olvido. La historia le robó su nombre. Necesitó quinientos años para nacer como mito”. Ibid., p. 11, grifo meu. Ou seja, nascer como mito no quinto centenário do Descobrimento, momento em que seu feito é retomado e celebrado, nas comemorações de 1992. Logo, o nascimento póstumo da frase acima pode se referir tanto a este nascimento mítico quanto ao nascimento da versão não mítica, do homem comum, mas obscuramente genial, cuja carnadura o romance pretende recuperar. Genialidade esta expressa principalmente no novo testamento da parte final.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

**WASHINGTON BENAVIDES, TRADUTOR DE FRONTEIRAS MOVEDIÇAS**

Rosario Lázaro Igoa

Universidade Federal de Santa Catarina

## **Introdução**

Considero necessário começar esta comunicação estabelecendo qual será o olhar sobre o tradutor de fronteiras movediças que se antecipa no título. É preciso dizer que minha tese de doutorado pouco tem a ver com as tarefas de poeta e tradutor de Washington Benavides, e muito menos com a obra de Guimarães Rosa. Mesmo assim, devo também dizer que minha aproximação à prolífica obra de Benavides começou há vários anos, justamente quando ele, professor de literatura, me sugeriu pesquisar nos *Cadernos de Tradução* da UFSC material relacionado aos Estudos da Tradução na América Latina. Depois de algum tempo, em uma entrevista com Benavides, realizada juntamente com o Professor Walter Carlos Costa, pude entrever a continua ligação que este poeta uruguaio estabeleceu com o Brasil, e mais precisamente com a literatura brasileira:

Quando profundicé en la historia de la literatura brasileña me pareció fundamental el papel de la Semana del '22 en São Paulo. Yo traduje el *Cântico dos cânticos para flauta e violão* de Oswald de Andrade, y *O escaravelho de ouro*. Traduje también a Décio Pignatari y Drummond. Profundizar en los grandes creadores del modernismo brasileño me llevó a su vez a ir descubriendo los simbolistas de aquel país por un lado, a los parnasianos por otro, a la Generación del '45 y hasta a las generaciones actuales. Algunos íconos fueron reveladores y transformaron algunos aspectos de mi visión de la literatura, como João Guimarães Rosa, para quien las “palabras-valija” de Lewis Carroll están a la orden del día en su narrativa<sup>1</sup>. (LÁZARO, COSTA, 2011, p. 276).

---

<sup>1</sup> “Quando aprofundi na história da literatura brasileira, pareceu-me fundamental o papel da Semana de 22 em São Paulo. Eu traduzi o *Cântico dos cânticos para flauta e violão* de Oswald de Andrade, e *O escaravelho de ouro*. Traduzi também Décio Pignatari e Drummond. Aprofundar nos grandes criadores do modernismo brasileiro contribuiu com que descobrisse os simbolistas daquele país por um lado, os parnasianos por outro, a Geração de 45, e até as gerações atuais. Alguns ícones foram reveladores e transformaram alguns aspectos de minha visão da literatura, como João Guimarães Rosa, para quem as ‘palavras-valise’ de Lewis Carroll são muito frequentes na sua narrativa”. Tradução minha, como as que seguem onde não está o nome do tradutor.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Naquela mesma oportunidade, ele discorreu também sobre o conhecimento natural das línguas faladas na zona de fronteira, como uma explicação possível da sua afinidade com a literatura brasileira:

El punto de partida es que yo nací en un departamento del Noreste del Uruguay, en Tacuarembó, donde, en menor medida que en los países limítrofes, hay una influencia notoria de Brasil, y principalmente de Rio Grande. Además, mi padre, Héctor Benavidez, había nacido en Rivera. Para mí el conocimiento oral y auditivo del portugués, así como de la zona intermedia del dialecto fronterizo del portuñol o carimbão, fue algo tan natural como el español. Por lo tanto, hay tres posibilidades lingüísticas que me acompañaron desde la infancia<sup>2</sup>. (LÁZARO, COSTA, 2011, p. 276).

Assim, esta comunicação, além de ter um começo bastante anedótico, estará centrada na permanente presença do território fronteiriço entre o Brasil e o Uruguai na obra de Washington Benavides (Tacuarembó, Uruguai, 1930). Por mais que essa presença seja constatável no plano de sua poesia e de sua tarefa como crítico e tradutor, por questões de tempo, dedicarei mais atenção à sua veia tradutiva. Para exemplificar esta representação de uma fronteira permeável, usarei alguns exemplos da sua tradução, com o também poeta uruguaio Eduardo Milán, do conto “Com o vaqueiro Mariano”, de Guimarães Rosa. O mesmo foi publicado de maneira bastante pioneira em Montevideu em 1979, na coleção Leitores de Banda Oriental (coleção na qual encontramos nomes diversos, como Líber Falco, Stephen Crane, Juan José Morosoli, Alberto Bocage y Javier de Viana). Nesse volume, encontramos também o conto “San Marcos”, que não analisarei nesta ocasião pelas mesmas razões de economia de tempo.

Longe de pretender fazer uma leitura meramente contrastiva ou uma análise normativa, o objetivo desta aproximação será o de encontrar indícios de uma obra, a traduzida, onde o deslocamento de um centro, neste caso da literatura produzida em Montevideu, propicia um texto onde as características do portunhol se expressam com intensidade. Ao mesmo tempo, demonstrar que essa distância do centro estará presente

---

<sup>2</sup> “O ponto de partida é que eu nasci num departamento do Nordeste do Uruguai, em Tacuarembó, onde, em menor medida do que nos países limítrofes, existe uma influência notória do Brasil, e principalmente do Rio Grande. Aliás, meu pai, Héctor Benavidez, tinha nascido em Rivera. Para mim, o conhecimento oral e auditivo do português, assim como da zona intermédia do dialeto fronteiriço do portunhol ou carimbão, foi uma coisa tão natural quanto o espanhol. Por tanto, existem três possibilidades linguísticas que me acompanharam desde a infância”.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

também no tratamento das notas de tradução, construindo um leitor que os tradutores imaginam urbano e afastado dos conhecimentos específicos do meio rural.

### **Sobre o portunhol**

O pretendido monolinguismo que se defende desde o discurso nacionalista uruguaio, tem tentado desconhecer o fato de que uma ampla porção do seu território vive numa confluência de duas línguas, o português e o castelhano, que utiliza de maneira cotidiana. Pouco disso, porém, chega à maior cidade do país, Montevidéu. Nas últimas décadas, várias pesquisas foram feitas na área, e ao invés de denominá-lo portunhol (o “portuñol” segundo o lado da fronteira), começou a ser utilizada a denominação: “Dialectos portugueses del Uruguay”, acunhada por Elizaincín, Behares e Barrios (1981), ou “portugués uruguayo” (CARVALHO, 2007), não deixando a sua problematicidade de lado, mas aceitando cada vez mais a presença da hibridez desta variedade linguística e procurando soluções, na maioria das vezes, no âmbito pedagógico. De qualquer maneira, o “portunhol”, à margem do reconhecimento das pesquisas acadêmicas, continua pertencendo ao plano da interação informal, íntima, o familiar, oral, e muitas vezes, não correta.

Esta tensão, justamente, é a que me interessa destacar, já no plano das relações literárias entre os dois países, Brasil e Uruguai, na hora da análise da tradução de Benavides do texto de Guimarães Rosa. Uma citação do prólogo do livro *Mar paraguay* (1992), de Wilson Bueno, escrito pelo poeta Néstor Perlongher, argentino no Brasil naquele momento, encaixaria perfeitamente para ilustrar a intenção de não julgar a tradução de Benavides pelo fato de não obedecer às normas, senão por ser um documento do movimento e porosidade das fronteiras no que refere às expressões literárias:

Essa mistura tão imbricada não se estrutura como um código predeterminado de significação; quase diríamos que ela não mantém fidelidade exceto a seu próprio capricho, desvio ou erro. (...). Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto e improvável. (...) Não há lei: há uma gramática, mas é uma gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática (...) (BUENO, 1992, p. 8-9)

O livro de Bueno faz do portunhol seu eixo experimental, seu osso. Em Benavides o movimento é diferente: o portunhol existe, como veremos, possivelmente não como





## VII Congreso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

uma escolha consciente, e mais, poderíamos dizer, como um elemento do próprio entorno, da própria fronteira. Neste sentido, o próprio Benavides afirma em relação à música de uma região de América Latina:

Deberíamos recordar lo que Lauro Ayestarán, el mayor musicólogo y folclorólogo uruguayo, denominaba “el país musical”, área comprendida por Rio Grande do Sul, lo que era la Banda Oriental y las provincias litorales argentinas con un sustrato de folclore común, en la inmensa mayoría de los ritmos de aluvión, no autóctonos. La chamarrita viene de las Islas Açores, así como la polca, el vals, la mazurca que vienen de Europa también. Todo fue siendo adaptado, transformado, como en Rio Grande do Sul que a la habanera cubana se la transforma en la “vanera” y “vanerão”, que no tienen nada que ver con el ritmo lento original. En Uruguay, fuera de los departamentos limítrofes y algunas zonas con presencia de estancieros brasileños que compraron tierras en Paysandú o Tacuarembó y generaron “islas” donde se habla portugués, portuñol o carimbão, no hay presencia del portugués, no se conoce el idioma de los “bayanos”<sup>3</sup>. (LAZARO, COSTA, 2011, p. 279)

Tanto na música, como na literatura, é necessário, pareceria dizer Benavides, reconhecer essa outra forma de viver os limites do território, e da língua, não tão estreitos como os mapas parecem apontar.

Em 2007, os *Cuadernos de Literatura*, da Biblioteca Nacional do Uruguai, levam o título “Poesía y Transcreación. Abordajes a la literatura brasileña”, e ali Benavides oferece ao público uruguaio traduções de poemas de Drummond e de Gregório de Matos, assim como de um ensaio de Décio Pignatari (“Qué es la traducción poética?”. No prólogo do volume, intitulado “Hermanos siameses: traducción y poesia”, explicita quais tem sido suas filiações no âmbito da tradução literária, assim como refere o início da sua atividade como tradutor:

Quien esto escribe comenzó desde los años liceales a traducir versos del repertorio galaico-portugués o gallego o autores portugueses (Cantares de Rosalía de Castro, sonetos de Camoens o Gregório de Mattos [sic], etc.). Y para nosotros era

---

<sup>3</sup> “Deveríamos lembrar-nos do que Lauro Ayestarán, o maior musicólogo y folclorista uruguayo, denominava ‘o país musical’, área compreendida por Rio Grande do Sul, o que era a Banda Oriental e as províncias litorais argentinas com um substrato de folclore comum, na imensa maioria dos ritmos de aluvião, não autóctones. A *chamarrita* vem das ilhas Açores, assim como a polca, a valsa, a mazurca que vêm da Europa também. Tudo foi sendo adaptado, transformado, como no Rio Grande do Sul que transformam a *habanera* cubana em ‘vanera’ e ‘vanerão’, que não têm nada a ver com o ritmo lento original. No Uruguai, fora dos departamentos limítrofes e algumas zonas com presença de fazendeiros brasileiros, que compraram terras em Paysandú ou Tacuarembó e geraram ‘ilhas’ onde se fala português, portunhol ou carimbão, não há presença do português, não se conhece o idioma dos ‘bayanos’”.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

esencialmente lo mismo traducir a esos poetas o escribir versos propios<sup>4</sup>. (BENAVIDES, 2007, p. 5)

É indubitável que sua produção no âmbito da tradução há sido extensa, sobretudo tendo em conta as dimensões do mercado literário uruguaio. Como observamos, além da sua prolífica obra poética, Benavides traduziu poemas de Carlos Drummond de Andrade, de Oswald de Andrade e de Gregório de Matos, além de prosa de Clarice Lispector e Guimarães Rosa (em referencia a quem, na citada entrevista chegou a dizer: “(...) el teatro del absurdo de Qorpo Santo, (...) junto con Guimarães y Sousândrade, conforman la trilogía de prosa, poesía y teatro de lo que considero más revelador de la literatura brasileña”<sup>5</sup> (LÁZARO, COSTA, 2011, p. 279). Mas isso não é tudo. No âmbito da sua própria poesia, aliás, pesquisou nas potencialidades dos heterônimos, estratégia relacionada com a tradução, em *Doce Canciones amorosas del juglar Xoan Zorro* (2010), edição bilíngue em colaboração com o poeta brasileiro Thiago de Mello. Mesmo assim, a visão de Benavides sobre o tema não é eminentemente teórica, senão prática, mais do tradutor que privilegia o viés criativo de sua tarefa, assim como de divulgação do autor traduzido na língua de chegada. Assim:

Nunca adopté las mismas estrategias. Creo sí que no se puede traducir si uno no ha profundizado en el autor a traducir, si no le has sorbido hasta la médula. De lo contrario, quedarás en la superficie, aunque tal vez haya quien acierte. Se debe saber cómo utiliza la materia prima. Considero que hay que adaptar al autor, nunca cerrándose desde un esquema o una cosa preestablecida única. (...) El que me planteó mayores dificultades fue Guimarães Rosa, sin dudas. ¡En Brasil me decían que para qué traducirlo, si muchos brasileños ni siquiera lo leían!<sup>6</sup> (LÁZARO, COSTA, 2011, p. 281)

### Sobre a tradução

<sup>4</sup> “Quem isto escreve começou desde os anos do ensino médio a traduzir versos do repertório galego-português ou galego ou autores portugueses (Cantares de Rosalía de Castro, sonetos de Camoens ou Gregório de Mattos [sic], etc.). E para nós era essencialmente a mesma coisa traduzir esses poetas do que escrever versos próprios”.

<sup>5</sup> “(...) o teatro do absurdo de Qorpo Santo, (...) junto com Guimarães e Sousândrade, conformam a tríade de prosa, poesia e teatro do que considero mais revelador da literatura brasileira”.

<sup>6</sup> “Nunca adotei as mesmas estratégias. Creio sim que não se pode traduzir se você não se aprofundou no autor que será traduzido, se não tem ido até o osso. Caso contrário, vai ficar na superfície, mesmo que haja alguém que talvez acerte. Deve-se saber como utiliza a matéria prima. Considero que o autor deve ser adaptado, nunca se fechando em um esquema ou em uma coisa preestabelecida única. (...) Quem me ofereceu as maiores dificuldades foi Guimarães Rosa, sem dúvidas. No Brasil me perguntavam para que traduzi-lo, se muitos brasileiros nem sequer o leem!”.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Passando agora para a tradução do conto “Con el vaquero Mariano”, publicado doze anos depois da morte do seu autor, encontramos aqui um prólogo de caráter bastante biográfico. Ali, Benavides realiza uma entusiasta cronologia da vida de Guimarães, fazendo extensas citações de entrevistas realizadas ao autor, todas elas tendentes a destacar a originalidade desse mundo construído através da obra, um mundo de animais e plantas, de prosa poética e singularidade do olhar:

Casi con una fuerza sacerdotal, el gran escritor mineiro vuelve a la visión de sertones y bosques, en las sequías o en las crecidas, en el llano o en la sierra, fijando, con viejas palabras, con el vocabulario del sertón o del indio, o con neologismos perfectos, a mitad de camino, cultos o de esencia popular, la fauna y la flora; pero la fauna y la flora activa, sin el quietismo de la novelística del pasado<sup>7</sup>. (ROSA, 1979, p. 6)

O maior destaque deste prólogo é o peso que Benavides lhe confere a uma determinada natureza na prosa de Guimarães, procurando estabelecer talvez um ambiente rural que possa extralimitar as fronteiras dos dois países, buscando um universo das fazendas que faria convergir a fazenda uruguaia com a fazenda mineira.

É importante destacar que no prólogo não há muitas explicações dos critérios seguidos por Benavides e Milán na tradução, só uma referencia à citação prévia de um texto crítico de Paulo Mendes Campos, na qual se lê que a tradução realizada: “(...) ha sido golpeada también por el viento del espíritu, y ha sido su razón, una razón de amor. Que ella salve o ampare al menos nuestro esfuerzo”<sup>8</sup> (GUIMARÃES, 1979, p. 12).

Em relação à tradução em si, há duas questões que gostaria de destacar. A primeira tem a ver com um das confusões mais comuns entre o português e o castelhano. O uso em português de “a gente”, como pronome informal, ou seja, como “nós”, “as pessoas que falam”, que se conjuga na terceira pessoa do singular, no conto é traduzido sistematicamente para o castelhano como “la gente”, ou seja, como substantivo. Por exemplo, quando Mariano da Silva explica que sabe da proximidade de uma vaca pela “catanga”, na tradução, esse saber particular dos vaqueiros, fica diluído em: “La gente sabe” (p.18), tirando a especificidade dessa qualidade do saber rural. Ou

<sup>7</sup> “Quase com uma força sacerdotal, o grande escritor mineiro volta à visão de sertões e bosques, nas secas e nas enchentes, na planície ou na serra, fixando, com velhas palavras, com o vocabulário do sertão ou do índio, ou com neologismos perfeitos, a metade de caminho, cultos ou de essência popular, a fauna e a flora; mas a fauna e a flora ativa, sem o quietismo da novelística do passado”.

<sup>8</sup> “(...) há sido batida pelo vento do espírito, e há sido sua razão, uma razão de amor. que ela salve ou ampare pelo menos nosso esforço”.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

quando abre o curral no meio da seca, Mariano explica: “A gente apurado, até com receio, não se previne”, que em castelhano fica como: “La gente apurada, hasta con recelo, no se previene” (p. 21), ampliando a referencia a uma “gente” não tão precisa quanto à do original.

Aqui é que a introdução da comunicação, descrevendo o funcionamento do portunhol na fronteira é pertinente: podemos não ver estas escolhas necessariamente como um erro de português, senão como um exemplo de quão permeável é a sua prosa a influencia do outro, do estrangeiro familiar, fronteiriço.

Por outro lado, as notas de rodapé na tradução realizada por Benavides e Milán, expressam a tensão que existe entre o território da fronteira, basicamente rural, com o centro, linguístico e simbólico, além de urbano, que Montevideu materializa. Se bem há notas de tradução sobre termos deixados em português, como “garrote” (“nombre dado al toro nuevo”) (p. 18), ou “firmes” (“regiones del Pantanal a salvo de inundaciones”) (p. 19), podemos ver outras notas de termos já traduzidos. Tal é o exemplo de “sertón” (“sertão”) (p. 18), ou “repuntadas” (“vaquejadas”) (p. 19), as duas com notas explicativas de rodapé. Há também algumas aclimatações do texto, como “por arribita” (p.21), tradução de “mas no de leve”, ou até alguns “che” introduzidos ao longo do texto como partículas exclamativas. Encontramos também invenção de neologismos, como: “muito a muito” por “muymucho” (p. 19), explicados em notas de rodapé, estratégia bastante discutível, mais ainda com um autor como Guimarães Rosa. Dessa forma “berberran” y “mugimen” son: “(neologismos) reúnen gritas en una sola palabra, por ej.: mugen-gimen: mugimen” (p. 30), ou mesmo “obluz” um “(neologismo). Reúne la prep. insep.OB, que significa: por causa, o em virtud, o en fuerza; con el vocablo LUZ. Para dar la majestad al alba” (p. 32).

### **Reflexões finais**

Depois deste breve percurso pela obra, e mais especificamente, pela tradução do conto “Com o vaqueiro Mariano”, realizada por Washington Benavides, é necessário retomar algumas considerações que foram surgindo durante o mesmo. Antes disso, porém, devemos lembrar a veia mais espontânea do trabalho do poeta uruguaio, e tentar, mais uma vez, não julgar suas opções tradutórias à luz de uma avaliação unidirecional,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

senão que tendo como guia a sua contribuição para o intercâmbio literário entre esses dois países.

Com estes exemplos, pretendo não defender o fato de Benavides (e Milán) realizarem aqui uma tradução guiada pela recorrência consciente ao portunhol. Proponho, porém, que o portunhol é uma presença inevitável nesta passagem de uma língua para outra, e que de qualquer forma, algumas de suas características impregnam as expressões culturais desse espaço geográfico, neste caso, a tradução. Além disso, é bom ressaltar o fato desta tradução ser uma das primeiras realizadas para o castelhano da obra de Guimarães.

Deixando de lado a ausência de uma estratégia geral no uso de notas de tradução, o que observamos por parte dos tradutores é uma construção de um leitor alheio por completo ao universo rural do seu próprio país, imaginando-o por fora do continuum português-castelhano-portunhol do norte do Uruguai. É claro que essa situação é ainda desta maneira. Ao mesmo tempo, há um deslizamento das estratégias, reduzindo em alguns casos o potencial expressivo, e sugestivo, dos neologismos roseanos. Contudo, nenhum destes pontos minimiza o valor da tradução realizada pelos poetas, como se fossem “vaqueiros” da tradução nas fronteiras.

### Referências bibliográficas

- BENAVIDES, W. *Tata Vizcacha*. Montevidéo: Yaugurú, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Doce canciones amorosas del juglar Xoan Zorro*. Ed. bilíngue. Trad. para o português de T. de Mello. Montevidéo: Rumbo, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Poesía y transcreación: abordajes a la literatura brasileña”. In: *Cuadernos de Literatura*. Montevidéo: Ediciones Biblioteca Nacional, 2007.
- BROVETTO, C; GEYMONAT, J. ET al. *Portugués del Uruguay y educación bilingüe*. Montevidéo: ANEP, 2007.
- BUENO, W. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- ELIZAINCÍN, A.; BEHARES, L.E. “Variabilidad morfosintáctica de los dialectos portugueses del Uruguay”. In: *Boletín de Filología*. V. XXXI. Pp. 401-417.
- LÁZARO, R.; COSTA, W. “Entrevista com Washington Benavides”. In: *Cadernos de Tradução*. V. 2, n. 28, 2011. Pp. 275-286.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

ROSA, J.G. “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”. In: *Estas estórias*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Pp. 67-98.

\_\_\_\_\_. *Con el vaqueiro Mariano*. Trad. W. Benavides e E. Milán. Montevidéo: Banda Oriental, 1979.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## REPRESENTAÇÃO SUBALTERNA NO CONTO *PACO YUNQUE* DE CÉSAR VALLEJO

Rosineide da Silva

Universidade Federal da Grande Dourados

### Introdução

No contexto, que se refere à discussão de classes e gêneros, podemos contemplar diversos olhares e críticas sobre questões polêmicas aos indivíduos que ficaram à margem, por exemplo, a voz do subalterno que por muito tempo foi silenciada pela sociedade, visando prestigiar quem estava no poder e simplesmente realizou uma *mimese* dos modelos europeus.

Diante disso, a reflexão visa buscar a posição desse subalterno que não possuía voz, mas que a partir, das críticas realizadas por escritores latino-americanos, nos demonstram a criatividade e a representação clara e original sobre o discurso crítico dos latinos. Assim, são apresentados a diegese – a realidade própria da narrativa, à parte da realidade externa de quem lê - o novo lugar desses indivíduos através das produções ficcionais e intelectuais, que por muito tempo ficaram à margem desse contexto sócio-econômico-cultural.

Nesta perspectiva, faz-se necessário uma prévia apresentação do conto a ser analisado para que o leitor possa se situar sobre a discussão proposta. *Paco Yunque* foi escrito na Espanha, em Madrid no ano de 1931 por César Vallejo, considerado pela crítica o maior poeta peruano e um dos maiores poetas hispano-americanos do século XX. O conto de forma sutil apresenta as diferentes classes sociais no Peru em forma de denúncia através do universo infantil, este conto tornou-se um clássico na literatura peruana, e apesar de na época não ter sido recebido de bom grado pelas autoridades, atualmente faz parte de diversas antologias escolares do país.

No conto *Paco Yunque* (1931), do escritor peruano César Vallejo apresentou a realidade escolar peruana e explora a denúncia social através do universo infantil. Onde as crianças são educadas já no contexto da luta de classes por meio da relação entre Paco Yunque, um menino índio e o filho de um industrial inglês, Dorian Grieve, para quem a mãe de Yunque trabalha.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Ao contextualizar, uma síntese do enredo, Paco Yunque é o filho de uma indígena empregada doméstica, que trabalha para Dorian Grieve, um inglês. A história começa com seu primeiro dia de aula. Na escola, Paco Yunque faz amizade com, Paco Fariña, que será seu defensor. Humberto Grieve filho do mais poderoso homem de sua comunidade comporta-se muito mal em sala de aula, e o professor acaba que sendo conivente com suas atitudes, por conta da posição de poder que seu pai exerce na cidade.

### A “nova” posição do subalterno

Dessa maneira, sobre as teorias referentes à subalternidade podem-se analisar o texto com mais profundidade. Desta maneira, Thomas Bonnici (2009) nos diz que o termo “Subalterno” descreve o colonizado-objeto, ou seja, pessoas na sociedade que são objeto das classes dominantes. Para o estudioso, em *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas* (2009) “A opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorre de uma ideologia de sujeito e de objeto mantida pelos colonizadores” (BONNICI, 2009, p. 265). A posição subalterna de Yunque pode-se perceber claramente, o nível de poder estabelecido entre as classes sociais e o espaço onde se encontra esse personagem. Assim, “[...] o sujeito e o objeto pertencem a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador” (BONNICI, 2009, p. 265).

Sendo assim, também podemos perceber no amigo Paco Fariña, a não aceitação, a posição subalterna de Paco Yunque. Como se o amigo fosse à representação do silêncio de Yunque, que consciente sabe a sua responsabilidade e posição de empregado (sua mãe). Nesta perspectiva, Bhabha é quem discute em *O Local da Cultura* (2003) sobre as formas de resistência no meio colonial e nos mostra algumas estratégias do colonizado de resistir o opressor. Segundo o estudioso, o quem da agência não possui imediatidade ou uma adequação mimética de representação (BHABHA, 2003, p. 263). Paco Fariña está no papel de representante e de revolta contra esse opressor em sua diferença cultural:

As fronteiras espaciais do objeto de enunciação são contíguas na assimilação da fala do outro; porém, a alusão ao enunciado de um outro produz uma virada dialógica, um momento de indeterminação no ato da interpelação (conceito de Bakhtin) que faz surgir, no interior da cadeia de comunhão de fala, “reações de resposta não-mediadas e reverberações dialógicas”. (BHABHA, 2003, p. 262)





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Assim, questões de representação e emancipação principalmente sobre o olhar de Gayatri Spivak e Homi Bhabha, Fanon e Ngugi nortearam a análise do conto em discussão:

Spivak (1995, p. 28) discursa sobre a mudez do sujeito colonial e da mulher subalterna: “o sujeito subalterno não tem nenhum espaço a partir do qual possa falar”. Bhabha (1998) afirma que o sujeito pode falar e a voz do nativo pode ser recuperada através da paródia, da mímica e da cortesia artilosa, que ameaçam a autoridade colonial. Fanon (1990) e Ngugi (1986) admitem que o colonizado pode ser reescrito na história, embora esse tipo de descolonização sempre seja um fenômeno violento. (BONNICI, 2009, p. 265)

Mas esta inquietação não é de toda ruim, segundo José Jorge de Carvalho em *O olhar etnográfico e a voz subalterna* esta foi à intenção de Spivak, ao nos tirar do nosso local de acomodação e nos acordar para uma ação maior, evidenciado nos escritos de Cesar Vallejo. Diz Carvalho (2001, p. 134):

[...] em vez de tentar reproduzir seu estilo de crítica à condição subalterna de um modo mecânico e a-histórico. Gaytri Spivak tem optado por tecer uma rede discursiva que desafia o leitor e impede que ele ache uma saída fácil para a “contradição construtiva” do subalterno que não pode chegar a falar, provocando assim uma situação de incômodo perene.

Afinal, cabem a nós, pesquisadores, professores e integrantes da sociedade, fazer algo que possa ter efeito para mudar nem que seja minimamente a realidade dos subalternos. Ao perceber essa questão, no contexto histórico desse escritor peruano e seu contexto histórico, percebemos que ainda existem tipos de subalternidade em nossa contemporaneidade, por exemplo, as questões, do indígena, do negro, situações sempre presentes na literatura latino-americana. Como conviver e mudar temas que desde o século passado que eram tão polêmicos e até hoje, em pleno século XXI evoluiu tão pouco em nossa sociedade.

Diante disso, a questão do poder é evidente no contexto somado a subalternidade e pode ser levada em consideração, a posição da América, como indivíduos colonizadores e colonizados. Essa situação perdura mesmo que inconsciente na sociedade representada por pessoas do “poder vigente”. “A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

apagada completamente pelos conquistadores” (SANTIAGO, 2000, p.14). A visão equivocada sobre a leitura diante da originalidade e sobre nossa origem.

Assim, Paco Fariña seria esse novo olhar de pensamento inovador sobre a não aceitava das imposições de Grieve, quando “Grieve procurou com o olhar onde estava Paco Yunque. Ao vê-lo, aproximou-se e disse-lhe imperiosamente: Venha a minha carteira comigo” (VALLEJO, 2005, p.58). Ao presenciar a atitude de Grieve sobre Yunque, Fariña não aceita a posição imposta ao seu amigo. Desta maneira, o olhar panóptico no contexto de interdição, o meio para o revide de Paco Yunque. Interrompendo a atitude de Humberto, Fariña diz não, e enfatiza que o professor o colocou ali, e ele vai ficar no mesmo lugar, mas podemos perceber que o professor nada é que o maior objeto manipulado e subalterno de todo o contexto. Como diria Carvalho José, “Uma peça polifônica aberta e que se constrói no hiato entre silêncio e a ação que visa libertar o sujeito de sua condição subalterna” (CARVALHO, 2001, p.137).

### **Pacos: Yunque versus Fariña**

Assim, essas críticas, em determinado momento será conveniente para expor seu pensamento – Fariña - diante da sociedade e sua visão crítica mediante a situação em que se encontrava mesmo que ninguém - nem Humberto - houvesse pedido o seu parecer crítico. Segundo Mignolo (2003) apresenta “outro pensamento”: “um sangrento campo de batalha na longa história da subalternização colonial do conhecimento e da legitimação da diferença colonial” (MIGNOLO, 2003, p.35). O poder do colonizador dominando situações e atitudes, e a batalha sobre a subalternidade. Afirma Santiago (2000, p.15):

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização.

Uma situação a qual Yunque na narrativa, situa um acontecimento de sua vida para tentar justificar esse desprezo, que não compreendia no momento. A situação em que se encontrava a aceitação obrigada para defender sua família, a relação de patrão e



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

empregado. Portanto, o embate de classe social evidência o local em que se fala, nesse contato, a estudiosa Leoné Astride Barzzoto diz, “A cor local literária pode ser vislumbrada em uma obra que traz nuances específicas de uma dada localidade, incluindo performances culturais típicas desse lugar, [...] no âmbito real como imaginário (BARZOTTO, 2011, p.80).

Tal atitude de Fariña demonstra o quanto ele não aceitava as injustiças cometidas pelo opressor (Grieve - e indiretamente seu pai). Ao perceber que por meio da mesma inconformidade por parte de alguns “subalternos” que os colonizadores foram perdendo suas forças e posições inatingíveis, e desta forma, possamos conquistar nossa “autonomia”. Porém, atualmente em algumas situações continuamos “dependentes”, mas pouco a pouco a conquista do nosso espaço pode ser revertida, para mostrar nosso valor.

Dessa forma, podemos ver tal atitude explícita no conto, pois quando Humberto Grive chega à sala atrasado, o professor apenas lhe chama atenção e ordena que o mesmo sente-se em sua carteira, logo em seguida outro aluno Antonio Gesdres, filho de um pedreiro, também chega atrasado e diferente de Grieve, possui boas justificativas, porém, mesmo assim é castigado pelo professor. Neste momento Paco Farinã que a todo o momento questiona as atitudes do professor diz: “Não o castigam, porque seu pai é rico. Vou contar para minha mãe” (Vallejo, 2005, p.66). O professor muito exaltado protesta dizendo que lá todos são tratados iguais, filhos de ricos e filhos de pobre: “Se você voltar a dizer o que está dizendo do pai de Grieve, colocarei você de reclusão por duas horas. Você me ouviu?” (VALLEJO, 2005, p.66). Sendo assim, percebemos que a realidade é outra, fica nítida a relação de subordinado, mesmo sendo criança Grieve exerce poder até sobre o professor, que sempre finge não ver os erros cometidos pelo inglês.

No conto, quando o professor pede a classe um teste, Paco Yunque trabalha muito, enquanto Humberto apenas rabiscos em seu caderno. Quando a classe vai para uma pausa, Humberto rouba trabalho de Paco, esfrega o seu nome, e coloca o seu próprio nome no papel, em vez o de Paco Yunque. Em seguida, ele entrega o trabalho de Paco se passando como se fosse seu. Paco, incapaz de explicar o que aconteceu com o seu trabalho, é punido pelo professor com uma detenção. Humberto, no entanto,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

recebe uma boa nota e um louvor, com a força de trabalho de Paco. Paco Yunque é reduzido uma grande tristeza; e seu amigo Paco Fariña tenta consolá-lo.

Nesta perspectiva, no prefácio da obra de Spivak (2010) sobre o olhar da tradutora do livro, Sandra Regina Goulart, a autora questiona muito sobre o papel do intelectual pós-colonial em relação ao subalterno:

Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar, para que quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido. (GOULART, 2010, p. 14)

Porém Yunque no conto se mostrou tão capaz quanto qualquer outro aluno, tanto que seu exercício foi considerado o melhor, e foi para o livro de honra da escola, provando que o que era tido como inferior se mostrou com a mesma capacidade de realização dos demais alunos. Mas ninguém além de Paco Farinã soube que o melhor exercício da classe pertencia a Yunque, pois, Humberto Grieve, se apropria da tarefa de Yunque e coloca seu nome, e quando o diretor chegou para nomear o melhor aluno da sala, Humberto Grive recebeu toda a honra:

Todos vocês devem fazer o mesmo que Humberto Grieve. Devem ser bons alunos como ele. Devem estudar e ser aplicados como ele. Devem ser sérios, formais e bons meninos como ele. E, se assim o fizerem, receberá cada um um prêmio ao fim do ano e seus nomes serão também inscritos no Quadro e Honra do colégio. (VALLEJO, 2005, p. 72)

Assim, todos os alunos invejaram Grieve, porque mesmo ele sendo o que fazia mais transtorno durante a aula, acaba de ser elogiado o mais inteligente da turma, era o melhor o maior, como era bom ser Humberto Grieve. Paco Yunque, de cabeça baixa chorava sem nada poder fazer ao ver seu nome ser colocado no livro de quem não entregou a tarefa. Neste momento, Fariña a fim de consolá-lo disse: “-Esqueça! Não chore! Esqueça! Não se preocupe! Vamos brincar com meu tabuleiro! Tem torres *negras!* [...] mas Paco Yunque continuava chorando abaixado”. (Vallejo, 2005, p. 73). O silêncio e toda a situação vivenciada por essa criança que se cala, mas que sabe qual seria o preço dos seus atos naquele contexto social, em que se encontrava na sociedade reprimida pelos colonizadores. Uma reflexão visível para o leitor que se depara com



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

essa narrativa, sendo um tema e um contexto plenamente palpável para discussão do indivíduo que até hoje, passa por constrangimento por conta de indivíduos como “Greives” e “Yunques”.

O escritor César Vallejo soube de uma forma sutil trabalhar pontos importantes sobre o contexto histórico e subalternidade, com sua maneira de fazer literatura. No conto Paco Yunque explora e denuncia abusos cometidos pelas classes sociais da classe dominante. Este fato com certeza nos incomoda e nos inquieta, ver uma mãe sem poder defender o filho, ver um garoto pequeno sem “voz” e sem perspectiva de uma vida melhor, nos revolta. O fato do professor em sala de aula não tomar um posicionamento sobre as atitudes de alguns alunos é lamentável. Segundo José Jorge de Carvalho em “O olhar etnográfico e a voz subalterna” esta foi a intenção de Spivak: colocar uma dúvida em nos mente e sairmos do *local* de acomodação e despertar uma nova ação sobre os indivíduos:

Gayatri Spivak tem optado por tecer uma rede discursiva que desafia o leitor e impede que ele ache uma saída fácil para a “contradição construtiva” do subalterno que não pode chegar a falar, provocando assim uma situação de incômodo perene. (CARVALHO, 2001, p. 134).

O espaço de não aceitação passa a ser o início de algo que leva ao indivíduo a reflexão dos seus pensamentos, mas de maneira crítica sobre as ações, e não aceitar e silenciar-se com determinadas injustiças. A situação de incomodo busca que o indivíduo seja um ser ativo e crítico diante do conto aqui proposto. A narrativa discute tanto o poder do colonizador, como a posição do subalterno Yunque, que se cala diante da sua situação de “empregado”, e também o ato de Fariña que nada mais seria, que a nova ação desse indivíduo deixado a margem e que agora percebe sua voz e não pretende se calar diante dos contextos vivenciados.

### **Conclusões**

A representação na literatura sobre a questão indígena através do conto de César Vallejo (1892 - 1938), no ambiente infantil, vem nos trazer um realismo que mesmo sendo uma história fictícia se aproxima visivelmente a nossa vida “real”. A prosa do escritor demonstra os papéis de todos os personagens dessa história, com ações positivas e negativas.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Por fim, percebemos que a posição do subalterno vem mudando com o passar dos anos, desde que Vallejo escreveu esse conto. Pode-se perceber a existência desse tipo de comportamento em nossa sociedade, na nossa contemporaneidade. A diferença seria na diversidade dessa subalternidade, por exemplo, o *bullying*, algo que ocorre no ambiente escolar, mas não por conta somente de classe social e preconceito, mas de um modo em geral.

A representação desse subalterno deve ser mais bem organizada e questionada tanto no ambiente escolar, como também no meio familiar, para que os jovens e indivíduos da sociedade possam se posicionar de maneira mais crítica e coerente com nosso contexto. Devemos desmistificar o olhar de colonizador e de colonizado, demonstrado por Paco Yunque, ao defender sua mãe, a não perder seu emprego que seria sua única renda familiar para sobrevivência.

### Referências bibliográficas

- BARZOTTO, Leoné Astride. Nuestra cultura local: por uma epistemologia das margens. *Cadernos de Estudos Culturais*. Campo Grande - MS: Ed. UFMS, v.3, n.6, 2011, p. 75-87.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. Porto Alegre: *Horizonte Antropologia*, ano 7, n. 15 p. 107-147, julho de 2001.
- MIGNOLO, W.D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. Ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VALLEJO, César. Paco Yunque. IN: RAMAL, Alicia (org.) *Contos Latinos Americanos Eternos*. Rio de Janeiro: Bom texto, p. 55-73, 2005.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### O EXÍLIO-DENTRO DE HILDA HILST

Rubens da Cunha

Universidade Federal de Santa Catarina

Os textos de Hilda Hilst carregam o peso e a sombra de seu nome, da mesma forma que seu nome carrega o peso a sombra poética de seus textos. “Que 'mensagem' pode transmitir um escritor a quem não o escuta, não o lê e dele não entende, do fundo de um nevoeiro espesso e indistinto, senão essa espécie de apelo de trompa monótona: as sílabas do seu nome” questiona Julien Gracq (1987, p. 47) no seu panfleto *A literatura no estômago*, publicado em 1950, ano da estreia literária de Hilda Hilst. Gracq (1987, p. 50) também diz que o escritor tem muitas maneiras mais eficazes de se manifestar do que seus livros. “A sua situação ganha muito em rapidez ao servir-se de outras vias além da lenta penetração de uma obra escrita, da lenta digestão dela por um público que a fome nem sempre devora.” O sempre discreto Gracq criticava ferreamente as “precedências obsessivas” em torno da persona pública dos autores, a presença constante nos jornais, os salões, as premiações excessivas, o sucesso estelar dos escritores, enfim, o nome oferecido no lugar da obra, como se o escritor não tivesse outra saída senão ceder à força da função-autor, desenvolvida alguns anos mais tarde por Foucault como sendo a função que está

ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 57)

O fato é que muitas vezes o nome Hilda Hilst veio antes de sua obra. Os vários “eus” de Hilda sempre se manifestaram de forma intensa dentro do sistema literário, pois ela foi muito profícua em criar mitos em torno de seu nome. Da jovem rica e bela, que frequentava as melhores rodas da sociedade paulista dos anos de 1950, tendo *affairs* com poetas e atores famosos, para, anos depois, chegar a expor-se como estudiosa da



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

comunicação com mortos via rádio, para no final da vida reinventar-se como escritora obscena e pornográfica, passando a ser uma cronista feroz dos agitados anos de 1990. Todas essas marcas levavam o nome de Hilda Hilst, mas sua obra pouco acompanhava as polêmicas, os escândalos, a persona que mídia e público inventaram para ela e que, em retribuição, ela também inventou para eles. A obra de Hilda sempre teve lenta digestão no mercado literário brasileiro, apesar dos prêmios importantes que ganhou, do reconhecimento quase unânime da crítica, sempre foi uma obra relegada à pequenas edições, à má distribuição, ao conhecimento de alguns abnegados leitores<sup>1</sup>.

No entanto, um dos acontecimentos que se tornou mais emblemático na vida de Hilda Hilst, talvez porque seja o mais duradouro, é a sua decisão de se recolher num sítio no interior de Campinas, onde construiu uma casa batizada de “Casa do Sol”, no ano de 1966, passando a escrever a maior parte de sua obra nesse lugar. Ela residiu na “Casa do Sol” até o seu falecimento, em 2004. Hilda Hilst nunca foi uma exilada na concepção mais comum do termo, no entanto, no início de sua carreira como escritora ela produziu sobre si e sobre sua obra essa espécie de “exílio-dentro” que a deslocou do mundo festivo e rico da sociedade paulista no final dos anos de 1950, para a sua nova residência. Todo esse período de transição ocorreu durante o momento em que o Golpe Militar se instalava no Brasil. Este trabalho pretende abordar como esta migração do urbano para um espaço rural e bucólico, além de ser uma resposta à situação política, se tornou uma busca pelo recolhimento, por um deslocamento interno voluntário, em que o despojamento do corpo, dos protocolos sociais mais fúteis, do próprio nome construído até então, se fizeram uma ordem silenciosa, imperativa e que determinou os rumos tomados pela escrita hilstiana. Nos deteremos aqui nos poemas produzidos entre 1959 e 1967, para expor, justamente o tempo de transição, de afirmação dessa que viria ser uma das marcas mais entranhadas no nome Hilda Hilst.

### **A formação e a afirmação do exílio-dentro**

Em 1948, Hilda Hilst começou a cursar Direito na Faculdade do Largo São

---

<sup>1</sup> A situação começou a se reverter quando a Editora Globo assumiu a publicação das obras completas e conseguiu uma divulgação e distribuição mais efetiva e, claro, Hilda também sofreu a sina de muitos escritores no Brasil, a morte como fator de valorização mais definitiva de sua obra.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Francisco, em São Paulo. Ainda fazendo o curso, publicou o primeiro livro de poemas, *Presságio* (1950), editado pela Revista dos Tribunais, com ilustrações do ilustrador, cenógrafo e figurinista Darcy Penteado. Em 1951 publica *Balada de Alzira*, pela Edições Alarico, desta vez com ilustrações de Clóvis Graciano, outro importante pintor e ilustrador. Em 1952, Hilda se forma, mas nunca exerce a profissão de advogada. No ano de 1955 sai pela editora Jornal das Letras o livro *Balada do Festival*. Todo esse período de produção coincidiu com a vida festiva que a jovem Hilda Hilst teve na alta sociedade paulista nos anos 1950. Há nessa produção poética, apesar dos valores inerentes, um lirismo, por vezes, excessivo, até mesmo um certo pudor. Sergio Milliet (1982, vol. III. p. 297) fez a seguinte anotação sobre *Presságio*, em seu diário crítico: “poesia profundamente feminina, feita de pudor e de timidez. Insinuante e estranhamente madura para uma adolescente”. Sobre *Balada no Festival*, Milliet (1982, vol. X, 57-58) elogia a personalidade na poesia de Hilda, bem como a sua despreocupação em ser ou parecer moderna e que, novamente, o pudor era outra qualidade característica da poesia de Hilda Hilst. Quatro anos depois, em 1959, Hilda publica *Roteiro do Silêncio*, pela editora Anhambi, iniciando nesse livro uma espécie de alteração de rota, de aprofundamento temático e estilístico, detectado pelos críticos literários nos jornais da época. Rolmes Barbosa, por exemplo, no Jornal *O Estado de São Paulo* de 26/09/1959 destaca o amadurecimento e evolução de Hilda Hilst e que o “o livro em referência é esta “asserção, tanto no sentido formal quanto no setor das possibilidades de comunicação da autora com o mundo”. É como se o “pudor”, a “adolescência”, detectados por Milliet, fosse um incômodo, sendo necessário criar outro roteiro, que passaria por um conflito mais arraigado com a crueza do mundo. As ilusões juvenis perderam-se, e Hilda optou pelo silêncio mais elaborado, silenciando de maneira cabal o eu lírico que havia predominado em sua poesia anterior. As confissões pessoais arrefeceram: “é tempo de parar as confidências”, diz de uma das elegias de *Roteiro do silêncio*. A juventude rica e festiva dos vinte anos tinha passado, era preciso fazer escolhas, correr riscos maiores, deixar o pudor para trás, melhor, expor o avesso do pudor, seu lado de dentro, pecaminoso, intenso, moído por interditos, era preciso se posicionar, encarar o tempo em que vivia, a tarefa do poeta, o sentido ou não-sentido da poesia. A escolha feita para enfrentamento, ou “encaramento” foi além da premissa individual, pois havia também a necessidade de expor o mundo que estava num



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

processo de reestruturação pós-guerra. Nelly Novaes Coelho, num ensaio sobre a poesia de Hilda Hilst, descreve a dificuldade da época:

Época difícil para a Poesia (para a Literatura ou a Arte em geral), foi a dos anos 50, no imediato pós-guerra, quando surgiu a “geração-45”, a quem se exigiu o esforço de cantar ou pensar o *novum*, quando este estava ainda encoberto no horizonte de um mundo em caos, que lutava para se reorganizar. As conquistas de “22” se deterioravam em repetições estéreis. Portanto, sem “mestres”, sem lideranças válidas, o único caminho luminoso que se abria à nova geração era o da Arte, - vista como forma absoluta e eterna, único gesto válido para expressar e justificar o humano, em beleza e verdade essencial. (COELHO, 1980, p. 279)

Apesar do tom generalista da análise de Nelly Novaes Coelho, este “caminho luminoso” foi um dos trilhados por Hilda Hilst a partir de *Roteiro do Silêncio*. Os versos mais sóbrios, melancólicos, mas que logravam reconstruir um mundo à margem, paralelo ao barulho, à poluição advinda do caos, aos excertos de hipocrisia vindas das falas vazias, às ausências contínuas e continuadas de sentido, um mundo em que o silêncio permitisse ao poeta, “assombrado de ausências”, a possibilidade de calar, iniciava-se a construção do exílio-dentro de Hilda Hilst:

(...) Porque no tempo presente  
além da carícia, é a farsa  
aquela que se insinua.  
Faço parte da paisagem.  
E há muito para se ver  
aquém e além da colina  
Há pouco para dizer  
quando a alma que é menina  
vê de um lado o que imagina,  
do outro o que todos veem:

O sol, a verdura fina  
algumas reses paradas  
no molhado da campina.  
Ventura a minha de ser  
poeta e podendo dizer  
calar o que mais me afeta.  
Ventura de ter o meu mundo  
e resguardá-lo das cinzas  
das invasões e dos gestos. (HILST, 2002, p. 207)

*Roteiro do Silêncio* inicia a sedimentação daquilo que marcaria a escrita hilstiana nos anos posteriores: uma busca pelo recolhimento, por um exílio voluntário, em que o



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

despojamento do corpo, dos protocolos sociais mais fúteis, do próprio nome construído até então se fez uma ordem silenciosa: “o meu silêncio é maior / que toda solidão / e que todo silêncio” (HILST, 2002, p. 201). Nesse roteiro, os aspectos órficos do canto hilstiano são impulsionados pela força do Amor. Eros dinamiza e impulsiona o poeta, pois se coloca como o ideal a ser seguido: “não tenho tido descanso / do falar de quem ama. / Amor é calar a trama. / É inventar! É magia!”. Bebendo na fonte de Rilke, Lorca, T.S. Eliot, Jorge de Lima, Fernando Pessoa, Hilda Hilst pensava seu roteiro de silêncio como um espaço possível de alheamento e de encontro das verdades derruídas, e do próprio conceito de homem despedaçado, tanto filosófica e poeticamente, quanto fisicamente, dado as atrocidades recentes vista na Grande Guerra.

O Concretismo propunha um novo conceito de poesia, aproximando-a da ciência, da tecnologia, distanciando-se do lirismo, esgarçando as fronteiras formais e tradicionais do poema, não mais um texto, mas alçado à condição de objeto poético. Essa onda formal impunha ao poeta olhares ao futuro, pensamentos transgressores no sentido de mudança radical do *status quo*. Porém, é possível que haja uma mudança estética sem que haja uma mudança de vida? A renovação pode ser limitada apenas à produção artística, ficando o criador preso a sua vida, por assim dizer, “normal”? Diante de uma “geração 45”, da qual Hilda fazia e não fazia parte; de um movimento poético forte como o concretismo, do surgimento da polêmica “Poesia Praxis”, liderada por Mario Chamie, que antagonizava com o concretismo; de um tempo novo, televisivo, marcado pelo consumo, pela força crescente da cultura de massa; por todo o clima kubitschekiano de 50 anos em 5; das imposições à poesia para que se renovassem a sua linguagem e a seus aspectos formais; dos diversos caminhos que se davam a escolher pelos poetas, para onde rumou Hilda Hilst? Como ela respondeu artisticamente a essas questões? Uma das respostas dadas foi iniciar o que viria a ser uma de suas marcas estéticas: colocar-se à margem dos modismos, das tendências, cantar um exílio mítico, um resgate da humanidade e da religiosidade perdida, expor fragmentos de cantares antigos, de odes ainda esperanças dentro da desesperança que tomava corpo no período, trazer para a “trajetória poética do ser” um lirismo afastado da contemplação e da contenção alienada, porque atravessado pelo tempo presente, esmiuçado pelo olhar incerto e frágil da poeta.

Estabelecido o roteiro do silêncio, os livros seguintes avançaram dentro das



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

questões levantadas. No começo dos anos de 1960, Hilda continua com sua produção: foram publicados os livros de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) iniciando uma profícua parceria com a editora Massao Ohno; *Ode Fragmentária* (1961) pela Editora Anhambi e em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*, novamente pela Massao Ohno.

Esses três livros mantém a tonalidade poética conectada ao passado, tanto que o auto explicativo título *Trovas de muito amor para um amado senhor* Hilda Hilst se aproxima do “cantares de amor” e do canto popular fazendo uso de versos breves e de toda tradição lírica da poesia em língua portuguesa, modernizando as clássicas formas de galanteria palaciana. O livro pode ser visto como um interregno entre o silêncio proposto no livro anterior e a fragmentação das odes do livro posterior. Assim, é em *Ode Fragmentária* que a problemática do poeta retorna. Nas odes fragmentárias, divididas em “heroicas” e “quase bucólicas”, assoma a preocupação com a palavra poética, a tarefa do poeta em inventar espaços onde a poesia possa reverberar em liberdade e plenitude. Mantendo a coerência com o roteiro do silêncio, o lugar estabelecido é o do recolhimento, onde o poeta se debate entre estar preso às convenções determinantes de uma vida cotidiana ou partir para outro tempo e espaço:

Sendo quem sou, em nada me pareço.  
Desloco-me no mundo, ando a passos  
e tenho gestos e olhos convenientes.  
Sendo quem sou  
não seria melhor ser diferente  
e ter olhos a mais, visíveis, úmidos  
se um pouco de anjo e de doente?  
(...) *Queres o verso ainda? Assim seja.*  
*Mas viverás tua vida nesses breus.* (HILST, 2002, p. 136. Grifo da autora)

Os “breus” expostos nesses versos seria a paga por adentrar da mundo combativo da certeza da finitude contra a vontade do eterno. “Pesa sobre nós / o limite da carne / (...) Dúpliques e atentos / lançamos nossos barcos / no caminho dos ventos / e nas coisas efêmeras / nos detemos” (HILST, 2002, p. 148). É sobre essa contradição, esse duelo entre o absoluto e o efêmero, essa ânsia pela busca de uma beleza eterna apenas relampejante na finitude, que se dá o delineamento da poesia contida nesse livro. A busca de todo poeta que se debruça sobre si mesmo é heroica e cansativa, porque amalgamada por extremos: “cansa-me se assim quem sou agora / planície, monte, treva



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

e transparência”<sup>2</sup> (2002, p. 136). Porém, ao herói cansado é dado o bucólico, o plácido encantamento de um passado etéreo, em que os deslumbramentos de uma pureza e beleza inaugural se faziam ilusão, conforto nas horas mais calmas da busca. Era um momento de lhaneza em que imperava “a própria, inerte beleza / de saber-se aprisionado / e contentar-se de sonhos / maravilhar-se de achados” (2002, p. 156).

O crítico Braulio Pedroso destacou, na época do lançamento do livro, que em *Ode Fragmentária*, se mantinha um ir além em relação aos livros anteriores. Há “uma superação das emoções transitórias. O que inquieta a poeta é a própria condição humana. Vem assim da poesia lírica para a metafísica. A ambição é grande” (PEDROSO. In: OESP, dia 20/10/1961 p. 4). Os questionamentos passam a ser sobre a dificuldade de comunicação humana e a complexidade de se buscar o eterno “Hei de buscar a rosa / - a dos altares - / e sinto graças nos pés / Leveza nos andares” (HILST, 2002, p. 133) e a ancestral certeza da finitude versus a não aceitação da mesma: “morremos sempre / o que nos mata / são as coisas nascendo” (HILST, 2002, p. 134). O arcabouço poético pensando por Hilda Hilst se torna receptáculo da angústia, seja aquela que advém da busca do eterno, tendo por consequência o desespero do que somos e do que possuímos dentro da finitude, seja a angústia gritada por Artaud no seu *Em plena noite ou o bluff surrealista*:

A angústia que faz os loucos.  
A angústia que faz os suicidas.  
A angústia que faz os danados.  
A angústia que a medicina ignora.  
A angústia que o médico não escuta.  
A angústia que lesa a vida.  
A angústia que laqueia o cordão umbilical da vida. (ARTAUD, 1957, p. 26)<sup>3</sup>

O pensamento de Artaud era muito físico, trazendo sua dor para o plano do corpo, sem demandas externas ou metafísicas, ou aquilo que Kierkegaard considerava como sendo a angústia mais profunda: a possibilidade da liberdade (2010, p. 164).

<sup>2</sup> No *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, de 05/08/1961 há uma entrevista de Hilda Hilst a Braulio Pedroso. A conversa girava sobre *Ode Fragmentária*, ainda não publicado. A certa altura, Hilda cita os seguintes versos: “Raiz e haste a um só tempo / eis que sou feito assim: / terra e querubim”. Estes versos não permaneceram na versão final de *Ode Fragmentária*, porém também expõe justamente a questão dos extremos, do poeta que liga altos e baixos, que é perpassado pelos contrários.

<sup>3</sup> Livro pesquisado na Biblioteca de Hilda Hilst. Este trecho está circulado e sublinhado. Trata-se de uma edição de 1957. ARTAUD, Antonin. *Em plena noite ou o bluff surrealista*. Lisboa: Engrenagem, 1957.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Buscar essa liberdade é percorrer o caminho conflituoso do desespero, encarar a fé, essa espécie de Medusa que empedra e liberta o indivíduo. Essa busca não se dá sem uma forte melancolia conceituada pelo mesmo Kierkegaard como

la historia del espíritu. En la vida del hombre llega un momento en que la inmediatez, por decirlo así, ha madurado, en que el espíritu aspira a una forma superior en la que quiere apoderarse de sí mismo como espíritu. El hombre, en cuanto espíritu inmediato, es función de toda la vida terrestre y el espíritu, concentrándose sobre sí mismo quiere salir de esa dispersión y transfigurarse en sí mismo; la personalidad quiere tomar conciencia de sí mismo en su validez eterna.<sup>4</sup>(KIERKEGAARD, 1959, p. 48)

Kierkegaard também diz que a melancolia é um pecado, o pecado de não querer realmente, criticando assim o modo de ver romântico que se entrega à melancolia sem se preocupar com um modo de vida ético, ficando limitado à concepção estética da vida, que é o desespero. Seria preciso ir de um mundo do desespero estético para o mundo ético, para aquele mundo em que o indivíduo experimentaria a tranquilidade e a segurança porque não tem o dever como algo externo, vindo de fora de si, mas nele mesmo. O indivíduo deixa de ser estético, ou um homem acidental e passa a ser ético, fortemente apegado à noção de dever, de tarefa (KIERKEGAARD, 1959, p. 137). Obviamente, a transição entre um mundo estético e um mundo ético não é algo simples, ou que dependa apenas das vontades do indivíduo, é preciso se preparar para todo um longo caminho de provações e provocações, não ser molestado pela indiferença e não ceder às contingências. Kierkegaard (1959, p. 139) também afirma que é preciso compreender a tarefa ética, compreender que ela consiste na resistência, na manutenção do infinito e no não deixar-se enganar. Este seria o grande conflito entre a concepção estética e a concepção ética da vida. Para Kierkegaard (1959, p. 157) os estetas não desejam se comprometer com a ética porque isso seria privá-los da beleza, que para o filósofo era uma beleza menor, pois somente quando se considera a vida eticamente é que ela tem beleza. Assim, a beleza da vida só pode ser vista quando a olhamos eticamente, ou quando o indivíduo olha a sua própria vida eticamente:

---

<sup>4</sup> “A história do espírito. Na vida do homem chega um momento em que a inmediatez, por assim dizer, amadureceu, em que o espírito aspira a uma forma superior na qual quer apoderar-se de si mesmo como espírito. O homem, enquanto espírito imediato, é função de toda a vida terrestre e o espírito, concentrando-se sobre si mesmo quer sair dessa dispersão e transfigurar-se em si mesmo; a personalidade quer tomar consciência de si mesma em sua validade eterna.”



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Y me dijeras que esa belleza es invisible, te respondería: en un sentido, sí, en otro, no; pues es visible en los rastros de lo histórico, visible cuando se dice: *loquere, ut videamte*. Es verdad que no veo lo final, sino la lucha; sin embargo, también veo el final cada vez que lo quiero, si tengo el coraje de querer; sin coraje, en suma, nada eterno veo, y por lo tanto, nada hermoso. (KIERKEGAARD, 1959, p. 162)<sup>5</sup>

Esta coragem pela busca da “beleza invisível” da ética, esse confronto com um mundo estético fortemente apegado à ideia de beleza se manifesta nas odes fragmentárias: “Se há muito o que inventar por estes lados / o que sei com certeza são meus fados / exigindo verdades e punindo / os líricos enganos da beleza.” (HILST, 2002, p. 133).

No ano subsequente, Hilda Hilst publica pela editora Massao Ohno *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, um livro cuja forma chamou a atenção do público. Dentro do projeto do editor Massao Ohno de publicar livros, por assim dizer, artísticos, *Sete Cantos...* traz uma parceria entre Hilda Hilst e o artista plástico Wesley Duke Lee. Para cada um dos cantos, Duke Lee desenhou anjos distanciados das imagens sublimes ou clássicas. Com um bico de pena firme, os anjos revelam-se demoníacos, irônicos, híbridos entre o alto e o baixo, a terra e o céu. Neste breve livro, o problema da duplicidade do poeta continua. Na epígrafe de Jorge de Lima, aporta o cerne do pensamento que transcorre por *Sete Cantos...*: “Nunca fui senão uma coisa híbrida / metade céu, metade terra, / com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas” (in: HILST, 2002, p. 117). O poema 20 de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* possui o sugestivo título de “Os banidos” e compõe-se todo na hibridização entre um mundo idealizado, das alturas e o terreno. Jorge de Lima (1958, p. 521) também inverte a ordem natural do corpo: “sinto muitas vezes meus pés pisarem em nuvens / e a boca com um saibro de terra escura”. O poeta dá voz a um “aleijão celeste” que deseja não ser salvo pelos “reformadores do mundo”, pois ele entende seus andrajos atuais, seu despojamento como aquilo que outrora foi “esplendente nudez” e que opta pelo banimento, pelo exílio voluntário longe de um presente reformado, massificado pela negação completa do passado. Em *Sete cantos do poeta para o anjo*, já no primeiro canto o aviso da

<sup>5</sup> E se disseres que essa beleza é invisível, te responderia: em um sentido, sim, em outro, não; pois é visível nos rastros do histórico, visível quando se diz: *loquere, ut, videamte*. É verdade que não vejo o final, mas a luta; Porém, também vejo o final cada vez que o quero, se tenho coragem de querer; sem coragem, em suma, nada eterno vejo, e portanto, nada belo.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

duplicidade: “desde sempre caminho entre dois mundos” (HILST, 2002, p. 119), iniciando assim o diálogo com o anjo obscuro e luminoso que se acomoda nas paragens do poema. O poeta assume seu posto, toma consciência de si enquanto homem e dos limites entre a vida concreta, palpável e a outro lado, metafísico, intangível, absoluto: “e entendia / que era preciso falar de uma ciência / uma estranha alquimia: / o homem é só. Mas constelar na essência / seu sangue em ouro se transmuta. / Na pedra ressuscita. / No mercúrio se eleva. / E sua verdade é póstuma e secreta” (HILST, 2002, p. 122). Eis o duelo, como o *caput mortuum* dos alquimistas, o homem pode se transmutar, ressuscitar, se elevar, suas verdades mais puras são jogadas para o mundo póstumo e secreto, no entanto ele tem que vivenciar o corpo, a velhice, a borra restante que o aprisiona: “ah, vaidade e penumbra no meu canto!”, reconhece o poeta agônico entre a solidão da vida banal e a Poesia, intangência esplêndida, única possibilidade de se dizer a punição da mortalidade: “e se homem na carne foi punido / o verbo diz melhor do sofrimento.” (p. 123). No canto final, o sétimo, o poeta confronta o anjo: “na treva de mim mesma delirava / e as pálpebras em brasa / não sabiam da tua claridade / porque minha alma toda se perdia / e uma vida terrena começava / seu círculo de cinza / sua casa.” (p. 125). Preso à vida sem transcendência, o olhar se encaminha ao inefável e se projeta nele, paradoxalmente pela palavra, assumindo-se como um reflexo contrário, uma treva que perdurará enquanto houver a busca: “alta noite / o que foi treva em mim / em ti resplandescia.” Nesse período, a poesia de Hilda Hilst estava imbuída de um contínuo auto questionamento, não apenas formal, mas também sobre seu sentido, sua validade num mundo em que o poema não poderia fazer mais sentido, como queria Adorno:

Mas, torna-se cada vez mais difícil às obras de arte constituírem-se como coerência de sentido. Respondem a isso, finalmente, com a recusa da ideia de tal coerência. Quanto mais a emancipação do sujeito demole todas as representações de uma ordem pré-dada e doadora de sentido, tanto mais problemático se torna o conceito do sentido como refúgio da teologia declinante. (ADORNO, 1970, p. 775)

Qual seria então a tarefa do poeta? Como assumi-la tanto esteticamente quanto eticamente diante de um mundo e de um corpo esfacelado? Como despojar-se da beleza estética até então cantada para exilar-se num mundo em que o dever ético era um imperativo? Kierkegaard (1959, p 229) afirma ainda que a morte não é o mais difícil para o homem, mas a vida. Que chegará um momento em que todo homem tem que





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

começar a viver e que, então, será muito perigoso se ele tiver de tal modo se dispersado não conseguindo mais recuperar-se. É preciso tomar a decisão, assumir os riscos de que toda luta é um purgatório, um complexo de forças que se interpenetram e se distendem fazendo com que a luta pela tentativa de não dispersão seja árdua. Em 1966, Hilda Hilst termina a construção da “Casa do Sol” e passa a residir definitivamente no interior de Campinas (SP). O exílio-dentro passava a ter um lugar físico: uma casa com amplas varandas, cercada por árvores, arbustos, pastos, afastada de qualquer barulho que não fosse os chiados costumeiros da natureza.

Durante esse período de mudança, entra no processo um outro nome: Nikos Kazantzakis, escritor, filósofo e místico, nascido na Grécia, no ano de 1889. Em comum com Kierkegaard, Kazantzakis enfrentou um conflito contínuo com a dimensão racional e espiritual da existência humana. Aprofundou-se nos estudos de filosofia e passou boa parte da vida em busca da compreensão da existência humana no mundo. Imergiu nos textos e ideias de Bergson, Nietzsche, Buddha e Lenin. Foi atraído também pelo misticismo, sobretudo o hesicasmo movimento ascético da igreja ortodoxa grega e igrejas católicas orientais, que propunha uma perfeita quietude da mente e do corpo, para que se conseguisse chegar a ter uma visão da luz de Deus (LOIACONO, 2010, p. 29). Buscando a transcendência, Kazantzakis fez jornadas ao Monte Sinai e à Jerusalém. Teve a vida dividida entre a compreensão da racionalidade e a busca por uma compreensão que a ultrapassasse. Para ele, a vida sempre foi maior do que a racionalidade (GILL, 1996, p. 176).

Carlos Maria Araújo, poeta português, amigo pessoal de Hilda, lhe presenteou com a versão francesa de *Testamento para el Greco*, de Kazantzakis. O livro foi escrito entre 1954 e 1956, mas só publicado após a morte de Kazantzakis, em 1961. Trata-se de uma mistura de fato e ficção ou uma biografia espiritual que relata a infância, a juventude, as viagens e as experiências místicas do grego. Apesar do título, o texto não é tanto um testamento, mas um relatório, uma prestação de contas que Kazantzakis faz ao pintor Domênico Theotocópoulos, *El Greco*. Entremeadas no relato, há muitas considerações sobre a atitude, as dúvidas, a dor de um escritor, além de uma aura mística e, de alguma forma, romântica, que tenta compreender o humano e suas relações com o sagrado, com Deus:



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Escrever poderia ter sido um jogo em outros tempos de equilíbrio. Hoje é um grave dever. [...] Quanto mais escrevia, mais eu sentia que ao escrever eu lutava, não pela beleza, mas pela redenção. [...] Queria ser liberto de minha própria escuridão interior e de transformá-la em luz, queria ser liberto dos terríveis ancestrais que rugiam em mim e transformá-los em seres humanos. (KAZANTZAKIS, 1975, p. 314)<sup>6</sup>

Na concepção de Kazantzakis (1975, p. 324), o homem é um exilado, um ser que tenta imitar Deus, pois esse “é o nosso único meio de ultrapassar as fronteiras humanas”. Um dos motivos da saída do circuito cultural burguês e paulistano que Hilda frequentava, atribuído pela própria autora, foi a sua leitura desse livro. Convencida por essa experiência, por essa “responsabilidade”, e aqui pode-se pensar também no dever ético colocado por Kierkegaard, Hilda decidiu se afastar da cidade grande para construir uma casa no campo. A herança familiar lhe permitiu a mudança, nascendo assim outro dos principais eventos em torno do seu “nome”: a escritora reclusa, exilada das futilidades da vida e entregue somente à literatura, como se fosse uma religiosa profana em seu claustro docemente apelidado de “torre de capim”, numa alusão à conhecida torre de marfim, dos simbolistas.

Algumas questões podem ser retiradas desse acontecimento: é possível considerá-lo como algo determinante para a escrita de Hilda Hilst? Algo que a levou a um aprofundamento ainda maior das questões levantadas nos escritos anteriores? Algo que jogou essa escrita para aquele terreno da reviravolta radical prenunciada por Blanchot? Algo que exigiu dela, mais do que lirismo poético ou apego às ideias clássicas, algum sangue, algum estômago, algum enfrentamento do nojo, do nojo do existir e de toda a transgressão “metalescente de percursos”<sup>7</sup> para finalmente criar o

---

<sup>6</sup> As citações de *Testamento para El Greco* foram retiradas da edição brasileira feita pela Editora Artenova, em 1975. Trata-se de uma tradução de Clarice Lispector da versão inglesa do livro. Hilda ganhou o livro, em francês, do poeta português Carlos Maria de Araújo.

<sup>7</sup> Termo retirado do poema escrito na contracapa do livro *Amavisse*, publicado em 1990: “O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus./Tentou na palavra o extremo-tudo/ E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância/ Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura./ A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito/ Tempo-Nada na página./ Depois, transgressor metalescente de percursos/ Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra./ Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar./ A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo./ O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch"./ E hoje, repetindo Bataille:/ "Sinto-me livre para fracassar".

Este poema que, de certa forma, resume o seu percurso pela escrita, foi publicado apenas na primeira edição de *Amavisse*. Em 1992, a Editora Pontes publicou o volume *Do Desejo*, que reunia, além de *Amavisse*, os livros *Alcoólicas* (1990) e *Sobre a tua grande face* (1986), ambos publicados originariamente pela Massao Ohno em 1990 e 1986, respectivamente. *Do Desejo* trazia também os poemas inéditos “Do desejo” e “Da noite”. Esse volume foi reeditado pela Editora Globo em 2009. O



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

“receptáculo para o inexplicável” de que também fala Blanchot? Que consequências teve para a escrita de Hilda esse “chamamento” rigoroso de Kazantzakis?

Blanchot (1997, p 64) fala dos perigos da exigência de escrever – poderíamos pensar também no “grave dever” anunciado pelo escritor grego - para Blanchot, não há nada de amistoso ou sagrado na multiplicidade na qual se dissemina essa exigência: os acontecimentos são inúteis, os dias não estão santificados, os homens não são nem divinos nem humanos. Os portadores da exigência se transportam com ela e nela desaparecem. O que um escritor pode fazer com esse movimento que não se reconhece em nada mas também não se põe em dúvida? A resposta, talvez, seja manter a exigência de escrever sempre de antemão esgotada, como uma repetição não viva, esquecendo, lutando contra o fato de que não há tempo para escrever, pois escrever sempre é reescrever.

O próximo livro de Hilda seria lançado, pela Editora Sal, em 1967 com o nome *Poesia (1959/1967)*<sup>8</sup>. O livro reunia *Roteiro do silêncio*, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, *Ode fragmentária e Sete cantos do poeta para o anjo*. O livro reunia também os livros inéditos: *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria Araújo* e *Exercícios para uma ideia*, ambos escritos em 1967, e *Trajatória poética do ser* escrito entre 1963 e 1966. É em *Trajatória poética do ser* que se postula de forma direta as questões que permearam a poética de Hilda Hilst durante esse período de transição. Não gratuitamente, o livro é dedicado “à memória de Kazantzakis que me fortaleceu em amor”.

Num dos primeiros estudos críticos sobre os poemas de *Trajatória poética do ser*; Nelly Novaes Coelho (1980, P. 279) estabelece esse conjunto de poemas como “verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta, esse volume tornou-se um marco no conjunto da produção poética de Hilda Hilst.” *Trajatória...* está dividido em quatro partes: “Passeio”, “Memória”, “Odes Maiores

---

poema citado não aparece em nenhuma das edições de *Do Desejo*. Sobre esse poema escrevi o artigo “O Fracasso na escrita de Hilda Hilst”, publicado na Revista Landa ([www.revistalanda.ufsc.br](http://www.revistalanda.ufsc.br)) Vol 1. N 1, 2012.

<sup>8</sup> Alguns dos poemas escritos nesse período foram transformados em diálogos na dramaturgia escrita nos três anos posteriores, abordaremos a questão posteriormente. Originalmente os poemas foram publicados em *Poesia (1959 / 1967)*, pela Editora Sal em 1967. Em 1980, Nelly Novaes Coelho, a frente da Editora Quíron publica-os novamente no volume *Poesia (1959/1979)*. Com a reedição das obras de Hilda Hilst pela Editora Globo, sob a organização de Alcir Pécora, a sua produção poética nos anos de 1960 foi reunida no volume denominado *Exercícios*.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

ao Pai” e “Iniciação do Poeta”. Logo após a dedicatória a Kazantzakis, Hilda abre esse conjunto de poemas com uma espécie de epitáfio: “em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e o seu poder de amar e destruir” (HILST, 2002, p. 41). A boca descansada na terra, enterrada no silêncio, pronuncia outras palavras, tange outro nível, abrindo o lirismo característico de Hilda para um sentimento mais agudo e religioso do mundo, e ao mesmo tempo torna a exigência, ou o grave dever, a tônica de sua escrita. A escrita de Hilda passa a se debater nesse perigo, com esse perigo, apontado por Blanchot. É como se sua escrita ficasse seduzida pelo grave dever, a idealização do escritor como um redentor do mundo, mas também visse e ouvisse os olhares e os chamamentos dessa disparatada pluralidade, algo repleto de solidão e desimportância, nem amigável nem sagrada, quase sempre repleta de vaidades que é a exigência de escrever: “E ainda revestida de vaidades, te sei. / Eu mesma, sendo argila escolhida / revesti de sombra a minha verdade” (HILST, 2002, p. 45). A luta se dá nesse exílio em que o poeta, ao mesmo tempo em que explora a experiência vital, quer adentrar no indizível, naquela reverberação de sonho e esperança que estabelece o vínculo entre o homem técnico, racional e a primitividade do espírito, um homem já não tão metafísico, mas que adentra a si mesmo até as raias do impossível.

“É sempre a morte o sopro de um poema” diz um dos versos. Nesta trajetória já se demonstra que Hilda partiria para outro estágio, um outro tipo de enfrentamento com a pungência do efêmero, com a sedução sem sedução da escrita: “Ah, diante do efêmero / hei de cantar mais alto, sem o freio / de uns cantares longínquos, assustados” (HILST, 2002, p. 49) Essa vontade de cantar mais alto, desenfreado, fez com que a escrita hilstiana se despedisse da adolescência, ou do pudor - “era além do pudor o peito em chama” (HILST, 2002, p. 85) - e passasse para um outro nível de verticalização, de aprofundamento temático e de linguagem. Sobre o efêmero, Kazantzakis sintetiza a visão do artista helênico no relato a “peregrinação através da Grécia” de *Testamento para El Greco*:

O grande artista olha por debaixo do fluxo da realidade diária e vê símbolos eternos. Imutáveis. Por trás das atividades dos viventes, espasmódicas e frequentemente inconsistentes, ele claramente distingue as grandes correntes que carregam a alma humana. Toma os eventos efêmeros e os recoloca na atmosfera eterna. (KAZANTZAKIS, 1975, p. 121)



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

“Vereis um outro tempo estranho ao vosso / tempo presente mas sempre um tempo só / onipresente”, preconiza Hilda Hilst em seu “Passeio” envolto na contemplação, na visão dos “símbolos eternos” em que se olha, não somente debaixo do fluxo da realidade, mas a própria realidade e as coisas que a compõe. Olhar que instaura o *religare*, o percurso rompido entre o homem e o divino, ou o divino uno e, paradoxalmente, múltiplo que se instaura dentro do próprio homem. Trata-se de um conflito pela sobrevivência. Deus é dependente do humano: “O que esperais de um Deus? Ele espera dos homens que O mantenham vivo” (HILST, 2002, p. 54), e de um homem, transmutado em poeta, que não tem escolhas senão o cantar este além, ou como diria Kazantzakis, colocar o efêmero na esfera do divino: “Cantando-te sou teu corpo e tua nudez (...) / obrigando-me a ver o que tu vês” (HILST, 2002, p. 54). O poeta transfigura-se na busca pelo divino, sua poesia insere-se num mundo aparentemente bucólico, da memória, e cada vez mais sabe de sua tarefa, resumida por Nelly Novaes Coelho (1980, p. 298) como sendo o recebimento de “um tempo efêmero / imperfeito / irreduzível e testemunhar, pela palavra poética sua eternidade oculta”. Algo que reflete o posicionamento de Kazantzakis em sua obra testamentária, e exigiu de Hilda Hilst outro tipo de contato com a poesia, outro nível de aprofundamento ou de desnudamento frente à escrita.

A iniciação do poeta se dá pelo assumir-se perecível frente à Poesia: “o ouro do mais fundo está em ti. / Em mim, as coisas breves tomam corpo / e uma saga de bronze no meu ombro / a cada dia se transforma em chaga.” (HILST, 2002, p. 101). Não fugir da chaga, não fugir da responsabilidade, enfrentar, não de forma passiva, mas lapidando com a própria finitude o dever, o exílio, a busca. Exigir, imperativo, que o corpo, o frágil corpo, seja ungido: “Unge-me a boca, a língua / para dizer a palavra esquecida e atingir o ser” (2001, p. 103) para que ele possa ser entregue à tarefa de cantar: “Sem heroísmo nem queixa, ofereço-vos / minha mão aberta. Agora vos pertence. / Queimada de uma luz tão viva / como se ardesse viva sob o sol.” (2001, p. 106). Pode-se remeter aqui a uma imagem de Clarice Lispector, em *Paixão segundo GH*, quando a protagonista está prestes a comer a barata e pensa naquele antecipado pecado assassino de si mesma (LISPECTOR, 1995, p. 167). Descer, ou subir, a essas instâncias informes, ausentes de sentido, seria um dos enfrentamentos que a recém-retirada Hilda Hilst teria que encarar. Iniciava-se assim, não um suicídio, mas um “assassinato de si mesma”. O



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

que se pode aferir desse acontecimento é que o “retirar-se”, o “assassinato de si mesma”, foi constituído em duas frentes principais: a primeira pode ser vista como uma espécie de resposta lutuosa aos caminhos que a modernidade tomou após a segunda guerra mundial: “[...] Esse é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. / Sob as vestes um suor terrível toma corpo e na morte nosso corpo de medo / é que floresce. / Mortos nos vemos. Mortos amamos. [...] Meu pai: este é um tempo de treva.” (HILST, 2002, p. 91). A segunda é uma tentativa de suplantar o luto com o canto poético: “De luto esta manhã e as outras / as mais claras que hão de vir, aquelas / onde vereis o vosso cão deitado e aquecido / de terra. De luto essa manhã / por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto / nem por mim, que apesar de vós ainda canto.” (HILST, 2002, p. 107). Um dos componentes mais assertivos desse período seria a esperança. Ainda havia na poesia de Hilda Hilst a esperança, em certo sentido romântica, de conseguir manter o lugar da poesia intacto, alvo, iluminado pelo mistério, pela ascese, enquanto o corpo físico encarava o mundo material, com suas vicissitudes políticas, sociais, econômicas, bem como as amenidades, as futilidades da vida:

E a brasa da tua língua  
há de marcar em fogo o mais vivo da pedra.  
Uma palavra nova há de nascer, mas clara  
palavra aérea, em ti se elaborando asa.  
Em tudo nesta morte és inocente  
mas minha boca feriu-se de uns cantares  
e agora silenciosa, goiva de si mesma  
não sabe mais dizer sem se ferir e breve  
há de fechar-se  
porque tem sido em tudo amenidade  
e não é este o tempo de florir. (HILST, 2002, p. 108)

O quanto de romântico, ou de tardo romântico, há em todo esse processo de iniciação, de formação, de idealização do poeta hilstiano? No que tange ao romantismo podemos ver que, de acordo com Otto Maria Carpeaux (2005, p. 157), como conceito histórico, “é um dos melhor definido na história da literatura”, mas o romantismo também se apresenta “como um dos conceitos mais vagos, mais indefinidos, em toda a história da literatura”. De maneira geral, os estudiosos compartilham a ideia de que para o romantismo a arte vale menos que o artista. Anatol Rosenfeld (2005, p. 276) afirma que para o romantismo “o peso não está mais no produto; o que lhe importa é o artista e



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

a sua auto-expressão. A objetividade da obra como valor por si deixa de ser um elemento vital do fazer artístico.” A criação passaria a ser então um caminho, uma ferramenta para que o criador possa comunicar o que passa em seu interior. Blanchot (2010, p. 110). também aborda essa questão do poeta ser superior à obra no ensaio “O Athenaeum”: “o ‘eu’ do poeta, eis então aquilo que por fim unicamente importará, não mais a obra poética, mas a atividade, sempre superior à obra real, e apenas criadora quando se sabe capaz de evocar a obra no jogo soberano da ironia”. Só a partir disso, a poesia será retomada, inclusive, pela biografia, diz Blanchot. O desejo de viver poeticamente, de tudo ser posto romanticamente, enfrentando, claro, a impossibilidade de se viver de tal forma, em que o mundo do escritor se desconecta, se fecha sobre si mesmo, prenuncia, na leitura que Blanchot faz de Novalis, as contradições do romantismo. A solução encontrada por Novalis é a forma descontínua, “a única que convém a ironia romântica, já que só ela pode fazer coincidir o discurso e o silêncio” (BLANCHOT, 2010, p. 111). Rosenfeld (2005 p. 274) também pensa que a “criança irônica” de Novalis é a segunda inocência tão sonhada pelos românticos. Não mais aquela inocência primeira, a do Jardim do Eden, mas a inocência sábia, que englobasse todo “o caminho percorrido através da cultura”. Blanchot (2010, p. 103) também aponta para o que ele considera o duplo fracasso do romantismo: o autor não consegue desaparecer de verdade completamente, e as obras “pelas quais não se pode impedir de querer realizar-se permanecem, e como que intencionalmente inconclusas. Porém, uma das tarefas do romantismo foi introduzir um modo de realização totalmente novo, e também uma verdadeira conversão da escrita, ou seja:

o poder, para a obra, de ser e não mais de representar, de ser tudo, mas sem conteúdo ou com conteúdos, quase indiferentes e, assim, de afirmar a um só tempo o absoluto e o fragmentário, a totalidade, mas numa forma que, sendo todas as formas, isto é, não sendo no limite, nenhuma, não realiza o todo, mas o significa suspendendo-o, ou até mesmo quebrando-o. (BLANCHOT, 2010, p. 104)

O aspecto romântico antevisto na tomada de decisão de Hilda Hilst em se “afastar” foi observado por Anatol Rosenfeld no prefácio de *Fluxo-Floema*, o primeiro livro de narrativas de Hilda, lançado em 1970 pela editora Perspectiva<sup>9</sup>. Rosenfeld

<sup>9</sup> O prefácio intitulado “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga” não está presente na reedição de *Fluxo-Floema* da Editora Globo. Já na edição feita pela Editora Quiron, em 1977, organizada por Nelly



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

afirma que tal experiência é “decisiva, não só de ordem literária e sim “existencial” (se é possível separar o que é inseparável para quem, como para Hilda Hilst, a criação literária é uma atividade absolutamente vital).” Havia nessa atitude “a busca esotérica e por vezes excêntrica de verdade última, de unidade cósmica, ao lado da exaltação romântica da vitalidade do vigor primevos”. O fato é que esse afastamento, essa busca esotérica, essa exaltação romântica se deu num contexto em que a modernidade já tinha um longo percurso. Para alguns, ela até já havia se esvaecido, se encaminhado para algo ainda indefinido e que, por falta de título melhor, chamam de pós-modernidade.

Depois de estabelecer um roteiro de silêncio, de cantar em trovas e odes fragmentárias, de traçar nos poemas uma trajetória poética do ser, de abrigar-se na “Casa do Sol” para encarar e escancarar a escrita como atividade primordial, fundamental para a sua vida, depois de colocar sua poesia “no centro escuro de todas as coisas”, para onde se encaminhou a lutuosa escrita hilstiana, ainda fortemente seduzida pela ideia kazantzakiana de grave dever, de redenção? Em mais uma reviravolta, como foi comum em todo o seu percurso, Hilda Hilst encontrou na dramaturgia um outro caminho, tanto para dar conta das questões poéticas que tinha trazido a seus livros anteriores, quanto para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva com o público. Apesar de sua ida para a Casa do Sol, de seu afastamento voluntário da urbanidade, de sua busca por um recolhimento que lhe permitisse um contato mais direto, exclusivo, preciso com o fazer literário, Hilda não abandonou o seu tempo, ou melhor, o tempo material, histórico, político, de exceção, que se estabelecia no Brasil, não permitiu que Hilda o abandonasse, o trocasse pelo tempo metafísico, eterno compêndio de abstrações, o “caminho de dentro” que é um “grande espaço-tempo” (HILST, 2002, p. 75). O recolhimento foi uma atitude política válida, a saída de cena era uma estratégia possível para satisfazer as ideias poéticas, filosóficas e místicas que tomavam conta das reflexões de Hilda, porém a Casa do Sol não era apenas isso, não era um claustro onde a história não penetrava. A Casa do Sol era mais uma antena, um espaço de atração para o que acontecia no mundo e, vivendo e vendo o seu tempo, tanto o de dentro, quanto o de fora, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele de outra maneira, estabelecer alguma forma de abertura, de cisão, de espaço em que pudesse se

---

Novaes Coelho, denominada *Ficções*, parte do prefácio consta como orelha. *Ficções* reuniu os livros *Fluxo-Floema*, (1970) *Qadós* (1973) e os inéditos *Pequenos discursos. E um grande*.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

falar de forma “urgente e terrível”. Foi preciso falar dos acontecimentos mais prementes que se estabeleciam no cenário nacional, e o teatro, tido por Hilda como uma “arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra” (apud VICENZO, 1992, p 33) se apresentava como a forma de expressão viável, possível, pois o teatro é uma arte de aproximação, de contato direto com o público, e, sobretudo, de transformação, de alteração da ordem estabelecida. Pensar sobre essa produção, profundamente imbrincada com os poemas escritos anteriormente e com as ideias que lhes dão sustentação, mas que também traz elementos mais incisivos, mais engajados, que agrega um olhar de combate, não apenas aquele internalizado na subjetividade quase ditatorial da busca metafísica, mas também na percepção de que a ordem política, social, econômica precisava ser alterada, eivada pelos gritos de democracia e liberdade. A dramaturgia de Hilda Hilst se estende sobre o período como um grito, alegórico, difícil, pouco ouvido pelos homens e mulheres de teatro, da época. Dessa forma, o exílio-dentro de Hilda Hilst se firmou com a sua dramaturgia e se afirmou, substancialmente, com as narrativas e os poemas que seriam publicados nos anos posteriores.

### Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970
- ARTAUD, Antonin. *Em plena noite ou o bluff surrealista*. Lisboa: Engrenagem, 1957
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita – a ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *El paso (no) más allá*. Traduzido por Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J.(org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo; Brasília: Quíron; Instituto Nacional do Livro, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.
- GILL, Jerry H. Kazantzakis and Kierkegaard: some comparisons and contrasts. In: MIDLETON, J. N. e BIEN, P. *God's Struggler: Religion in the Writings of Nikos*



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

- Kazantzakis – 1996, Macon: Mercer Univesity Press. 1996.
- GRACQ, Julien. *A literatura no estômago*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1987.
- HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron, INL, 1980.
- KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para el Greco*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Estética y ética*. Buenos Aires: Editorial Nova. 1959
- LIMA, Jorge. *Obra completa*. Volume I. Poesia e Ensaios. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LOIACONO, Maurício. O Hesicaísmo: a prática da oração na ortodoxia russa. In: *Revista Último Andar: cadernos de pesquisa em ciências da religião / Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião, PUC-SP*. N. 18, 1º Semestre, 2010.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2. ed. Vol. II. e Vol X. São Paulo: Martins, 1982.
- PEDROSO, Bráulio. A meta poética. In: *O Estado de São Paulo*. 20/10/1961, p. 4.
- ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Clacissismo.. In: GUINSBURG, J.(org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VICENZO, Elza Cunha de. *Um teatro de mulher*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1992.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## O QUE É SER MULHER:

### ANÁLISE DE POEMAS DE ALZIRA RUFINO E AFUA COOPER

Sérgio Luz e Souza

Universidade Federal de Santa Catarina

#### **A Construção da mulher negra**

Se no século XXI mulheres lutam por seus direitos, isso significa que a maior parte das relações envolvendo mulheres ainda opera contra elas. Poderíamos considerar que essa afirmação apenas reitera uma realidade conhecida? Nós certamente poderíamos. Pior do que isso, essa realidade é aceita como dada. Por essa razão, é necessário constantemente rever a história a fim de que seja restabelecida, mas em outras bases. Uma incursão retroativa à história ocidental traçada por Alves e Pitanguy (2011) revela instituições constantemente legislando contra a mulher quando sua participação social a projeta em pé de igualdade ao homem. Exemplo notório convergindo duas instituições, religião e estado, é a trajetória de Anne Hutchinson, uma mulher com plena formação intelectual que viveu na Boston do início do século XVI, banida após ser acusada, dentre outras, de “reunir pessoas, algo não tolerável ou agradável aos olhos de Deus, nem ajustado para pessoas de seu sexo”.

O Estado, ainda que em uma forma rudimentar, foi displicente com as mulheres quando Abigail Adams, esposa de John Quincy Adams, um dos fundadores dos Estados Unidos, enviou carta ao marido pedindo ‘aos homens’ que prestassem atenção aos direitos da mulher no Código de Leis (ALVES e PITANGUY, 2011, p. 31). John Adams menospreza o apelo da esposa em sua resposta, configurando uma postura que muito se assemelha à dos Bostonianos de cem anos antes. Em ambas as situações, mulheres requerem atenção a seus direitos porque a sociedade, como foi formada, é centrada no homem. Isso significa que mais importante que controlar o poder é a forma como o poder é controlado. Nesses exemplos a fundação e ramificação de uma cultura, um jeito de pensar que atinge a todos os indivíduos mostra-se como efetivo recurso para o controle de um grupo social.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Tendo isso em mente criar uma nova cultura e implantá-la através de persuasão, ainda de acordo com Alves e Pitanguy, no século XX o controle do poder deixou o confronto direto e passou a adotar estratégias mais sutis, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra. Com o fim da Segunda Guerra, homens retornaram e mulheres se tornaram força de trabalho excedente. Para lidar com tal situação o Estado promoveu certas máximas a fim de convencer as trabalhadoras da ‘importância de ser mulher’ reduzindo o gênero feminino a dona-de-casa ou “rainha do lar” (2011, p. 50). Um discurso realmente efetivo, já que é capaz de convencer muitas mulheres, além de ensinar futuras gerações a seguir o modelo. A constituição de mulheres como seres subordinados tem gerado noções de como viver, e vidas inteiras, por gerações, têm sofrido restrições por não saberem que outras possibilidades existem. Muitas ideologias vêm moldando as vidas e desejos da mulher, invadindo sua individualidade respeitante aspectos biológicos, profissionais e até mesmo sexuais. A sexualidade das mulheres tem sido emparedada e seu prazer negado em nome de uma virtude que funciona em sentido contrário para os homens. Por causa disso, no caso de muitas mulheres nem mesmo o próprio corpo lhes pertence.

Para problematizar o debate seria interessante irmos um pouco mais fundo na discussão sobre o próprio gênero. Sociedades modernas geralmente associam gênero aos órgãos genitais. Por isso, nessas sociedades se uma pessoa nasce com determinados órgãos genitais, essa pessoa será chamada ‘ela’ ou ‘ele’, receberá um nome que corresponda a um dentre dois gêneros e será tratada como homem ou mulher. Nesse momento alguém poderia perguntar: como assim ‘tratada como homem ou mulher’; não é óbvio que uma pessoa nascida com determinada genitália será encaixada em um determinado gênero? Essa pergunta não seria uma surpresa, porque uma aparentemente óbvia associação entre sexo e gênero vem operando por tanto tempo que foi naturalizada. Junto a essa noção existem forças agindo para a definição de cada gênero através da repetição de certos padrões de comportamento. Judith Butler discute a “atribuição de feminilidade a corpos femininos como se fosse uma propriedade natural ou necessária deles”<sup>1</sup> (2004, p. 10). Ela defende que “gênero seja uma espécie de fazer, uma atividade incessante que se faz, em parte, sem que a

<sup>1</sup> Todas as traduções neste texto são do autor.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

peessoa saiba ou queira” (BUTLER, 2004, p. 1). Isso significa que gerações, uma após a outra, vêm experienciando um código de comportamento para participar na sociedade que é diretamente associado aos órgãos genitais e passam essa noção à frente sem questionar.

Todavia, o aspecto problemático da diferença de gêneros pertence não apenas às práticas sociais que constituem cada indivíduo conforme um dentre dois gêneros. Na verdade, as práticas sociais resultam de um jogo de poder que define quem ‘se ajusta’ e quem ‘não se ajusta’ às regras. “As normas que governam uma anatomia humana idealizada servem para produzir uma noção que diferencia quem é humano de quem não é, quais existências são viáveis e quais não” (2004, p. 4). Aqui, Butler faz uma referência aos intersexuais, mas sua alegação dirige nosso foco à idéia de ‘referencial a ser seguido’. Concerne também a uma humanidade distinguível dependendo da pessoa: homem ou mulher, negra ou branca, rico ou pobre. Assim, mulheres negras, como integrantes do grupo que concentra menos poder, podem ser consideradas dentre aquelas cujas vidas talvez sejam consideradas não vivíveis.

Em outras palavras, aquela a ser considerada digna de viver dependerá de “Quem Observa E Quem Fala por Quem”. O texto referencial de Dionne Brand (1994) traz exemplos que provam a perspectiva branca ditando a maneira como a cultura negra é interpretada. A discussão proposta por Brand não somente clarifica a noção segundo a qual ser negra, mulher e homossexual é um tridimensional foco de oposição à ‘norma social’, mas também implica que um ser, o homem branco, tenha sido socialmente construído como um centro cercado por outras partes. Dependerá do centro legitimar quaisquer elementos ‘ao seu redor’ baseado no que o centro considere inteligível. Portanto, inteligibilidade é a propriedade de um determinado sistema de códigos que o faz possível de ser decodificado. Sistemas cujos códigos não encontram correspondência com os códigos estabelecidos por quem tem o poder são considerados ininteligíveis. Aqui, não se trata apenas de uma questão de linguagem, mas de inaceitabilidade de quaisquer formas de existência que não correspondam com a noção definida pelo poder.

Eu retorno a Butler, que cita Platão afirmando que “qualquer objeto material vem a existir apenas se assumir uma Forma que seja a necessária condição de si mesma” (1993, p. 39). Já que os negros em sua imensa maioria vieram a existir para



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

a cultura ocidental como escravos, sem uma precondição que não fosse aquela, eles serão reconhecidos somente como escravos. A repetição dessa noção nas Américas, ao mesmo tempo em que serve como um importante mecanismo de denúncia, talvez cristalice o problema num determinado momento histórico, tornando inquestionáveis as circunstâncias nas quais tal noção foi construída. Isso nos remete a uma discussão não muito explorada: a vida dos negros antes da escravidão. Os iorubás são exemplo de uma sociedade negra submetida ao poder do colonialismo, que encontrou na exploração do gênero um mecanismo através do qual dismantelar a organização dos colonizados, conforme Lugones (2007) esclarece

O colonialismo (...) impôs um novo sistema de gênero que criou uma organização muito diferente entre colonizados do sexo masculino e feminino e a burguesia branca dos colonizadores. Assim, a colonização introduziu diferentes gêneros e o próprio gênero como um conceito colonial e modo de organização de relações de produção, relações de propriedade, de cosmologias e formas de conhecimento.

Lugones menciona duas dimensões muito importantes relacionadas a uma noção menos discutida de colonialismo à maneira como foi imposta à sociedade iorubá. Uma delas refere-se ao dano identitário feminino. Colonizadores impuseram a categoria totalmente desnecessária de mulher a uma sociedade na qual a organização da vida referente aos diferentes órgãos genitais era completamente diversa da noção que os colonizadores tinham. Lugones apóia-se em estudo de Oyeronke Oyewumi sobre a noção de gênero da sociedade iorubá. De acordo com a autora nigeriana, a sociedade Iorubá não tinha palavras específicas para cada gênero porque essas categorias não eram importantes para eles. Oyewumi somente inclinou-se à tradução daqueles termos porque um diálogo com o ocidente fez-se necessário. Em função disso, ela tentou uma tradução para o inglês dos termos que a sociedade Iorubá usa para referir-se às anatomias masculina e feminina: “anamasculino e anafeminina. É importante notar que ela não entende essas categorias como binariamente opostas” (LUGONES, 2006, p. 197). O problema central frisado por Lugones se refere à ininteligibilidade da sociedade iorubá pelos colonizadores, uma aplicação prática daquilo a que Butler (2004) se refere quando discute humanidade. Para os colonizadores era impossível conceber uma sociedade não baseada numa noção de existência heterossexual patriarcal capitalista global euro centrada.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Portanto, para os colonizadores a sociedade iorubá simplesmente não existia, senão por sua força de trabalho, sexo e subsequente capacidade de procriar.

A outra dimensão refere-se à interseção de sexo e gênero como “um processo duplo de inferiorização racial e subordinação de gênero” (OYEWUMI apud LUGONES, 2006, p. 197). Se para a sociedade iorubá como um todo a imposição de uma categoria que não tem qualquer significado para sua existência já fora uma dano incomensurável, para as mulheres foi ainda pior porque com a imposição de uma categoria desidentificatória, as mulheres iorubá viram seus direitos sociais serem roubados. Isso ocorreu porque a categoria ‘mulher’ era não apenas uma referência europeia ao órgão sexual; tornado-se mulheres, as iorubás foram obrigadas a seguir a prescrição criada pelos colonizadores para a categoria. Isso significa que mulheres foram arrancadas do processo de tomar decisão. Segundo Oyewumi, “Essa era uma organização completamente diferente do estado iorubá, no qual o poder não era determinado pelo gênero” (p. 197). A estratégia dos colonizadores atingiu a base da sociedade iorubá, criando mulheres e raça, duas categorias que não existiam antes da colonização.

De uma vida normal, com direitos iguais, colonizadores criaram o inferno, povoando-o com raça, gênero e escravidão. Com a escravização e redução ao gênero feminino, elas passaram a servir a três funções básicas. A “mulher negra (...) executava o trabalho físico (...), servia à necessidade sexual que satisfazia os desejos do patrão, assim como o trabalho reprodutivo de amamentar que assegurava a reposição de seus escravos” (PETERSON, 2001, p. xi). A mulher trazida de África foi sujeitada a tomar parte na criação de um referencial de mulher negra e a contribuir na proliferação desse conceito. É nesse sentido que Bennett e Dickerson questionam: “Como esses corpos são lidos? Se o corpo é um texto, quem dá a interpretação ou leitura oficial daquele texto? Qual observação definitivamente vale para o corpo? Que relação existe entre o corpo discursivo e o corpo material?” (p. 1). Perguntas essas que redundam a pergunta-título de Dionne Brand previamente mencionada. Devido a essa grotesca apropriação do corpo da mulher negra, tempo e discursos agiram para naturalizar uma imagem mundana de erotismo e fertilidade, que levou muitas escritoras negras norte-americanas a evitarem a presença do corpo em suas composições.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Atualmente “mulheres afro-descendentes ainda vivem problemas de representação, vacilando entre os polos de normalização sentimental e excentricidade. A cultura dominante continua a exibir uma fascinação mórbida pelo corpo negro” (PETERSON, 2001, p. xiv). No Brasil a situação guarda alguma semelhança. Gonçalves (2010), em sua análise sobre a poesia de inscrição feminina dos ‘Cadernos Negros’<sup>2</sup>, traz observações que em parte são bastante próximas às dos autores do hemisfério norte. Ela exemplifica “o corpo negro, secularmente exotizado, erotizado, prostituído, desfigurado, explorado”, confirmando o corpo objeto conforme construído no passado. Campos, todavia, já anuncia uma transformação em curso. Segundo ela, a escrita da mulher “pode tomar outra configuração na poética, pela expressão erótica (...) a ‘força fêmea’ evoca os prazeres” (p. 269) que lhe são próprios, dando-se a liberdade de viver plenamente. Essa tendência vem crescendo e uma geração mais jovem de escritoras negras vem reinserindo o corpo em sua escrita, produzindo uma espécie de reapropriação de si mesmas.

### **Mulheres na poesia de Alzira Rufino e Afua Cooper**

É difícil dizer se a escrita de Alzira Rufino é influenciada por quaisquer correntes literárias ao retratar a mulher negra, mas sem sombra de dúvida sua poesia tem traços do que a escravidão no Brasil fez à história, corpo e alma dos negros e das negras. Mulheres na poesia de Rufino estão, em sua maior parte, na “interseção de raça, classe, gênero e sexualidade” (LUGONES, 2006, p. 188). Todo esse sofrimento é constantemente denunciado e rearticulado em seus poemas, com ênfase ao orgulho de ser negra e mulher. Rufino retrata mulheres a partir do chão, nos mais diferentes lugares que a vida a levou. Ela intitula seu livro de 1988 *Eu, Mulher Negra, Resisto*. O título por si antecipa uma boa porção do que é encontrado em sua poesia, que poderia ser interpretada como uma tradução estética de sua vida.

O poema “Eu Resisto” (RUFINO, 1988, p. 14) questiona a base de seu sofrimento como mulher negra. Começa com:

de onde vem este medo?

que expressa estranhamento a um sentimento íntimo. Apesar de paradoxal e talvez simples, esse movimento é oposto à naturalidade com que tantas mulheres lidam com

---

<sup>2</sup> Revista criada em 1978, com temática ligada à negritude.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

os incômodos internos que carregam dentro de si. Essa angústia é o que produz as primeiras faíscas que conduzem a uma mudança, aparentemente já em curso, conforme os próximos dois versos:

sou  
sem mistério existo

Por um lado, tais palavras podem ser interpretadas como um novo entendimento da mulher a respeito de si mesma. Por outro, uma existência duas vezes reclamada indica também sua invisibilidade, exigindo reiteração de uma posição afirmativa em busca da criação de um novo discurso. A mesma idéia retorna com as duas últimas linhas:

Eu, mulher, negra, RESISTO

que repete o título do livro com uma ligeira diferença. Rufino divide os termos ‘negra’ e ‘mulher’, dando mais ênfase a cada constituinte, e isola o verbo, escrito em letras maiúsculas, fazendo soar como um manifesto. O poema está logo no começo do livro e parece sugerir às mulheres negras que despertem não apenas para seguir as palavras de Rufino, mas para refletir a respeito delas.

De fato, é possível definir a poesia de Rufino como uma poesia de manifesto, já que na maior parte, se não totalidade, seus poemas servem como uma voz expressiva contra as desigualdades. O poema “boletim de ocorrências” (RUFINO, 1988, p. 19), cujo título é escrito em letras minúsculas e no plural, ao mesmo tempo remetendo-se e diferenciando-se do documento utilizado por órgãos policiais, é uma clara orientação em favor do respeito próprio. Aqui, duas faces da violência contra a mulher negra são salientadas:

mulher negra  
não pára  
por essa coisa bruta  
por essa discriminação morna

Nos dois primeiros versos a autora encoraja a mulher a lutar contra a agressão direta, enquanto no terceiro verso alerta sobre o preconceito disfarçado, tão ou mais daninho que o racismo explícito. Os próximos versos também servem a esclarecer e encorajar a mulher negra.

tua força ainda é segredo, mostra tua força nos poros  
o grito ecoará na cidade

E então, o comando final:

mulher negra, chega



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mulher negra, seja  
mulher negra, veja

O poema, um chamado entusiástico para as mulheres negras, pode ser equiparado com outros poemas e músicas compostos para ‘chamar os homens ao dever’, que são composições feitas por homens para glorificar homens em suas lutas por terra enquanto mulheres ficam em casa esperando por eles. Esse tipo de poemas e músicas costumeiramente segue rígidos padrões rítmicos e métricos, o que não é o caso em “boletim de ocorrências”. Rufino aplica um tom afirmativo e usa termos formais, mas seus versos não atendem às formalidades poéticas. A autora apropria-se do hino enquanto estrutura discursiva para dirigir-se às mulheres negras e desconstruir uma imagem negativa nas quais mulheres foram ensinadas a se reconhecer.

Rufino discute um típico exemplo de sofrimento por que passam mulheres em “Metendo a colher” (2010, p. 14). A linguagem empregada oferece ao poema um estilo mensagem telegráfica ou de imagens congeladas, sugerindo várias lacunas:

Mulher gritou  
ninguém acudiu

O tipo de atitude ‘fique em silêncio, não interfira’ é parte de uma norma social que informa a resposta das pessoas em muitos casos de violência contra a mulher. Tal atitude pertence a uma cultura que constantemente produz marcas no corpo feminino

Desenho impreciso na face

Como parte de uma cultura, a violência assume outras características para disfarçar seus efeitos. Rufino apela para uma frase do senso comum que defende a violência contra a mulher como um sinal de amor e costumeiramente serve para aliviar a noção de tal violência, transformando a frase em:

Pancada de amor dói e muito!

Após a primeira parte, composta de seis versos, a poetisa insere o espaço de uma linha e muda seu estilo; ao invés de imagens rápidas, como na primeira parte, na segunda ela tem uma conversa franca com as mulheres:

Vou meter a colher na tua panela  
pra não azedar a sua comida

Com essas palavras a narradora alude àquela construção cultural que implica um acordo de silêncio; toda uma sociedade finge discrição quando na verdade existe cumplicidade. Discutir o problema abertamente é uma estratégia para dar fim à continuação de tal discurso, tanto quanto cria uma prática discursiva de oposição:



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Raspe o fundo  
Resgate a sua dignidade antes  
que a morte te cozinhe

indica uma circunstância ainda mais desafiadora. Se no passado donos de escravos personificavam o sofrimento da mulher negra, agora essas mulheres enfrentam uma cultura, alimentada por aderências, que assume diversas formas. Isso significa que até mesmo mulheres tantas vezes reproduzem discursos que justificam a violência contra a mulher. O poema funciona como uma voz pela tomada de consciência; dependerá de quem a ouve a posição a ser tomada.

Mulheres que se manifestam contra tais discursos são costumeiramente segregadas como incapazes de amar. A política de Rufino por uma mulher negra livre não a impede de ter uma relação amorosa como tema. “Se liga simpatia” (2010, p. 14) é um poema a respeito de um jogo de amor. Inicia com imagens abstratas:

Eu estou brincando de mirar contigo  
Estou brincando de encontrar amigo  
Eu estou brincando  
De girar comigo

que podem sugerir sedução e erotismo. A abstração contida nas frases sugere um desprendimento que parece fazer parte do jogo. Um jogo cujas regras de ‘certo’ ou ‘errado’ são difíceis de identificar. Talvez porque esse jogo regre mulheres e homens usando um mesmo preceito. Os próximos dois versos concluem seu pensamento:

Você é gente fina, mas vacila  
pra caramba !

As últimas palavras deixam claro que ela sabe ‘jogar o jogo’. Ela está ciente de práticas discursivas que naturalizam enganar o outro como uma coisa normal em relacionamentos, normalmente levando os homens a terem vários casos, às vezes apoiados por suas orgulhosas parceiras que vêem no comportamento uma demonstração de virilidade. A narradora no poema não dá uma resposta direta ao parceiro, provavelmente porque nesse jogo amoroso haja algo mais que uma resposta objetiva. Entretanto, é visível que a parceira não dará continuidade ao jogo desse homem.

Afua Cooper vem não apenas eliminando restrições, mas trazendo em sua poesia uma forma de vida diferente daquela que as sociedades ocidentais estão acostumadas a ler e talvez têm estado inclinadas a adquirir inteligibilidade para entender. Os ancestrais de Cooper emergem de sua escrita, abrindo espaço para a



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

estética, divindade e forma de organização Africanas. Desse modo, a autora ritualiza cada ciclo de vida a ser seguido por uma mulher. Uma menina pequena, por exemplo, percebe a vida na forma de proteção e afetividade. É daquele lugar que o mundo é projetado em sua imaginação através da sabedoria de uma pessoa mais velha. No título do poema “A Mãe de meu Pai” (1992, p. 18), de seu livro *Memórias Têm Língua*<sup>3</sup>, Cooper implica a existência do pai para falar sobre sua avó como uma guardiã da memória. Podemos interpretar a menção ao pai de três maneiras. Uma, diz respeito ao afeto da autora pelo pai. Outra, busca igualar mulheres e homens. A terceira seria uma fusão das duas. Os dois primeiros versos:

A mãe de meu pai era uma mulher alta  
que nunca mostrou sua idade

aludem a uma mulher forte, portanto equiparável a qualquer homem. Ela conta estórias:

sobre um dos tios dela que foi  
ajudar a construir o canal do Panamá e nunca voltou

Tal conteúdo, sem final feliz, não se ajusta aos contos de fada costumeiramente contados pelas avós. O estranhamento é intencional. Se estórias de avós normalmente assumem um tom leve ou triunfante que perpetua o ponto de vista de uma grande nação, aquela avó alta que não aparenta idade se apropria da estória para contar sobre negros que recebiam umas poucas moedas de prata, viviam miseravelmente, eram usados como matéria-prima para que sonhos alheios se tornassem realidade e nunca retornaram para suas famílias.

A presença da família na escrita de Cooper é bastante comum, recriando poeticamente um clã que reinstala referências Africanas de vida. Em “Minha Mãe” (26), também de *Memórias Têm Língua*, Cooper inicia com uma forte imagem:

Minha mãe semeou campos  
casou-se com um homem  
teve dez filhos  
e ainda encontrava tempo  
para tocar seu próprio negócio

O quadro definitivamente marca o vigor da mãe, embora a ordem dos versos baseie a força dessa mulher na excepcionalidade que ser uma pessoa de negócios, discursivamente interpretada como uma atividade masculina, representa. A ênfase revela especial algo que deveria ser natural. Isso não implica qualquer noção de

---

<sup>3</sup> Memories Have tongue.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

escolha, mas possivelmente falta de escolha; o ‘segundo turno’, uma construção cultural da qual para muitas mulheres, por diferentes razões, é bem difícil ver-se livre. Cooper provoca uma complicação na narrativa adicionando a raça e gênero um outro elemento de interseccionalidade: religião. A narração apresenta uma sobreposição de representações de gênero que produz um conflito. O trecho inicia com:

Ela e eu  
estávamos indo trabalhar

Retrata uma mulher livre, vivendo em seu país, uma empreendedora que vai trabalhar para poder sustentar dez filhos sozinha. Podemos interpretar um conflito inicial nesse ponto se reconhecermos nessa condição a prática segundo a qual seja da responsabilidade da mulher cuidar das crianças que traz ao mundo. Então, seguem tais versos:

nós ouvimos o carro do missionário  
(...)  
ela pulou numa galeria de água para se esconder  
porque ela estava com as  
calças de meu pai

Notamos então que uma outra figura discursiva tomando parte na construção do gênero literalmente joga a mãe para outro lado. A mulher está desesperada porque está usando as calças de seu marido. Neste ponto o conflito é aguçado e a narradora conclui o trecho:

a igreja desaprovava mulheres  
vestindo calças de homens

Nós podemos compreender que práticas discursivas que tornam a ‘jornada dupla’ uma parte natural da vida da mulher não incomodam tanto a igreja quanto as regras que a obrigam a se comportar ‘como uma mulher’. Em outras palavras, essas regras não têm outro fundamento que controlar as vidas das mulheres, libertá-las ou prendê-las de acordo com os interesses da Instituição. Por outro lado, a mãe é parte constitutiva de toda aquela norma social, já que ela se submete a isso. A repetição da norma é elemento fundamental para que ela se mantenha. Nesse caso, a mãe não apenas se submete mas oferece à filha a sugestão de perpetuar a submissão através de seu exemplo.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Ao longo do livro Cooper progressivamente oferece poemas nos quais o corpo está presente. Em “Tias” (1992, p. 52) uma mulher descreve as entidades femininas da família aconselhando jovens moças:

coisas de sangue como seu período  
(...)  
e o que isso significa para toda sua vida

A associação entre sangue e vida engloba uma multiplicidade de significados porque não é apenas uma manifestação biológica, mas também uma representação sócio-erótico-cultural e de gênero da condição da mulher. Mulheres são descritas em um círculo cultural e de gênero fechado proibido para homens, que são construídos como a oposição, enquanto mulheres são ‘companheiras de sangue’. A narradora explica posteriormente:

(...) se você vai com um menino  
pode ficar grávida

Tias sabem que o desejo cresce nas mulheres após o ‘primeiro sangue’ e isso pode levá-las a ilusões. Noções como aquelas somente confirmam mulheres como presas que precisam ser guardadas. Assumindo o lado defensivo, elas se tornam as construtoras de um futuro anunciado como é revelado sobre uma tia:

ela se apaixonou por sua imagem, mas ele era na verdade um animal

Por isso ela avisa:

vá para a escola e aprenda, assim quando você se tornar  
uma mulher  
você não terá que depender de ninguém

Mais do que isso, quando a narradora menciona que:

ele abusou dela por muitos anos

Cooper recupera um histórico de agressão contra a mulher que fez tantas escritoras negras esconderem seus corpos.

Oferecendo cercas a uma jovem mulher, Tias as constroem na defensiva, paradoxalmente reforçando discursos machistas sobre a liberdade sexual dos homens e violência contra a mulher. Entretanto, mulheres precisam ajudar umas às outras porque biologia, associada a práticas culturais, comumente exige que mulheres mais velhas olhem pelas mais jovens.

Se, em “A Mãe de meu Pai”, o terceiro poema do livro, o corpo da mulher é quase invisível, em “O Quarto de Cima” (1992, p. 101), último do mesmo livro,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Cooper apropriou-se do corpo e todas as possibilidades eróticas que ele possa oferecer. O poema é composto por linhas curtas repletas de sensações:

batismo de fogo  
com sua voz Mahalia  
conforme você me leva para o Quarto de Cima para encontrar meu Senhor  
Aleluia!

Os versos subsequentes guiam os leitores atrás dos amantes para espiar sua privacidade:

Você me coroa com seus cantos  
e eu giro, sim  
eu tropeço e então  
eu subo  
minha boca abre e minha língua fala uma língua

Nesses versos a mulher nem cogita qualquer problema para aceitar que um ‘Senhor’ venha a dominar a situação, abrindo espaço para o prazer infinito naquilo que ela vive. O poema de Cooper oferece um exemplo de sexualidade e erotismo fazendo parte da vida tal como trabalho e participação social e política o fazem. A mulher nesse poema simplesmente vive uma vida normal.

Agora nós podemos perguntar: o que é ser uma mulher de acordo com a poesia de Alzira Rufino e Afua Cooper? Se nós concordarmos que ser mulher significa participação integral na vida, considerando seus aspectos sócio-político-cultural-sexual, baseando-nos em regras definidas por ambos mulheres e homens, nós podemos afirmar que cada uma delas carrega fragmentos do que significa ser mulher. A constituição de cada ser compreende a existência de regras. O lugar que a pessoa vai tomar em relação a essas regras determina a existência dessa pessoa. Muitas gerações de mulheres contribuíram para perpetuar a mulher dentro de um padrão de gênero. Sem outros parâmetros, o padrão torna-se o ‘caminho natural’. Se há um caminho natural, ele dispensa futuras discussões e fecha a possibilidade para outros caminhos. Se um certo caminho é a regra, qualquer outro caminho será considerado fora da regra e aquelas que sigam um caminho diferente da regra experimentarão as devidas consequências.

Na poesia de Rufino não parece possível dissociar ser mulher de ser negra. Logo, ser mulher é, por um lado, sentir todo o processo histórico de profundo desrespeito que a mulher negra tem vivido, tentando resgatar algum prazer na vida. Por outro lado, ser



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mulher significa necessariamente lutar contra tal interseção. Ser mulher significa ter um corpo com necessidades sexuais, mas mesmo essas necessidades serem monitoradas por sua condição como negra e mulher. Para Cooper, ser mulher é tomar parte em uma relação de sangue, a qual oferece mais espaço para felicidade e requer menos contra as leis naturais do corpo. Ser mulher diz respeito à apropriação do corpo do qual extrair todo prazer sexual. Para ambas, ser mulher é apropriar-se dos mecanismos que (re)criam a história.

### Referências bibliográficas

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BENNETT, Michael; DICKERSON, Vanessa D. Introduction. In: BENNETT, Michael; DICKERSON, Vanessa D. (eds.). *Recovering The Black Female Body: Self-Representations by African American Women*. Massachusetts: University of Massachusetts press, 2001.
- BRAND, Dionne. *Whose Gaze and Who Speaks For Whom in Dionne Brand. Bread out of Stone: Recollections on Sex, Recognitions, Race, Dreaming and Politics*. Toronto: Vintage Canada, 1994.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. NY: Routledge. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Gender Trouble*. NY: Routledge. 1999.
- \_\_\_\_\_. *Undoing Gender*. NY: Routledge. 2004.
- COOPER, Afua. *Copper Woman and Other Poems*. Toronto: Natural Heritage, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Memories Have Tongue*. Toronto: Sister Vision, 1992.
- GONÇALVES, Virgínia Maria. A poética de inscrição feminina dos Cadernos Negros. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). *Um Tigre na Floresta de Signos: Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2010, p. 266-267.
- LUGONES, María. Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System. In: *Hypatia*. Volume 22, n. 1, 2007, pp. 186-209. 2006.
- PETERSON, Carla L. Foreword: Eccentric Bodies. In: BENNETT, Michael; DICKERSON, Vanessa D. (eds.). *Recovering The Black Female Body: Self-*





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

*Representations by African American Women*. Massachusetts: University of  
Massachusetts press, 2001.

RUFINO, Alzira. *Bolsa Poética*. Santos: Demar, 2010.

\_\_\_\_\_. *Eu, Mulher Negra, Resisto*. Santos: Ed. da Aurora, 1988.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### FELISBERTO HERNÁNDEZ: PARA ALÉM DO FETICHISMO DA MERCADORIA

Silviana Deluchi

Universidade Federal de Santa Catarina

Muito se discute que os objetos detêm mais valor de troca do que de uso, que quase se esquece do valor das trocas simbólicas e do valor simbólico desses objetos. Na contemporaneidade muitos desses objetos, que se pensa terem real valor simbólico e de uso, não passam de puro fetichismo. O objeto passa a ser fetiche quando entra na “moda”, quando por algum motivo, talvez banal, se sente a “necessidade” de tê-los. Que necessidade é essa? Será que esses objetos que supostamente se pensa ter a necessidade de tê-los, são realmente necessários? Talvez fosse interessante lançar aqui mais uma pergunta, esta feita por Baudrillard, quanto ao caráter fetichista dos objetos. Pergunta esta, que parece ser pergunta e resposta em si mesma.

Que significa o conceito de “fetichismo da mercadoria”, senão a ideia de uma “falsa consciência” votada ao culto do valor de troca (ou ainda, atualmente, no “fetichismo” do gadget e do objeto, votada ao culto dos valores “artificiais”, libidinais ou de prestígio, incorporados no objeto) – o que supõe algures o fantasma ideal de uma consciência não alienada, ou de um estatuto objetivo “verdadeiro” do objeto: o seu valor de uso? (BAUDRILLARD, 1995, p. 82-3)

Felisberto Hernández traz em seus textos uma infinidade de objetos, com os quais, geralmente, as personagens mantêm um relacionamento afetivo, esses os objetos ganham mais destaque, são mais valorizados do que as personagens humanas. Para ele, poder-se-ia dizer, que os seus objetos têm valor simbólico, que realmente representam algo mais do que uma mercadoria adquirida porque se pensou ter necessidade, seja ela real ou fetichista. Mesmo porque em muitos casos, o objeto nem pertence à personagem que o admira, ela simplesmente observa e cria um laço com estes objetos.

Hernández humaniza os objetos conferindo-lhes uma aura límpida e desprovida de qualquer valor mercadológico, diferente das prostitutas de Baudelaire. As quais Susan Buck-Morss traz em seu texto *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens* (2002, p. 227), onde Baudelaire dizia que as prostitutas eram o emblema do capitalismo, pois sintetizavam a forma e o conteúdo da mercadoria, sendo mercadoria e



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

venda de uma só vez. Hernández não marginaliza seus objetos mercantilizando-os e sim os valoriza, criando, de certa forma, algum vínculo sentimental com eles. Como escritor, traz o piano, este que o acompanhou durante boa parte de sua vida, tendo em vista que além de escritor foi pianista, e por algum tempo exerceu os dois ofícios paralelamente. Este piano visto para além do seu valor de uso e também símbolo de sua profissão, mas ainda, entendido como um amigo, que o acompanha em sua jornada de trabalho, responsável pelo seu sustento, e com quem pode dividir seus sentimentos.

El piano era una buena persona. Yo me sentada cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba, muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; en seguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes. (HERNÁNDEZ, 2005, p. 28)

Remetendo-se agora ao dito no início sobre o fetiche, ao valor fetichista que os objetos carregam e ao dito por Baudrillard, sobre a falsa consciência voltada ao culto do valor de troca em sua forma-mercadoria, que hoje se encontra a disposição de todos, mesmo dentro de casa. Em um texto, em particular, de Hernández, intitulado *Las hortensias*, pode-se observar claramente o valor fetichista que um objeto pode obter. O narrador inicia o texto fazendo referencia a uma fábrica: “Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles. Y al fondo del jardín se veía una casa de pátina oscura. El dueño de la “casa negra” era un hombre alto.” (HERNÁNDEZ, 2005, p. 176). Este homem alto ao que o narrador se refere é Horacio, que tem por hobby colecionar “muñecas” – aqui o termo utilizado será “bonecas” - porém não somente coleciona, bem como tem uma equipe preparada para montar vários cenários, que posteriormente, o personagem deve adivinhar em que contexto e situação essas bonecas foram dispostas. Todo esse ritual é acompanhado por música tocada ao piano por um pianista contratado especialmente para esses momentos. Mas seu hobby, fetiche, não se resume simplesmente a colecionar bonecas e adivinhar cenários. Ele tem uma boneca especial, que é efetivamente a figura de sua mulher, com todas as suas características físicas, e também carrega um dos seus nomes, Hortensia. A esposa se chama María Hortensia, mas prefere ser chamada pelo primeiro nome. Essa boneca não é exposta como as demais nos cenários, ela participa efetivamente da vida do casal, eles o colocam a mesa para o jantar, no sofá pra lhes fazer companhia e até para dormir junto a eles na mesma cama. No entanto, a personificação desta boneca não



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

se limita a só participar da família, mas ainda recebe um tratamento especial em sua produção, que a diferencia ainda mais das outras, Hortensia é cheia de água quente e com um acabamento que se aproxima a textura da pele humana.

Horacio adquire mais peças a cada modelo que é lançado, nesse momento aparece a terceira Hortensia, que dá nome a um novo modelo de boneca. No decorrer da narrativa começam a aparecer problemas de relacionamento entre o casal, os quais envolvem diretamente a boneca que eles consideram membro da família, acarretando o final do matrimônio. Passado certo período o casal se reconcilia e Horacio promete que não mais terá contato com as bonecas. No entanto ele sucumbe mais uma vez ao seu objeto de desejo, gerando novos problemas com María e o levando a um estado mental deficiente. O narrador termina o texto fazendo referência ao mesmo ruído das máquinas da fábrica vizinha: “Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él (Horacio) iba en dirección al ruído de las máquinas.” (HERNÁNDEZ, 2005, p. 233).

Tal referência as máquinas de uma fábrica, feita na primeira e na última frase do texto, bem como durante todo o decorrer da narrativa, poderia gerar uma reflexão sobre uma crítica ao mercado capitalista, que com a infinidade de fábricas e suas máquinas, lança a cada dia novos produtos que seduzem os indivíduos e os fazem querer em demasia tais objetos. Ainda poderia se pensar, com este texto, o porquê se deseja tanto determinado objeto. Possuir determinado objeto seria uma maneira de suprir algo que talvez tivesse sido recalcado em determinada época da vida?

Por meio de *Las Hortensias*, Hernández realiza uma crítica a essa sociedade moderna calcada no capitalismo, a qual desvirtua o real valor dos objetos e a maneira de pensar do ser humano, transformando-os em seres autômatos que servem aos caprichos de sociedade moderna, como lembra Michael Löwy, em relação ao Romantismo vista por Walter Benjamin.

Poderíamos definir a *Weltanschauung* [visão de mundo] romântica como uma crítica cultural à civilização moderna (capitalista) em nome dos valores pré-modernos (pré-capitalistas) – uma crítica ou um protesto relativo aos aspectos sentidos como insuportáveis e degradantes: a quantificação e a mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo. (LÖWY, 2005, p. 18)

A Hortensia de Horacio não é utilizada em seu real valor de uso, que inicialmente deveria servir a expor roupas em uma vitrine, uma mercadoria que expõe outra mercadoria. Porém, agora ela é utilizada para satisfazer os desejos do seu proprietário,



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

desvirtuando seu inicial valor de uso. Em realidade, é agora uma substituta de María, pois foi adquirida a fim de substituí-la se por acaso viesse a falecer antes de Horacio. Ele, com medo de se sentir solitário, adquire a boneca para suprir uma eventual falta futura. Hortensia deixa de ser uma mera boneca utilizada em vitrines para viver junto a Horacio e María, não somente como uma substituta, mas também como a extensão da esposa. Horacio já não consegue mais ver sua esposa como ela era sem a sombra de Hortensia. Bem como determinados indivíduos adquirem alguns produtos para suprir alguma falta e a incorporam em suas vidas como se fosse algo que realmente pertence a ela. Como se esses objetos mercadológicos fossem de importância primordial para que esses indivíduos pudessem seguir suas vidas de maneira completa. Esses objetos que nada mais são do que signos de desejo, que não possuem nada além da vocação de produzir o desejo (DELEUZE, GUATARRI, 1985, p. 45).

No entanto, além de se pensar esta crítica ao objeto no capitalismo, em sua forma de mercadoria, carregando somente o seu valor de troca, pode-se ver também outro lado, bem como a música e a literatura, por muitas vezes apresentadas nos textos de Hernández. E para além da música, o objeto no qual ela é executada, o instrumento. E a literatura que, apesar de sobreviver também na oralidade, a exemplo dos cantares de gesta, precisa da tinta, da caneta, do livro, da biblioteca, e porque não dizer, do “consumidor”. Estes mesmos objetos que podem servir ao ideal capitalista do valor de troca, também podem ser a resistência a eles, aquela pequena luz dos vaga-lumes ofuscada pelos projetores que lembra Didi-Huberman.

Felisberto Hernández leva para os seus textos a sua relação com a música e com o instrumento utilizado para realizá-la, o piano, bem como, em tanto outros, traz uma personagem na ânsia de escrever, ou ainda, no cansaço de escrever. Como se esse músico, ou esse escritor, estivessem cansados de lutar a contrapelo, de buscar algo utópico, tentando encontrar uma luz no fim do túnel para todo esse disparate da sociedade capitalista.

Fato que tanto o escritor quanto o músico necessitam da sociedade consumista para a difusão do produto do seu trabalho, os bens simbólicos, seja ele recebido pela sua significação, ou como simples mercadoria. O músico necessita do seu piano, produto resultante do trabalho humano de um indivíduo, para realizar os seus concertos, e também necessita dos indivíduos que estejam prontos a pagar para assisti-lo. O escritor



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

necessita do papel, da tinta, da máquina de escrever, ou do computador, para poder criar os seus livros, também necessita da editora, e do comércio para fazer com que seus livros circulem, e dos consumidores que os comprem para que o resultado do seu trabalho tenha significado. Tanto o músico como o escritor necessita do objeto que é resultado do trabalho realizado por outro indivíduo, este que para ele, não tem valor de uso, já que não lhe servirá como uso. No entanto, é o produtor desses objetos que assegura a realização do trabalho de outrem. É um círculo onde cada parte realiza o seu trabalho, para que assim o outro também consiga realizar o que lhe confere. Desta maneira se foge do círculo do consumo pelo consumo, do consumo ostenta tório, da demonstração de poder, do *potlatch*<sup>1</sup>, porque aqui a compra de determinado objeto serve para a realização de um trabalho. O objeto já não é mais visto como puro signo de desejo, ele terá uma serventia definida e bem aproveitada, que em muitos casos servirá para o sustento do indivíduo que o adquire e a produção de um bem simbólico, como a literatura e a música, que pode ser uma mera mercadoria ou pura significação.

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólico [...] é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face - mercadorias e significações-, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independente, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural. (BOURDIEU, 1992, p. 102)

Ainda se podem encontrar indivíduos que produzem esses bens simbólicos tendo em vista o mercado, produzindo-os como meras mercadorias que visam atingir o maior público possível, as grandes massas. Ou, ainda aquele indivíduo que somente busque apropriação simbólica.

[...] a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão de trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte - da arte enquanto tal -, instaurando uma

---

<sup>1</sup> O *potlatch*, um tipo de dom, se dá no intercâmbio entre tribos e muitas vezes se manifesta como jogo. Nesse jogo o donatário doa um bem, *potlatch*, a um receptor, tal receptor deve devolver a oferenda ou destruí-la, para assim demonstrar que é superior materialmente, que possui poder. Portanto, o doar ou destruir, perder, implica em um ganho, o ganho de poder, demonstração de superioridade (BATAILLE, 1975, p.106-7).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, cisão produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada a apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material. (BOURDIEU, 1992, p. 103)

Ao contrário dos objetos de *Las Hortensias*, que somente servem a realização dos desejos do seu possuidor, em textos como “El cocodrilo” ou *Por los tiempos de Clemente Colling*, Hernández deixa clara a relação que as personagens mantêm com os objetos do seu trabalho, ambas as pianistas. No primeiro, tem-se um pianista, que não conseguindo manter-se somente com o que recebe por seus concertos, consegue um emprego de vendedor de meias femininas, produto da indústria da moda, e que descobre que chorar é uma boa maneira de conseguir vender o seu produto. Porém, mesmo tendo êxito em suas vendas, não deixa de lado a sua relação com o piano, e realiza algum pequeno concerto pelas cidades onde passa exercendo o novo ofício. Essas cidades onde hoje vende as meias são as mesmas que conheceu quando dava concertos.

Em *Por los tiempos de Clemente Colling* apresenta-se Clement Colling, ex-pianista cego e agora professor de piano – que inclusive foi professor de Felisberto Hernández na sua infância, entre seus doze e treze anos. Este texto foi escrito por Hernández em ocasião da morte de seu professor, prestando uma homenagem ao seu antigo mestre. Nesse texto tem-se o músico em relação com seu objeto de trabalho, o piano, e o escritor, também em relação com seus objetos de trabalho, tentando recontar a história do seu mestre, que ainda que fosse cego, mantinha tal relação com seu objeto de trabalho que não necessitava de visão para tocar, compor e nem para ensinar. E, no já citado *El caballo perdido*, também se encontra o menino e sua relação de amizade com o piano, nas aulas realizadas com a professora Celina, e este mesmo menino já adulto tentando recriar a história da sua infância, o músico e o escritor.

Se em *Las Hortensias*, Hernández humaniza uma boneca a levando para o seio de uma família, a qual desvirtua totalmente o seu real valor de uso, utilizando-a somente para suprir os desejos do seu possuidor, nos demais textos citados, ele cria uma relação sentimental entre as personagens e seus objetos de trabalho. Com exceção de *Las Hortensias*, nos demais textos citados, os objetos seguem tendo o seu real valor de uso, e além de carregarem valor de uso, são ainda mais valorizados, porque o indivíduo que os manuseia sabe exatamente o seu valor, e sabe que deve respeitá-lo pelo que ele representa e pelo que ele consegue na relação com esse objeto. Esses objetos não detêm



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

somente valor de troca, mercadológico, eles detêm um valor simbólico, porque são símbolos, signos, do seu trabalho, sem os quais seria praticamente impossível a realização do seu trabalho.

Hernández leva para a sua literatura esses objetos como Didi-Huberman redescobre os vaga-lumes de Pasolini, que mesmo estando ofuscados pelos projetores dos demais objetos mercadológicos, mesmo na escuridão da sociedade do espetáculo, eles estão lá, e somente podem ser vistos por aqueles que não perderam o desejo de vê-los, por aqueles que ainda acreditam que se pode ver além da mercadoria, por aqueles que acreditam que os objetos não servem somente ao ideal capitalista, à sociedade do consumo ostentatório, mas por aqueles que acreditam que se pode obter através desses objetos o necessário para a sua própria sobrevivência, bem como para o seu enriquecimento cultural. Através da sua literatura Hernández tenta acender nos indivíduos a esperança perdida nessa sociedade moderna, não que seja necessário voltar ao passado, mas usá-lo em prol do próprio indivíduo e da sociedade em que hoje se encontra inserido, ou como diria Didi-Huberman, lembrando Walter Benjamin:

Trata-se nada mais nada mesmo, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio de esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para o nosso próprio Futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60)

Felisberto Hernández escrevia todas estas linhas na década de 1940, nessa época ele antevia o caminho da humanidade em relação aos bens de consumo, ao ideal capitalista. Hoje, mais de 50 anos depois, seu patrício, presidente do Uruguai, José “Pepe” Mujica, em seu discurso no evento Rio + 20, com discussões a respeito do desenvolvimento sustentável e maneiras de frear a degradação do meio ambiente, realizado no Brasil em junho de 2012, continua a crítica de Hernández a esse sistema que prima pelo consumismo exacerbado, onde não se valoriza mais o ser humano ou a natureza e os bens simbólicos, mas a produção, os meios de produção, e os produtos provindos desta produção são considerados acima de tudo.

El hombre no gobierna hoy las fuerzas que ha desatado, sino, que la fuerza que ha desatado lo gobierna al hombre; y la vida. Porque no venimos al planeta para desarrollarnos en términos generales. Venimos a la vida intentando ser felices. Porque la vida es corta y se nos va. Y ningún bien vale como la vida, y esto es





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

elemental. Pero si la vida se me va a escapar, trabajando y trabajando para consumir un plus, y la sociedad de consumo es el motor. Porque en definitiva, si se paraliza el consumo, o si se detiene, se detiene la economía, y si se detiene la economía, es el fantasma del estancamiento y para cada uno de nosotros. Pero este híper consumo, a su vez, es el que esta agrediendo al planeta. Y tiene que generar este híper consumo cosas que duren poco, porque hay que vender mucho. Y una lamparita eléctrica no puede durar más de mil horas pendidas. Pero hay lamparitas que pueden durar cien mil, doscientas mil horas. Pero esas no se pueden hacer, porque el problema es el mercado, porque tenemos que trabajar e tenemos que tener una civilización de uso y tire, y estamos en un círculo vicioso. Estos son problemas de carácter político [...] No se trata de plantearnos volver a los hombres de las cavernas, ni tener un monumento del atraso. Es que no podemos, indefinidamente, continuar gobernados por el mercado, sino, que tenemos que gobernar el mercado [...] <sup>2</sup> (MUJICA, 2012)

Como via Hernández já em seu tempo, o homem esqueceu-se dele mesmo e do seu semelhante, como visto em *Las Hortensias*, tendo somente olhos ao progresso capitalista, suas máquinas e produtos. No entanto, como lembrado por Mujica, o que não pode acontecer é o homem se deixar governar pelo mercado, mas sim, tomar as rédeas dessa situação e lembrar que os vaga-lumes ainda existem, e que para eles serem vistos é somente questão de o homem querer vê-los. Talvez, Hernández ainda os visse, e tentou através da sua literatura mostrar que ainda há tempo para tentar resolver esses problemas e dizer que há que se acreditar, há que manter a esperança, que mesmo em uma sociedade capitalista e consumista ainda se pode acreditar nos homens e na sua relação com os objetos.

### Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *A parte Maldita*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Tradução: Aníbal Alves. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

---

<sup>2</sup> Discurso proferido pelo Senhor Presidente uruguaio José “Pepe”Mujica no evento Rio +20, realizado na cidade de Rio de Janeiro, Brasil, entre os dias 13 a 22 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jpZZ7JjQIMU&feature=fvwrel>. Acesso em: 12 ago. 2012. Transcrição minha



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992 (1974).

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução: Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte/Chapécó: Ed. UFMG/Argos, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Tradução: Francisco Monge. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.

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

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas*. Volumen I. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Volumen II. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### FICÇÕES DE LINHA E AGULHA: TESSITURAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Telma Scherer

Universidade Federal de Santa Catarina

No artigo que segue, abordarei um aspecto restrito da criação contemporânea, atentando à obra de Arthur Bispo do Rosário, especialmente sua utilização de linha e agulha, materiais cujos mecanismos serão desvendados pelo livro de Edith Derdyk, *Linha de costura*. A criação poética é pensada, portanto de maneira ampla e estendida, em conformidade com as flutuações e deslocamentos característicos da criação contemporânea. Atentarei para as migrações que se podem ler nesses dois objetos: a arte de Bispo, poesia tecida em desenho bordado, em assemblage, em escultura, na roupa a ser usada para a morte; a arte de Derdyk, desenho feito com palavras, poesia e filosofia que se fazem na costura dos significantes. Se a arte de Bispo só existe para nós por ter cruzado as portas do manicômio, a poesia de Derdyk só se lê em um contexto quando palavra e desenho, bordado e objeto são materiais de uma arte que explora suas possibilidades através do movimento e da contaminação.

Esse tipo de criação se dá em um contexto que superou muitos limites e só pode ser considerada como fruto de uma história longa de superações que culmina hoje em uma abertura para a diversidade de práticas e em um conceito amplo e multiforme de arte. É importante lembrar que nem sempre foi assim. Houve períodos na história da arte e das ideias quando os homens pareciam saber precisamente o que significavam seus conceitos de arte e de artista, diferente do que ocorre na contemporaneidade. Em certas fases, assim como as definições eram seguras, havia regras de composição claras a todos. O bom senso era bem distribuído entre os homens e os juízos estéticos pareciam concordar. As poéticas lançavam normas a serem seguidas caso o criador desejasse obter o sucesso literário. Assim também as academias regiam o que cabia e o que não cabia em uma pintura. Antes do Romantismo, e desde o Renascimento, a arte podia recorrer aos tesouros do mundo antigo para dali obter exemplos incontestes e padrões de beleza, harmonia e proporção que não poderiam deixar de habitar as grandes obras. A quebra com esses parâmetros, o deitar fora



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

normas, a repugnância às certezas em matéria de arte foi paulatina, porém irreversível. O Romantismo pregou o feio e reabilitou os pintores da sujeira, desprezando as normas para situar no interior do artista a gerência da forma e do conteúdo. Assim, a arte moderna prosperou através do embate com o passado e da negação da convenção, para instaurar a “tradição da ruptura” na acepção de Octavio Paz. A contemporaneidade é fruto dos movimentos do início do século XX, quando fronteiras entre artes e fronteiras morais foram transgredidas da forma mais radical até então. Desde o Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo entre outros, o manejo dos conceitos de arte foi abalado; com Duchamp a violação dos alicerces atingiu pontos culminantes. Podemos dizer que nos desdobramentos que se seguiram não houve limite para contaminações, expansões e heterogeneidades. A arte virou-se para a vida, provocando-a; o espaço que existia entre espectador e artista, entre público e privado, entre uma e outra linguagem foi explorado em toda a sua potência.

Neste espaço fluido no qual não dispomos nem de um conceito de arte consensual nem de parâmetros seguros que distinga o artista do não artista, um movimento específico interessa aqui, quando os portões do hospital psiquiátrico e as portas do museu parecem se encontrar; quando a fala do paciente e do poeta se mistura. Assim, Arthur Bispo do Rosário cria uma obra imensa dentro da Colônia Juliano Moreira, ainda em sua vida ela começa a chamar a atenção do meio artístico. Da mesma forma, a voz de Stela do Patrocínio é registrada, a poeticidade de seu discurso proporciona o material a ser posteriormente publicado por Viviane Mosé em versos. Relações entre arte e loucura não datam deste século nem figuram apenas nestes exemplos brasileiros, porém a leitura da *História da Loucura*, de Foucault, é o que vai permitir tanto o prefácio reflexivo no livro de Stela quanto às compreensões críticas sobre as obras de arte produzidas em ateliês de clínicas e hospitais. Isto ocorre, pois o limite entre o louco e o não louco também já não se define da forma peremptória como antes, em um contexto de migrações constantes de múltiplas influências, o contexto da arte contemporânea.

Bispo do Rosário, cuja crença na tarefa de substituir Jesus Cristo o levou a construir o suntuoso manto do Juízo Final, sua obra máxima tem sido lido a partir da consideração do lugar onde viveu e criou o hospital psiquiátrico. Então o que é lido não são apenas seus mantos fenomenais, esculturas e *assemblages*, mas as condições de possibilidade desse



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

processo criativo que, fora dos portões da Colônia Juliano Moreira, conquistou um espaço inegável na arte brasileira do século XX e tem influenciado inúmeros artistas. Um caso que reflete o movimento inclusivo que ganhou espaço em nosso meio cultural das últimas décadas. Nesse mesmo contexto é que lemos a fala de Stela do Patrocínio em livro organizado e publicado por Viviane Mosé. Cito ainda a considerável quantidade de trabalhos artísticos que hoje acontecem junto a instituições psiquiátricas, muitas influenciadas pela contribuição de Nise da Silveira, e também a transformação de antigos hospitais em centros de cultura, atividades ligadas ao movimento antimanicomial.

A partir da *História da loucura* de Foucault e sua insistente busca pelos discursos e mecanismos de exclusão, um entendimento do espaço dessa fala artística ganha potência inequívoca e traz à tona um manancial de questionamentos salutares à nossa sociedade, que têm sido abordados desde os enfoques psiquiátrico, filosófico e artístico. Através da introdução do livro *A vida dos homens infames*, de Foucault, podemos também compreender que o conceito de loucura traz em seu germe a exclusão do comportamento desviante. Analisando cartas enviadas na época clássica ao rei com pedidos de interdição, Foucault salienta aspectos interessantes do discurso utilizado para a argumentação contra o “louco” e com a finalidade de convencimento a respeito dos perigos que ele apresenta à sociedade. Chama a atenção o modo como os interesses das famílias que requerem o internamento são perceptíveis apesar dos floreios aos quais apelam os redatores a fim de encobri-los. Frente aos tipos de loucura descritos nos discursos compilados e analisados não há dúvida de que, naquelas condições, o rei não hesitaria em cumprir um possível pedido de interdição ou internamento de cada um de nós. Entre as “provas” de perigosa loucura lemos o hábito de caminhar sozinho pelas estradas e o de emprestar dinheiro a juros altos.

Houve uma longa época calcada na exclusão, cuja alavanca inicial reside na lepra que infectou a Idade Média e que, de forma inaudita por séculos, transformou-se e sedimentou-se em novas feições, nunca deixando de existir. A clareza da época clássica, sua insistência na racionalidade, organização, método e regra foram responsáveis pela manutenção de práticas excludentes que, no século XX, passaram a ser objeto de escrutínio e polêmica. O caminho que a arte de Bispo do Rosário percorreu e percorre fora da



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

instituição psiquiátrica deve ser entendido a partir dessa conjuntura complexa. A celebração desse processo inclusivo é uma reação natural à dinâmica consolidada nas últimas décadas do século passado. A luz que se lançou sobre as esculturas de Camille Claudel, as complexidades dos conflitos de gênero que ela traz à tona, é já um sintoma desse processo.

As vidas dos homens infames estudados por Foucault, homens “sem tradição”, foram sufocadas, permanecendo seu itinerário interior desconhecido. Uma vez internados, eles perderam a voz. Foucault frisa o fato de que só temos notícia dessas vidas pelo seu conflito com o poder, pelos discursos que foram feitos em contato com o poder a fim de suprimi-las. São seres “quase fictícios”, semi-lendas, infames ao máximo grau, pois deles só conhecemos suas personagens que irrompem do discurso daqueles a quem interessava, por um ou mais de vários motivos possíveis, os encarcerarem. A genealogia apresentada na *História da loucura* desvenda nuances profundas, e é a partir dela que hoje podemos pensar biografias como as de Camille Claudel, Stela do Patrocínio e Bispo do Rosário.

Este último criou suas obras dentro de um contexto místico, pois Arthur Bispo do Rosário dizia fazer suas obras por demanda espiritual (como Schumann em relação à sua música) e afirmava encarnar em si mesmo a revelação crística. Bispo toma então a missão de criar muito a sério: cria para salvar o mundo do pecado. Também salva o mundo do esquecimento: sua escrita feita de listas salva do esquecimento tudo o que para ele existiu. Pessoas, lugares, acontecimentos, objetos e seus usos são listados seja em *assemblages*, seja em desenhos e palavras bordadas. A palavra bordada tem a mesma função do objeto envolto em fio azul ou unido a outros em *assemblage*: a palavra é coisa.

Lucia Castello Branco, em seu artigo “Palavra em ponto de p”, compreende tanto a escrita clariceana quanto a “reconstrução do mundo” operada por Bispo como formas de procurar o início, sendo o ser humano sempre nascido no meio. Se sempre se começa pelo meio, como fazer início? Esse retorno ao ponto de p é vivência de um “lado de lá” que está acessível ao esquizofrênico.

O psicótico segundo Lacan lido por Castello Branco é esse sujeito que pluraliza significantes (produz esse infinito traçar do bordado, essa água viva de palavras), alguém a quem falta à inscrição de um Nome-do-pai: da castração típica desse movimento, da regra paterna, da prescrição. A poesia tem algo em comum com essa linguagem do



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

esquizofrênico. Palavras buscando sempre o início: algo que está além da linguagem. Reduzir a palavra ao puro som, à materialidade, um objetivo que motiva as experiências criativas da poesia sonora e outros experimentalismos do século XX. A filósofa italiana Adriana Cavarero, no curso de seu livro *Vozes plurais*, revela a exclusão da esfera acústica na história das ideias ocidental, mostrando que a materialidade sonora esteve relegada a segundo plano. Desta forma, a poesia sonora faz o movimento de explorar a materialidade acústica do significante, fazendo seu “ponto de p”, seu “encontro com o Real” através do som. Outros movimentos similares, dentro do experimentalismo, procuram esse encontro explorando outros aspectos da matéria.

A obra de Bispo do Rosário tem muitas relações de proximidade e de fusão com a arte de outros artistas contemporâneos que não tiveram a mesma experiência de internacionalização. Arte de juntar objetos, de reunir pequenos pedaços de vida espalhada por todos os cantos criando entre eles relações complexas, não é uma dinâmica exclusiva da arte de Bispo, antes se prolifera por múltiplas autorias. Qualquer fragmento de matéria pode fazer parte de uma construção artística, não se excluindo ou hierarquizando mais os materiais. Reunir objetos do cotidiano encontrados por acaso nas ruas e sofás é, por exemplo, a potência do trabalho do jovem artista Bil Lühman, exposta nos últimos meses na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis. A relação de continuidade e proliferação entre as obras de Bispo e de Lühman fazem-nos estender a reflexão do primeiro estágio assumido aqui (o contexto de um pensamento arejado da loucura) para a convergência dos seus pontos fulcrais, a leitura da sua obra destituída da marca do lugar onde foi criada. Pensando-a desta maneira, iluminamos ainda mais a consideração da tessitura poética de Bispo. A utilização do objeto em sua obra, por exemplo, remonta às experiências com o ready-made que vêm sendo realizadas desde Duchamp.

Outro aspecto, e um que tem importância central nesta reflexão, é a utilização de linha e agulha. O desenho com linha e agulha é central na sua produção. Bispo foi um mestre da costura e do bordado. Bordou inúmeros mantos com as linhas que ele obtinha desfazendo os uniformes do hospital. Sua obra máxima, o Manto do Juízo Final, é uma obra primorosa de costura e bordado. Este ponto também conversa com a arte contemporânea e em especial com a arte brasileira das últimas décadas do século XX. O



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

artista Leonilson, por exemplo, também uniu desenho, palavra e bordado para criar uma arte cuja potência se faz sentir hoje de forma avassaladora.

Para iluminar a tessitura na criação de Bispo, trago aqui o livro da brasileira Edith Derdyk, especialmente o livro *Linha de costura*<sup>1</sup>. Artista dedicada ao desenho, e especialmente ao desenho estendido dos seus suportes mais convencionais, como papel e grafite ou carvão, mas ao desenho no espaço que se pode construir com objetos como a corda e a linha, Derdyk é também uma artista que pensa o desenho e escreve livros sobre o assunto, com quatro títulos teórico-práticos que desvendam aspectos técnicos e conceituais desta arte. É também autora e ilustradora de livros infantis. Expôs no Brasil e no exterior em diversas instituições, recebeu prêmios e bolsas e foi artista residente em espaços do Brasil, Canadá e Itália. Interessa aqui pensar o ato de escrita de um livro como *Linha de costura* dentro deste contexto, operando um deslocamento desde esse espaço de fala para ressoar na arte de Bispo do Rosário. Texto de uma artista, texto poético, texto que tece e nos leva a refletir sobre os cruzamentos entre palavra e arte. Na apresentação do livro, Rubens Rodrigues Torres Filho afirma que “A linha, bidimensional no desenho, tridimensional na costura, adquire na escrita uma quarta dimensão, que é o tempo” (DERDYK, 2010, s/n). Esse tempo é vivido desde o texto como performatividade, pois a autora realiza enquanto escreve o conteúdo do que escreve, não sobrando qualquer espaço para um “falar sobre”. Enquanto discorre sobre a linha, preenche linhas de texto; e por falar na costura, tece suas palavras no papel. Então o livro é como o manto de Bispo tecido com as informações necessárias para a vida após a morte (numa incrível proximidade com os mecanismos da arte egípcia) ou como o painel onde as palavras e desenhos se misturam: a matéria da arte é ela mesma a salvação. Não aborda a morte desde o lugar de quem não morreu: constrói para a morte aquilo que ajuda a morrer, é o próprio objeto a ser utilizado para os fins espirituais aos quais foi destinado. A palavra está em Bispo o tempo todo, como lei, como memória, enquanto anotação que substitui a coisa faltante: e é a coisa. O artista esculpe seu barco para navegar no outro mundo, como guarda seus objetos envoltos com

---

<sup>1</sup> DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C / Arte, 2010. (2ª edição, revista e ampliada). A edição não contém números de páginas.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

linha azul, pois lá, num outro espaço, ele há de contar a todos como é que se realizam todas as ações cotidianas. Copos, botas, ferramentas, tudo está ali como terá de estar no momento vindouro para preservar a memória. O que não pode estar presencialmente está também pela palavra, como os nomes das mulheres tecidos no interior do manto ou os nomes dos espaços navegados no painel consagrado à memória das viagens. Ali, porém, a palavra não é palavra, é coisa.

Escreve Derdyk: “A linha costurada petrifica o verbo num estado presente que, ao correr, se congela na imagem de um eu” (DERDYK, 2010, s/n). Suas linhas são entremeadas por espaços vazios que dão à leitura o ritmo do costurar, pois a costura sempre liga dois espaços, dois pontos distantes. Aqui, a costura é também, lembrando Lúcia Castello Branco, um ponto de p: “Quero pensar sobre uma experiência de tempo inaugural” (DERDYK, 2010, s/n). Isto, ela faz através do enlaçar de palavras e conceitos que adquire muitas vezes a profundidade da pergunta filosófica, desviando o leitor da sua situação de conforto para provocar seu pensamento.

A linha ocupa um espaço entre. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles. A linha do horizonte a quem pertence: ao céu, ao mar, a terra? Onde se encontra a linha de encontro entre as coisas do mundo? A linha é fruto abstrato deste encontro concreto. (DERDYK, 2010, s/n)

A costura adquire, assim, não apenas o estatuto de material artístico. A princípio, nestas tessituras contemporâneas, ela recusa a reclusão a que esteve submetida enquanto um hobby comum às donas de casa, enquanto tecer doméstico de uma mulher que não se expunha. Ela é possibilidade de conferir uma dimensão metafísica ao ato de criar, evocando fusões com a escrita e o pensamento filosófico. Um ato que não se limita a um espaço ou linguagem particular, mas pode advir exatamente de atravessamentos e deslocamentos como estes que sentimos no trabalho de uma artista do desenho que escolhe a palavra para realizar um trabalho que, sendo palavra, é desenho e é costura ou no trabalho de um artista que, ao realizar as ações de seu estado místico, concretizando as demandas espirituais que sentia, pôde criar, com a costura, um novo mundo para ser habitado por nós.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Referências bibliográficas

BRANCO, Lucia Castello. “Loucuraturas” (artigo). In.: *Coisa de louco*. Sabará: Edições de bolso, 1998, pp. 71-82.

\_\_\_\_\_. “Palavra em ponto de p” (artigo). In.: *Coisa de louco*. Sabará: Edições de bolso, 1998, pp. 33-47.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CORTÉS, José Miguel. “Lo monstruoso o la fragilidad del orden social”. In.: *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama, 1997.

DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C / Arte, 2010. (2ª edição, revista e ampliada).

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Tradução de Juan José Otrilla.

\_\_\_\_\_. “A vida dos homens infames”. In.: *Estratégia, poder-saber: Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

KANDINSKY, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Andrómeda, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou A razão desde Freud”. In.: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2011. Tradução de Inês Oscki-Depré.

LEONILSON. “Sob o peso dos meus amores”. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. 16 março a 3 junho de 2012. Catálogo.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura: textos essenciais vol.9 – O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NORONHA, Luiz. *A construção do espetáculo: notas sobre a encenação de Moacyr Góes para “Bispo Jesus do Rosário: a via sacra dos contrários” de Clara de Góes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro:  
Beco do Azogue, 2009. Organização e apresentação de Viviane Mosé.



# VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

## AUGUSTO ROA BASTOS: INTERMITÊNCIAS

Valdir Olivo Júnior

Universidade Federal de Santa Catarina

Cuando bajó del tren y comenzó a caminar por las calles del pueblo donde él vivía, tan familiares, que eran finalmente lo que él llamaba el lugar de su salvación, se dijo que nada podía valer un cielo para unos pocos elegidos, porque sería un lugar lleno de remordimientos. Cómo gozar del cielo cuando había un infierno. Y bastaba el dolor de un solo hombre para impedir la alegría.  
Daniel Moyano, 1964.

### Notas sobre a escrita robastiana

Em 1964 publicou-se na Argentina a primeira edição de *La lombriz*, segundo livro de contos de Daniel Moyano, com prólogo de Augusto Roa Bastos que desde 1947 encontrava-se exilado no país. Para além da importância desse prólogo no que se refere ao reconhecimento da literatura de Moyano dentro do contexto argentino e internacional, gostaríamos de ressaltar sua relevância no que concerne a leitura dos textos do próprio Roa Bastos e sua experiência em relação à escrita, o exílio e o poder como violência.

Ler criticamente a Moyano fez com que Roa Bastos vislumbrasse também sua literatura. Ou melhor, a literatura de Moyano é o *pretexto* que permite a Roa Bastos refletir sobre a relação intrínseca entre a literatura e o político a partir de sua experiência como exilado e escritor. É sua condição de exilado, de “escritor do exílio”<sup>1</sup> que Roa Bastos reconhece na literatura de Moyano. Ao referir-se a unidade temática que une *La lombriz* e *Artista de variedades* (1957), Roa Bastos resume suas histórias nos seguintes termos:

La mayoría de sus historias se parecen entre sí, se enlazan, se superponen o se despliegan en variantes cíclicas en torno a este conflicto central que focaliza su sistema narrativo. Su anécdota podría resumirse así: Un niño, por causas que no se aclaran, debe abandonar la casa paterna y es recogido por unos parientes. Hasta su

---

<sup>1</sup> De exílios e desarraigos também se compõe a trajetória de Roa Bastos. Abandonou Assunção no final da década de 1940 estabelecendo-se em Buenos Aires. Em 1976 empreendeu seu segundo exílio rumo à França. É o exílio que o faz nascer como roteirista, seu interesse pelo cinema e seu trabalho como roteirista começam quando é exilado pela primeira vez na Argentina, mas também é o exílio que sela seu destino como escritor, já que suas obras mais relevantes foram compostas no exílio.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

mayoría de edad, no podrá dejar este transitorio refugio, que acaba convirtiéndose en un lugar de confinamiento y de castigo. La espera se arrastra sobre un tiempo imprecisable, marcado no por días ni por años sino por peripecias y desdichas, que tampoco varían demasiado. El protagonista pasa de la infancia a la adolescencia, pero en lugar de adelantar hacia el futuro, hacia ese límite incierto y siempre postergado de su liberación, lo que hace es retroceder espiritualmente a *contravida* [grifo meu], buscando como único refugio a su desamparo y a su soledad el recuerdo de su infancia, de la que nada dice pero a la que, acaso engañándose conscientemente, se la imaginaba dichosa. No menciona jamás a la madre. No sabemos en definitiva qué piensa de ella. Sólo recuerda al padre, a quien supone en la cárcel o confinado también en algún lugar degradante. En la ausencia lo ha transfigurado. Con obstinada fe espera su venida. Un día aparece, o por lo menos él se convence de ello. Admite que se ven furtivamente, fuera de la casa de los tíos. El protagonista afirma que le ha prometido llevarlo consigo, pero el día en que ha de venir a buscarlo, falta a la cita. Desaparece otra vez para siempre y todo sigue como antes. Cuando por fin se cumple el plazo, el muchacho se marcha de la sórdida casa. Al cabo de los años, sin embargo, volverá. *Es un intruso en todas partes* [grifo meu]. Regresa, ya adulto, al miserable poblacho porque, después de todo, allí vivió y amó; y por lo menos ese recuerdo lo protege contra la absurdidad del mundo. (ROA BASTOS apud MOYANO, 1964, p. 09)

Nesse trecho podemos indentificar o gérmen de alguns elementos centrais na literatura roabastiana e que só seriam efetivamente elaborados anos depois. São eles: a condição da existência como existência exilada, o conceito de “poética das variações” e a concepção de uma literatura que se constrói como um itinerário da memória a *Contravida*<sup>2</sup>, um regresso como imaginação, ou melhor, como *imaginário*, entendido como um conjunto de imagens inventadas e exiladas.<sup>3</sup>

Mais do que recorrentes, estes elementos são uma obsessão na literatura roabastiana. Essas histórias que “se parecem, se enlaçam, se superpõem, etc.” que Roa Bastos encontra em Moyano é o que ele denomina, no contexto de sua obra, ‘poética das variações’.

O arquivo roabastiano composto por peças de teatro, romances, poemas, contos, roteiros, músicas, ensaios e artigos de jornais e revistas espalhados entre Paraguai,

---

<sup>2</sup> *Contravida* é um dos últimos romances de Roa Bastos, publicado em 1994. Em Roa o nascimento assume uma consistência bastante particular como se existissem dois nascimentos. O primeiro é o da vida que se inicia com o nascimento físico e prossegue linearmente. O segundo é o nascimento como escritor desde o exílio, este é como se navegasse na contracorrente, ou melhor, a “contra-vida” que vai do fim ao início, um nascimento como memória, pois “recordar es retroceder, desnacer, meter la cabeza en el útero materno, a contravida.” (ROA BASTOS, 1997, p. 19).

<sup>3</sup> A ideia do exílio como condição moderna do homem seria formulada com mais contundência no romance *El fiscal* publicado em 1993; o conceito de “poética das variações” seria elaborado somente em 1982 no prólogo da edição francesa de *Hijo de hombre*; já a ideia da literatura como fluxo de memórias a “contravida” retornaria para ser melhor desenvolvido no livro *Vigilia del Almirante* de 1992 e posteriormente seria título de um dos últimos textos escritos por Roa Bastos, publicado em 1994.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Argentina, França e Espanha, inicia-se com o livro *La carcajada*, uma peça teatral datada de 1930. Nenhuma escrita é estática e está sempre em movimento, se expandindo, deslizando e sendo deslocada. No entanto, o arquivo roabastiano está composto pelo retorno frequente de personagens, temas, motivos e imagens através de uma tessitura complexa e mutante. Seus textos estão sempre em relação, podendo ser conjugados de forma rica e variável. Este fenômeno é o que ele denomina “*poética das variações*”. No prólogo da edição francesa de seu romance *Hijo de hombre* (1960) ele dirá:

Esta “poética de las variaciones”, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificativa en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original seria ilegible e incomprensible. Solo se puede variar-reinventar lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aún así, la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito de los significados y los signos. (ROA BASTOS, 1995, apud COURTHÈS, 2007, p. 01)

É em *Hijo de hombre* que essa poética das variações começa a se articular mais claramente em seus textos, mas suas primeiras manifestações se encontram já no livro *El baldío* de 1966. Por mais que ele desenvolva e dê um título a esse mecanismo narrativo, não se trata de uma invenção sua, mas sim de uma forma de montagem. Uma montagem que opera por deslocamentos e através de uma “reciclagem” de trechos de textos e filmes inseridos em um novo contexto. Nesse sentido é bastante significativo o fato de que ele tenha começado a fazer uso desse mecanismo no exílio e após ter trabalhado como roteirista na Argentina. De forma que é a experiência do exílio e o contato com o cinema que permitem a ele vislumbrar esse mecanismo e aplicá-lo em seus textos.

Em Roa Bastos relatos breves dão origem a relatos longos e vice-versa; seu primeiro conto intitulado “Lucha hasta el alba” será a semente de seu romance *Yo el supremo* (1974). Existem células em cada relato ou até relatos inteiros que permeiam direta ou indiretamente todo seu labor criativo, montando e remontando sua obra e a própria história.

Em *Mis reflexiones sobre el guión* (1993), livro no qual ele narra sua experiência com o cinema durante seu exílio na Argentina, Roa dá outro nome a



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

“*poética das variações*”. Ele denomina “*relato parasita*” um projeto de romance (intitulado *Mi reino, el terror*) que teria surgido no processo de criação de *Yo el supremo*, como “um pesadelo dentro do pesadelo” (ROA BASTOS, 1993. p. 14), mostrando outra face do ditador paraguaio, desta forma teríamos já três relatos relacionados, desde seu primeiro conto até este último “*relato parasita*”.

Dez anos após o prólogo de *La lombriz*, e portanto, dois anos antes do golpe de estado que expulsou Roa Bastos, Daniel Moyano e muitos outros intelectuais da Argentina, surgia *El trino del diablo*, também com prólogo de Roa Bastos que na verdade nada mais era do que uma reprodução, e portanto variação, de trechos do prólogo escrito anteriormente. E novamente o conceito de “*poética das variações*” volta a aparecer de forma embrionária. Roa Bastos dirá:

El autor no interviene, comenta, interpreta ni explica nada; se limita a disponer la presencia de las cosas, de los seres, de las sucesos, según la perspectiva de una mirada como abstraída en otra inquietud, en otra visión. Gradualmente, a medida que la receptividad del lector se acomoda a la difracción, se le revela otra perspectiva, mucho más rica y completa, a la manera como sucede en algunas narraciones de Melville o de James. Las dos irán desarrollando un sordo contrapunto sosteniéndose e impregnándose hasta engendrar una *tercera dimensión*, hecha a la vez de presentimiento y de memoria. Aquí se desarrollan otros acontecimientos que no se narran pero que acaban contaminando la atmosfera de los relatos con un soplo sereno y ominoso. (ROA BASTOS apud MOYANO, 1974, p. 07)

Esse autor que dispõe textos e imagens com a perspectiva de um olhar abstraído em outra visão talvez seja a melhor definição para a “*poética das variações*”, mas também de uma “escrita do exílio”, ou melhor, uma escrita que se constrói a partir das marcas (estigmas) do exílio.

Essa condição do homem “intrusos em todas as partes”, imerso em um meio degradante, que Roa Bastos encontra na literatura de Moyano, é um elemento constante também em seus textos e nos filmes roteirizados por ele. O isolamento é a condição dos personagens de “El aserradero”, ilhados pela selva interminável que os serralheiros, como Sísifo, vão serrando e talhando maquinalmente. Mas é também o lugar das plantações de erva-mate ou de cana-de-açúcar, perdidas em meio à selva para impossibilitar a fuga dos trabalhadores escravizados, refiro-me aos contos “El trueno entre las hojas”, “Carpincheros” além do romance “Hijo de hombre”, entre outros. No caso dos filmes, esse isolamento fica mais claro em *Sabaleros* (1959), segundo filme



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

dirigido por Armando Bó com colaboração de Roa, também com a presença de Isabel Sarli<sup>4</sup>, e *Alias Gardelito* (1961) dirigido por Lautaro Murúa. Em ambos os filmes a condição de exilados se dá através da imagem do baldio que perpassa ambas narrativas. Tanto Gardelito em *Alias Gardelito* quanto Bruno em *Sabaleros* são jogados um terreno baldio enquanto agonizam após tentarem confrontar-se com a realidade que os envolve.

Em Roa Bastos o exílio não é dialético, não é uma falta a ser perdoada através de uma redenção, protótipo do cristianismo, tampouco busca localizar dentro ou fora, expulsão e reencontro. O exílio é a condição de existência dos personagens. Mas é também a condição da existência moderna, ou melhor, o exílio é a característica principal do sentido moderno da existência. Não é só o exílio político de Roa, mas sim um exílio ao qual toda a humanidade está fadada. Não se trata de um exílio no interior de si mesmo, mas como sendo o próprio “si mesmo”. O baldio é uma imagem que fere, como toda imagem vinda do passado; a memória é essa imagem que, vinda do passado, impõe uma ferida que quanto mais se revela mais se mostra distante e inalcançável. É também o lugar das ruínas do passado revisitado que será reconstruído miticamente. Enquanto a vida segue linearmente rumo ao futuro cujo fim último é a morte, a contravida, a memória, segue rumo à infância que já não será reencontrada, mas reinventada como território mítico.

De forma que a existência humana se assemelha mais ao sentido romano do exílio<sup>5</sup> como uma expulsão sem retorno ou cujo retorno não é nada além de um regressar para a morte, de forma que o exílio é a constituição mesma da existência. A partir da qual a poética roabastiana se constitui como retorno da memória feito dentro do texto de forma que imagens isoladas ficcionais e “não-ficcionais” se encontram rumo a uma origem sempre perdida e jamais alcançada, “sin lograr otra cosa que tejer el reverso de lo que nunca ocurrió” (ROA BASTOS, 1995, p. 71).

---

<sup>4</sup> O primeiro foi *El trueno entre las hojas* (1958).

<sup>5</sup> Assim como o sagrado e suas ambivalências, o exílio também traz em si, desde a Grécia e a Roma antigas, as marcas de uma imprecisão acerca de suas definições. Esta imprecisão está na oscilação entre uma condenação e um direito. Ao mesmo tempo em que a vida fora da *polis* é considerada como um castigo pelos gregos e tudo o que seja estrangeiro tenha um significado de ameaçador, é nesse sentido que se dirigem as críticas feitas por Platão ao estrangeiro em sua *Republica*, o intruso é todo aquele órgão que compromete o funcionamento das leis e da identidade de uma determinada comunidade e que por isso deve ser rejeitado e expulso. Em Roma o exílio prefigura geralmente como um direito, um refúgio, de forma que o condenado a uma pena capital pode optar por abandonar sua cidadania e exilar-se, e dessa forma escapar a condenação.





## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Imagens-vaga-lumes

É nesse sentido que nas linhas iniciais do conto “Lucha hasta el alba”, considerado por Roa Bastos seu primeiro relato, nos deparamos com o personagem Jacó, protagonista da estória que, na escuridão da casa, escreve furtivamente em seu quarto sob a luz de uma garrafa repleta de vaga-lumes aprisionados. Tal artimanha seria, segundo o narrador, para burlar as proibições paternas e as intrigas de seu irmão Esaú. A proibição feita por seu pai ocorreu porque certa noite, lendo a luz de lampião, ele teria adormecido e derrubado o lampião que por pouco não incendiou a casa, além de ser castigado, seu pai proíbe então as leituras noturnas.

Me acuerdo de la noche cuando se metió un muá dentro de una botella, en el patio, y me dio la idea de una lámpara que no fuera como las otras y que alumbrara con otra luz, la luz de los bichos que alumbran el aire de la noche. (ROA BASTOS, 2008, p. 519)

Está anedota, considerada autobiográfica por Roa Bastos, volta a se repetir em outras duas ocasiões. Uma delas no livro *Contravida* de 1994, de sua autoria, e a outra no filme *El portón de los sueños*, dirigido por Hugo Gamarra, lançado em 1998, cujas filmagens começaram também em 1994. Este processo de corte e repetição, que mais bem poderíamos identificar como corte e variação<sup>6</sup>, pois tal anedota aparece de forma distinta em cada relato –imersa em uma teia totalmente diferente de relações e contextos–, marca um gesto importante tanto na produção literária como cinematográfica de Augusto Roa Bastos. Não se trata aqui de um “desaparecimento dos vaga-lumes”, para falarmos com Pasolini em seu “Artigo dos vaga-lumes” de 1975. Neste artigo, como lembra Didi-Huberman (2011), o poeta, diretor e pensador italiano vai contra o que ele denomina um novo tipo de fascismo, pior que o anterior, que tem como alvo, “os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo”. Nesse sentido, o desaparecimento dos vaga-lumes, para Pasolini, é também o desaparecimento do povo em suas singularidades e enquanto humanidade que dá lugar a “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”. Para ele, os vaga-lumes desaparecem diante das luzes engeuecedoras da sociedade de espetáculo.

---

<sup>6</sup> Como já vimos Roa Bastos denomina “poética das variações” esse fenômeno de corte, repetição e variação, que se dá em grande parte de seus textos e sob infinitos aspectos –que envolvem fábulas que se complementam e dialogam, personagens que aparecem em diferentes narrativas, elementos como o baldio e a guerra que permeiam muitos de seus contos.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

Então, sem dúvida, sim: esse mundo é fascista e ele o é mais do que o precedente, porque é o recrutamento total até às profundezas da alma; ele o é mais do que qualquer outro, porque não deixa mais nada fora de seu reino despótico sem limite, sem referência e sem controle. [...] Hoje [...] essa característica, que se tornou exorbitante nos poderes à época do totalitarismo mercantil, foi a tal ponto assimilada por todos que a produção artística é, primeiramente, uma competição sem piedade para ganhar a possibilidade de ser recuperada. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 40)

No entanto, em Roa Bastos não há, como em Pasolini, uma crítica ao fim dos vaga-lumes, pelo contrário, ele anunciava a identificação de sua literatura com a luz intermitente dos vaga-lumes. Se eles morrem é para que nasça a literatura embebida de sua luz. “Ya por entonces me preguntaba si era inevitable y necesario que la escritura tuviera que nacer de la muerte de la naturaleza viviente.” (ROA BASTOS, 1995, p. 71).

O conceito de imagem-vaga-lume seria para Didi-Huberman, na esteira de Benjamin e Warburg, assumir a imagem como operador temporal de *sobrevivências*. Ele se nega a aceitar a visão apocalíptica da história, que prevalece no último Pasolini, assim como em Agamben e Guy Debord, segundo a qual a sociedade do controle contemporânea já não permite que nada escape as luzes intensas e incessantes dos holofotes e da sociedade de espetáculo. Para Didi-Huberman, Agamben empobrece tanto a noção de imagem como de povo ao assumir a imagem como veículo de propaganda, em outras palavras, pura e simplesmente como anestésica, e basear-se em uma noção de povo que tem como herança nada menos que o legado do nazista Carl Schmitt<sup>7</sup>. Para Didi, em Agamben a noção de povo está reduzida à unificação de uma essência, sem multiplicidade ou singularidades. Contra esta postura, que afirma a impossibilidade da experiência na contemporaneidade (*Infância e História*), Didi-Huberman regressa a Benjamin para corrigir Agamben e ressalta o fato de o pensador alemão falar em declínio da experiência é não em destruição, como propõe o filósofo italiano. Poderíamos a fim de reforçar a posição de Didi-Huberman, afirmar que nada é destruição total para Benjamin que vê nas ruínas, nos pequenos detalhes, toda a

---

<sup>7</sup> “Em 1967, com diagnóstico cuja justeza nos parece hoje evidente, Guy Debord constatava a transformação em escala planetária da política e da economia capitalista em uma “imensa acumulação de espetáculos”, onde a mercadoria e o próprio capital tomam a forma midiática da imagem. Se aproximarmos as análises de Debord da tese de Schmitt sobre a opinião pública como forma moderna da aclamação, o problema da atual dominação espetacular das mídias, em todos os aspectos da vida social, aparece sob um novo olhar.” (AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, 2011).



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

potencialidade de se rearmar a história, base de todo seu pensamento e do conceito de “imagem dialética”.

A urgência política e estética, em período de “catástrofe” – esse leitmotiv corrente em toda obra de Benjamin –, não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu *horizonte* de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124).

De forma que não se trata de negar a experiência, mas encontrá-la nos pequenos lampejos das imagens, a experiência entendida no sentido de Bataille, como experiência interior.

A experiência é, nesse sentido, fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas. Ela é não poder (*impouvoir*) por excelência, notadamente com relação ao reino e à sua glória. Mas ela é *potência* – Nietzsche assombra todo esse vocabulário – de outra ordem: potência de contestação, diz Bataille. “Eu contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de chegar ao fim do possível). A experiência, sua autoridade, seu método não se distinguem da contestação” (DIDI-HUBERMAN, p. 143)

Bataille configura assim seu pensamento da negatividade e do não-saber, lugar destinado as artes. O que se encontra na escuridão profunda é um inquietante desejo de ver. Nesse sentido, voltemos ao episódio com o qual demos início a esta conferência. O narrador do relato *Contravida* (1994), um dos últimos textos de Roa Bastos, referindo-se ao sutil e singular ato de resistência frente à proibição paterna de escrever à luz de vaga-lumes, afirma: “Los lámpiros pronto morían. Las borras azules de sus cadáveres no servían ya para escribir. Todo lo más, para pensar qué lejos está uno de su deseo. El deseo sólo es deseo mientras no se cumple.” (ROA BASTOS, 1995, p. 71).

De forma que o desejo gira sempre ao redor de uma falta irreconciliável com o simbólico. A literatura roabastiana nasce como monumento do desejo insatisfeito, o vazio que faz a roda girar sem tapar completamente o buraco. Vazio que é também vazio da linguagem, do significante que não possui significado natural, mas uma demanda de significados, condição que fica evidente nas palavras citadas, na ambiguidade entre os vaga-lumes que permitem que se escreva sobre a sua luz, ou que se escreva com seus corpos, nesse sentido não se trata de uma *lámpara*, mas sim de um *lámpiro*, como papiro de luz. Uma das formas do vazio (da ferida) na escritura roabastiana é a do exílio.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

É desde o exílio que ele se torna roteirista, seu interesse pelo cinema e seu trabalho como roteirista começam quando é exilado pela primeira vez na Argentina, em 1958 escreve seu primeiro roteiro e mantém uma produção prolífica de roteiros pelo decorrer da década de 1960, mas também é o exílio que sela seu destino como escritor já que suas obras mais relevantes foram compostas no exílio. Quando é obrigado deixar a Argentina e marcha rumo à França, Roa queima todo seu material de cinema, inclusive seus roteiros, além de algumas cópias originais de contos que nunca chegaram a ser publicados. Roa refere-se ao fato afirmando: “de todos modos, desde mi lejano refugio en Toulouse suelo pensar con nostalgia en estos despojos que son las inevitables mutilaciones de los exilios forzosos.” (ROA BASTOS, 2008. p. 25)

Frente aos holofotes, câmeras e propagandas da ditadura a fogueira de Roa Bastos é o pequeno vaga-lume que agoniza, mas cuja luz se projeta para o futuro, como ato de resistência, pequeno foco que se projeta como apelo ao futuro. Dejetos que nunca foram verdadeiramente perdidos ou abandonados, mas que continuam a brilhar apesar de toda catástrofe.

Tal seria, para finalizar, o infinito recurso dos vaga-lumes: sua retirada, quando não se tratar do fechamento sobre si mesmo, mas “força diagonal”; sua comunidade clandestina de “parcelas de humanidade”, esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como indestrutível por excelência (e me vêm a memória as últimas palavras escolhidas por Freud para sua *Traumdeutung*: “esse futuro, presente para o sonhador, é modelado, pelo desejo indestrutível, à imagem do passado”). Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, por tanto, – em recuo do reino e da glória, a brecha entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154)

Em lugar do mundo inundado de luz os textos roabastianos se movem nas margens escuras, entre povos-vaga-lumes, distantes dos projetores do reino e da glória, que é o mesmo que estar distante da história do vencedor (como monumento da barbárie). Em seus textos prevalecem as imagens do limiar do desaparecimento e ressurgimento, da resistência.



## VII Congresso Internacional Roa Bastos Estéticas Migrantes

### Referências bibliográficas

COURTHÈS, Eric. “*Lo transtextual en Roa Bastos*”. Disponível em <http://roabastos.spaces.live.com/blog/cns!2109A09DB1C46579!1002.entry>.

Acesso em 02 set 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex.

ROA BASTOS, Augusto. *Contravida*. Buenos Aires: Norma, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*. Asunción: RP ediciones, 1993.

\_\_\_\_\_. *El Baldío*. Buenos Aires: Losada, 2005

\_\_\_\_\_. *El fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana. 1993

\_\_\_\_\_. *Vigilia del almirante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

# VII Congresso Internacional Roa Bastos: Estéticas Migrantes



02 a 05 de abril de 2013  
Centro de Comunicação e Expressão  
Universidade Federal de Santa Catarina

**PGET**

PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO

**PPGL**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LITERATURA

**DLLE**

DEPARTAMENTO DE  
LÍNGUA E LITERATURA  
ESTRANGEIRAS



**NELOOL**



**CAPES**



**FAPESC**



**UFSC**



**CCE**  
Centro de  
Comunicação e Expressão