

SIMPÓSIO 3
LITERATURA EM TRÂNSITO:
EM VIAGEM À CASA DO OUTRO

COORDENADORES

Maria Fernanda Garbero de Aragão
(Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

Giorgio de Marchis
(Università degli Studi Roma Tre)

“- É IRMÃO. A VIDA É DURA”: A BASTARDIA EM *DESALMA*, DE ANA PAULA MAIA.

Maria Fernanda GARBERO¹

RESUMO

Este trabalho é uma leitura das configurações de bastardia, a partir das personagens criadas pela autora brasileira Ana Paula Maia. Para tanto, pretendo pensar em alguns problemas que se traduzem no encontro dos bastardos com o outro, figura hipotética que se recria na cena de leitura como o desvelador de um embate hostil entre projeções identitárias e leis, logo, conduzindo à perspectiva de abandono operada pela mítica representação do que engendramos sobre a *pólis*, ora compreendida com espaço social de poder. Entre vinganças inscritas em assassinatos sob encomenda e mortes com assinatura, lemos também uma condição de anonimato daqueles aos quais são destinados o subsolo e os dejetos como espacialidades de resistência aos cenários de desabrigo e deslegitimação. Assim, é pela borda que transborda, expulsando de si a condição precária de um abrigo poroso à bastardia, que essas personagens encontram, na errância, na ameaça e no binômio “ataque-defesa”, as credenciais para (sobre)viver nessa bricolagem de enredos sociais e polaroides tarantinescas.

PALAVRAS-CHAVE: bastardia; hostilidade; deslegitimação; deslocamento; conflitos.

O nascimento bastardo

*Se me der na veneta eu vou,
Se me der na veneta eu mato,
Se me der na veneta eu morro,
E volto pra curtir ..*

“Revendo amigos”, Jards Macalé.

Quanto vale um matador de aluguel? Até quanto pagaríamos por um órgão traficado, num estado de desespero? Qual é o limite ético de que dispomos sobre a vida de um pedófilo, um estuprador, um infanticida? Moralismos à parte, quem nunca

¹ Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria literária, UFRRJ, Instituto Multidisciplinar, Faculdade de Letras, Departamento de Literaturas. Av. Governador Roberto Silveira, s/n, Moquetá. Nova Iguaçu. Rio de Janeiro. Brasil. E-mail: nandagarbero@gmail.com

pensou em matar alguém que atire a primeira pedra. E, entre o desejo e o ato, talvez o problema seja mais a ausência de coragem que o excesso de zelo à vida alheia. Enfim, entre conflitos éticos ou “medo de pecar”, sempre haverá alguém disposto ao “trabalho sujo dos outros”, a meter a mão na massa e atentar contra as cartilhas de catecismo, sem muito a perder porque, nesse jogo, resiste quem mais perdas coleciona, quem aprendeu a fazer da deslegitimidade sua condição de enfrentamento e precária identidade nas bordas da bastardia.

É dessa condição bastarda que parto para pensar na bricolagem de personagens posta em cena pela escritora Ana Paula Maia. Quem já leu alguns dos livros da autora sabe que, ao menos, um tiro de raspão levará dessa leitura. Incólume, ninguém sai. Numa mistura arriscada de referências aos *westerns* de Sergio Leone, e às violentas e absurdamente risíveis cenas que compõem os enredos de Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, Maia destina seu projeto literário à aposta nos brutos, aos que vagam entre a ilegalidade e a recriação de novas leis para os anulados socialmente. Com “ofícios” pouco caros à *pólis* da democracia, essas personagens ocupam os espaços vazios à manutenção de um estado de direito e bem estar. Assim, elas e seus trabalhos passam a existir dentro de uma demanda extraoficial que, sempre às escondidas, expõe a fragilidade sobre a qual se edificam as mínimas e míticas paisagens de ordem, progresso e, por que não, cidadania.

Entre parágrafos onde o riso se colide com o espanto, propondo quase uma leitura *pulp*-contemporânea do Teatro do Absurdo, a gargalhada emerge de uma violência grifada pelo flerte com o *nonsense*. Como na cinematografia de Quentin Tarantino, as personagens da autora nos questionam sobre nossos limites e fazem, de nosso riso, uma potente arma crítica aos nossos hábitos-preconceitos, ao que rejeitamos. É no sangue que “esguicha” do livro e da tela de cinema que, ao nos fazer fechar os olhos e não querer ver, a miséria social da qual somos parte nos atinge (ou tinge?), seja de raspão ou direto na cara, como nos muitos tiros em primeiro plano do diretor americano.

Como uma leitura em tradução da linhagem dos *westerns* aos quais Tarantino também se inscreve como legatário, temos em Maia o grifo periférico de muitos “cães de aluguel”² que, sem terno, gravata e maleta, brigam por trocados sujos e mal pagos nas escondidas rinhas de cachorros brasileiras. Nesse jogo, subúrbio e subsolo dividem

2 Referência ao filme *Cães de aluguel* (1992), de Quentin Tarantino, e ao livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), de Ana Paula Maia.

mais semelhanças que somente uma derivação prefixal: eles se transformam nas espacialidades hostis capazes de apartar e recriar outros sentidos de exílio.

Lançado em outubro de 2014 como “o novo folhetim virtual”, *Desalma*³ é dividido em sete capítulos que, ao estilo brutal que marca a filiação ficcional de Maia, apresentam ao leitor a trajetória de Carnicara, um assassino de aluguel que em sua composição desvela o resgate de outras personagens de seus romances anteriores, marcando mais uma referência à bricolagem tarantinesca. Como num palimpsesto, vemos os nomes de outras produções retornarem à obra atual, seja como uma repetição capaz de construir uma personagem única e reiterativa, ou mesmo como sugestões às conexões que devem feitas por leitores e telespectadores que partilham (e se filiam) desses projetos e com eles formam certa comunidade afetiva.

Aderido à atualidade da potência das redes sociais e à linguagem dos blogs, o texto foi anunciado no site de mesmo nome, bem como na página de *Facebook* da autora, e os leitores deveriam acompanhar semanalmente a publicação de cada capítulo. A narrativa veio ao público em 15 de outubro de 2014, com a palavra “estreia”, em lugar de outra para marcar o início do projeto e, ao mesmo tempo, com a finalidade de demarcar o caráter folhetinesco, “noveleiro”, da entrega em partes. Com aproximadamente dois meses de duração, o livro permaneceu no ar por pouco tempo, sendo retirado para, naquele momento, ganhar um novo formato ou se misturar a outros projetos.

No entanto, por ter sido disponibilizado durante o percurso da “novela”, muitos leitores tiveram acesso e, embora longe das estantes das livrarias ou dos sites da autora, *Desalma* ganhou corpo, vida, e um grupo de personagens que traduz a bastardia como uma condição capaz de dar um espaço simbólico aos que parecem despejados de quaisquer margens, bordas ou mesmo cordas bambas. Como “okupas”, só que sem uma marca político-social definida de suas ocupações, os bastardos de Maia habitam a precariedade sem endereço certo. O lugar provém da ocasião dada pela brecha, pelo abrigo onde convergem a ilegalidade e a instabilidade, no qual galpões abandonados podem ambientar o refúgio, a cena de assassinato e/ou um “hospital” clandestino a seus cães de aluguel feridos.

Nesse folhetim, mais uma vez, estamos diante de um assassino cuja trágica história de vida se torna responsável por sua frieza; alguém que mata por encomenda e

3 A versão do texto presente neste artigo foi gentilmente cedida pela autora.

seleciona seus “trabalhos”, sem perder de vista a imagem de uma vingança palimpsêstica na execução de suas mortes. Carnicara, outrora Chico, logo nos é apresentado como um hábil pistoleiro que acaba de dar fim a uma mulher que havia matado uma criança. A narrativa que conjuga *flashback* e *flashforward* coloca o leitor já num primeiro impasse ético e, para uma leitura ingênua dessas personagens, podemos até pensar em termos como vilão e mocinho, afinal, trata-se de uma morte vingada, não uma morte gratuita. Embora ambas sejam sublinhadas pela violência que o ato implica, as personagens em questão nos inquerem sobre a valência social entre a vida de um homicida e uma infanticida. E, nisso, Maia é implacável em seu jogo com os leitores: nós nos simpatizamos com a ficcionalização de Carnicara, inevitavelmente.

O processo de empatia com o capataz sanguinolento não para por aí. Durante os sete capítulos que integram *Desalma*, somos expostos à composição da personagem bastarda que, após ter perdido a família assassinada por bandidos em questões de disputas de terra, larga o curso superior e entra na criminalidade para lavar a honra de seus familiares mortos. À medida em que o enredo se desenvolve, compreendemos a passagem de Chico a Carnicara, e somos apresentados a Tio Luiz, personagem que, de certa forma, “adota” o pistoleiro, rebatizando-lhe com outro nome e outros códigos morais.

Sobre essa presença, cabe também refletir sobre algumas referências que compõem a bastardia, afinal nomear uma personagem como “tio” estabelece uma nova imagem familiar que surge da precariedade dos vínculos afetivos evidenciados nessa aposta de criação. Sem parentes, Chico e Tio Luiz redesenham uma irmandade para dar conta da vingança. Unidos pelo sangue das mortes que provocam, esses bastardos nos questionam sobre as possibilidades de experiências de alteridade, uma vez que as uniões que se dão entre eles sugerem uma aliança provocada pela perda, mas sem possibilidade alguma de restituição para além dos débitos. Nessa grande colcha de retalhos de Maia, entrevemos ainda a costura dos aparatos das máfias, reatualizada em muitos países, dentre eles o nosso, na composição das facções criminosas, com seus códigos de conduta, leis e, sobretudo, defesa do que se compreende sobre honra nesse panorama adverso.

Por outro lado, as personagens estão tão à deriva que nem sequer há uma organização capaz de legar a elas uma identidade que, forjada na ilegalidade, viabilize um mínimo e instável pertencimento. Elas estão sozinhas, soltas, genuinamente bastardas inglórias e presas a um passado insone responsável por sua condição rejeitada.

Assim, Tio Luiz e Chico participam desse encontro onde a vingança medeia perda e ausência, quase como numa versão masculino-brasileira da lendária Beatrix Kiddo, protagonizada pela atriz Uma Thurman, em *Kill Bill* (Tarantino, 2003). Logo, é dessa partilha de uma dor a ser vingada que ambos passam a atuar juntos para honrar seus mortos e os de quem tem a tragédia como credencial de entrada nesse cenário.

Após a apresentação da personagem que mata uma infanticida e dos motivos por que Chico se tornou Carnicara, o leitor vai sendo apresentado também à composição necessária a essa passagem do jovem que perdeu a família ao bastardo hábil em suas encomendas. Se, inicialmente, as mortes lhe são apresentadas como tradução de uma justiça que o estado não prevê, pois julgar ainda lhe parece pouco e a impunidade para uns ainda é bem maior que para outros, achar o bando e matar um por um é a sentença final de seu último apelo ao afeto. Porém, como dirá Tio Luiz, o ofício dá gosto e vicia: “Eu adoro matar desgraçados. É melhor que fumar maconha” (Maia, 2014:12).

A passagem identitária da personagem se desenlaça ao matar os assassinos de sua família, como uma puberdade ora lida por sua potencial metáfora na ilegalidade: a primeira morte ingressa Chico num novo código, ao qual será preciso suas próprias regras e reinvenções morais. Sua habilidade não decorre apenas de uma alma seca (como a personagem mesma se descreve e se postula à criminalidade). O trabalho encomendado tem que merecer o zelo do assassino, o qual friamente apresenta a seus mandantes algumas opções do que pode ou não ser feito, afinal, é também um trabalho de honra. Como na desfiguração da infanticida, apresentada rapidamente como jovem e bonita, o trato com estupradores também responderá ao desejo de vingança com assinatura. Com efeito, se não é possível engendrar uma identidade pela irmandade, pela agrupação em máfia ou facções, o reconhecimento se produz numa execução “eficiente” do ofício: o assassinato ou o castigo assinados, mas sem autoria, porque trabalho limpo não deixa rastro e é por isso que Carnicara não tem tempo nem para férias. Ele é bom no que faz.

No terceiro capítulo, ao ser contratado pelo pai de uma menina que fora estuprada por “quatro bastardos” (Maia, 2014:16), vemos a inscrição da vingança que, se não restitui a perda, ao menos rescreve com suas próprias regras os sentidos de honra e justiça, nesse cenário em que quem paga pelo crime também evidencia seu abandono:

- Entenda bem, senhor. Eu só mato, esquartejo ou capo. Se o senhor quiser a vingança olho por olho, nesse caso, o estupro dos rapazes, aí, é com outro

sujeito. Eu não faço isso. Enfiar cabo de vassoura no cu dos outros é demais pra mim.

- Entendo... mas eu gosto da ideia de capá-los.

- Eu acho perfeito em casos de estupro. É muita humilhação pro resto da vida. O que é um homem sem seu pau, não é verdade?

- Disse bem. Pro resto da vida. É isso então... quero que os quatro sejam capados.

- O senhor quer assistir? (Maia, 2014:17)

Contratado para dar um jeito nos meninos que, mesmo chamados de bastardos, têm pais e sobrenomes que lhes conferem a liberdade de uma inimizabilidade quase absoluta, Carnicera espetaculariza a violência, relativizando os valores que se atribuem a determinadas vidas em detrimento de outras. Assim, leitor e personagens transitam entre corpos sem membros, sem vida, contudo marcados por uma identidade que emerge da ausência de práticas de alteridade, do encontro com o outro. Com relação a isso, vale ressaltar que a sugestão precária de uma mínima empatia só se constrói entre os habitantes do subsolo, os ilegais, mais uma vez reiterando o caráter bastardo presente na espinha dorsal dessas personagens.

Absurdos e críticos, os enredos suportam um amálgama entre a gargalhada e o choro (sem que esse responda a relações com o temor que vemos emergir nas catarses provenientes da tragédia, por exemplo). Nas narrativas de Maia, como nos filmes de Tarantino, o outro é hostil e, nessa sintaxe, *com* equivale a *contra*, bem como a honra perde seu signo heroico para uma encenação de resistência brutal entre os que são odiados socialmente.

Em fuga, a deriva do bastardo: uma hipótese teórica.

Em *Who sings the Nation-State?* ao discutirem sobre as fragilidades que abarcam o estado-nação, a partir de *As origens do totalitarismo*, de Hanna Arendt, Judith Butler e Gayatri Spivak propõem uma leitura dos refugiados, dos que precariamente transitam entre fugas, perdas e novas identidades numa condição de sem-estado. Ao dialogarem com o que Arendt considera a respeito das “minorias” nacionais, ou seja, no que está imbricado nos processos de expulsão, vigilância e intervenção por parte dos estados em relação a esses sujeitos, Butler e Spivak repensam sobre as condições dos

imigrantes nos Estados Unidos, bem como em certas formas de privação dos direitos que se converteram em táticas de guerra a longo prazo. (Butler; Spivak, 2007:52).

O livro é um jogo de entrevistas entre as duas teóricas, nas quais ouvimos os ecos dos pensamentos marxista e gramsciano, caros sobretudo a Spivak, bem como sobre a questão da performatividade na composição dos refugiados, discutida por Butler a partir dos enlaces com Austin e, unindo ambas as autoras, Jacques Derrida. Nessa arena, o trabalho aparece como uma fenda por onde ambas enxergam alguns problemas, uma vez que junto a marcadores como idade, raça, gênero e nacionalidade, o status laboral compõe os atributos viáveis à desqualificação para a cidadania e à conversão “qualificada ativamente” dos sujeitos em condição de “sem-estado”. Desse processo, derivam-se a perda de direitos e o apagamento, a começar, pois:

Tornam-se sem-estado a cumprir com certas categorias normativas. São produzidos como sem-estado ao mesmo tempo que são despojados de formas jurídicas de pertencimento. Trata-se de um modo de entender como alguém pode ser um sem-estado dentro do estado, como parecem ter bem claro aqueles que estão encarcerados, escravizados ou que residem e trabalham de maneira ilegal. De diferentes formas, todos estão significativamente confinados dentro da *pólis* como seu fora interiorizado. (Butler; Spivak, 2007:54)

Valho-me, então, da perspectiva derridiana para pensar em como esses problemas podem dialogar com as personagens de Maia. E, embora os bastardos de *Desalma* e das narrativas anteriores não evidenciem uma forçosa circunstância de exílio ou desterro, leio-os como os despojados de um tecido social que os aloca no subsolo. Logo, é da possibilidade de desfazer a fixidez do cenário onde Carnicara e Tio Luiz existem na precariedade que lemos a composição de um novo território nômade onde as personagens lutam contra sua própria aporia. Desta forma, vemos uma linha narrativa se construir junto ao percurso de Chico-Carnicara, indicando-nos a estranheza e a assimilação como vistos para esse ingresso clandestino.

Como alguém que aprende uma nova língua, as personagens de Maia tateiam por sentidos que se constroem com a experiência marcada no crime, na exclusão e na irredutível solidão que evidenciam com sua história de vida em abandono. Nessa desfiliação, a certeza de uma justiça que não se inscreve pelas leis da *pólis* define a bastardia que, diferente da orfandade, não garante nem mesmo tutela.

Voltando às teóricas, um pouco mais adiante, Butler e Spivak tocam nas estratégias discursivas que operam no campo do poder como fatores indissociáveis para a deslegitimação dos sem-estado. Nesse sentido, elas propõem um olhar à relação entre

essas vidas abandonadas e as leis que não deixam de regê-las, “a vida abandonada pode estar, inclusive, saturada juridicamente sem por isso gozar de direitos, como ocorre tanto com os prisioneiros como com os que vivem baixo uma ocupação” (Butler; Spivak, 2007:66).

Ora, e o que fazem as personagens de Maia (e de Tarantino, por exemplo) senão entenderem para si novas leis capazes de corrigir, a seu modo, um cenário onde todas se sentem rejeitadas pelo estado, pela *pólis*? As vinganças pessoais ganham um sentido que, como já mencionado, embora não restitua a ausência, ao menos reestabelece um código de honra às avessas a personagens desfiladas e, forçosamente, sem pertencimento. Com isso, elas evidenciam a violência que o poder opera sobre os que são apagados socialmente, os que não têm sobrenome ou pai conhecido. Elas recriam, a seu modo, o périplo inglório e vingativo de Caliban, personagem de *A Tempestade*, de William Shakespeare, que aprende a língua do dominador para poder insultá-lo e desvelar os horrores que formam parte dessa ocupação pelo poder, sem, contudo, alcançar a consciência para a sua liberdade.

O diálogo teórico com *Who sings the Nation-State* obviamente não para por aqui. Ademais de problematizarem sobre esses sujeitos produzidos pelas sociedades capitalistas, os sem-estado, Butler e Spivak discutem amplamente sobre os sentidos que se recriam e se performatizam na condição migrante, sobretudo no exemplo dos hinos nacionais, sua relação com a língua dos imigrantes e nas transformações que surgirão a partir da assimilação de determinados códigos de pertencimento por aqueles aos quais o direito de pertencer não é legitimado.

Por agora, penso mais detidamente nesse diálogo entre os sem-estado e os bastardos. Se não posso dizer que um implica o outro, pelo menos, como uma hipótese, posso questionar o que de um há no outro. Ou seja, também produzidos discursivamente por uma sociedade que os coloca no subsolo, mas que deles se vale para “o trabalho sujo” (como o escravo Caliban, outrora dono de sua terra, e sua relação com Próspero, o duque mago que lhe rouba o território), os bastardos vagam sem tutela, porém presos e conscientes de que há uma lei que se aplica contra eles. Assim, justiça e injustiça perdem a valência opositiva para se tornarem, para essas personagens, algo que só pode ser realizado a partir de um código que, retomo a língua estrangeira, é compreendido na experiência com aquele outro que o aponta em sua condição forasteira e estranha.

Entre hotéis de beira de estrada e fazendas abandonadas que servem de cenário para os crimes, Carnicera vagueia como num western de Sergio Leoni reatualizado por

Tarantino. Ele deambula, anda sem rumo à caça de novas mortes, à prática de seu ofício que, de vento em popa, não lhe permite as férias no Paraguai, lugar que, ao aparecer na narrativa, grifa a projeção da deslegitimação operada econômica e discursivamente com aqueles aos quais não vemos inscrita uma perspectiva de irmandade sul-americana, baseada no respeito e na valoração sociocultural. Nesse jogo, só o contrabando nos une e, preferencialmente, com a inscrição explícita da vantagem econômica de um *nós* sobre esse apartado *nosotros*.

Com efeito, é de imagens como o subsolo, a fronteira interdita e a terra dominada, que aprendemos a traficar identidades e reinventar o que nos (des)honra. Nesse encontro onde o *pulp* nos empresta sua composição residual, como um palimpsesto viável à leitura do que compreendemos como resto, a primeira escrita ressurgiu, trazendo à luz a necessidade de uma leitura social, através da ficção. É uma historiografia que se desvela em *pulp fiction*⁴, na qual os bastardos criados pelo desejo da *pólis* higienista resgatam a memória de homens e mulheres construídos narrativamente como sem-estado. Assim, os miseráveis de Maia também traduzem, ora com outros problemas, a xenofobia posta em cena por Tarantino em sua referência crítica à relação dos brancos norte-americanos com os mexicanos e com os negros, estes mais presentes em seus filmes recentes, como *Django Livre* (2012) e *Os oito odiados* (2015). Ou, ainda numa perspectiva de relação com o que a história coleciona como seu maior evento brutal, o genocídio de milhões de judeus pelo estado nazista, recuperado em *Bastardos Inglórios* (2009), como aposta numa vingança, ora sinonímica de empatia.

Tomadas as distâncias necessárias, não penso que tais eventos possam ser comparados de maneira equivalente. No entanto, acredito que, quando levados às telas do cinema e às páginas literárias, a ficção nos ajuda a ler com suas ferramentas os fatos de uma realidade hedionda, que só pode ser verossímil quando o *nonsense* está presente. Aqui, é pela capacidade de “dar forma ao informe”, como nos lembra Karlheinz Stierle sobre o primeiro ato de *figere*, palavra da qual provém etimologicamente o termo ficção, que a figura criada convoca a uma nova leitura, justamente por não ser mimética, questão também imbricada em sua compreensão conceitual. Assim, ao lermos os bastardos de Maia, não estamos diante de um assassino de aluguel ou de um traficante de órgãos, bem como nas ambientações recriadas por Tarantino com referências à Shoah ou às guerras estadunidenses. Essa *con-figuração* nos apresenta outros agentes, que trazem a realidade

4 Referência ao filme *Pulp Fiction*, de 1994, também de Quentin Tarantino.

como pano de fundo, servindo como uma potente imagem palimpséstica viável a novos questionamentos e pontos de vista, minimamente, menos iníquos.

Se é pela voz de Caliban que temos acesso às metonímias dos processos de colonização, logo, dominação e reconstrução de poder, e são pelos nossos olhos e pela nossa experiência como colonizados que compreendemos a violência de Próspero, a bastardia se desvela como uma criação *sine qua non* para a deslegitimação. Ao transformar o outro em ninguém, seja por sua língua, sua origem, sua cor ou outros tantos marcadores que socialmente são empregados de maneira ostensiva para o apagamento, a empatia não dá como uma construção a partir do encontro. O sujeito bastardo vive no confronto e seu ponto de partida já se inaugura com a desigualdade imposta às suas credenciais. Ficcionalizado ou real, ele mora numa casa em ruína que esconde uma violência antiga, todavia, nunca passada.

Para ensaiar uma breve conclusão às inevitáveis bricolagens que ao presente artigo fui agregando como pontos em diálogo, penso ainda no que isso poderá representar na Itália, país em que se compilarão as Atas do último V Simelp e nas quais figurará meu texto. Mais uma vez, volto ao duque de Milão traído por seu irmão e banido para uma ilha na companhia da filha: Próspero. É-me, no mínimo, curiosa a relação (antecipada às avessas) que a peça de Shakespeare trava com a história atual dos “bastardos” meridionais e seus “compatriotas” setentrionais, na cartografia social italiana. Longe de qualquer pretensão politológica ou mesmo de chegar a concluir algo a respeito, alinho-me distante e modestamente a um desejo de compreensão posto em projeto por Maia e Tarantino. E é da cidade em que o congresso foi realizado que partirei para localizar um novo ponto de vista sobre o espaço que, desde pequena, se inscreveu em minha filiação não-bastarda num país tropical, pós-colonial ou, como considera Spivak sobre panoramas afins, *neocolonial*.

All the bastards: uma conclusão “mal-parida”

Lecce, província de Salento, Puglia, sul da Itália. Outubro de 2015.

Nuie simmo venute a pere da luntano

Nuie simmo venute a pere p'abballà..

“Pizzica / La calata dei napolitani al santuario de San Paolo in Galatina”

Situada lá na pontinha do salto da bota que desenha o mapa italiano, está a cidade que recebeu o V SIMELP (Simpósio Mundial da Língua Portuguesa), em outubro deste ano e, no muro de uma pracinha do centro histórico, onde entre uma mesa-redonda e uma conferência, eu tomava meu café, estava a frase pichada: *All* (algo rabiscado) *the bastards!* Em inglês, em letras de forma, pretas e com um marcado ponto de exclamação ao final.

Embora a possibilidade de a palavra riscada ser *cops*, ou seja, “polícia” em inglês, e isso se remeter às pichações que desde a década de setenta começaram a surgir na Inglaterra, o que nela me desloca é a tentativa de apagamento pelo exagero de um grafite sobre outro. Uma escrita que em riscos também se traduz com novos significados e imagens, tomando a potência da letra em forma de rasura para a recriação de sentidos. Como as bonecas russas, nas quais cada uma guarda uma menorzinha, inicialmente parecidas, mas com detalhes que as diferenciam entre si, a frase *All cops are bastards* acarreta múltiplas apropriações, que se variam entre grupos bastante heterogêneos insurgidos contra o que chamam de “sistema”, palavra ainda mais complicada e embutida de compreensões em tensão.

No Brasil, confesso que até hoje não vi em muro algum e, se não fosse um bom amigo italiano me contar sobre a relação que se estabeleceu entre a frase e os fatos que marcaram a reunião do G8, em julho de 2001 na cidade de Gênova, eu ficaria até agora achando que era só mais uma pichação num muro qualquer de um lugar a mais entre tantos outros pichados e com grafites rabiscados. Se eu não tivesse chegado à informação dos abusos cometidos pela polícia contra o grupo de manifestantes que se organizavam em protesto à cúpula dos “oito países mais poderosos do mundo” e ao assassinato do estudante Carlo Giuliani, talvez aqueles bastardos da frase permanecessem anônimos para mim por muito tempo. A questão é que a frase, depois dos crimes policiais contra os ativistas, ganhou os muros de várias cidades da Itália e se resignificou nas páginas do livro *ACAB – All cops are bastards*, do jornalista Carlo Bonini, em 2009, e no cinema, como uma adaptação do mesmo livro, pelo diretor Stefano Sollima, em 2012.

Agora, mais que uma *matrioska*, penso na frase como colcha de retalho, em que um evento se costura ao outro e juntos mostram as violências da *pólis*, a repressão policial, o grifo do poder sobre a vida do outro, sobretudo sobre vidas que parecem à disposição de um regime que se instaura na coerção e se escreve sobre o apagamento. Sobre a rasura. Volto, então, ao “estado” de desconhecimento do termo ilegível para ler o que a palavra de origem desconhecida me propõe, afinal, nada mais sinônimo de bastardia

do que a imagem de uma palavra rabiscada. Finjamos que eu não saiba de nada. Recomeço como se fosse, a seguir, meu primeiro parágrafo e, mal parindo, nasce outro início.

Trabalho de parto: renascimentos

Quem resolve adotar a bastardia em suas pesquisas não olha para uma coisa assim sem enxergar. Mais que uma simples pichação, aquela frase naquele muro reivindica alguns questionamentos dos quais não podemos nos furtar quando decidimos pisar nessa pontinha do salto e, sobretudo, caminhar com ele, afinal estou em Lecce, na Puglia! Entretanto, para um brasileiro desavisado, ou apenas de turismo, o que também confirma certo perambular despretenso, *all the bastards* naquela paisagem bucólica só ganha sentido se os bastardos forem os outros, num possível *you* rasurado pela escrita que a subversão do picho traduz.

Fotografei o muro e, por vários momentos, revia a foto entre tantas outras, bastante díspares como costumam ser as fotos de uma viagem, e me perguntava se a tradução que melhor se adequava àquele contexto se conjugava com *somos*, inclusivo, ou *são*, logo, vocês, os outros, afinal, as guerras se travam entre *you* e *we*.



Corte dei Cicala, Lecce. Arquivo pessoal.

Entretanto, devo admitir que o italiano – ou ao menos essa língua criada que aprendemos como língua oficial também de um país engendrado num projeto de nação atroz e violento do século XIX – me é familiar e, pelo afeto e pela memória construída por aqueles que de lá emigraram sem, contudo, deixar de reivindicar um pertencimento, traduz um espaço simbólico onde muitas filiações me foram ofertadas, ainda que sem ter conhecido o longínquo “pai” do pai do meu avô que acabou morrendo brasileiro e sem papéis que viabilizem, hoje, uma “cidadania europeia” tão cobiçada pela classe média brasileira.

Divagações à parte, a Itália que eu quis aprender está em mim. E, num primeiro impacto, aqueles bastardos eram os outros, não o nós ao qual eu, mesmo sem visto, me filio. Por outro lado, dialogar com a bastardia implica a tentativa de uma prática na qual os bastardos parecem impossibilitados, ou melhor, sem repertório afetivo capaz de dar conta das negociações presentes na experiência da alteridade.

Embora a primeira tradução seja “Todos são bastardos”, sabendo um pouco sobre como se constituiu o estado-nação italiano e procurando ver as fendas que deflagram a fragilidade das relações históricas entre o norte e o sul, para mim, a frase ganha mais sentido quando inclui nessa bastardia o *nós*. Logo, *are* é somos. Mas quem somos? Somos os do sul versus os do norte? Somos os mafiosos da *Sacra Corona Unita*, máfia mais *low profile*, em comparação com a histórica e cinematográfica *Cosa Nostra*, siciliana, ou a *Camorra*, napolitana, ou ainda a temível e tentacular *Ndrangheta*, da região também meridional de Regio Calabria? Ainda: somos nós que nos tornamos, com o sangue e a violência, forjadas na bravura de Garibaldi, uma só nação e, pelas vias de uma discursividade nefasta, apagaram nossas línguas, transformando-as em dialetos e nos fizeram crer que não passamos de uma terra de mafiosos que atrasa o processo de crescimento dessa mítico-megalomaniaca pátria italiana? Somos as mulheres em transe que dançavam em Galatina, por causa da aranha capaz de desatar nossa teia-asfixia social? Ou somos os milhares de imigrantes africanos sobreviventes das tragédias em Lampedusa? Afinal, com qual “somos” a palavra rasurada pode escrever nossa empatia?

Nessa terra em que a figura da mãe se mostra sacroprofanada em todos os espaços e relações (basta ver a formação dos insultos na língua italiana. Grande parte envolve a relação familiar, principalmente a imagem materna), chamar-se bastardo ou nomear um outro como bastardo é, em certa medida, colocar em questão as relações de pertencimento que os cidadãos podem experienciar com esse lugar que precisa requisitar a heterogeneidade e a pluralidade linguística como mínimos restitutivos.

Se o bastardo nasce justamente de uma ausência de reconhecimento, dessa falta não tiramos a mãe. O bastardo nasce com o pai. A mãe sabe que o pariu, a despeito das circunstâncias, ele pode até ser abandonado após o parto, mas, literalmente, ele é um filho da mãe. Com efeito, ainda jogando com os sentidos que os progenitores legam às identidades, por mãe temos materno, logo temos tantas junções que se fazem dessa imagem, entre elas (e talvez a mais forte) a língua. No outro lado do campo, ou da trincheira, dependendo do ponto de vista, do pai temos a pátria, o estado, a *pólis*. O pai, querendo ou não, escreve a lei, sendo-a ou impondo.

1x0. Com mãe, com língua, sem pátria, sem lei. E, aqui, mais um entretanto: com uma língua duplamente cambiada e traduzida por seu valor maior: do italiano forjado no sonho fiorentino ao inglês, língua bárbara, língua tradutora do poder norte-americano e britânico, este último decisivo para a aglutinação dos estados, hoje, italianos do sul no processo de unificação do século XIX. Nesse conjunto, onde a língua suplantada se soma ao potente discurso de deslegitimação verticalmente operado no país, ser do sul é habitar uma margem na qual a migração ao norte reabilita uma identidade que, da sua irredutível condição de perda e amputação, se redesenha numa assimilação do discurso que há muitos anos corrobora o empobrecimento dos estados meridionais. Desfilados, os meridionais que embarcam rumo aos estados setentrionais, não só precisam apagar seus sotaques, como reinventar novos códigos de pertença, sabendo-se desde o primeiro desembarque que nunca serão legitimados como os do norte, “mais saxões” que os “latinos” do sul.

E, assim, como bem descreveu um outro italiano, reatualizando as ideias entre vida e política de Aristóteles até o conceito de vidas nuas, de Hanna Arendt, vemos com Agamben, de maneira muito mais aprofundada e bem tratada do que agora figura nessa conclusão em “fórceps de alívio”, o *homo sacer*, cuja anomia deflagra uma vida sem importância, ou melhor, ao qual os direitos são negados e a cidadania aparece sob constante rasura, assim como o sujeito rabiscado de “*all the bastards*”. Dessa elipse, se não identificamos o sujeito, a língua requisita para si o reconhecimento de uma maternidade também bastarda. Em inglês, a língua de Shakespeare, a língua que não é nossa, nem de Próspero e Caliban, nem dos salentinos ou daqueles turistas que por ocasião do V SIMELP chegaram a Lecce para falar em português, querendo (ou não) se comunicar, a frase jaz na pracinha: somos todos bastardos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. 2004. O poder soberano e a vida nua: homo sacer. Barcarena: Editorial Presença.

Butler, Judith e Spivak, Gayatri. 2007. Who sings the Nation-State? Calcuta: Seagull Books.

Maia, Ana Paula. 2009. O trabalho sujo dos outros. Rio de Janeiro: Record.

_____. *Desalma*. Folhetim virtual, disponível no blogue da autora entre outubro de 2014 e janeiro de 2015. A versão utilizada é uma cópia do texto, em arquivo word 97, gentilmente cedida pela autora.

Shakespeare, Willian. A Tempestade. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Sierle, Karlheinz. A ficção. Tradução: Luiz Costa Lima. Organização: Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Derrida, Jacques. 1998. Apories. Mourir – s’attendre aux “limites de la verité”. Paris: Éditions Galilée.

Aprile, Pino. 2010. Terroni. Milão: Piemme.

Spivak, Gayatri. 2010. Pode o subalterno falar? Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG.

**(RE)TECENDO OS ESPAÇOS DE SER:
SOBRE A ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO
COMO RECURSO EMANCIPATÓRIO DO POVO AFRO-BRASILEIRO**

Henrique Furtado de MELO⁵
Prof^a. Dr^a. Maria Carolina de GODOY

RESUMO

Neste artigo apresentamos nosso percurso de pesquisa, partindo de nossos trabalhos realizados no espaço carcerário, até nossas recentes observações acerca do que Conceição Evaristo, poeta, contista, romancista e ensaísta afro-brasileira, define como escrituragem. Intencionamos, com as reflexões que propomos, pensar a escrituragem como meio de emancipação e retomada de poder sobre meios de produção de subjetividades negras pelo povo negro. Esse movimento, de colocação de si na posição de narrador da própria história, por meio do qual se recobra o poder de produção da própria memória e subjetividade, pôde ser observado, por nós, em nossas pesquisas iniciais no espaço carcerário, tendo como sujeitos desse processo, os apenados. Dessa forma, este artigo visa trançar as pontas de nossas duas pesquisas, reconstruindo um pouco de nossas contribuições acerca do contato com a arte como meio de resistência à adversidade e tomada de poder sobre o próprio corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Escrituragem; Emancipação; Prosa; Produção de Subjetividades; Literatura Afro-brasileira.

Molhar os pés

1. De onde vem a nossa nascente

Em *A Literatura em Perigo* (2010) Tzvetan Todorov traz alguns relatos de sujeitos para os quais a literatura serviu a um movimento de resistência à adversidade. Sobre John Stuart Mill, os poemas de Wordsworth atuaram como espécie de cura de

5 UEL, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Rua Rio Amazonas, 46, Jd. Santo Amaro, CEP: 86185-280, Cambé, Paraná, Brasil – furtado.henrique@live.com (bolsista CNPQ).

UEL, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Rua Prof. Samuel Moura, 665 ap. 802 edifício Graciosa, bairro Judith, CEP: 86061-060, Londrina, Paraná, Brasil – mcdegodoy@uol.com.br (apoio a pesquisa CNPQ e Fundação Araucária).

uma intensa depressão. Charlotte Delbo, na solidão de sua cela, resiste com Fabrice del Dongo, de Stendhal; e Alceste, o misantropo de Molière, faz-lhe companhia em Auschwitz. O próprio Todorov não pode dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas, pois que elas lhe permitem *dar forma aos sentimentos que experimenta*; a “prosa incandescente de Marina Tsvetaeva” é seu único recurso quando mergulhado em desgosto. “A literatura pode muito” é o que diz o autor, “Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (Todorov, 2010:73-5).

O início de nossas pesquisas se deu no espaço carcerário, durante o ano de 2013. Vinculados ao programa *Remição pela leitura*, da Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos do Estado do Paraná, implementamos um projeto de pesquisa sob o título: *As marcas dos momentos de entrada no mundo da leitura nas construções textuais-discursivas de alunos-detentos: vestígios de infâncias encarceradas*. A ideia surgiu com o objetivo de buscar formas de lidar com os sujeitos apenados; expostos constantemente a uma série de mecanismos de contenção e sufocamento subjetivo. Amparados em estudos sobre o potencial (trans)formador da literatura (Candido, Todorov, Petit), na psicanálise winnicottiana (em especial o conceito de *espaço transicional*), e passando pelo conceito de performance (Zumthor), procuramos pensar o ensino de literatura no espaço carcerário como recurso de reinscrição de si e do próprio espaço e (re)tomada do poder de narrar a própria vida pelos rapazes em detenção.

Estabelecemos como meta contínua e circular a observação do ambiente carcerário e de cada apenado, atentando especialmente para textos, orais ou escritos, onde pudéssemos notar a emersão de referências às subjetividades contidas pelo sistema. Memórias de infância, de família, de tragédias ou alegrias impronunciáveis por detentos, estes homens sobre quem pesa o silêncio e o medo da repressão por um simples olhar não baixado (visto como resistente, insistente, subversivo). Vasculhar e reunir as pontas soltas da tessitura que se pretende homogênea da população carcerária consistia no primeiro passo para um objetivo mais amplo: revigorar, nos apenados, o sentido de tecer as próprias narrativas de vida, de colocar-se no centro do próprio caminho e perceber-se como capaz de criar, criar-se e buscar um caminho de inserção social, objetivo fundamental do ensino no espaço carcerário.

De posse de nossos registros de observações e das resenhas e resumos produzidos pelos alunos, de acordo com as normas do projeto *Remição pela Leitura*,

elaboramos e aplicamos diversas atividades de leitura envolvendo contos, poesias, músicas, além de um documentário sobre a vida de Vinícius de Moraes. Alternando entre encontros individuais ou em grupos, leituras silenciosas ou em voz alta, questões orais ou escritas, e proposições de produções textuais mais livres (incluindo a escrita de um diário), buscamos nos esquivar de um regramento excessivo da escrita; desta forma nossa metodologia privilegiava o subjetivo, valorizando atitudes criativas dos alunos.

Ao longo da aplicação de nossos planos, efeitos muito sensíveis foram sendo notados nos apenados. Um relato de um sentimento não muito bem compreendido despertado, em M., durante a leitura de *Angústia*, de Graciliano Ramos, cadenciou numa descoberta no mês seguinte: “Foi angústia! Foi angústia que eu senti! Como o autor conseguiu fazer isso?!”. A partir desta descoberta, M. iniciou um processo de reestruturação de si; se nos primeiros encontros mantinha-se com os braços recolhidos sobre si, os ombros fechados sobre o peito, a voz baixa, com palavras curtas e mal pronunciadas (justificadas pelos poucos dentes tortos que lhe sobraram após ter sido espancado no momento de sua prisão), quanto mais lia, escrevia e questionava, mais lembrava-se da própria vida, da infância e da relação conturbada com os familiares, e, por sobre essas lembranças, escrevia novos textos, tomando uma posição autoral, colocando-se no centro da própria narrativa de vida, responsável por si. Nos últimos encontros com M., não vimos mais aquele rapaz que ocupava pouco espaço, que mutilava sua própria subjetividade para que seu corpo não transbordasse do cubículo minúsculo: quem nos visitava para buscar novos livros ao final de cada mês era agora um jovem de cabeça erguida e satisfeito com a própria escrita, respeitado entre os apenados por suas resenhas muito bem escritas; tornara-se um conselheiro em sua galeria, os outros jovens buscavam-no para conversar sobre literatura e sobre escrita.

O caso de M. foi uma das histórias que acompanhamos, e em todas elas destacamos um ponto crucial: a *criação*. Para Winnicott (1975), como veremos mais a fundo ao longo deste trabalho, é no processo de movimentação do *impulso criativo* que o indivíduo descobre o eu. Em nossa prática, entendemos que não basta decodificar o enredo de dezenas de livros e fazer resumos ou resenhas dessas obras, buscamos promover um movimento de sobrescrita de si mesmos por parte dos apenados. A população carcerária brasileira é mesmo um tecido bastante homogêneo e contido, tanto pela precariedade de condições de vida anteriores da grande maioria dos detentos, quanto pela repressão do sistema, no entanto há pontas soltas. Encontramos dezenas de rapazes que passavam os dias escrevendo em todos os pedaços brancos das folhas que

conseguiam, com letras apertadas, preenchendo esse outro espaço com o que transbordava de seus corpos e não poderia caber entre as quatro paredes de seus pequenos cubículos: poesias, peças teatro, contos, romances e canções. Ainda que não tivéssemos acesso à maioria das produções artísticas dos apenados, encontrar essas pontas soltas que destoavam da repressão, nos instigou a promover oficinas de leitura e escrita, nas quais procurávamos dar maior abertura e liberdade de escritura e fala aos alunos, libertando-nos da abordagem marcada pelas avaliações que tendem a engessar a criatividade, solidificar normas e padrões.

A partir do trabalho que realizamos na penitenciária, começamos a perceber que as reflexões que desenvolvemos naquele espaço, poderiam nos servir como ponto de partida para pensarmos outras escritas, outras leituras. Nesse sentido, encontramos na *escrevivência* (Evaristo, 2005) de Conceição Evaristo, um ponto chave para continuarmos a pensar a criação artística como meio de emancipação.

1.2 Por onde vai nosso rio

Não há povo e não há humano que possa viver sem fabular, aponta Antônio Candido (1995:242-3). Inúmeros relatos nos mostram como a arte se torna recurso de resistência ao sofrimento. Para Conceição Evaristo “Ler foi (...) um exercício prazeroso, vital, um meio de suportar o mundo”, é nessa esteira que tencionamos construir nossas reflexões: que pode a literatura? Que potência é essa que, segundo Todorov, resgatou Mill do fundo de uma depressão? Que é isso que Evaristo chama de *escreviver*? Esse “modo de ferir o silêncio imposto”, esse “movimento de dança-canto que o meu corpo não executa” (Evaristo, 2005:202).

Em *A identidade cultural na pós modernidade* (2005), Stuart Hall traz a literatura como um dos aspectos mais importantes na construção da identidade de um povo. O capítulo 3, *As culturas nacionais como comunidades imaginadas*, nos é caro na medida em que podemos pensar o significado da literatura afro-brasileira para a constituição de um povo negro como (com)unidade. Amparados em Winnicott, procuraremos explorar o quanto a arte e a criação artística são importantes na constituição das subjetividades.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso –

um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. 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. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (Hall, 2005:50-1).

Nesse sentido a literatura afro-brasileira surge como fator importante num processo de identificação, de criação de si, para o povo negro, organizando uma *comunidade imaginada*, aquela que partilha da condição de ser negro no Brasil e de tantos aspectos que essa condição implica. O que veremos é que resistir por meio da literatura é também reexistir, e para um povo cuja voz foi e é constantemente sufocada, a *escrevivência* se torna um recurso de emancipação. O corpo negro que há séculos vem sendo submetido a um apagamento constante, quando grita “Sou eu quem escreve!”, e faz questão de marcar o texto com seu corpo, marca-se no mundo, cria-se, liberta sua voz.

Parte de nossa pesquisa central, que se desdobra numa proposta de mapeamento de recursos estilísticos na composição da *escrevivência* na prosa de Conceição Evaristo, será abordada neste artigo. Esse mapeamento consiste na observação de diversos fios que se enredam na tessitura dessa escrita-vida, forçando as fronteiras do tecido de uma identidade e de uma cultura negras, de maneira a apontar linhas de fuga à infantilização do povo afro-brasileiro e à alienação dele em relação a sua própria narrativa existencial.

Por meio de uma análise da prosa da autora, procuraremos abordar um recurso que parece ser bastante central na *escrevivência*: o refrão, vindo frequentemente das águas, que engloba a ruína e a bricolagem de estilhaços de territórios anteriores na construção de novos territórios. Destacamos este recurso uma vez que, por meio dele – articulado dentro da composição *escrevivente* –, a escrita de Conceição Evaristo pode contribuir num movimento emancipatório, impulsionando processos de singularização ligados a um *devir-negro*. Fazemos referência importante à esquizoanálise, de Deleuze e Guattari (*Mil Platôs v. 4*, 1997; *Caosmose*, 1992) como compêndio de conceitos e reflexões cabíveis no estabelecimento de relações com a obra de Evaristo.

Inicialmente buscaremos registrar nossa leitura da *escrevivência*, tendo como linha condutora o conto *Olhos d'Água*, publicado no volume 26 dos *Cadernos Negros*, em 2005, disponível no site Literafro da Universidade Federal de Minas Gerais e

publicado em 2015, em livro que leva o título do conto; faremos isso esboçando pontes, ao longo da leitura, que nos servirão às reflexões posteriores. Na medida em que avançarmos, retomaremos as linhas esboçadas, na intenção de aprofundar as ideias em diálogo com alguns teóricos, ampliando nossa perspectiva de modo a observar a escrita de Conceição Evaristo.

2. Inundar

A seguir acompanharemos o curso da narrativa de *Olhos d'Água*, destacando pontos de encontro com outros textos de Evaristo, importantes na compreensão do ritmo que sustenta a *escrivivência*. Pretendemos trazer mais perguntas que respostas, mapear, traçar esboços de pontes e caminhos, correntezas, linhas de fuga na *escrivivência* que deslizam e corroem as margens bem definidas dos riachos, dos significantes e identidades, escorrendo em rizoma, movimento, performance.

Ao longo dessa leitura inicial, levantaremos alguns termos, algumas vezes nossos, outras de teóricos que abordaremos em seguida. Não nos preocuparemos neste trecho em definir minuciosamente cada termo teórico, guardando essa função para o momento posterior, preferimos então acompanhar a linha narrativa estabelecendo um diálogo constante com ela, no objetivo de traçar uma introdução que será, no intertítulo seguinte, retomada e aprofundada em tópicos que perpassam toda a leitura e se conectam na construção da análise.

2.1. Mergulhar

Estamos agora no meio da noite, ela acorda bruscamente, o chão sob os seus pés, o teto e as paredes, o quarto: é tudo dúvida, é tudo exílio, diáspora. De que cor são os olhos de sua mãe? A voz do *griot*, que cantava a cor dos olhos das mães parece tão longe... Atordoada, custa a “reconhecer o quarto da nova casa” em que está morando e não consegue lembrar-se de como “havia chegado até ali” (Evaristo, 2015:15).

É urgente que se recorde a *voz do griot*, a voz do passado, do ancestral, é um tormento não saber a cor dos olhos da mãe. A dúvida não surge delicadamente, ela *explode* da boca, desespera. Então a narradora refaz seu caminho: voltamos a sua infância, quando a mãe era *boneca*, um corpo que ressoava um ritmo que se rebatia entre elas, o batuque de um tambor, um refrão antigo, como um *totem* (Guattari, 1992:27) no centro da casa. A pergunta continua, ela ainda não se lembra da cor dos olhos de sua mãe, ela precisa dessa interrogação, é como uma criança que cantarola no escuro (Deleuze; Guattari, 1997:116), fazendo da sua cançãozinha, da sua pergunta, um chão sonoro cuja repetição constrói uma consistência, ao mesmo tempo em que trinca as paredes do *quarto-diáspora*.

Nas histórias de infância da mãe já podemos ouvir algumas notas do *griot*, ou seria nas de sua própria infância? As histórias, as infâncias, as ficções, os mitos, as *escrevivências*, tudo se mistura em torno do mesmo ritmo de tambores, são contos de ser e de devir, linhas de fuga que escorrem por muitas direções, a mãe não é um corpo sólido, é todo um mar de memórias que se misturam e arrastam o chão, desterritorializam; mas a mãe também é terra, do outro lado do oceano, ou sob os pés da narradora. Como ondas, a pergunta e a memória seguem a se alternar, ora puxando para alto mar, ora empurrando para a praia.

“Era justamente nos dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha” (Evaristo, 2015:17) aquela em torno de quem o território da casa se construía. A rainha está agora sentada no trono, as princesas colhem flores cultivadas num pequeno pedaço de terra que circunda o castelo, como ilha no oceano. Distribuídas as flores pelos cabelos, colo e braços da mãe, as filhas dançam e cantam em seu entorno, é um círculo, um ritual do qual ressoa um refrão, como quando se joga uma pedra na água, os círculos ressoam, margeiam, contornam um *em-casa*.

Agora elas estão sentadas na soleira da porta, a noite ainda não engoliu o tempo. No céu as nuvens são animais e gigantes, há uma “fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade” (Zumthor, 2007:41), elas *colocam-se em cena*, a “limitação do espaço físico” é rompida por “uma ficção inocente” (Evaristo, 2005:201); é novamente em torno da mãe, esse *corpo-eco-ancestral*, que se constrói um outro céu, é a mão dela que rasga as nuvens e as transforma em algodão doce, o contorno desse outro espaço, de *performance*, é feito tendo o *corpo-eco* como centro. Mas a pergunta insiste: de que cor eram os olhos de sua mãe?

Durante os dias de forte chuva, quando a mãe agarra as filhas em cima da cama, na voz da narradora “alguma coisa se perde e por isso se acrescenta.” (Evaristo, 2011a:9). Os olhos da mãe se confundem com os olhos da natureza, chove e chora, chora e chove; e a voz do *griot* novamente se faz ouvir de longe: a mãe se expande, é um *corpo-refrão* que contorna o mundo com suas notas. E a mesma pergunta retorna, rebordando o texto.

Movida pela dúvida sobre a cor dos olhos da mãe, ela retorna à cidade natal. Ela nunca se esquecera das mulheres da família, e já naquele tempo “entoava cantos de louvor” (Evaristo, 2015:18) às ancestrais “que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue.” Ela não se esquecera das ancestrais, mas não se lembrava ainda da cor dos olhos de sua mãe. A dúvida repete, encarnada num ritmo que desestabiliza. “Tomada pelo desespero” ela abre o círculo, não “do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga ” (Deleuze; Guattari, 1997:116-7). Ela sai de casa “no fio de uma cançãozinha”, resquício da *voz do griot*? É essa canção que ainda mantém o chão sob os seus pés, mesmo que se lance para fora de um território.

Na viagem a protagonista vive a sensação de estar “cumprindo um ritual em que a oferenda aos Orixás deveria ser descoberta na cor dos olhos de” sua mãe; “a partir de ritmos, de cantos, de danças, de máscaras, de marcas no corpo, no solo nos Totens, por ocasião de rituais e através de referências míticas que são circunscritos outros tipos de Territórios existenciais coletivos” (Guattari, 1992:27).

Estamos diante dos rios caudalosos que escorrem pela face da mãe. A filha entende que a mãe traz, “serenamente em si, águas correntezas”, ela *traz, porta* as águas, “riacho sem início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio” (Deleuze; Guattari, 1995:36). A cor dos olhos da mãe é cor de olhos d’água, águas de Oxum, que é a vida em si, puro rio, sempre no meio, *intermezzo*.

No abraço as lágrimas se misturam, desaguam num mesmo rio, não é mais só o corpo da mãe que se expande, mas o da filha também, não há mais sujeito e objeto, só um rio, um *rizoma*. E isso fica ainda mais claro (ou confuso?) quando, posteriormente, a pergunta se repete, mas agora tudo se inverteu, ou se con(fundiu) (Evaristo, 2011a:9), e a canção do *griot* segue a se repetir, de olhos em olhos, ela mantém os elos da corrente,

e, ao mesmo tempo, abre os círculos para outros círculos, é onda que ora empurra para a praia, ora para alto mar.

2.2. Desaguar

2.2.1. “Qual era a cor dos olhos de minha mãe?”

Na superfície textual a pergunta é repetida em quase todos os parágrafos de *Olhos d'Água*, provocando uma espécie de força centrípeta, atraindo cada palavra, cada imagem e som, para a interrogação. E aqui se dá um aparente paradoxo: a repetição mantém a estrutura de pé, constrói um chão sonoro que dá unidade ao texto, como colunas de um salão, reterritorializante; mas é uma pergunta, uma incerteza que corrói o chão sob os pés da narradora, engole cada memória, é também buraco, desterritorializante. O ressoar da questão, ao mesmo tempo em que organiza um conjunto de memórias em torno de um centro sonoro, esgota os significantes e seus significados, uma vez que a pergunta instiga, impulsiona, torna-se pulsar/pulsão e exige menos uma resposta linguística do que o movimento da narradora de volta aos seus ancestrais.

A narradora evoca as memórias de infância da mãe, confunde-as com as suas, diz nunca ter se esquecido das ancestrais, lembra-se das brincadeiras e dos dias de tempestade, mas tudo isso escorre pelo ralo-pergunta, tudo perde o sentido quando a interrogação surge. Aos poucos a narradora vai se deixando atrair pelo refrão questionador, traçando outros círculos na medida em que o ressoar, ao mesmo tempo em que dilui suas certezas, traz novas possibilidades, estilhaça os significantes e abre oportunidades de bricolagem desses estilhaços na construção de outros *caminhos de ser*.

Esse *estilhaçamento* surge insistentemente na *escrevivência*. Em *Ponciá Vicêncio* (Evaristo, 2003) podemos observar algo semelhante: o *nada*, segue a martelar as memórias de Ponciá, macerando suas certezas e as subjetividades que lhe perpassam. Guattari (1992) cita o caso de uma cantora acompanhada por ele em psicoterapia, que, com a morte da mãe:

“Perde bruscamente a parte alta da tessitura de sua voz, o que a condena a uma parada brutal do exercício de sua profissão [...]. Com efeito, essa mulher, em seguida a esses acontecimentos, encetarà uma série de novas atividades, fará novos contatos, estabelecerá uma nova relação afetiva, após remanejar radicalmente sua constelação de Universos. *Houve então, em*

seguida à perda de consistência de um Agenciamento existencial, abertura de novos campos de possível. Esse gênero de remanejamento é acompanhado por um tipo de vertigem: vertigem da possibilidade de um outro mundo, vertigem comparável ao estado que acompanha o fato de se debruçar na janela” (Guattari, 1992:83, grifo nosso).

Seja debruçando-se na janela a ver o *nada*, como Ponciá, quebrada pela memória vazia constante; ou desesperada como a protagonista de *Olhos d’Água*, cuja memória também falha, trazendo a pergunta que segue a desmoronar o mundo bem delineado; abrem-se frestas que aos poucos estilhaçam os muros que circundam a vida das personagens, a dúvida pisa nas *flores plantadas em torno do barraco*: dos cacos faz-se outro mosaico, *abrem-se novos campos de possível*, “enquanto um olho chora o outro espia o tempo procurando a solução” (Evaristo, 2015:114).

Em *Becos da Memória* (Evaristo, 2013) a ruína soa com frequência na narrativa, seja na própria demolição da favela, no grande buraco que cresce próximo aos barracos ou no vazio que resta em Tio Totó, após atravessar o rio “são, salvo e sozinho”. A diáspora é ruído insistente, persiste a memória de, ao mesmo tempo, perda e reconstrução. “Quando ela já estava quase dormindo, escutou longínquos sons da caixa de congada de Tio Totó. Ele ficara lá, era um dos últimos, vinha tocando a caixa pelo caminho. Ela apurou os ouvidos. O batuque vinha de fora e de dentro dela. Vinha de suas raízes, vinha do seu recôndito eu” (Evaristo, 2013:245). O refrão de dentro-fora retorna sempre, retomando as raízes ao mesmo tempo em que denuncia a distância.

“Ayoluwa, alegria do nosso povo” (Evaristo, 2015) começa em ruínas. Tudo *pitimbava*, a vida passava como um café *sambango*. Mas é nessa ruína que *Bamidele, a esperança*, dá à luz *Ayoluwa, alegria do nosso povo*. Nesse movimento vertiginoso, a *escrivência* surge como (re)criação de um território a partir do esfacelamento de um anterior: “Quando a vertigem de abolição aglomera em si o conjunto dos sistemas de abolição dos outros Territórios existenciais, *é a criação de um mundo através do fim do mundo*” (Guattari, 1992:84, grifo nosso).

2.2.2. O círculo de flores em torno do castelo

Carolina Maria de Jesus exerce grande influência sobre a formação de Conceição Evaristo, sendo inclusive citada em artigo publicado em 2005 pela revista *Mulheres no Mundo*: “Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus, que audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora.”

Tomemos então um trecho de *Quarto de Despejo* (1960), sua obra mais conhecida até o momento, no andamento de nossas reflexões:

Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar esse ambiente de fantasia para esquecer que estou na favela (Jesus, 1960:60).

Carolina Maria de Jesus resiste, pela arte e na arte, Conceição Evaristo também:

Na escola adorava redações tipo: “onde passei as minhas férias”, ou ainda, “Um passeio à fazenda do meu tio”, como também “A festa de meu aniversário” A limitação do espaço físico e a pobreza econômica em que vivíamos eram rompidas por uma ficção inocente, único meio possível que me era apresentado para escrever os meus sonhos.

Ler foi também um exercício prazeroso vital, um meio de suportar o mundo, principalmente adolescência, quando percebi melhor os limites que me eram impostos” (Evaristo, 2005:201).

A *arte como resistência* é outro traço importante da *escrevivência*. Michele Petit, antropóloga pesquisadora do Laboratório de Dinâmicas Sociais e Recomposição de Espaços do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França, coordena um programa internacional sobre “leitura em espaços de crise”, compreendendo situações de guerra, migrações forçadas e situações de desajuste semelhantes. Petit, ao referir-se aos sujeitos aos quais ofereceu a literatura como alternativa ao sofrimento, conclui:

Eles não economizam meios, *não economizam textos* – ou, às vezes, imagens – capazes de abrir o horizonte para *resistir ao confinamento*, aos constrangimentos e às eventuais tentativas dos poderes – políticos, simbólicos ou domésticos – de entrar, *estreitar e controlar seus movimentos*. Eles se esforçam para salvaguardar um conhecimento próprio e do mundo, para preservar frente e contra tudo um *espaço de pensamento*, uma dignidade e uma *parte de liberdade, de sonho, de inesperado* (Petit, 2009:289, grifos nossos).

Resistir é manter-se de pé, cravar-se num *espaço*; seja tangível ou ficcional. E, em verdade, não há bem uma fronteira demarcada entre o *tangível* e o *ficcional*, eles se misturam, se confundem. Petit relata o caso de Mira Rothenberg, levada a dar aulas a trinta e duas crianças provenientes da Europa Central pós Segunda Guerra Mundial. Nascidas nos campos de concentração ou abandonadas pelos pais para que sobrevivessem, essas crianças demonstravam profunda e recorrente desconfiança, construíram fortalezas em torno de si, para protegerem-se dos horrores por que passaram:

Rothenberg, aproveitando uma pausa nos ataques de raiva, contou-lhes sobre os índios da América:

“Contei para eles como aqueles homens aos quais o país pertencia tornaram-se refugiados na sua *própria terra*, da qual foram privados. Encontrei um livro de poemas dos índios que falava da terra que eles amavam, dos animais com os quais viviam, de sua força, de seu amor, de sua raiva e seu orgulho. E de sua liberdade.

As crianças reagiram. Alguma coisa havia mexido com elas. Os índios deveriam sentir pela América o mesmo que elas por seus países de origem.

E nós nos transformamos em índios. Tiramos os móveis da classe. Instalamos tendas e pintamos um rio no assoalho. Construímos canoas e animais de tamanho natural em papel machê. [...] As crianças começaram a se desvencilhar de suas carapaças. Nós morávamos nas tendas. Comíamos ali. Elas não queriam mais voltar para suas casas” (Petit, 2009:69-70, grifos nossos).

No relato de Rothenberg é possível notar a importância do espaço, e mais: do espaço (re)inventado, adensado pelo ficcional. Quando surge a *fissura no “real”*, encontrada pelas crianças na voz da professora ao contar a história dos indígenas e ao ler poemas deles, nos quais elas parecem ter sido capazes de se ver, o espaço se confunde, e as crianças *colocam-se em cena*, assumem vozes autorais na (re)composição de um lugar para ser. É preciso resistir para reexistir, é preciso cravar os pés nessa “própria terra”, como a que os indígenas e as crianças perderam, para, então, retomar o poder de narrar-se.

Para Conceição Evaristo *escrever* é “um modo de ferir o silêncio imposto (...) [é] o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa.”, ao *escrever-se* “toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*” (Evaristo, 2005:202). Que *lugar da vida* seria esse ao que se refere a autora, senão o lugar daquela/daquele que, nas palavras de Zumthor (2007:41): consegue vislumbrar,

pela *fissura no “real”*, a alteridade e *colocar-se em cena como sujeito*, para que, então, possa narrar e narrar-se, recolar os estilhaços das constantes quebras de si?

A protagonista de *Olhos d'Água* lembra-se das brincadeiras com a *mãe-boneca-negra*, recorda a rainha sentada em seu trono, recebendo as flores das princesas. Traz também à memória os dias em que se sentavam na soleira da porta onde, das nuvens, a mãe fazia algodão-doce. Maria Nova (Evaristo, 2013:30) insiste que precisa contar a história de seu povo, *de homens, mulheres e crianças que se amontoavam dentro dela, como amontoados eram os barracos da favela*. É um modo de tomar posse da própria história, assumir o controle. Lumbiá (Evaristo, 2011b) contava histórias de mentira, no início por safadeza, mas, no contar, encontrava-se nelas, e “em meio às lágrimas ensaiadas, o choro real, profundo, magoado se confundia” (Evaristo, 2011b:34-40). Ponciá Vicêncio (Evaristo, 2003) faz do barro sua memória, sua resistência, seu *corpo-avô*, por meio do qual resiste. Duzu-Querença (Evaristo, 1993) enfeita a vida e o vestido, e desfila num outro espaço, onde a dor se torna arte. Mary Benedita e Rose Dusreis (Evaristo, 2011a) dançam e pintam com seus corpos, são meios de ocupar o espaço, de transbordar-se e marcar o chão, ser e tomar posse de si.

Assim, a *escrevivência* alterna entre a ruína (como vimos no item anterior) e a (re)construção. Indo e vindo, diluindo e inventando terras sob os pés das personagens. Essa alternância se dá em oscilações entre o que Deleuze e Guattari chamam de *ritornelos* (Deleuze; Guattari, 1997; Guattari, 1992). Durante a leitura de *Olhos d'Água*, referimo-nos, por vezes à *voz do griot*; falamos dessa voz como algo que funciona como um centro de atração e repetição, *ritornelo* que contribui no movimento das ondas que reterritorializam e desterritorializam dentro da *escrevivência* de Evaristo.

2.2.3. A voz do Griot

Em primeiro lugar devemos firmar um conceito de subjetividade com o qual seguiremos dialogando. Em *Caosmose* (1992), Guattari traz algumas observações com frequentes menções a Mikhail Bakhtin, essas nos servirão em nossas reflexões. Por vezes ressalta a importância dos *Agenciamentos coletivos de enunciação*, os quais contribuem na relativização da individuação subjetiva. Como definição provisória de subjetividade, o autor propõe:

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (Guattari, 1992:19).

Nesse sentido, a subjetividade é entendida como linhas que ora se cruzam numa individuação, ora se espalham numa coletividade, sendo esta última compreendida como multiplicidade não exclusivamente social, que se desenvolve tanto além do indivíduo, no *socius*, quanto aquém dele, “junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos” (Guattari, 1992:20).

As condições de produção evocadas nesse esboço de redefinição implicam, então, conjuntamente, instâncias humanas inter-subjetivas manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, interações institucionais de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos, tais como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, Universos de referência incorporais, tais como aqueles relativos à música e às artes plásticas... *Essa parte não-humana pré-pessoal da subjetividade é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênesse*” (Guattari, 1992:20).

Dessa forma, quando tratamos de subjetividade aqui, estamos lidando mais do que com subjetividades individualizadas, mas também máquinas de subjetivação posicionadas tanto em regiões pré-pessoais e não-humanas quanto no meio social. Consideramos importante apresentar esse conceito de subjetividade, pois que é em paralelo com ele que Guattari, recorrendo constantemente a Bakhtin novamente, discorre sobre o conceito de *Ritornelos Existenciais*.

Os ritornelos são fragmentos que se destacam do conteúdo, por uma função de isolamento semelhante ao que acontece com a música, cuja composição torna-se relevo no silêncio-de-fundo, e ainda o que acontece com o refrão dessa música, que se torna relevo na música como um todo. Os ritornelos são como espaços onde se enroscam diversas linhas temporais, provocando a cristalização de:

Agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam.

Os casos mais simples de ritornelos de delimitação de Territórios existenciais podem ser encontrados na etologia de numerosas espécies de pássaros cujas sequências específicas de canto servem para a sedução de um parceiro sexual, para o afastamento de intrusos, o aviso da chegada de predadores... Trata-se a cada vez, de definir um espaço funcional bem-definido. Nas sociedades arcaicas, é a partir de ritmos, de cantos, de danças, de máscaras, de marcas no

corpo, no solo, nos Totens, por ocasião de rituais e através de referências míticas que são circunscritos outros tipos de Territórios existenciais coletivos (Guattari, 1992:27).

Os ritornelos, então, funcionam como centros de atração, sempre no plural, pois que as produções de subjetividade oscilam entre as atrações dos diferentes centros, sempre em movimento. Em torno deles, desses dentes-de-tear, as linhas temporais vão se enroscando, as memórias, tecendo territórios existenciais como quem tece tapetes; mudam os dentes, mudam as tessituras. É interessante neste ponto tomar um exemplo mais próximo do corpus com o qual estamos lidando: a condição diaspórica do povo negro provoca a construção, na literatura afro-brasileira, de uma África inventada, uma ideia compartilhada de lugar de pertença; essa África pode ser encarada como um *território existencial coletivo* ligado ao povo afro-brasileiro.

Em nossa leitura de *Olhos d'Água* fizemos referência à *voz do griot* como a presença da ancestralidade como refrão narrador da história afro-brasileira. A ancestralidade negra funciona como um dente-do-tear ao qual a protagonista retorna por diversas vezes, trançando os fios temporais que vai puxando nas memórias ao longo do conto. O trançar das memórias em torno dos olhos da mãe, olhos que são rios desaguando de rostos em rostos ao longo das gerações, atua ao mesmo tempo como fuga do quarto-diaspórico no qual acorda sem reconhecer (desterritorialização), e como centro de atração em torno do qual pode retrançar outras linhas e reinventar-se (reterritorialização). Nesse sentido usamos a *voz do griot* como figura desses ritornelos encarnados na memória falha dos olhos da mãe.

Em *Becos da Memória* (Evaristo, 2013), vimos Maria-nova ouvir Tio Totó tocando a caixa de congada, e o som era dentro e fora, *dentro-fora*, era a *voz do griot*, daquele que inventa e conta, e canta a história do povo, tomando na própria voz o lugar de narrar-se. Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (Evaristo, 2011a), Natalina Soledad dá-se um novo nome, para despir-se do passado. Quando nascera, os pais deram-lhe um nome abjeto, e criaram-na com repugnância, por não ter nascido homem. Dar-se um nome é o princípio, e é a partir do próprio nome que Natalina recobra o poder sobre o próprio corpo e a própria história, coloca-se no lugar de narradora, recolhe na sua voz a *voz do griot*. Ponciá (Evaristo, 2003) volta para sua terra, depois de longa jornada, reencontra, no barro, sua origem, e principalmente no boneco do avô, que traz na sua velhice o refrão ancestral, a voz que conta as histórias do povo.

No próximo tópico buscaremos tecer reflexões acerca da *escrevivência* como meio de emancipação, a partir do que apresentamos até o momento.

3. Transbordar

Como vimos, em *Olhos d'Água* a ancestralidade, encarnada no *corpo-eco* da mãe, ressoa como *ritornelo existencial coletivo* do povo negro, rebatendo-se num ritmo que persiste a estilhaçar os muros do quarto-diáspora ao qual a protagonista fora confinada, rasgando fissuras na parede por onde entra um outro espaço, de performance:

A situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. [...] Ela tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário (Féral apud Zumthor, 2007:42).

Conceição Evaristo, abordando a *escrevivência*, faz afirmações que se aproximam muito do conceito de performance de Zumthor. Para a escritora, na *escrevivência* das mulheres negras:

Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas *antes de tudo vivido*. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. [...] Pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. *Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida* (Evaristo, 2005:205-6).

Tomar o lugar na escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida, retomar o poder sobre os meios de produção da memória, *colocar-se em cena em relação ao mundo e a seu imaginário*, implicar o corpo na escrita; nesse sentido dizemos que a *escrevivência* é uma escrita performática. Podemos ainda reforçar essa proximidade na medida em que percebemos, como demonstrado no segundo item do tópico anterior, a importância do espaço (e do corpo como meio de senti-lo e ocupa-lo), na constituição da *escrevivência*, enquanto que Zumthor fala da necessidade de “percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, *uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.*” (Zumthor, 2007:41).

Até aqui, procuramos demonstrar como o rio dos olhos da mãe – refletido na pergunta insistente ao longo de *Olhos d'Água* – funciona como *ritornelo existencial* da protagonista, e, mais ainda, da cadeia geracional da qual ela faz parte, ou seja, é na verdade *um ritornelo existencial* em torno do qual giram produções de subjetividades coletivas de um povo. Mas ainda há uma outra relação a ser pensada, a qual nos referimos como *cadeia de ritornelos da escrevivência*. Para tanto, recorreremos a mais algumas palavras de Conceição Evaristo a respeito da *escrevivência*, desta vez em entrevista a Eduardo Assis Duarte:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível (Duarte, 2011:115).

Com essa afirmação, é possível observar como Conceição Evaristo produz mecanismos de referenciação: o texto literário é puxado para fora das letras que o compõem (ou mergulhado mais fundo em sua composição?), as frases, as imagens, os sons são afirmados como parte do corpo da escritora, mas, mais que isso, seu corpo é distribuído sobre vários dentes-do-tear nos quais se enrosca e tece sua *escrevivência*.

Ao destacar esses dentes-do-tear (brasileira; negra; mulher; viúva; professora; etc.), Conceição Evaristo levanta universos de referência, *ritornelos* que ressoam em direções diferentes, atraindo a escrita-vida de um lado para outro, alternando os fios na tessitura *escrevivente*. Deleuze e Guattari começam *Mil Platôs 1* com a seguinte frase: “Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (Deleuze; Guattari, 1995:10). O discurso da *escrevivência* cria um elo entre os ritornelos da escrita ficcional de Evaristo e os seus próprios como sujeito, projetando, ainda, uma cadeia que se estende na produção de memórias coletivas em torno de um devir-negro (também um devir-mulher e outros devires).

[A respeito de uma obra de Kafka] O rato Josefina renuncia ao exercício individual do canto para fundir-se na enunciação colectiva da «inúmera multidão de heróis do [seu] povo». Passagem do animal individuado à matilha ou à multiplicidade colectiva: sete cães músicos. Ou então, ainda nas Pesquisas de um cão, os enunciados do investigador solitário tendem para o

agenciamento de uma enunciação colectiva da espécie canina, mesmo se esta colectividade já não existe ou ainda não é considerada como tal. Não há sujeito, só há agenciamentos colectivos de enunciação (Deleuze; Guattari, 2003:41).

De forma semelhante, no engrenar de *Olhos d'Água* (e da *escrevivência* como um todo), o que fala é a multiplicidade coletiva, não há sujeitos, mas agenciamentos coletivos de enunciação. Há um devir-negro, um devir-mulher, que fala, que cria, narra; e isso se potencializa a partir das afirmações de Conceição Evaristo. Não é mais só alguém que escreve um texto ficcional, é uma série de agenciamentos, é um corpo negro, um corpo feminino, o griot; *ela escreve a duas mãos, mas ela é muita gente*:

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade
(Evaristo, 2008:10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos apresentar algumas de nossas reflexões acerca da *escrevivência* de Conceição Evaristo, tendo como linha condutora o conto *Olhos d'Água* (Evaristo, 2015). De início apresentamos algumas das reflexões que levantamos ao longo de nossas pesquisas iniciais no espaço carcerário, a partir das quais pudemos passar a abordar a *escrevivência*, no objetivo de entendê-la como meio de emancipação de subjetividades negras.

Ao longo da leitura de “Olhos d'Água”, destacamos linhas de recursos recorrentes na escrita evaristiana, buscando aproximações com os romances: *Becos da*

Memória (Evaristo, 2013) e *Ponciá Vicêncio* (Evaristo, 2003); contos publicados nos *Cadernos Negros* (2011b; 1993), e nos livros: *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (Evaristo, 2011a) e *Olhos d'Água* (Evaristo, 2015).

Juntando as linhas, tecemos observações a respeito de três aspectos, buscando demonstrar como eles funcionam, nas memórias da narradora, e em outros textos em prosa de Evaristo, dentro de um movimento oscilatório entre ritornelos, ora estilizando os territórios, ora inventando outros campos de possível a partir dos cacos desterritorializados.

Ao fim aproximamo-nos mais das falas de Conceição Evaristo acerca da *escrivência*, procurando demonstrar como sua escrita parece retomar a função do griot, resgatando o poder sobre meios de produção da memória relacionada ao devir-negro. Conceição Evaristo dialoga muito também com a representação do feminino, e mais especificamente do feminino negro, no entanto optamos por nos focar mais, aqui, na questão afro-brasileira.

É importante ressaltar novamente que por vezes preferimos nos referir a um “devir-negro” mais que a um “povo negro”, essa opção se dá por acreditarmos que a *escrivência* atua num campo maior que apenas na construção da memória do povo negro. Ao dizermos que sua escrita abre campos de possível de um devir-negro, apontamos para uma construção emancipatória narrativa e memorialística que extrapola a história do povo negro, na verdade a voz de Evaristo (quando pensamos na questão afro-brasileira), acreditamos, pode atuar como *ritornelo existencial coletivo* para além de uma minoria (seja negra, feminina, etc.), engrenando de forma importante na *produção de subjetividades através de processos de singularização* inclusive naquele campo pré-pessoal, não-humano, das subjetivações parciais.

Com este artigo esperamos contribuir com os estudos em torno da obra de Conceição Evaristo e da literatura afro-brasileira. Como já dito anteriormente, este não é um trabalho fechado, ainda estamos em movimento em nossos questionamentos e reflexões, e não pretendemos com ele dar respostas mais do que levantar perguntas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Candido, Antonio. 1995. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1995. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: 34.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2003. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Duarte, Eduardo Assis; Fonseca, Maria Narazeth Soares (orgs.). 2011. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, p. 103-116.

Evaristo, Conceição. 1993. Duzu-Querença. In: Ribeiro, Esmeralda; Barbosa, Márcio (Org). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*, v. 16. São Paulo: Quilombhoje.

Evaristo, Conceição. 2003. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza.

Evaristo, Conceição. 2005. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Moreira, Nadilza Martins de Barros; Schneider, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, p. 201-212.

Evaristo, Conceição. 2008. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala.

Evaristo, Conceição. 2011a. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala.

Evaristo, Conceição. 2011b. Lumbiá. In: Ribeiro, Esmeralda; Barbosa, Márcio (Org). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*, v. 34. São Paulo: Quilombhoje.

Evaristo, Conceição. 2013. *Becos da Memória*. Florianópolis: Mulheres.

_____. *Olhos d'água*. 2015. Rio de Janeiro: Pallas.

Guattari, Félix. 1992. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: 34.

Hall, Stuart. 2005. *A identidade cultural na pós modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Ed. 10, Rio de Janeiro: DP&A.

Jesus, Carolina Maria de. 1960. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Lino Gráfica Editora.

Petit, Michele. 2009. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. São Paulo: 34.

Todorov, Tzvetan. 2010. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel.

Winnicott, Donald Woods. 1975. *O Brincar e a Realidade*. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago.

Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

VIAJANDO NO BARCO DO OUTRO: MIA COUTO E GUIMARÃES ROSA

Marli Fantini SCARPELLI⁶

RESUMO

Com base na literatura de Mia Couto e na convergência estrutural e linguística deste com Guimarães Rosa, pretendemos identificar correspondências simbólicas e alegóricas entre o universo ficcional e a história da guerra colonial em Moçambique, bem como seus desdobramentos pós-coloniais. Ao mesclar ficção e documentário, tal literatura traça um retrato poético e alegórico da Moçambique contemporânea, de cujo contexto despontam inventários de fragmentos, modulações melancólicas de vozes a reverberar rastros de tradições, ritos e mitos de um país em ruínas. Por sua feita, Guimarães Rosa, escritor brasileiro, implode e estiliza, kafkianamente, os hábitos linguísticos cristalizados na Língua Portuguesa, fazendo cintilar — nos interstícios minados da língua formal — uma outra língua, “sua língua brasileira”, instrumento mediante o qual ele postula o direito de renovar a língua, para renovar a literatura e a vida: “Minha língua é a arma com a qual defendo a dignidade do homem (...). Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (1994: 52). Este trabalho salientará, enfim, não apenas acontecimentos traumáticos, perdas e luto, mas também instantes de superação e travessia – cintilações a iluminar devires, espaços ainda desabitados, práticas nômades, a hibridez de histórias, culturas e zonas fronteiriças de que fala Mia Couto, escritor cuja literatura confere visibilidade à história traumática da Moçambique pós-colonial. Para tanto, ancorar-nos-emos nas imagens de entre-lugar ou de não-lugar, obscuros limites fluviais através dos quais Guimarães Rosa faz um barco à deriva deslizar n’ “A terceira margem do rio”, conto com o qual Mia Couto entabula um fecundo diálogo.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; Guimarães Rosa; Moçambique; terceiras margens; travessia

O cenário preferencial da literatura de Mia Couto, uma das mais relevantes vozes da literatura africana em Língua Portuguesa, são as guerras coloniais e seus traumáticos desdobramentos. Ao mesclar ficção e documentário, suas narrativas traçam um retrato poético, político e alegórico da Moçambique contemporânea, de cujo

⁶ UFMG, Faculdade de Letras, Rua Sagitário, 81/302, Bairro Santa Lúcia, CEP 30360230, Belo Horizonte, MG, Brasil, marlifan@terra.com.br; Este trabalho pode ser produzido graças à Bolsa de Produtividade em Pesquisa e à Bolsa Pesquisador Mineiro a mim concedidas pelo CNPq e, respectivamente, pela FAPEMIG.

contexto despontam inventários de ruínas, fragmentos, modulações melancólicas de vozes a reverberar rastros de tradições, ritos e mitos de seu país.

A crescente recepção à obra de Mia Couto, no amplo universo da lusofonia, bem como no dos Estudos Pós-coloniais, vê-se às voltas com indagações cabais sobre o trauma da guerra, suas vítimas e a perda de tradições, sob o impacto da globalização: O que resta atualmente de cultura e tradições orais dilaceradas por guerras e genocídios? Como elas interagem com a globalização cultural e econômica em rápida circulação em Moçambique? E o saldo de mortos na guerra de libertação de Moçambique e um outro tanto durante a guerra civil? Como superar os traumas, como curar a memória ferida, como reconstruir literal e simbolicamente os escombros de uma geopolítica fraturada? Minha proposta de trabalho se ancora neste fluxo dialógico para propor reflexões e novas indagações sobre as possíveis redes interativas da literatura de Mia Couto com a história de Moçambique, ambos literatura e história ora debruçados sobre a Moçambique Pós-colonial.

Com base em dois textos ficcionais de Mia Couto, bem como de sua convergência estrutural e linguística com o conto “A terceira margem do rio”, do brasileiro Guimarães Rosa (que postula a renovação do mundo pela renovação da língua; a tensão entre a oralidade e a escrita; entre a tradição e a modernidade), a proposta central deste trabalho é identificar as possíveis correspondências da literatura de Mia Couto com a história da guerra colonial em Moçambique e seus desdobramentos pós-coloniais. Tendo tais proposições em vista, este trabalho se debruça sobre momentos históricos de perigo de que se ocupam os dois textos de Mia Couto a ser aqui examinados: o conto “O dia que explodiu Mabata-bata” e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, ambos mantendo fecundo diálogo com o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Ao entrar no barco com Rosa, Couto encontra a mediação simbólica necessária para enfrentar ficcionalmente a realidade traumática da Moçambique contemporânea.

Falar a partir de um lugar (des)marcado

Edward Said equaciona o posicionamento de muitos intelectuais europeus cujas postulações se definem a partir da Europa, espaço universal neutro, desvinculado de

fronteiras nacionais ou identidades étnicas. Armado de fragoroso antagonismo contra tais intelectuais, ele adverte que ser intelectual significaria algo como ter apenas um interesse por uma perspectiva eurocêntrica, postura hoje impensável principalmente depois que a Europa deixou de representar padrões culturais e éticos indiscutíveis para o resto do mundo. O desmantelamento dos grandes impérios coloniais depois da Segunda Guerra Mundial diminuiu a capacidade da Europa em iluminar intelectual e politicamente o que se costumava denominar regiões obscuras da terra. Com o advento da Guerra Fria, a emergência do Terceiro Mundo e a emancipação universal desencadeada pela presença das Nações Unidas, tradições e países não europeus passam a ter visibilidade para intelectuais europeus mostrando-se-lhes dignos de uma atenção mais séria e respeitosa (Said, 2005: 37).

Com o advento da Guerra Fria, a emergência do Terceiro Mundo, as guerras coloniais e a emancipação universal desencadeada pela presença das Nações Unidas, tradições e países não europeus passam a ter visibilidade para intelectuais europeus mostrando-se-lhes dignos de uma atenção mais séria e respeitosa (Said, 2005: 37). Nesse contexto globalizado de rápidas transformações e emancipações, aflora a consciência de “diferença” e “alteridade”, o que não mais permite ao intelectual ser impessoal ou neutro. De fato, quando hoje se fala no papel do intelectual, faz-se imperativo levar em conta as variantes nacionais, religiosas e mesmo continentais: “Os intelectuais africanos ou árabes, por exemplo, fazem parte de um contexto muito particular, com seus próprios problemas, desvios, limitações, triunfos e peculiaridades” (Said, 2005: 38).

Endossando as posições de Said, salientaremos, neste trabalho, não apenas acontecimentos traumáticos, perdas, luto, mas também aos instantes de superação e travessia – cintilações a iluminar devires, espaços ainda desabitados, práticas nômades, a hibridez de zonas, histórias e culturas fronteiriças de que fala Mia Couto, escritor cuja literatura confere visibilidade à história traumática da Moçambique pós-colonial. Para tanto, ancorar-nos-emos nas imagens de entre-lugar ou de não-lugar, obscuros limites fluviais através dos quais Guimarães Rosa Rosa faz deslizar um barco à deriva em seu conto “A terceira margem do rio”, com o qual, como supra mencionado, Mia Couto entabula um fecundo diálogo.

Para tanto, salientamos não apenas acontecimentos traumáticos, mortes, perdas, luto, mas também instantes de superação e travessia – cintilações a iluminar devires,

espaços ainda desabitados, práticas nômades, a hibridez da zona fronteira ou os limites fluidos entre literatura e história de que trata a literatura de Mia Couto. Como supra mencionado, este entra no barco de Guimarães Rosa e, sob o influxo da “terceira margem”, viaja pelas “ilhas e croas” do conto “A terceira margem do rio” (ROSA, 1969). Quiçá um “estar no mesmo barco” que se deixa singrar à deriva, bordejando ilhas desertas e espaços desterritorializados, a partir dos quais a melhor alternativa é, antes de tudo, como sugere Deleuze, remar juntos, partilhar:

Embarcou-se: uma espécie de jangada de Medusa, há bombas que caem à volta, a jangada deriva em direção a riachos subterrâneos gelados, ou então em direção a rios tórridos, o Orenoco, o Amazonas, pessoas remam juntas, que não supõem que se amam, que se batem, que se comem. Remar juntos é partilhar, partilhar alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de toda instituição. Uma deriva, um movimento de deriva, ou de “desterritorialização” (Deleuze, 2006: 322).

Rio sem margens

No conto “A terceira margem do rio”, Guimarães Rosa tematiza a busca quase detetivesca de um pai que, ao embarcar para sempre em uma canoa, se afasta de todos, sempre se esgueirando, sem deixar rastros. Optando por invisíveis pontos de fuga, o pai desiste de toda forma de fixidez — seja na relação com a família, seja com o habitar — e passa a transitar por algo como as “ilhas sem lugar” de Fernando Pessoa. Doravante, o pai à deriva bordeja indefinidamente as margens do rio, sem contudo ancorar em nenhuma: “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim” (Rosa, 1969: 34). A perspectiva do conto é a do inominado, atópico e foracluído narrador-protagonista, que, expulso da ordem simbólica, ou seja, excluído do campo paterno, tenta desesperada e inutilmente trazer o pai de volta à terra firme. Ainda que tente demover o pai de seu intento, não logra êxito e, então, sente-se culpado: “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo (...). Sou o culpado do

que nem sei, da dor em aberto, no meu foro. Soubesse-se as coisas fossem outras. E fui tomando ideia” (Rosa, 1969: 36).

Ao tentar recorrentemente modificar, no presente, um acontecimento já consolidado no passado, o narrador sempre falha em seu empreendimento. Primeiro, porque o passado já não existe mais. Segundo, porque o que aconteceu no passado só existe como memória, como lacuna, como falta. Assim, buscar no “real” o pai ausente não vai trazê-lo de volta. Quando, por conseguinte, o narrador se oferece em sacrifício para ocupar o lugar do pai na canoa, já fica aí inscrito o malogro. A empresa será vã, como é vão o apelo: “— Pai, o senhor está velho, já fez seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa...” (Rosa, 1969: 37).

Todavia, cada um é cada um, e cada canoa é uma canoa: ambos únicos, singulares e não intercambiáveis. Portanto, ocupar o lugar do pai na canoa é o mesmo que entrar no lugar dele, no que ele viveu, na história dele, em suma, no “real”. Isso todavia não é possível, ainda que o pai chegue a franquear ao filho a permuta. É assim que, um dia, este finalmente vê sua demanda quase realizar-se: o pai rema a canoa em direção ao filho, acenando sinais de aceitação de que ele ocupe seu lugar (dele, o pai) na canoa. O filho, contudo, recua, já não mais podendo assumir o que pretendeu por tanto tempo.

E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. Sofri o mais frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém mais soube dele. Sou homem depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado (Rosa, 1969:37).

Sem nome e sem saída, o narrador e prot/post(agonista) do conto é sujeito-objeto da travessia que simultaneamente comporta presença e ausência. Mal se equilibrando na borda da linha onde o excesso de lucidez desliza para a loucura, ele rejeita a lógica hegemônica impingida à condição errante do pai, quando afirma: “Ninguém é doido. Ou, então, todos” (Idem: 36). Deixando-se, enfim, atravessar pela perspectiva do “outro”, o filho, contra todas as expectativas, opta pela surpreendente e paradoxal eleição da “alteridade”, do fluxo em mão dupla, de formas não consensuais do habitar, da desterritorialização, do vir-a-ser, o que lhe torna finalmente possível saltar do “real” ao relato. Vale dizer: ele não se cala. E é justamente por falar, por realizar o relato de seu vivido, que lhe é dado ocupar sua própria canoa, sua própria construção simbólica.

Travessia possível, mas realizável tão somente na linguagem, esta terceira margem onde o homem se reconhece em sua humanidade.

Ora, importa salientar que o medo, o luto e a culpa não se redimem no real, visto este ser para sempre irrecuperável. Ao agenciar a constituição do sujeito enquanto ser constituído pela linguagem, o “acontecimento” foucaultiano, posto desencadear e reavivar, posto que parcial e fragmentariamente, experiências de perda e sofrimento, solidão e culpa, constitui uma “ponta deslocada do presente”, cuja astúcia reside na transformação paradoxal da ausência, da perda, do silêncio no “primeiro lugar do discurso” (Foucault, 2006: 31). Justamente a transformação “indispensável para a constituição de nós mesmos como sujeitos autônomos”, com aptidão, portanto, para interferir na reconstituição e renovação de histórias individuais e mesmo coletivas. Portanto, é na linguagem, tão-somente na própria linguagem, conforme o postula De Man, que a ‘culpa’ se resolve” (Apud Foucault, 2006: 16).

Caminhando para a fragmentação, a opacidade e o inacabamento, o conto aposta na emergência de uma “terceira margem”, onde as singularidades são plurais e regidas pelas águas da palavra. Onde o sujeito da enunciação faz da ausência do pai o lugar onde principia seu próprio discurso, sua autonomia e liberdade. Somente, enfim, pela terceira margem - as margens das palavras - é-lhe dado instituir seu lugar como sujeito do discurso. Ele, homem, canoa, rio, fluxo em interminável travessia simbólica: Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem numa canoinha de nada, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio (Rosa, 1969: 37).

Como o faz em sua literatura em geral, Guimarães Rosa, também neste conto, implode e estilhaça, kafkianamente, os hábitos linguísticos cristalizados⁷ na Língua Portuguesa, fazendo cintilar — nos interstícios minados da língua formal, imposta pelo colonizador — uma outra língua, sua “língua brasileira”. Em entrevista a Gunther Lorenz, Rosa postula o direito de renovar a língua, para renovar a literatura e a vida, devolvendo, assim, a dignidade ao homem: “(...) minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã, depois da purificação (...). Minha língua (...) é a arma com a qual defendo a dignidade do homem (...). Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Rosa, 1994: 52). Mais do que a temática, são as quebras dos hábitos linguísticos, a inventividade sintática e vocabular, os paradoxos do não-lugar, da

⁷ Ver a respeito Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 1977. O que é uma literatura menor? *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago.

alteridade e do devir que irão estimular o diálogo da literatura de Mia Couto com a literatura de Rosa e, de forma mais consequente, com a imagem rosiana da “terceira margem do rio”.

Dominação, minas, mortes e mutilação em Moçambique

O cenário preferencial dos livros de Mia Couto, uma das mais relevantes expressões da literatura africana em Língua Portuguesa, são as guerras coloniais e seus traumáticos desdobramentos. Ao mesclar ficção e documentário, suas narrativas (de Mia Couto) traçam um retrato poético, político e alegórico da Moçambique contemporânea, de cujo contexto despontam inventários de ruínas, fragmentos, modulações melancólicas de vozes a reverberar rastros de tradições, ritos, mitos de seu país.

Durante os 11 anos em que Moçambique foi palco da sangrenta guerra pela libertação, distintos grupos internos se associaram contra a colonização portuguesa. Conquistada a independência, em 1975, esses grupos começam a polarizar-se na disputa pelo poder. Encabeçada por duas facções rivais, Frelimo e Renamo, a disputa toma a forma de uma sangrenta guerra civil que irá transformar Moçambique num grande território minado, em cujo solo cerca de um milhão de bombas serão semeadas. “Finda a disputa ideológica, uma transição patrocinada pela ONU conduziu Moçambique ao pluripartidarismo democrático em 1992, deixando pelo caminho 16 anos de guerra civil e o saldo de um milhão de mortos”. Posto a intervenção ter dado cabo à guerra civil, ainda hoje se colhem os frutos podres do plantio de minas terrestres por todo o país, que se tornou um dos campeões mundiais em número de mortos e mutilados em decorrência desse meio de destruição em massa.⁸

Que foi ou quem foi que explodiu o boi?

A guerra, a perda das tradições, a miséria, a submissão a novas formas de poder pós-colonial, as mortes e mutilações geradas por explosões de minas, todas essas

⁸ Ver a respeito em <http://www.icbl.org/lm/2005/mozambique.pt.html>. Acesso em fev. de 2014.

ocorrências recebem um tratamento alegórico e por vezes mítico-maravilhoso no conto "O dia em que explodiu Mabata-bata", que integra o livro *Vozes anoitecidas*, de Mia Couto. A série histórica — o contexto pós-colonial, o autoritarismo e outras formas hegemônicas de dominação, bem como o analfabetismo enquanto um recorte metonímico da degradação cultural do país — mantém estreita correspondência com a série ficcional, por cujo viés atravessam os mitos, as tradições, o cruzamento entre o registro oral e o literário, as credices oriundas da tradição popular e oral. O substrato histórico-político confere alicerce à plausível história de Azarias, menino órfão cujo sonho é freqüentar a escola, vivendo, num meio rural, com a avó e o tio, que o submete ao trabalho escravo. Seu trabalho consiste em levar a boiada às pastagens. Num dia, de repente, o boi Mabata-bata, explode: "Rebentou sem um múúú. No capim em volta choeram pedaços e fatias, grãos e folhas de boi. A carne eram já borboletas vermelhas. Os ossos eram moedas espalhadas. Os chifres ficaram num qualquer ramo, balouçando a imitar a vida, no invisível do vento" (Couto, 1987: 47).

Não entendendo as razões do acidente, o menino o atribui primeiro a uma causa natural — um relâmpago. Mas, consultando o horizonte, conclui por uma causa mítica: o *ndlati*, ave do relâmpago, que na curta e limitada perspectiva do menino é relacionado às bombas lançadas do alto ou às minas que explodem de dentro da terra:

O *ndlati* vive nas suas quatro cores escondidas e só as destampa quando as nuvens rugem na rouquidão do céu. É então que o *ndlati* sobe aos céus, enlouquecido. Nas alturas se veste de chamas, e lança o seu vôo incendiado sobre os seres da terra. Às vezes atira-se no chão, buracando-o. Fica na cova e aí deita a sua urina (Couto, 1987: 48).

Segundo a perspectiva mitopoética do menino, o desarmador de bombas é um feiticeiro, cuja ciência foi empregada para retirar do "ninho de *ndlati*" "uma réstia maligna". É possível aferir que essa perspectiva, mediada pelo discurso indireto livre, é também norteadora de outras personagens deste conto bem como de outras narrativas de Mia Couto. Embora ciente da própria inocência, o pequeno pastor teme o tio e foge para não ser castigado. Ao dialogar com a terceira margem rosiana, o conto de Mia Couto torna patente que a fuga e tentativa de travessia pelo menino derivam para outras águas. Águas traiçoeiras e turvas que não franqueiam qualquer opção de saída ou de restituição: "Partiu na direcção do rio. Sentia que não fugia; estava apenas a começar o seu caminho. Quando chegou ao rio, atravessou a fronteira da água. Na outra margem, parou à espera nem sabia de quê" (Couto, 1987: 49).

Não sabia, porque, como é possível perceber, com base na leitura de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, o tempo da travessia é o tempo da experiência, sobre o qual só teremos oportunidade de refletir, depois que já atravessamos, ou seja, depois que passamos do vivido ao relato, da experiência à vivência. O tempo do vivido é o tempo da guerra, do trauma, do real em estado bruto, como bem o percebeu Riobaldo, narrador do romance rosiano: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1984: 60). Assim sendo, é somente através do relato ou a partir dele que nos damos conta do que nos aconteceu, daquilo que ganhamos ou que perdemos durante nossa “travessia”.

Procurado pelo tio que lhe mente, prometendo realizar-lhe o sonho de poder frequentar a escola, o menino volta do meio de sua travessia, mas é surpreendido por uma explosão:

O pequeno pastor saiu da sombra e correu o areal onde o rio dava passagem. De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago. Quis gritar:

- *Vens pousar quem, ndlati?*

O pequeno pastor saiu da sombra e correu o areal onde o rio dava passagem. De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago. Quis gritar:

— *Vens pousar quem, ndlati? (...)*

— *Vens pousar a avó, coitada, tão boa? Ou preferes no tio, afinal das contas, arrependido e prometente como o pai verdadeiro que morreu-me?*

E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem de sua chama (Couto, 1987: 54; grifos do autor).

O pequeno guardador de rebanhos viu descer o *ndlati*, a ave do relâmpago, que o deixa tão bestializado e tão sem alternativas quanto o boi, ambos à mercê de bombas que não oferecem às suas vítimas nenhuma alternativa de fuga, já que, quando não são cuspidas do céu, brotam do fundo da terra.

Uma visita a Luar-de-Chão / Moçambique

Ao mesclar ficção e documentário histórico, as narrativas de Mia Couto traçam um retrato poético, histórico e alegórico da Moçambique contemporânea, de cujo

contexto despontam inventários de ruínas, miséria material e simbólica, modulações melancólicas de vozes a ecoar rastros fugidios de tradições, valores, memórias, ritos e mitos. Quando tematiza os “lugares de memória”, o historiador Pierre Nora salienta a relação de complementaridade entre história e literatura. A primeira, o centro propulsor da memória; e a segunda, seu luto manifesto:

A memória, com efeito, só conheceu duas formas de legitimidade: histórica ou literária. Elas foram, aliás, exercidas paralelamente, mas, até hoje, separadamente. A fronteira hoje desaparece e sobre a morte quase simultânea da história-memória e da história-ficção, nasce um tipo de história que deve seu prestígio e sua legitimidade à sua nova relação com o passado, um outro passado (...). História, profundidade de uma época arrancada de sua profundidade, romance verdadeiro de uma época sem romance verdadeiro. Memória, promovida ao centro da história: é o luto manifesto da literatura (Nora, 1993: 28).

Crítico da FRELIMO, partido único e unificador de Moçambique durante muitos anos, o historiador Michel Cahen afirma que, ao retornar a este país em 1981, certificou-se de que seus dirigentes decidiram que “a capital é o protótipo da nação e que a FRELIMO é o partido da unidade nacional”, razão pela qual acaba por ocorrer a “fusão entre Partido e Estado”. Tal postura vem a impossibilitar questionamentos por parte da “população”, sempre sem voz ou expressão frente ao poder. Ou seja: qualquer pessoa que discordasse “das decisões do partido e a sua conversão em ‘Pós-colonial’, Pós-feudal’ era demonizada (Cahen, Apud Lazagna, 2005: 120). A FRELIMO, nacional-liberal pós-1989, entabula um projeto de nação, a qual foi concebida “como um paradigma de modernização, [com] o objetivo político [de] produzir uma nação unificada, homogênea (...) na qual as etnicidades devem desaparecer (...) É como dizer: a FRELIMPO é o povo, o povo é a nação, a FRELIMO é a nação” (Cahen, 2005: 121). Cahen verifica que, segundo o *slogan* do partido, “É preciso organizar o povo”, subjaz a postura discriminatória de que o povo não está organizado, pressupondo-se, nesse sentido, que “Não tem clãs, não tem etnicidades, não tem chefaturas” (Cahen, 2005: 124).

Um ilha pós-utópica

O protagonista do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*,

de Mia Couto, é um jovem transculturador, um “mediador letrado” com a “função” de recuperar a memória e as tradições orais obliteradas de uma “ilha” pós-utópica, em vias de desaparecimento. Trata-se de um jovem que nasceu na “ilha”, mas foi enviado à cidade para “estudar”. Em razão do longo distanciamento físico e temporal, ele não mais se reconhece na paisagem nem na cultura da ilha a que retorna: trata-se da Ilha “Luar-de-Chão”, espaço intersticial, desterritorializado e mítico, separado da cidade pelo rio, à deriva no espaço e suspenso do tempo: um “espaço sem lugares, [num] tempo sem duração” (Althusser, apud Bhabha, 1998: 202). A interação metonímica da série literária (“Luar de chão”, cenário do romance) com a série histórica (Moçambique: cenário de guerra colonial e período pós-colonial) confere caráter alegórico ao romance.

A tarefa do jovem transculturador letrado, em seu retorno à arcaica ilha “Luar-do-Chão”/Moçambique, é difundir uma perspectiva plural à “população” da “ilha”, isolada da “nação” e restrita a uma perspectiva unívoca e excluída do processo de integração nacional. “Quando um moçambicano diz: ‘eu sou população’ [afirma Cahen], isso quer dizer: ‘eu não faço parte do partido, eu não sou povo’. Quando um quadro da capital vai para uma aldeia, o secretário local o apresenta como ‘o camarada que vem da nação!’” (Cahen: 125). Guardada a diferença de enfoque, o posicionamento de Cahen não destoa do tratamento ficcional conferido ao romance por Mia Couto, sobretudo no que respeita ao choque cultural desencadeado pelo “contato” entre o protagonista retornado (da cidade/”nação”) e a “população” (de “Luar-do-Chão”).

Em homologia com o distanciamento crítico e epistemológico de que se dota o historiador “estrangeiro”, o personagem que retorna à Ilha “Luar-do-Chão” visa, a partir de um heterogêneo *locus* de enunciação, surpreender e salientar subjetividades diferenciais, ora silenciadas pelo poder pós-colonial a produzir (em série) identidades sociais indiferenciadas. Ao lançar novo olhar à ilha/Moçambique, Marianinho, o protagonista do romance, não simplesmente representa ou reproduz um mundo invisível. Seu papel é também o de iluminar o real, que, por si mesmo, é indiviso e opaco.

Guardadas as devidas proporções, esta é ademais uma das tarefas do historiador comprometido, que guarda a responsabilidade de atualizar e preservar a memória individual, juntamente com a coletiva. No romance, os pontos de vista se deslocam e se intercambiam, e é neles que se alicerça um ou outro tipo de memória, que se alternam de acordo, portanto, com os deslocamentos do enunciador, bem como com o tipo de relação que este mantém com os lugares ou grupos com os quais interage. Sobre os

deslocamentos que permitem ao sujeito da memória reavivar suas lembranças, Halbwachs postula que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios [e grupos]” (Halbwachs, 2004: 51).

Assim, a tarefa do jovem transculturador do romance de Mia Couto é tecer uma rede compartilhada de sentidos e memórias capaz de sancionar interações entre a “população” e a “nação”, o arcaico e o moderno, a velha e a nova geração, o oral e o escrito, devolvendo a diversidade cultural, étnica e política à “população” oprimida e unificada por um poder central. O avô analfabeto, ora agonizante, dita cartas ao jovem retornado, procedimento por meio do qual o instrui a fundar um “mundo novo” na ilha — cujo estado presente é tão agônico quanto o dele (o avô) que morre junto com as tradições da ilha: “Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber (...). A escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos (...). A sua tarefa é repor as vidas, direitar os destinos dessa nossa gente” (Couto, 2002: 125-126).

Pierre Nora aborda os “locais de memória” enquanto marcos históricos cujo objetivo é fazer rememorar datas, tradições, acontecimentos relevantes para a comunidade, para o resgate de sua memória coletiva, bem como para a manutenção do espírito de nacionalidade, principalmente quando “não há mais meios de memória” (1993: 07). O “rio” e a “casa” são os “lugares de memória” consagrados em “Luar-do-Chão”. Não obstante, ambos já perderam a força de evocação da memória, das tradições e dos rituais coletivos. A respeito desse conceito, Nora defende: “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória” (Nora: 1992: 18).

Quando, enfim, todos os meios de memória começam a ficar inoperantes em “Luar-do-Chão”, Dito Mariano, mantenedor da rede das tradições orais da comunidade, lega — antes de morrer — sua experiência ao neto Marianinho. Seu propósito é fazer deste o novo depositário da memória e das tradições da ilha. Le Goff emprega a expressão “homens-memória”, para designar aqueles em cuja memória (prodigiosa) “reconhecemos o papel de guardião de tradições orais arcaicas em que a história e o mito normalmente se confundem (Le Goff, 428-429).

Marianinho, narrador e protagonista do romance, volta à ilha para comandar as cerimônias fúnebres do avô. Sua volta constitui uma travessia referencial e metafórica: “A bordo do barco que me leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai

ditando suas ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu avô Dito Mariano. Cruzo o rio” (Couto, 2002: 15).

Todavia, ele se vê às voltas com a obrigação de restaurar a história familiar e coletiva, as tradições, os segredos e a corrupção responsáveis pela presente miséria e degradação da ilha, com os quais, todavia, dado seu afastamento, não se identifica nem se acha implicado. Espaço arcaico e mítico, povoado de intrigas e vinganças e marcado pela prática de feitiços e ritos primitivos, a ilha, malgrado separar-se geograficamente a cidade apenas por um rio (Madzimi), dela se mostra distante, como se ambas – cidade e ilha – fossem duas nações estrangeiras e, portanto, irredutíveis uma à outra:

Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas (Couto, 2002: 18).

Ao abordar a questão da modernização da nação moçambicana, José Luís Cabaço afirma que “a nação moçambicana unitária e solidária era o desígnio da FRELIMO”, salientando que a (re)construção da identidade moçambicana decorreu de *um conceito nacional unitário* (Cabaço, 2009: 318-319). Indissociável da proposta de fundação de uma nova identidade nacional, evidencia-se o combate aos vícios e defeitos herdados tanto do colonialismo quanto das tradições, combate este consubstanciado pela “criação do homem novo” (Cabaço, 2009: 304-305). Samora Machel, eleito presidente da FRELIMO em 1970, concede, neste mesmo ano, uma entrevista em que pleiteia que “a ciência vença a superstição”. Tendo tal projeto em vista, propõe uma nação unificadora que, no nosso entendimento, ignora as alteridades, a diversidade cultural e, portanto, as tradições e valores de uma ilha tão heterogênea quanto a de Moçambique. Sua palavra de ordem é, nesse sentido: “Unir os moçambicanos, para além das tradições e línguas diversas, [o que] requer que na nossa consciência morra a tribo para que nasça a nação. [...] Devemos adquirir uma atitude científica, aberta, livre de todos os pesos da sursperição e tradições dogmáticas” (Machal, apud Cabaço, 2009: 300).

Curiosamente, o “homen novo”, que vem da “nação” para libertar a ilha de seu encarceramento, fará, na ficção de Mia Couto, um caminho inverso à trajetória programática imposta ao “homem novo” preconizado pela FRELIMO dirigida por Machal. Em clima de realismo fantástico, o (quase defunto) avó (ficcional) não pode ser enterrado, uma vez que, depois da guerra, a terra se fecha, irredutível à abertura de

novas covas: “Soterraram muita gente baleada, o chumbo transvazara dos corpos enterrados para o chão. Agora já não havia cova, nem fundo. Já nem terra poderíamos extrair da terra. É a vingança da terra, [o coveiro] repetia” (182). Outra razão da morte inacabada deriva do fato de que, sendo o avô o “mais velho” dos Malilares, cabe-lhe a tarefa de transmitir ao neto os valores ora perdidos, de fazê-lo inteirar-se de mistérios insondáveis, de ensinar-lhe a decifrá-los para, a partir de então, restaurar a paz, a ordem, as tradições – familiares e coletivas. Ou seja: fundar um “mundo novo” sem paradoxalmente destituí-lo de suas tradições.

A sabedoria e as revelações necessárias às mudanças vão ocorrendo à medida que o avô agonizante dita cartas ao neto. Assim, somente depois de clarear o obscuro e o nebuloso (sobretudo a revelação de que Dito Mariano, o suposto avô de Marianinho, é, na verdade, seu pai) é que a morte do patriarca poderá consumir-se. Ele será, então, enterrado na margem do rio. Num esvoaçar mágico, as folhas escritas soltam-se das mãos do narrador e se adentram no solo, onde o corpo do patriarca dos Malilanes encontrará seu repouso.

Me faça um favor: meta no meu túmulo as cartas que escrevi, deposite-as sobre o meu corpo. Faz conta me ocuparei em ler nessa minha nova casa. Vou ler a si, não a mim. Afinal, tudo o que escrevi foi por segunda mão. A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que : ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio (Couto, 2002: 238).

Vista sob a perspectiva alegórica, a narrativa do romance ancora-se no impasse cultural, religioso e sócio-político da Moçambique contemporânea. Marianinho encarna os filhos da terra cuja missão utópica é restituir ao continente os antigos valores e tradições esfacelados pelas guerras e, posteriormente, por novas formas de poder hegemônico bem como pela globalização. Na enigmática ilha Luar-do-Chão, onde um rio armazena a memória dos espíritos, e a terra sofre com feitiços arcaicos (e modernos), a tarefa de Marianinho é encontrar uma forma de levar adiante uma história que, além de pessoal e familiar, é também política e sócio-culturalmente parte da Moçambique pós-colonial. É necessário, conforme o testemunho de Marianinho, que os jovens subsumam a voz dos pais, dos avós, dos guardiães da memória e das tradições, pois, caso contrário, a África e especialmente Moçambique — com cada uma de suas “ilhas” — corre o risco de desaparecer no fluxo do rio, o divisor de águas entre o passado e o presente, o colonial e o pós-colonial, a guerra e a paz.

No barco com Rosa

No conto “A terceira margem do rio”, a despeito da negação paterna, da castração e do luto, o sujeito da enunciação é capaz de pronunciar seu testemunho, a encerrar um movimento de resistência à solidão, ao abandono e à morte. De modo correspondente, o narrador do conto “O dia em que explodiu Mabata-bata” e, respectivamente, o narrador do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, ambos de Mia Couto, conduzem suas personagens a outras margens, umas trágicas e fatais, outras utópicas e embaladas pela esperança.

Seja pela travessia de um rio, seja pelas margens do outro, Mia Couto embarca no barco com Rosa a partir do qual fala contra o medo, a interdição e as perdas num espaço de fluxos onde se pulverizam os rastros, restando-lhe, paradoxalmente, o excesso de territórios minados, de um lado; de outro, a falta, o trauma e a morte. Nos textos de Mia Couto que tematizam a guerra, homens, mulheres, crianças e gado são igualmente reificados e vitimados por bombas, terrenos minados, perda de memória, tradição e valores.

Contudo, quando, ainda que ficcionalmente, sancionam seus respectivos relatos, os narradores dos textos aqui examinados franqueiam margens para novas vozes dissonantes e plurais. Vozes que, ao se mesclarem intersubjetivamente umas às outras, dotam-se de novas modulações e, por isso mesmo, sancionando alternativas diferenciais para se equacionarem poeticamente conceitos preestabelecidos como história, tradição, memória, identidade, regional e nacional. Mas para, sobretudo, desencadear o espaço simbólico fundador de uma terceira margem, por meio da qual a voz de povos discriminados, oprimidos, encarcerados possa inscrever sua outra voz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Althusser. Apud Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Benjamin, Walter. 1987. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Cabaço, José Luís. 2009. *Moçambique: identidade colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP.

Cahen, Michel. “Moçambique: o marxismo, a nação e o Estado”. <http://www.icbl.org/lm/2005/mozambique.pt.html> Acesso em 20 fev. 2014.

Couto, Mia. 1987. O dia em que explodiu Mabata-bata. *Vozes anoitecidas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Couto, Mia. 2002. *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 1977. O que é uma literatura menor? *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Rio de Janeiro: Imago.

Delleuze, Gilles. 2006. Pensamento nômade. *A ilha deserta*. Trad. Milton Nascimento. São Paulo: Iluminuras.

Fantini, Marli (Org). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia: Ateliê editorial, 2010.

_____. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac; Ateliê, 2008. 2ª Ed.

_____. (org.). 2008. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

Foucault, Michel. 2006. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais. Lisboa: Nova Veja.

Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Ed. Vértices.

Le Goff, Jacques. 1996. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana F. Borges. Campinas: Editora da Unicamp.

Nora, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, *Projeto História*. Trad. Yara Aun Koury. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dez. de 1993.

Rosa, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Diálogo com Guimarães Rosa. *Guimarães Rosa: ficção completa*. 2 V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1.

Said, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reich de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NAS ENCRUZILHADAS DE *BECOS DA MEMÓRIA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO, E *TEXACO*, DE PATRICK CHAMOISEAU: A DIÁSPORA NEGRA ENTRE REMOÇÃO, DEAMBULAÇÃO E RESISTÊNCIA

Júlia ALMEIDA⁹

RESUMO

No esteio dos estudos pós-coloniais e culturais, em que se inscrevem as narrativas de sujeitos deslocados pela violência e precariedade herdadas dos dispositivos de poder-saber coloniais, colocam-se em questão os modos de viver e narrar da diáspora africana, disseminada pela escravidão transatlântica. Não raramente, a produção cultural dessa diáspora reescreve, de uma perspectiva afro-identificada, experiências de remoção e despejo vividas por sujeitos que, excluídos dos benefícios do nacional e dos direitos à cidade, são levados a resistir ou a deambular pelas periferias das cidades contemporâneas. Os romances *Becos da memória*, da escritora brasileira Conceição Evaristo (2013), e *Texaco*, do escritor martinicano Patrick Chamoiseau (1992), ficcionalizam processos de remoção urbana na segunda metade do século XX e podem, em cotejo, através de crítica comparatista e interdisciplinar, produzir cartografias muito vívidas de nossos espaços urbanos e suas fortes heranças coloniais, que ainda exigem de nossas sociedades um esforço grande na direção de sua superação.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica pós-colonial; Literatura afro-brasileira; Diáspora africana; Remoção forçada; Literatura comparada.

As milhares de remoções em curso no cenário dos megaeventos no Brasil colocam em pauta a luta de populações periferizadas pelo território e pela moradia e reatualizam o interesse dos pesquisadores pelo tema do deslocamento urbano forçado, que não é prerrogativa dos brasileiros, já que, segundo o geógrafo Rogério Haesbaert (2014:17)

a exclusão aviltante ou as inclusões extremamente precárias a que as relações capitalistas relegaram a maior parte da humanidade faz como que muitos, no lugar de partilharem múltiplos territórios, vagueiem em busca de um, o mais elementar território da sobrevivência cotidiana.

⁹ UFES, Departamento de Línguas e Letras, Av. Fernando Ferrari, n. 514, Goiabeiras, 29060-900, Vitória, Espírito Santo, Brasil, almeidajulia@terra.com.br

É a esse processo de vagância em busca de um território que o autor reserva uma concepção mais social de desterritorialização, que pensa a territorialização (material e imaginária) sob condições de exclusão socioespacial (territorialização precária), invertendo as interpretações hegemônicas que expressam positivamente os processos contemporâneos de deslocalização e de mobilidade entre diferentes territórios (multiterritorialidade).

Nossa investida nos romances *Becos da memória*, de Conceição Evaristo (2013), e *Texaco*, de Patrick Chamoiseau (1992), pretende, assim, acercar-se de práticas literárias que tratam de processos de remoção urbana no Brasil e Martinica, em busca de delinear uma possível estrutura de sentimento (Williams, 2011) ou características comuns a esses escritores que, nessas obras, formularam respostas a determinadas condições subjacentes e formativas da precária territorialização da diáspora nas Américas, constituindo por meio dessas práticas, como sugere Williams (2011:34-35):

[...] a dramatização de um processo, a criação de uma ficção em que os elementos constitutivos reais da vida social e das crenças foram simultaneamente atualizados e, de forma importante, vividos de modo diverso, a diferença residindo no ato criativo, no método imaginativo e na organização imaginativa específica [...].

Tencionamos pensar, nesse cotejo, como a produção de significados (inclusive de um substrato metafórico da terra e do território) oriunda dessas franjas das sociedades brasileira e martinicana pode, quando friccionada, ampliar seu potencial contestatório dos valores hegemônicos que saturam nossas sociedades ainda desiguais, cujas elites tendem a ver e dizer esses processos de remoção e luta por território de uma perspectiva privada, policialesca, anti-direitos e anti-cidadania.

O texto se divide em três tópicos: o primeiro em que tratamos dos conceitos operatórios de diáspora e posicionamento, com os quais formularemos uma perspectiva de lugar de fala, crucial para aqueles se encontram sem lugar de existência; no tópico seguinte, após uma breve apresentação dos autores e dos romances, faremos o cotejo dos dois textos, em dois subtópicos que abordam, respectivamente, a questão da memória da escravidão e do substrato metafórico do desenraizamento; por fim, em tópico conclusivo, retomamos a questão da estrutura de sentimento (e seus significados) nas práticas e condições de escrita da diáspora negra, apontando o quanto interrompem o silenciamento que as narrativas oficiais fazem desses processos de remoção.

Diáspora e novas posições

Desde que os textos do círculo de Bakhtin e os estudos de E. Benveniste inseriram a enunciação, o discurso e a intersubjetividade no centro dos estudos linguísticos e literários, conceituações diversificadas de lugar/posição de fala/enunciação passaram a alimentar boa parte das reflexões contemporâneas sobre a linguagem, a cultura e o conhecimento. Mais recentemente os estudos culturais têm se valido sobremaneira das implicações dessas teorias da enunciação e da ideia de que falamos e escrevemos desde um lugar, um tempo, uma história e uma cultura específicas, que posicionam e “localizam” os discursos e os sujeitos, seja do cinema, da literatura, da produção cultural, enfim (Hall, 1996). Se as noções geográficas de espaço, lugar, local, posição têm servido para a explicitação das condições do discurso, fazem-no de forma simbólica, já que os espaços de fala, longe de coincidirem com coordenadas geográficas e materiais dadas, são também espaços vividos, sentidos, imaginados, negociados, sobretudo conquistados e inventados. É, nesse sentido, que Hall trata do novo cinema caribenho “não como um pobre espelho erguido para refletir o que existe, mas sim como uma forma de representação que é capaz de nos constituir como sujeitos e temas de novos tipos, permitindo-nos, por conseguinte, descobrir lugares *desde* os quais falamos” (Hall, 1996:75); o que implica uma “política da posição” nessas estéticas, atravessadas pelo diálogo tenso entre o modo como o sujeito negro foi historicamente posicionado ou situado pelas representações coloniais e eurocêntricas e o modo como constroi novos posicionamentos ou posicionalidades como “pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior do discurso, da cultura e da história” (Hall, 1996:70). E, assim, ao lado de uma perspectiva social da desterritorialização, uma noção de identidade cultural é pensada, a partir daqueles que viveram como vencidos – e “esvaziados” intimamente – o processo de colonização e escravidão.

Ainda com Hall (2003), entrevemos também uma concepção metafórica e não retrógada de diáspora, que permite corrigir aquela usada tradicionalmente em relação a Israel, formulada em termos de volta à terra sagrada e de expulsão dos demais. Ao contrário, a concepção de diáspora do autor reconhece a diversidade e a heterogeneidade necessárias, expressando o modo de vida de zonas de contato e uma etnicidade não imperializante. Também, segundo o autor, é preciso ter claro que as experiências negras resultantes da história comum das diásporas forçadas no Caribe, o

que poderíamos estender às Américas em geral são também atravessadas pela diferença e pelo modo como povos e países foram negociando as relações entre: uma presença/ausência africana ao mesmo tempo reprimida, resistente e redescoberta; uma presença dominante europeia, que institui a diferença colonial, mas é também sincretizada, contagiada; e a presença do Novo Mundo, a do território e dos numerosos deslocamentos de colonizadores, povos indígenas, escravos, imigrantes, o lugar das diásporas e suas narrativas de deslocamentos.

Entre *Becos* e *Texaco*

Becos da Memória é um romance que narra o processo de remoção em uma favela brasileira, remetendo às experiências de Conceição Evaristo como moradora do Morro do Pindura Saia, em Belo Horizonte, cuja ambiência a escritora afirma ter registrado numa espécie de crônica escolar em 1968: “a ambiência de uma favela que não existe mais” (2013:13). Escrito a partir de 1987, o livro tem sua primeira edição em 2006, pela Editora Mazza, enfrentando nesse intervalo toda a dificuldade de publicação que tem em geral a literatura afro-brasileira. Evaristo afirma ser *Becos da memória* o seu “primeiro experimento em construir um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida” (2013:11). É conhecido o seu conceito que sustenta esta prática, *escrevivência*, tratado em trabalhos acadêmicos que produz como pesquisadora sensível às questões da cultura e da escrita do povo negro. Entre a escrita de *Becos da memória* e sua publicação em 2006, veio a público o romance *Ponciá Vicêncio*, também pela Mazza, em 2003, seguidos ambos pelas publicações de contos, poemas e ensaios e de uma reedição de *Becos* em 2013, pela Ed. Mulheres. A escritora nasceu em 1946, em Belo Horizonte, e integra junto com Joel Rufino dos Santos, Muniz Sodré, Nei Lopes, entre outros, o que segundo, Eduardo de Assis Duarte (2011:37), seria a geração de consolidação da literatura afro-brasileira, que nascida nas décadas de 30 e 40, beneficiou-se do “fortalecimento de uma consciência afrodescendente no país”, vindo a publicar a partir da segunda metade do século XX.

Texaco, de Patrick Chamoiseau, foi publicado em 1992 na França, pela Gallimard, dando para o escritor o prêmio Goncourt e sendo considerado uma obra-prima escrita entre o francês e o crioulo, em um francês “crioulizado”. Narra a tentativa

de demolição do bairro popular Texaco, em Fort-de-France, entre 1980 e 1983, a partir de um processo de escrita em que o espírito etnográfico e histórico estão a serviço da reescrita da história da escravidão na Martinica e suas heranças. Nascido em 1953, em um bairro popular de Fort-de-France, Chamoiseau publicou uma obra extensa de contos, romances, ensaios e manifestos, em que a *creolité* foi objeto de uma construção estética e teórica, juntamente com outros autores martinicanos, como Édouard Glissant, Raphaël Confiant e Jean-Luc de Laguarigue. Antes de *Texaco*, publicou *Chronique des sept miseres*, em 1986, e *Antan d'enfance*, em 1990, o qual deu origem à trilogia em que evoca sua infância, juntamente com *Chémin d'école* (1994) e *À bout d'enfance* (2005).

Dois escritores e duas obras marcados por um lugar de fala afro-identificado, que reinscrevem no nosso presente memórias da escravidão, do êxodo e da deambulação dos descendentes de escravos e do resultado mais visível desses processos históricos e sociais nas cidades contemporâneas. *Becos da memória* aguça ainda uma perspectiva “feminina e afrodescendente” ao narrar “as agruras de uma população favelada em vias de remoção” (Campos; Duarte, 2011:211), assim como Carolina Maria de Jesus narra, no conto “Favela” (2014:41), os processos de despejo na São Paulo de 1948 e sua deambulação entre “mulheres com filhos e sem lar”, inscrevendo nas letras o cotidiano da mulher e mãe favelada e os tortuosos caminhos e persistência pela construção de uma moradia mais digna. Em *Texaco*, a condição masculina da autoria é sensível à inscrição de uma voz feminina, a líder comunitária Marie-Sophie Laborieux, que protagoniza a luta pelo bairro popular Texaco ao narrar a saga de três gerações de sua família.

Acreditamos que um cotejo dos dois romances, *Becos da memória* e *Texaco*, pode ser feito quanto a dois aspectos em especial: primeiramente, a partir do modo como ambos articulam narrativas orais como reconstrução de uma memória coletiva no presente, que também se materializa na escrita; a seguir, quanto ao substrato metafórico que essas escritas constituem da terra, do território e que nos permite revalorar os processos de territorialização precária a partir de um lugar de fala de fragilização territorial.

Das narrativas orais à construção da escrita afrodescendente

Tanto *Becos da memória* quanto *Texaco* narram processos de remoção que teriam uma inscrição espaço-temporal marcada pela segunda metade do século XX em grandes cidades da América Latina e Caribe, Brasil e Martinica. Não obstante sua fixação temporal e espacial numa atualidade que reconhecemos como próxima de nosso presente, essas narrativas tratam das remoções de uma perspectiva radicalmente distinta daquela com que nos habituamos a ver os sujeitos removidos nas mídias e reportagens. Aqui a fala interna ao processo de remoção permite que essas narrativas constituam uma relação muito particular com o espaço narrado, em que o território é percebido *de dentro* e com a duração própria à cadência de fatos que modificam a relação desses sujeitos com o espaço e à comunidade. Esse lugar do sujeito em remoção, em especial das protagonistas dos romances, a menina Maria-Nova, de *Becos da memória*, e a líder comunitária Marie-Sophie Laborieux, de *Texaco*, é também o lugar de inscrição e resgate de uma memória oral de relatos que vêm, desde os antepassados que viveram a escravidão, dar sentido aos fatos do cotidiano. Vejamos mais detalhadamente cada caso.

Em *Becos da memória*, Maria-Nova é justamente quem “colecciona na cabeça e no fundo do coração” histórias ou “pedras pontiagudas” ouvidas de Tio Totó e sua terceira mulher, Maria-Velha, que abrem o romance para outros espaços-tempos, tempos de escravidão, espaços de senzala (Evaristo, 2013:49 e 47, respectivamente); histórias de fazenda e luta que Bondade lhe conta; histórias de guerra de Tio Tatão; histórias de escravidão, de conflitos por terra, de deslocamentos forçados que se reescrevem no cotidiano da favela e que a personagem passa a nutrir o desejo de recontar, mas de outro modo, na escrita: “um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali” (2013:49).

Aqui se ficcionaliza o viver junto como escuta, assim como nas reflexões de Roland Barthes, em *Como viver junto* (2003). Evaristo constitui a ambiência de uma favela que é emaranhado de narrativas, relações, sentimentos, indagações, que convergem sobre a protagonista exigindo dela um entendimento que produza um sentido: “Fatos estavam acontecendo, mas só conseguia um melhor entendimento por meio das narrações que ouvia” (Evaristo, 2013:78). Maria-Nova encarna, nessa escuta hiperdimensionada das narrativas que circulam no território, o procedimento que a própria Conceição Evaristo afirma estar na gênese de sua escrita, o acúmulo das

palavras, sons, vozes ouvidas na infância e que são transformados em histórias para incomodar o sono injusto das elites:

Escrevo como homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, às crianças vadias que habitam os becos da minha memória [...] Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela (Evaristo, 2013:30).

Vários pesquisadores que se debruçaram sobre a obra registraram essa pluralidade de vozes que aí se inscrevem: romance coletivo, na compreensão de Eduardo de Assis Duarte na orelha do romance, justamente ilustrando aquilo que a partir de Zilá Bernd (1988) passa a ser um aspecto da compreensão dessa literatura afro-brasileira: a ampliação da voz individual em direção à coletividade.

Mas o sentido que se tece dessas narrativas ouvidas não é outro que a incômoda relação passado-presente: “duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela” (Evaristo, 2013:104). Eis a contração tempo-espacial que a protagonista passa a viver no decorrer das escutas e andanças pela favela e que será a chave de seu aprendizado e da vontade de escrever essa “história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora” (2013:209):

Pensou em Tio Totó. Isto era o que a professora chamava de homem livre? [...] Tinha que contar sobre uma senzala que, hoje, seus moradores não estavam libertos [...] olhou novamente a professora e a turma. Era uma história muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto” (Evaristo, 2013: 209-210).

Uma outra história que “um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, o grito abafado de cada um e de todos. Maria-Nova um dia *escreveria a fala* de seu povo” (Evaristo, 2013: 247, grifo nosso).

Em *Texaco*, Marie-Sophie Laborieux é quem narra as muitas histórias de seu pai Esternome ao urbanista da prefeitura que chega ao bairro para tratar da remoção, por fim registradas em cadernos junto à Biblioteca Schoelcher, cujas notas o romance apresenta aqui e ali, indicando o número do caderno, a página e o ano. Num deles, registra-se a voz viva de Esternome à filha Marie-Sophie (Chamoiseau, 1993:87, grifo do autor):

Oh, Sophie, meu coração, você diz “a História”, mas isso não quer dizer nada, há tantas vidas e tantos destinos, tantas trilhas para fazer nosso único caminho. Você, você diz a História, eu, eu digo *as histórias*. Aquela que você

acredita ser a raiz de nossa mandioca é apenas uma raiz entre um bocado de outras...

Caderno no. 6 de Marie-Sophie Laborieux

Página 18. 1965. Biblioteca Schoelcher.

Aqui também há uma reescrita da história nessas *histórias* contadas oralmente por seu pai Esternome e recontadas por Marie-Sophie, que nos levam ao espaço-tempo das fazendas de cana, onde os pais de Esternome viveram como escravos: o pai, deixado morrer numa masmorra por sua resistência à escravidão, a mãe insistindo em ter um filho em meio às palavras de ordem “nada de filhos da escravidão”. Os relatos de Esternome vão, assim, das histórias de seus pais à sua história de escravo casualmente libertado por salvar a vida do senhor de escravos, que deambula entre fazendas e cidades no período pré e pós-abolicionista atraído pelas cidades de Saint-Pierre e Fort-Royal, posteriormente chamada de Fort-de-France. Pelos “jardins da memória cultivados por Esternome – “a memória tem seus jardins: ela não brota como capim” (Chamoiseau, 1993:65) – temos acesso ao mundo dividido da escravidão que, mesmo com seu fim e com o avanço do tempo, apresenta-se segregado entre campo e cidade, entre negros do campo e da cidade, entre sujeitos em escalas de cor – “Meu Esternome aprendeu a designar cada pessoa de acordo com seu grau de brancura ou o azar de sua negrura” (1993:71) –, entre liberdade e trabalho, entre “rostos da cidade” que o urbanista aprende a ler a partir dos relatos de Marie-Sophie (1993:155):

Ela me ensinou a reler os dois espaços de nossa vida crioula: o centro histórico, que vivia das novas exigências do consumo; os cinturões de ocupação popular, ricos em vestígios de nossas histórias. Entre esses locais, a palpitação humana que circula. No centro, destruímos a lembrança, inspirando-nos nas cidades ocidentais e e à guisa de renovação. Aqui, no cinturão, eles sobrevivem da memória. No centro, perdemos no moderno do mundo; aqui têm raízes muito antigas, não profundas e rígidas, mas difusas, profusas, espalhadas no tempo com a leveza que a palavra confere. Esses pólos, unidos ao sabor das forças sociais, estruturam com seus conflitos os rostos da cidade

Nota do urbanista ao Marcador de Palavras

Pasta no. 3, Folha XVI. 1987. Biblioteca Schoelcher

Os dois romances nos levam, assim, a pensar a memória e a preservação desses vestígios de homens e mulheres como estruturantes das experiências negras no processo de ocidentalização forçada da diáspora, estando a sobrevivência e o entendimento do mundo atrelados à escuta e à escrita dessas outras histórias que a história oficial

silenciou. Um pouco à maneira de Hall (1996:69), retomando Frantz Fanon, a memória cumpre aqui o papel de reescrever um passado que foi esvaziado, distorcido, destruído, o que é parte do processo de colonização (e escravidão). A escrita, que anseiam as personagens Maria-Nova e Marie-Sophie, representam nos romances os projetos literários de seus autores, Evaristo e Chamoiseau, como recursos de

resistência e identidade [...] [que] longe de estarem alicerçadas numa simples ‘recuperação’ do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado” (Hall, 1996:69).

Ao se recontar o passado, permite-se revisar os modos como o discurso dominante posicionou não só objetivamente, mas subjetivamente o sujeito negro em relação a seu passado: “a expropriação íntima da identidade cultural” (Hall, 1996:70). As duas personagens, através das narrativas ouvidas, são capazes de desler a história e explicitar uma série de relações não ditas ou interditas entre tempos e espaços descontínuos: Maria-Nova passa a ver na favela a senzala; Marie-Sophie herda a compreensão de seu pai de que a cidade, ou parte dela, é a casagrande. Maria-Nova e Marie-Sophie ouvem, respectivamente de Tio Totó e de Esternome, histórias de deslocamento incessante e, assim, passam a compreender o processo de desenraizamento de que derivam e como são posicionadas em espaços precários de sociedades racializadas e desiguais e como podem lutar nesse espaço-tempo por outros posicionamentos.

Essa coerência imaginária, os romances a reconstroem a partir do passado com a força das narrativas orais e de sua transposição à escrita, como afirma Glissant na epígrafe final de *Texaco*: “porque a memória histórica foi rasurada com demasiada frequência, o escritor antilhano deve ‘vascular’ essa memória a partir de vestígios por vezes latentes que ele detectou no real” (Glissant apud Chamoiseau, 1993:341). Memória coletiva, já que tecida de tantos vestígios e narrativas de vidas “amontoadas”, como afirma Evaristo, que afastam qualquer pretensão unificante, daí as metáforas rizomáticas de Chamoiseau nos excertos citados: “uma raiz entre um bocado de outras...”; “aqui têm raízes muito antigas, não profundas e rígidas, mas difusas, profundas, espalhadas no tempo com a leveza que a palavra confere”. É esse tecido de metáforas e de modos de narrar e produzir sentido que compartilham Evaristo e

Chamoiseau que iremos abordar nesse segundo subtópico do cotejo dessas duas narrativas de remoção.

O substrato metafórico do território, do desenraizamento e da territorialização precária

A questão dos *tropos* discursivos presentes nas literaturas da diáspora negra nas Américas tem sido proposta de diferentes abordagens: Henry Louis Gates Jr. (1988), numa perspectiva bakhtiniana, entende a produção de significados e formas discursivas a partir da tradição vernácula negra como crucial para entender a produção literária afro-estadunidense que, nas margens do discurso, envelopa sua linguagem com metáforas, ambiguidades, jogos de palavras, ironias paródias etc. Stuart Hall (2003), sobre a produção cultural no Caribe e nos Estados Unidos, mostra como um substrato metafórico próprio à experiência do sofrimento e exílio, do livramento e da redenção, que está nas narrativas judaicas da Bíblia, serve, nas diásporas negras, para tratar para tratar da fuga da escravidão, do cativo, em um jogo de metáforas paralelas, constituindo um duplo texto que interessou aos estudos culturais.

Em *Texaco*, esse substrato metafórico associado ao texto bíblico e seus significados é ativado explicitamente por Chamoiseau pelas escolhas lexicais dos títulos que dividem as partes: “Anunciação”, “O sermão de Marie-Sophie Laborieux”, “Tábua primeira”, “Tábua segunda”, “Ressurreição” etc. Nossa leitura observou no corpo dos dois romances a recorrência de metáforas relacionadas à terra, ao plantio, ao território, que nos parecem constituir significados muito ricos da condição de desenraizamento e de territorialização precária dessas populações negras nas Américas, que atestam a grande oposição formativa do século XIX entre campo e cidade, a partição entre centro e periferia no século XX e anunciam o que seria a possível oposição crucial do século XXI entre os que têm casa e emprego e os que vagam à procura de um alojamento provisório e algum recurso para subsistência (Haesbaert, 2014:311)

Em *Becos da memória*, as referências à terra, ao território e à cidade constituem uma via de acesso pela linguagem ao processo de desenraizamento constante da população negra, sobretudo pelas narrativas de Tio Totó, que nasce após a “Lei do

ventre Livre” e cuja trajetória é marcada perda reiterada da terra, do território e, conseqüentemente, de vidas:

Quem disse que o homem não gostaria de ter raízes que o prendessem à terra? (2013:31).

Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte... E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava dono. Perder a favela! Bom que meu corpo já está pedindo terra (2013:45).

Cova, lugar de minha derradeira mudança (2013:36).

Sua experiência de deslocamento com a venda das fazendas e a vontade de “esquecer as histórias de escravidão, suas e de seus pais” (2013:34), leva Tio Totó a perder a família ao atravessar um rio e a encontrar, mais tarde, Maria-Velha, com quem passa a viver na favela. Sua história é testemunho de deslocamentos movidos pela busca de subsistência, que se estancam na favela onde, com a nova família, tem moradia e um “pedacinho de terra que havia em volta do barraco, [onde] plantavam mandioca, milho e verduras” (2013:224). É essa “vida plantada” (2013:196) e espremida no território que a remoção quer dar cabo, mostrando como o sentido de “território” pode ser frágil quando aplicado às favelas, já que não há uma “uma zona razoavelmente bem delimitada e sob controle dos grupos que aí se reproduzem” (Haesbaert, 2014:313), embora o geógrafo Haesbaert aponte o quanto os laços sociais e com o espaço vivido (territorialização simbólica) sejam determinantes para o território, mesmo em condições funcionais muito precárias. Com o processo de remoção em curso, percebe-se melhor o processo de desterritorialização ou territorialização precária, entendido como “exclusão, privação e/ou precarização do território enquanto ‘recurso’ ou ‘apropriação’ (material e simbólica) indispensável à nossa participação efetiva como membros de uma sociedade” (Haesbaert, 2014:315), quando o “o território nosso já se resumia ao quase nada” (Evaristo, 2013:220).

E esse processo de remoção é narrado em todas as suas fases e nas sucessivas violações que faz aos direitos dessas populações: sem informação em tempo hábil, os homens “exigiam a saída rapidamente dos moradores. Que se juntassem logo os trapos!” (2013:120); o romance registra também o quanto a desinformação é parte do processo: “o plano de desfavelamento também aborrecia e confundia a todos [...] Dava a impressão de que nem eles sabiam direito porque estavam erradicando a favela” (2013:163); ameaças, pressão política e psicológica, retirada dos serviços públicos e, finalmente, a remoção violenta completam a sequência de ações que levam ao desfecho

de *Becos da memória*: “mais duas ou três torneiras foram retiradas. Era preciso pressionar e encurralar o pessoal” (2013:207), até o momento em que “as mudanças, trouxas, latas, meninos e grandes, cachorros, desamparo, merda e merda, tudo era acomodado desacomodadamente no caminhão” (2013:115) ou, na falta disso, “houve pessoas que assumiram a mendicância e foram morar na rua” (2013:243)

É Negro Alírio, no romance, “o único que pisava num solo que sabia ser seu” (2013:215), pois aprendera não só a “ler cada palmo da terra, cada pé de cana, cada semente de milho”, como lia a realidade, “o que estava e o que não estava escrito” e “cada rosto de um irmão seu” (2013:90). A territorialização comunitária que constrói ao seu redor faz frente ao sofrimento isolado de cada um, de cada família desterrada pelo processo do desfavelamento. O “solo” em que Negro Alírio planta sua vida é o da leitura, da compreensão do mundo, da libertação, da luta, da construção da vida. “Direitos sonogados” é o que resulta de sua leitura da realidade: “que todo mundo fizesse uma voz única em coro, que fosse capaz de produzir um som eternamente audível, ressoando os lamentos e os direitos sonogados de todos” (2013:230).

Texaco dilata ao infinito as dobras e o espaço narrativo de uma possível remoção, entre a “Anúnciação”, que traz a visita do urbanista ao bairro a “questionar a utilidade de nossa insalubre existência” (1993:21), e a “Ressurreição”, que fornece uma imagem cristalina do bairro sendo consolidado com a interrupção do processo de despejo. Entre essas duas pontas, as muitas narrativas que reconta Marie-Sophie Laborieux, de seu pai e avô e de si própria preenchem, com linguagem desconstrutora, essas grandes temporalidades rasuradas que vão de “tempos de palha” do século XIX aos “tempos de fibrocimento” e “tempos de concreto” do século XX, quando em 1950 funda Texaco. Até que no início da década de 1980, ocorre a visita do urbanista para a demolição do bairro, mas, por conta de sua longa narrativa e luta, torna-se a “reabilitação” de Texaco, a quem ela chama: “minha obra, nosso bairro, nosso campo de batalha e de resistência. Ali levávamos adiante uma luta pela Cidade, começada já havia mais de um século” (Chamoiseau, 1993:33).

Essa “luta pela cidade”, que é uma luta pelo território, começa, no entanto, na escravidão de seu avós, lembrando “uma terra impossível que ele murmurava África” (1993:45), passa pela “conquista da casa-grande” por seu pai, que erguia-se panopticamente no centro da fazenda e era avistada “de qualquer lugar onde trabalhassem” – com o “olhar furtivo que teríamos mais tarde diante das cidades ou de suas catedrais” (1993:48) –, pela descoberta da cidade “aberta aos ventos” pelo pai

alforriado, fugindo dos campos e assumindo os trejeitos de “negro livre da Cidade”, que lhe fazem se distanciar dos “negros da roça”, “negrões” ou “negros na coleira”. Dificil decisão, com a abolição e a substituição da ilusão da divisão das terras pela “cantiga do Trabalho”, entre ficar no campo – onde “os negros teriam preferido [...] para existir. O campo para se alimentar. O campo para ser compreendido, o campo para morar” (1993:81) – e a cidade: “Cidade alta. Cidade maciça. Cidade portadora de uma memória da qual estavam excluídos” (1993:80); “cidade apinhada de negros errantes” (1993:107), cidade-enigma. Errando pelas cidades com seu pai está Ninon e, depois de sua morte, Indoménée, ex-escrava de uma fazenda próxima a Fort-de-France, que será a mãe de Marie-Sophie.

Aos poucos, em novos “tempos de madeixa e caixote” que iniciam o século XX, essa oposição entre campo e cidade vai dar lugar a uma rica semântica que dividirá os dois espaços da cidade entre “centro histórico, ocidental” e “cinturões que sobrevivem da memória”, entre centro e “bairro dos miseráveis”, entre “oceano” e “havre”, entre “cidade” e a pergunta “e isso é uma cidade?”, entre cidade e “terra instável” que luta contra a água, entre homens, que têm por única tarefa construir o próprio barraco, e mulheres, que precisam encontrar comida “sem ter uma roça”, devendo “plantar em si mesmas um pequeno roçado de astúcias” (1993:156-157).

É o tempo de Marie-Sophie criança, que encontrará mais tarde, com a morte dos pais e a perda do barraco, seus próprios meios de sobrevivência na cidade, vagando de “casa em casa, de patroa em patroa” (1993:202) até a primeira fundação de Texaco, em “tempos de fibrocimento”, seguida de expulsão policial, quando a cidade, mesmo com uma prefeitura de esquerda, “não se oferecia fácil como um prato de mingau” (1993:274). Foi preciso que “os comunistas compreendessem” esse “proletariado sem fábricas, sem oficinas, e sem trabalho, e sem patrões, perdido nos biscates, mergulhado na sobrevivência [...] *Que gente é essa?* (1993:279, grifo do autor), que apoiassem sua instalação nas colinas e Texaco foi então refundada por um “bando aquilombado, ainda desorganizado no centro da batalha” (1993:280).

A rica construção de imagens, em *Texaco* e *Becos da memória*, da saga dessas famílias em busca de um território entre várias gerações fala desse processo caótico de territorialização da diáspora negra nas Américas, que desde a perda de seu território na África, como mostra Evaristo, deambula pelas margens de nossas sociedades que lhes negou reiteradamente o direito à terra, ao campo, o que deveria ter sido a primeira opção para a fixação do grande contingente de escravos deslocados das fazendas, e

também lhes nega o direito à parte estável e organizada dos território das cidades, empurrando-os para os morros, para construírem por conta própria seus territórios possíveis até que outras forças de desterritorialização os atinja, remova-os de território precário em território precário ou, como no final de *Texaco*, que a cidade se reconcilie com a cidade, com a reabilitação de Texaco, “a absorção progressiva que a Cidade fazia daquele local mágico” (Chamoiseau, 1993:345).

Palavras finais

No Brasil, uma nova leva de remoções para a “revitalização” das grandes cidades em processo de globalização e forçadas pela lógica dos megaeventos colocam em situação de remoção não menos que 170 mil pessoas, muitas realojadas em distantes áreas periféricas, outras lançadas na vulnerabilidade do aluguel social, outras que insistem em permanecer e lutar por seu território, outras que desistem e vão para as ruas. Remoções que têm ocorrido, em geral, sob a chancela dos governos e às custas de violações de direitos, desinformação, ameaças e segregação dos pobres nas periferias distantes. Só no Rio de Janeiro, esses processos superam em muito os números de removidos nas épocas emblemáticas de Pereira Passos e Carlos Lacerda, sendo parte de uma lógica de “desposseção dos ativos territoriais dos mais pobres, que é parte da acumulação do capital em novas bases” (Rolnik, 2015:12). Raquel Rolnik, que foi relatora da ONU para o direito à moradia adequada entre 2008 e 2014, enfatiza o quanto a “opacidade” e a falta de registros e de respostas imperam ao se buscar informações sobre esses processos junto aos governos e instituições responsáveis.

Esses dois romances, escritos no final do século XX, constituem cartografias atualizadas de processos que não se extinguiram com o final de século e ganham hoje novos discursos e novos silêncios. São prova da abolição inclusa de nossas sociedades e de quanto ainda precisamos caminhar em termos de reparação e reabilitação de nossa vida social, se quisermos superar as heranças da escravidão que insistem em nosso presente. A memória que esses romances constituem nos importa: “a memória de todo massacre ou de todo genocídio, ela importa ao equilíbrio do mundo [...] a memória recuperada é antes de tudo uma ferramenta de solidariedade entre povos” (Glissant, 2007:124). Esses escritores ajudam-nos a juntar os fios ainda soltos dessa memória

coletiva da escravidão transatlântica e de sua diáspora, que se fez e se faz silenciar por vários meios, inclusive pela não criação pela França do prometido “Centre nacional pela memória das escravaturas e duas abolições”, idealizado por Glissant para ser exatamente o espaço de porosidade e transversalidade entre povos na pesquisa da escravidão e de suas heranças.

Se podemos convocar com alguma propriedade o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams (2011) para abarcar essas escritas diaspóricas que se fazem à distância, entre línguas, países e espaços diversos, é exatamente nesse sentido de escrita de histórias transversais que ligam os muitos fios soltos de nossa memória coletiva. A literatura faz, assim, esse trabalho transversal de tornar menos “opacas”, “indistintas” e “impermeáveis” as várias escravidões do povo negro, fazendo “o movimento contrário do que se passa nas histórias das escravaturas” (Glissant, 2007:147), tornando-se um vetor da memória coletiva e da solidariedade entre os povos que viveram a escravidão transatlântica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. 2003. *Como Viver junto*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bernd, Zilá. 1988. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense.
- Campos, Maria Consuelo Cunha; Duarte, Eduardo de Assis. 2011. Conceição Evaristo. In: Duarte, E. A. (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia crítica – Consolidação*. Belo Horizonte: Editora UFMG. p. 207-226.
- Chamoiseau, Patrick. 1993. *Texaco*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Duarte, Eduardo de Assis. 2011. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. In: Duarte, E. A. (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia crítica – Precursores*. Belo Horizonte: Editora UFMG. p.13-48.
- Evaristo, Conceição. 2013. *Becos da Memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres.
- Gates, Henry Louis Jr. 1988. *The signifying monkey*. New York: Oxford UP.
- Glissant, Édouard. 2007. *Mémoires des esclavages*. Paris: Gallimard.
- Haesbaert, Rogério. 2014. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Hall, Stuart. 1996. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, p. 68-75.

_____. 2003. *Da diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Jesus, Carolina Maria de. 2014. Favelas. In: Jesus, Carolina Maria de. *Onde estaes felicidade?* São Paulo: Me Parió Revolução.

Rolnik, Raquel. 2015. Prefácio. In: Faulhaber, L.; Azevedo, L. *SMH 2016: Remoções no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mórula.

Williams, Raymond. 2011. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp.

ESTRANHA MORADA EM MANOEL DE BARROS

Mara Conceição Vieira de OLIVEIRA¹⁰
Paula Campos de CASTRO¹¹

RESUMO

Este estudo objetiva ler na poesia de Manoel de Barros o desenho de uma cartografia linguística singular. Aponta-se hipótese de que o texto de Barros revela na construção semântica do pantanal imagens que permitem viagem à casa do outro. O Brasil de Barros é “estranho” a muitos brasileiros e até mesmo à Língua enquanto registro oficial. A representação poética permite refletir a relação entre literatura e lugares do mundo, e ainda que de modo ficcionalizado, a experiência do outro, levantará questões acerca da língua materna, sua morada e alteridade. As palavras em Barros não representam apenas variação linguística regional, mas também singular, quando desvia de um vocabulário oficial. Uma nomeação criativa que em sua inventividade, ao personificar a estrada, por exemplo, desloca o personagem para o objeto e traz neste diálogo que estabelece com a estrada marcas de uma violência/intolerância na relação com o outro. No resultado desta pesquisa, entende-se que Barros encena lugar emblemático da cultura brasileira em torno de elementos que constituem a paisagem de um espaço regional e contribui na formação de uma identidade histórica pretérita e presente do país, quando busca realçar a natureza exuberante e singular do Brasil. Isso inaugura novos desafios estéticos e reposiciona o discurso literário. Metodologicamente, descrever-se-á noções acerca da ética da hospitalidade; da subjetividade linguística e da dominação cultural linguística; suporte teórico que fundamenta conclusão e destaca a relevância do espaço poético como representação de uma cultura estrangeira ao próprio país.

PALAVRAS-CHAVE: Língua; Poesia; Lugares; Sentidos; Cultura.

Introdução

10 - Professora no CEUEJF – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora. Doutora pela UFF. Rua José Honório Loures, 191. Alto dos Pinheiros/São Pedro-36036680 – Juiz de Fora – MG – Brasil - maravioli@yahoo.com.br

11 - Professora no CEUEJF - Centro Universitário Estácio Juiz de Fora. Doutoranda pela UFJF. Rua Benjamin Constant, 1073/701 – Santa Helena – 36015-400 – Juiz de Fora – MG – Brasil - paula.castro@estacio.br

Em confluência à temática deste Simpósio, este estudo objetiva ler na poesia de Manoel de Barros o desenho de uma cartografia linguística singular, ou seja, propõe que haja mais do que regionalismo nas imagens poéticas de Barros. Há nelas singularidade que causa estranhamento aos próprios brasileiros. Ler esse desenho e suas peculiaridades significa visitar a casa do outro ainda dentro de um mesmo país: Brasil. Por isso, aponta-se hipótese de que o texto de Barros revela na construção semântica do pantanal imagens que permitem viagem à casa do outro. O Brasil de Barros é “estranho” a muitos brasileiros e até mesmo à Língua enquanto registro oficial.

A representação poética permite refletir a relação entre literatura e lugares do mundo, nos quais a personificação amplia a leitura do objeto e/ou do lugar. Um dos recortes feitos por este estudo lê a imagem de uma estrada, que Barros incita conhecer. Ainda que de modo ficcionalizado a experiência do outro (nesse caso, do texto poético) levanta questões acerca da língua materna, sua morada e alteridade. As palavras em Barros não representam apenas variação linguística regional, mas também singular, quando desvia de um vocabulário oficial. Uma nomeação criativa que em sua inventividade, ao personificar a estrada, por exemplo, desloca o personagem para o objeto e traz neste diálogo que estabelece com a estrada marcas de uma violência/intolerância na relação com o outro.

A nomeação poética cria imagens incomuns para um registro convencional e/ou oficial de um idioma, mas acaba por revelar características únicas de determinado lugar. Para tanto, metodologicamente, descrever-se-á noções acerca da subjetividade linguística com Julia Kristeva, da hospitalidade com Jacques Derrida; e da dominação cultural linguística com Édouard Glissant e Gayatri Chakravory Spivak; suporte teórico que fundamenta conclusão e destaca a relevância do espaço poético como representação de uma cultura estrangeira ao próprio país.

Língua: representação e motilidade...

Uma estrada é deserta por dois motivos: por abandono ou por desprezo. Esta que eu ando nela agora é por abandono. Chega que os espinheiros a estão abafando pelas margens. Esta estrada melhora muito de eu ir sozinho nela. eu ando por aqui desde pequeno. e sinto que ela bota sentido em mim. Eu acho que ela mancha que eu fui para a escola e estou voltando agora para revê-la.

Ela não tem indiferença pelo meu passado. eu sinto mesmo que ela me reconhece agora, tantos anos depois. eu sinto que ela melhora de eu ir sozinho sobre seu corpo. De minha parte eu achei ela bem acabadinha. Sobre suas pedras agora raramente um cavalo passeia. E quando vem um, ela o segura com carinho. Eu sinto mesmo hoje que a estrada é carente de pessoas e de bichos. Emas passavam sempre por ela esvoaçantes. Bando de caititus a atravessavam para ver o rio do outro lado. Eu estou imaginando que a estrada pensa que eu também sou como ela: uma coisa bem esquecida. Pode ser. Nem cachorro passa mais por nós. Mas eu ensino para ela como deve se comportar na solidão. Eu falo: “deixe, deixe meu amor, tudo vai acabar. Numa boa: a gente vai desaparecendo igual quando Carlitos vai desaparecendo no fim de uma estrada... Deixe, deixe, meu amor. (Barros, 2003a)

A estrada pensa. Não, ela não pensa. O poeta é que, ao dar voz a ela, passa a se expressar também por ela, para ela, através dela. O abandono da estrada, embora possa ser sentido por ela, apenas é pensado quando o poeta se dispõe a falar dele. Ele imagina que a estrada pense; e, inclusive, que ela pense que ele seja como ela – “uma coisa bem esquecida”. Nisto os abandonos se mesclam, o do poeta e da estrada, distinguindo-se somente a equívoca pretensão de o poeta pensar que é ele quem ensina como se deve comportar na solidão. Talvez ele acredite nisto porque possa verbalizar o sentimento de abandono: “Eu falo:”, mas a estrada poderia buscar sua expressão, quem sabe, de abandono não nas palavras, mas nos espinheiros, os quais a estão abafando pelas margens.

Torna-se possível dizer que a representação aqui trazida nasce da capacidade de ver as coisas fora de seu lugar comum. As sensações que Barros revela neste poema são intrínsecas a uma pensatividade que se divide entre o homem e a coisa. A coisa não pensa sem ele e ele não pensaria tal ideia a não ser a partir dela. O poema passará a existir em si mesmo, valerá por si mesmo e excederá qualquer vivido.

Valer por si mesmo e existir em si mesmo evoca a teoria da significância de Julia Kristeva (1970), pautada na polifonia das vozes, na intertextualidade e principalmente na subjetividade, que orientará uma forma de análise na qual as coisas e os nomes tanto para o escritor quanto para o leitor terão um caráter irrestringível. Kristeva, com a noção de intertextualidade, procurou vias de superação do fechamento estruturalista e apontou uma direção nova para a pesquisa literária – a dinâmica da subjetividade, passando a considerar o sujeito não de forma clássica como sujeito do saber, mas como sujeito do desejo.

Para explicar sua análise Kristeva considera que tanto a semiótica como a simbólica (tendências das pesquisas linguísticas) são modalidades inseparáveis para o processo de significância, que constituem a linguagem, pois o sujeito é sempre semiótico e simbólico; é na dialética entre elas que se definem os discursos, narrativos, teóricos, poéticos, ou outros.

A *simbólica* consiste na denotação da troca codificada pelo seu sentido simples, ou seja, ela pensará a relação entre linguagem (palavra) e sentido, porém esse sentido será dado pelo sujeito da enunciação, sujeito fenomenológico, marcado pela sua história e cultura. A *semiótica*, preocupada em especificar o modo de funcionamento das práticas significantes (artes, poesia, mito), irreduzíveis à linguagem, representará uma crítica à noção de signo, capaz de desobjetivar seu objeto e de pensá-lo a partir de uma fragmentação que oferece à sua conceitualização um desvio, ou seja, um novo modo de se (in) defini-lo e/ou percebê-lo. Isso permitirá que a leitura da poesia se afaste cada vez mais de um discurso didático e demonstrativo, ou ainda, de um convencionalismo linguístico.

O signo poético participará de uma linguagem sem um lastro fixo, a qual não se limita à significação convencional ou arbitrária; ele não cessa de ressignificar-se e poderá ser motivado por diferentes instâncias. Ao ser motivado, o signo poético experimenta um fenômeno de significância particular; e, embora faça parte do domínio de articulação linguística, o seu sentido pode ser diferentemente recortado, obtendo um valor menos classificatório e mais fenomenológico.

O signo representado pelo seu respectivo significado e significante normativos servirá como motivo de inquietação poética, impelindo o poeta a remodelá-lo, seja por contestação, por insatisfação ou, simplesmente, por percebê-lo como realmente transformado. O signo, que por natureza histórica e social é arbitrário, torna-se passível de alterações quando percebido pelos sentidos corporais, principalmente no poema. Sua inscrição visual e acústica, a princípio inalterada, é desviada no discurso poético, quando um outro sentido é sugerido pela percepção.

A noção de significância na linguagem, descrita por Kristeva, será tomada, aqui, a fim de ler esse desenho cartográfico singular em Barros, referido na introdução. São textos contemporâneos que apontam para uma linguagem plural; e que, além disso, em conformidade com Kristeva, são discursos nos quais se estruturam o conjunto das relações inconscientes, subjetivas e sociais do sujeito numa atitude de ataque, apropriação, destruição e construção; numa atitude de violência positiva contra o

horizonte estável real e conhecido. Aqui se configura a chamada literatura. A literatura moderna teria, pois, oferecido a linguagem como um fluxo, em que o sujeito pode se realizar.

Para Kristeva a linguagem é convertida em expressão de subjetividade e é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito do desejo, embora a língua seja um sistema subordinado a um plano específico que se articula por um conjunto de formalizações, aplicando-se ao mundo real e histórico.

O processo de significância descrito por Kristeva fará menção à *chora semiótica*, a qual será examinada, a fim de reconhecê-la como mais um suporte para a multiplicidade de sentidos do signo poético.

Segundo Kristeva, *chora*¹² é constituída de movimentos e *stases* efêmeros e de uma articulação incerta e indeterminada. Esta constituição essencialmente móvel se caracteriza como uma representação que se presta à compreensão da intuição fenomenológica, traço indispensável para sua análise no processo de significância da linguagem que tem a subjetividade como orientação precípua. Para Kristeva é a pulsão que articula o que chamamos *chora*. “*chora: une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglémentée.*” (Kristeva, 1970:23)

Nestes termos, o discurso convencional e utilitário depõe contra ela, pois buscamos sempre maneiras de sistematizar e nomear as coisas; *chora*, porém, não é jamais definitivamente colocada, de modo que alguém “*pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l’axiomatiser.*” (Kristeva, 1970:23), pois ela não tem uma posição. Sem ser um signo, não é ainda um significante, e por isso se engendra em uma posição significante de motilidade. Não é nem modelo nem cópia e só tolera analogias com o que é ritmo e movimento.

Trata-se de uma instância em que o signo linguístico não é ainda ausente do objeto, eles são indissociáveis, diferente da linguagem sócio-histórica em que o simbólico mediatizará os significados e o nome poderá ser dado sem a presentificação da coisa por ele descrita.

A “estrada” de Barros não se presentifica numa descrição convencional; é no diálogo entre Barros e a estrada, que se constroem as significâncias e se revelam

12 - *Chora* seria, portanto, o não-reapropriável, a palavra para a qual não há interpretação consistente e que, segundo Derrida: “permanece absolutamente impassível e heterogênea a todos os processos de revelação histórica. Ela não é o Ser, nem o Bem, nem Deus, nem o Homem, nem a História.” (Derrida, 2000:33)

representações de uma cultura não apenas regional, mas singular aos olhos daquele que a observa. A leitura de Barros, ou seja, a leitura poética, não é, neste caso, intolerante. Não há violência na relação com o outro, ainda que ele seja o objeto. Há disponibilidade nesta chegada, há hospitalidade neste diálogo e sua porosidade não condiz à exatidão e à lógica prescritas por uma língua normativa. A impermeabilidade do diálogo indefine sem cessar a representação deste desenho, mapeando uma cartografia linguística singular, porque é tentando dizer *a e à estrada* que Barros “desdiz”; é buscando reconstruir determinada marca histórica-cultural, a partir deste diálogo, que o poeta dá às palavras motilidade.

Assim, Barros parece desenhar seus poemas que captam imagens simples e díspares e que, segundo ele, são escavações de coisas inúteis. Na busca das coisas simples e na tentativa de lidar com a linguagem fora dos padrões convencionais, este poeta evoca para sua criação um tempo anterior, em que a temática se direcionará à infância e/ou à origem das coisas. Barros parece buscar chegar às coisas sem o intermédio da língua: “Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. (...) Não havia instrumento musical. Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.” (Barros, 2003b:37). Ele alimenta, assim, um sentido particular que pode ser reduzido ou morto pela arbitrariedade das palavras ou mesmo pela intolerância cultural, tal como se lê em *O livro das Ignorâncias XIX*:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
Passou um homem depois e disse:
Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem. (Barros, 2001:25)

Em outros versos, também em *O livro das Ignorâncias III*, Barros diz, sobre o gosto de desnomear. Desnomear seria, pois, como vimos em Kristeva: não sistematizar, não axiomatizar ou querer dizer definitivamente.

... Mas eram coisas desnobres como intestinos de moscas que se mexiam por dentro de suas palavras.
Gostava de desnomear:
Para falar barranco dizia: lugar onde avestruz esbarra.
Rede era vasilha de dormir.

Traços de letras que um dia encontrou nas pedras de uma gruta, chamou:
desenhos de uma voz.

Penso que fosse um escorço de poeta.

(BARROS, 2001:79)

Desacostumando as ideias, desarrumando os padrões, desinventando e descobrindo os nomes e as coisas, Barros, pelos deslimites das palavras, recria os sentidos, confirmando-nos que o nome pode inscrever uma morte em suspensão, isto é, o nome apagaria a coisa que precisa ser pensada além desse nome como simples referente visível.

Textualidade: lugar de chegada ou estranha morada...

A recepção de desenhos cartográficos singulares, ou seja, destes textos poéticos que anunciam mais que regionalismo, exigirá gestos hospitaleiros. O texto também reconhecido como um lugar de chegada determinará a relação entre os desconhecidos: estrangeiro e outro. O lugar do outro sempre nos é estranho. Não é nosso e nem é do nosso conhecimento. Dufourmantelle diz que:

quando entramos num lugar desconhecido, a emoção sentida é quase sempre a de uma indefinível inquietude. Depois começa o lento trabalho de familiarização com o desconhecido, e pouco a pouco o mal-estar se interrompe. Uma nova familiaridade se segue ao susto provocado em nós pela irrupção de “um outro”. (2003:28).

Essa reação de inquietude presente na chegada faz conferir a alteridade, bem como o estranhamento comum que se sente ao estar diante do “novo”, ou de um pensamento que ainda não faz parte de uma memória. Os lugares conhecidos são construções simbólicas de nossa memória e de nossa história; embora, também se façam ilhotas desconhecidas em nós, mesmo quando, no presente, relembramo-los em tempos já distanciados. A lembrança pode transformar uma própria experiência pessoal em um novo lugar na memória e um espanto súbito pode decorrer daí, quando não reconhecemos em nós lugares que um dia foram nossos. Todavia, ainda segundo Dufourmantelle, “o corpo nunca deixa de encaminhar o desconhecido ao conhecido, de fatar o mistério para fazê-lo seu, para clareá-lo. Nomeá-lo.” (2003:30)

Ainda que esta “intra-hospitalidade” seja por demais interessante e inquietante, voltemos a pensar na hospitalidade “entre”. A reserva de expectativa por parte daquele

que chega é denominada pela filosofia como “espanto” (Dufourmantelle, 2003), mas o espanto não é outro sentimento a não ser o desamparo por parte daquele que recebe; por isso, a abordagem linguística que se faz do lugar é uma construção simbólica que poderá tanto ser estranha ou familiar àquele que chega. Agir com hospitalidade vai depender, pois, da disponibilidade recíproca dos sujeitos envolvidos nas chegadas. Aquele que recebe também chega ao outro, porque o estrangeiro é também estereótipo da alteridade nesta relação.

Se a chegada é, pois, uma mediação de lugares, culturas, memórias, e até mesmo loucura, podemos na esteira de Jacques Derrida, dizer que a hospitalidade habita a língua. Porém, qual é a língua dos tempos atuais? Onde caminha o homem atual? Quais são seus portos de partida e chegada? Impossível dizê-los, mas ele caminha..., e deparar com o espanto, com o desamparo é uma frequente em sua estrada, marcada ininterruptamente por um destino que só lhe garante o desconhecido. Por isso o sentir-se *bem-vindo* é tão caro. *Bem-vindo* precisa ser dito e ouvido na acolhida, precisa ser bem textualizado. É preciso uma textualidade que acolha.

Com vista nestas considerações, arrisca-se dizer que a morada em Barros tanto é acolhida como estranhamento. Na porosidade do texto poético cabe chegar e partir; cabe não chegar; chegar e ficar; ou, ainda, chegar e transformar aquilo que é do outro também em nossa morada.

Cultura: dominação ou significâncias...

No *Livro sobre nada* há uma imagem que refletirá sobre a relação de importância entre o pássaro e seu nome e de alguma forma sobre essa “morada estranha”: “Assim, o pássaro *tu-you-you* é mais importante que seus pronomes do que por seu tamanho de crescer. É no ínfimo que eu vejo a exuberância.” (Barros, 2004). Ainda que de modo figurado e irônico, o autor “brinca” com o nome do *tuiuiu*¹³, ave que representa o pantanal mato-grossense com seu tamanho e plumagem distintos. Todavia, este pássaro talvez seja pouco conhecido ou mesmo “nada” conhecido.

13- Tuiuiu é uma ave de grande porte (chegando a 1,60m de altura), de corpo robusto, grande bico e longas pernas. Possui o pescoço preto, com parte da papada vermelha, e as penas brancas. É considerada o símbolo do pantanal e, cerca de, 50% de sua população mundial vive na região do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Identifica-se nisto um não-saber ou um saber tão “ínfimo” que será próprio a compor o *Livro sobre nada*. Por isso, parece-nos que o fato do *tu-you-you* aparecer neste *Livro*, com forma gráfica de língua inglesa não é gratuito, pois se fosse usado na sua grafia original, o *Tuiuiui* poderia não ser nada mesmo. Para ter significância precisa ser *you* ou corre risco de não se fazer conhecer.

Afigura-se em Barros o resgate de cultura através da descrição de cenários e personagens comuns à região do Pantanal Brasileiro que, de certa forma, é “estrangeira” a muitos brasileiros. Trata-se do resgate de uma cultura popular, regional e, ainda que tratada como uma experiência individual, retrata traços identitários ao trazer suas recordações para o imaginário coletivo. Barros traz com maestria a arte como uma forma de expressão que liga o indivíduo, leitor, ao seu mundo e sua história. História que trará uma herança de subalternidade inerente de sua origem de país colonizado, onde contrastes são observados não só na paisagem como também na cultura. Segundo Shiff (1992:111) alguns artistas e seus escritos buscam trazer à obra um retrato de seus mundos, "mesmo que esse retrato nunca se complete, pois estamos continuamente passando por novas experiências e novas imagens de realidade".

Na perspectiva de análise sobre dominação e linguagem, Spivak (2010) questiona os discursos hegemônicos e as crenças dos leitores e produtores de saber e conhecimento, ou seja, questiona a construção dos discursos que controlam e manipulam o outro e "seu intento é principalmente pensar a teoria crítica como uma prática intervencionista, engajada, contestadora" (p.8). Há, pois, em Spivak (2010), uma grande "preocupação em produzir um discurso crítico que procura influenciar e alterar a forma como lemos e apreendemos o mundo contemporâneo" (p.8). Para ela, tanto o subalterno, como o colonizado possuem um discurso intermediado pela "voz do outrem", que se coloca em posição de reivindicar algo em seu lugar, porém essa prática pode ser comprometida quando o intelectual não conhece a fundo o discurso do "outro da sociedade". Nesse contexto, fica claro uma pretensão do intelectual ou do colonizador em “achar” que pode falar pelo outro. Mas como falar pelo outro sem que haja influências? Sem que haja comprometimento de significados e sentidos? Ou ainda, será mesmo que o outro deseja que falem por ele? Ele (o outro) teria sido perguntado sobre isso? Ou está sendo vitimado pela violência de uma influencia cultural dominadora?

A poesia em Barros parece negar essa dominação. Barros “ao tomar o partido das coisas”¹⁴ fala por elas em defesa de singularidades e embora isso pareça corroborar a teoria de Spivak, a textualidade em Barros escapa ou tenta escapar deste lugar de dominação linguística. O poeta, ao refletir sobre a importância das coisas ínfimas a partir da geografia do Pantanal, aponta preferências que vão além da intelectualidade e se aproximam mais da sabedoria popular. Observa-se, portanto, uma enunciação simbólica como pensado por Kristeva em imagens que encenam, paradoxalmente, máquinas estragadas e flores; latrinas desprezadas e Deus.

(...)Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo - elas
podem um dia milagrar de flores.
(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)
Também as latrinas desprezadas que servem pra ter
grilos dentro - elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas)
Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável! (Barros, 2004)

Para Spivak, a tarefa do intelectual, seria criar mecanismos e abrir espaços para que o sujeito subalterno possa se representar. A autora defende que "não se pode falar pelo subalterno, mas se pode trabalhar contra a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido". (2010:14). Sabe-se, porém, que isso não é simples, pois quando esse subalterno passa a ter voz, deixa de ocupar essa condição. Trata-se da descentralização do sujeito, do acesso ao espaço reservado à classe dominante que monopoliza a produção intelectual e, muitas vezes, aparece como cúmplice de interesses econômicos. Cabe aqui o questionamento levantado por Spivak (2010) de que o sujeito subalterno é um efeito do discurso dominante, uma construção; bem como a questão cultural que acaba tendo sua diversidade oprimida por força imposta como superior ou como mais importante. Decorrente deste raciocínio, ainda que reconheçamos a produção poética de Barros em parâmetros da cultura editorial de prestígio no país, há nesta textualidade imagens cartográficas de “coisas desimportantes” aos olhos dessa cultura; e os índices linguísticos que pertenceriam à cultura de prestígio não expressam seus valores convencionais neste contexto poético; ao contrário, são diminuídos quando encenados

14 - Referência à obra *O partido das coisas* de Francis Ponge.

de modo comparativo, que ladeiam “cu de formiga e usina nuclear; mosca dependurada no ralo e joia pendente.

Mosca dependurada na beira de ralo -
Acho mais importante do que uma jóia pendente.
Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos
que os antigos egípcios faziam.
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.
O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto -
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais
importante do que uma Usina Nuclear.
As coisas que não têm dimensões são muito importantes.
Assim, o pássaro *tu-you-you* é mais importante que seus
pronomes do que por seu tamanho de crescer.
É no ínfimo que eu vejo a exuberância.
Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo - elas
podem um dia milagrar de flores.
(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)
Também as latrinas desprezadas que servem pra ter
grilos dentro - elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas)
Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!
(O abandono me protege) (Barros, 2004)

Para tentar analisar esse processo, precisamos entender o que acontece, culturalmente, com a colonização. Para Glissant (2005:17) ocorre "um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se criolizam, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo". Assim se dá o nascimento de uma nova cultura, que o autor denomina crioula. Porém, essa imbricação não ocorre de maneira homogenia. O que se observou durante o período de colonização, não só das Américas, foi uma falta de equilíbrio, onde a cultura do dominador tentou se sobrepor a do dominado, desvalorizando-a e impondo a necessidade de um resgate futuro. Tentativa presente hoje no discurso intelectual acadêmico. Em seus estudos, Glissant (2005:20) defende a importância de uma relação em que as culturas "se intervalizem" sem a hegemonia de uma sobre a outra, "que não haja degradação ou diminuição do ser

nesse contato e nessa mistura, seja internamente, ou seja, de dentro pra fora, seja externamente, isto é, de fora pra dentro".

Não se trata apenas da cultura, mas também da língua. Essa fusão também ocorre com a língua quando elementos linguísticos absolutamente heterogêneos entram em contato. "A combinação desse léxico e dessa sintaxe que - não importa o que se diga - começa sob a forma de um linguajar rudimentar" (Glissant, 2005:22) criando algo absolutamente novo que reflete a relação estabelecida com o outro. Portanto, uma língua, por mais que se sobreponha a outra, carrega consigo rastro desse hibridismo, não permitindo que a língua, ou a cultura, dita subalterna desapareça. Ela se faz presente, resurge e toma o seu lugar quando, em Barros, é associada à escrita. Esse renascimento cultural é tratado pelo poeta em vários textos, não só quando traz os "retratos" nas poesias descritivas; mas também, quando desloca a morte de lugar finito e transforma-a em nascimentos. Uma poesia dissertativa, quiça, que anuncia outra possibilidade cultural para a morte, sendo admissível que da boca – do corpo – cresçam plantas.

Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocaram as árvores por mim.
Insetos me desempenham.
Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
Os silêncios me praticam.
De tarde um dom de latas velhas se atraca em meu olho.
Mas eu tenho predomínio por lírios.
Plantas desejam a minha boca pra crescer por de cima.
Sou livre para o desfrute das aves.
Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.
Já enxergo o cheiro do sol. (Barros, 2002)

De uma forma poética, Barros nos mostra que a morte pode ser interpretada como um renascimento sob uma nova perspectiva e que mesmo tendendo ao extermínio, uma cultura dominada não se extingue, reaparece em pequenas coisas gestos e contextos. Como no caso da oralidade da língua, que se repete durante o tempo, se modificando, se afirmando e corroborando para a perpetuação da cultura e o surgimento de uma nova. Para Glissant (2005:37) "os lugares comuns não são ideias preconcebidas, mas sim, literalmente, lugares onde o pensamento do mundo encontra um pensamento do mundo."

Portanto, as línguas, assim com as culturas, os costumes e os saberes se misturam, hibridizam-se, tornando-se algo novo com raízes velhas. Mas o que é novo e o que é antigo em um mundo que se funde, onde a diversidade cultural transforma a realidade dando voz à consciência de quem a reivindique. "Ora, esse grito poético da consciência incipiente é também o grito de uma consciência excludente" (Glissant, 2005:38), uma consciência que a poesia pode revelar.

Além da peculiaridade lexical e sintática, Barros trouxe marcas da oralidade para sua poesia, ao retratar uma escrita próxima à fala, resgatando determinados lugares e tempos. Ele constrói um texto multilinguístico, revelando a vida, a transformação, e o surgimento de uma nova cultura híbrida e mesclada de paisagens, sentidos e memórias.

Considerações finais

A *Estranha morada em Manoel de Barros* buscou refletir de que modo a língua pode se aprisionar em representações convencionais que não lhe conferem seus valores significativos tanto quanto possam existir. A estranheza do texto poético ou das significâncias que este produz excede o chamado regionalismo linguístico na construção de cartografias como encontramos em Barros. Nele a exuberância da coisa extrapola o signo linguístico e ganha relevo que não tolera caber em linguagem funcional, apenas.

Para tanto, foram trazidas algumas imagens e pensadas com alguns teóricos da literatura e da linguagem - metodologicamente indicados nas referências bibliográficas e citações; tais teóricos fundamentam a noção de plasticidade, a qual nos parece cara ao entendimento de conclusões que apontam a irrestringível significância. Ou seja, buscou-se a motilidade própria da leitura que se torna imperativa ao problematizarmos entorno dos temas: significâncias, dominação, cultura, estranhamento, alteridade.

Assim, recorreremos a uma morada textual que não fosse estranha ao ponto de querer compreender ou mesmo interpretar Barros. Deixando-o se manter estranho é que o texto se mantém poroso/volátil e, se há inquietude na chegada, isso representa o estranhamento intrínseco ao estrangeiro ou àquele que não o conhece, - que não conhece a imagem, não conhece a palavra, não conhece a cultura. O não-conhecer ou o "não-saber" não é obrigação; o saber-se estranho talvez deve-se ser. Assim, haveria mais hospitalidade e a chegada poderia ser menos violenta (porque ela sempre será

violenta) e mais significativa, quíça, na medida em que o esforço de dominação e/ou estranhamento cessasse ou se tornasse mais consciente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros, Manoel de. 2001. *O livro das ignoranças*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2002. *Retrato do artista quando coisa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2003 a. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta.
- _____. 2003 b. *Livro de pré-coisas*. 4ªed. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2004. *Livro sobre nada*. 11ªed. Rio de Janeiro: Record.
- Derrida, J; Vattimo, G. 2000. *A Religião: seminário de Capri*. com participação de Aldo Gargani, Hans-Georg Gadamer...[et al.]. – São Paulo: Estação Liberdade.
- Dufourmantelle, Anne. 2003. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta.
- Glissant, Édouard. 2005. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF.
- Kristeva, Julia. 1970. *La Révolution du Langage poétique*. Seuil: Paris.
- Shiff 1992 Shiff, Richars. 1992. *Arte e vida: uma relação metafórica*. In: Da metáfora. Org. Sheldon Sacks; trad. Leila Cristina M. Dana... et al. São Paulo: EDUC/Pontes.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart....et.al. Belo Horizonte: UFMG.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Barros, Manoel de. 2005. *Entrevista* concedida a Mara Conceição Vieira de Oliveira, em 2005, durante o curso de doutoramento em Letras pela Universidade Federal Fluminense.
- Bhabha, Homi K. 2005. *O local da cultura*. Trad.: Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG.
- Barthes, Roland. 1967. *Discurso da história*.
- Bauman, Zygmunt. 1999. *Globalização: as consequências Humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,
- Bauman, Zygmunt. *O mal estar na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Derrida, Jacques. 1967. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1967. *A voz e o fenômeno*. Trad.: Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa/Portugal: Edições 70.

_____. 1995. *Salvo o nome*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus.

Kristeva, Julia. 1968. *O texto fechado*, in: *Linguística e literatura*. Edições 70: Lisboa.

Platão. 1986. *Timeu*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará.

_____. 2001. *Crátilo*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget.

Ponge, Francis. 2000. *O Partido das Coisas*. Tradução: Júlio Castañon. São Paulo: Iluminuras.

Said, Edward W. 2011. *Cultura e imperialismo*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras.

O TESTEMUNHO DO EXÍLIO EM *COMISSÃO DAS LÁGRIMAS*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Cid Ottoni BYLAARDT¹⁵

RESUMO

No romance *Comissão das lágrimas*, de Lobo Antunes, a personagem Cristina, uma mulher angolana, aos quarenta e tantos anos, encontra-se em uma clínica em Lisboa a escrever, a falar, a lembrar os horrores da Comissão das lágrimas, nome que se deu ao massacre dos dissidentes do regime de Agostinho Neto em Angola entre 1977 e 1979. O leitor de *Comissão das lágrimas* percebe que a voz de Cristina é desdobrável, na verdade são múltiplas vozes (ao mesmo tempo uma só) que vão construindo o relato, de maneira fragmentada, embaraçada, descontínua. Este texto tem por objetivo refletir sobre o testemunho, sua eficácia, sua constituição, e como ele se processa na narrativa de ficção, estabelecendo um diálogo entre o romance de Lobo Antunes e textos de Maurice Blanchot, Jacques Rancière, Didi-Huberman e Giorgio Agamben, e tentando articular respostas para as questões que se seguem. É possível representar o irrepresentável, se é que ele existe? É possível testemunhar? Como e em que condições pode um texto literário servir de testemunho e representação do horror? A hipótese deste texto é que, em que pese toda a precariedade da linguagem, o testemunho se manifestará como um ressoar do evento, uma vibração que o mantém distante da literatura, mas que confere ao inimaginável o estatuto de hiperimaginável.

PALAVRAS-CHAVE: testemunho; ficção; literatura contemporânea.

O horror e a arte

Cristina escreve no silêncio da clínica em Lisboa. As vozes emanadas das árvores, cada folha um discurso desarticulado das outras, lhe dizem coisas graves, que a atormentam, apesar de não fazerem sentido para ela. As injeções parecem trazê-la à normalidade, apazigua-se a perturbação e cessam as vozes. Passado o momento de paz, advém novamente a tormenta: “há pretos a correrem em Luanda, camionetas de soldados, tiros, gritos numa ambulância a arder na praia, sob pássaros que se

15 Professor Associado I da Universidade Federal do Ceará (UFC), Centro de Humanidades, Departamento de Literatura e Programa de Pós-Graduação em Letras. Endereço: Rua Barbosa de Freitas 149/301 – CEP 60.170-020 – Meireles – Fortaleza – Ceará – Brasil – cidobyl@ig.com.br

escapavam, e ao terminar de arder nenhum grito...” (Antunes, 2011:12¹⁶). Junto com as vozes, uma ordem: “— Tens de matar o teu pai com a faca” (2011:12). Em certo momento aparece uma data a localizar as lembranças: “... isto em outubro de mil novecentos e setenta e sete, tinha eu cinco anos...” (2011:101). “Isto” parece fazer referência aos horrores da “Comissão das Lágrimas”, nome que se deu ao massacre dos dissidentes do regime de Agostinho Neto em Angola entre 1977 e 1979. Para que servem as vozes? Para escrever um livro, talvez. “Se as vozes não voltam não se escreve este livro...” (2011:49). A matéria do livro não sai de nenhum lugar reconhecível, mas das sementes de avenca, das folhas, “cada folha uma boca” (2011:13).

Houve um acontecimento histórico — ele estava lá, e não pode ser apagado. Mas como pode a ficção lidar com tudo isso? O que a literatura e a arte em geral podem / devem, ou não podem / não devem mostrar do horror que emana da história? Afinal, o horror é irrepresentável? Se não, em que condições, de que maneira ele pode ser representado? Afinal, não se pode impedir um escritor de falar de determinado assunto, qualquer que ele seja, assim como não se pode impedir um leitor, ou um crítico, de fazer suas restituições ou apropriações do conteúdo de um romance. Pode haver alguma imagem adequada para expressar o horror dos campos de concentração nazista, ou, mesmo que em escala de repercussão reduzida, o episódio da Comissão das Lágrimas, sem que os extremos do inumano sejam banalizados e se tornem humanos? Por outro lado, a arte não seria culpada de não produzir suficientes imagens do horror, como alerta para o inumano?

Representação: marca de uma presença

Talvez a noção mais rentável nos estudos de literatura — e da arte em geral — seja a de representação. E certamente a mais problemática. O primeiro a discutir a questão no ocidente foi Platão, que colocou os contadores de histórias na sexta categoria entre as almas, porque o que produzem é mentira: praticam a imitação ao invés de buscarem a verdade. Em seguida, Aristóteles regulamenta a mentira, construindo o edifício mimético, que se rege por leis que regulam as relações entre o autor, o discurso

16 A partir daqui, as referências ao romance *Comissão das lágrimas* serão assinaladas apenas com a data e o número da página entre parênteses.

e o receptor. A regulamentação da mentira na ficção torna-se a regra séria do que não é sério. Essa concepção aristotélica teve seus desdobramentos durante mais de vinte e quatro séculos, tornando-se uma das grandes perguntas que o pensar sobre a arte produziu na cultura ocidental.

Não se pode simplesmente enunciar a palavra representação e ter acesso imediato a um conceito. Se partirmos do princípio de que, na representação, há uma entidade que *está por* outra entidade, estabelecemos aí uma *relação*. Concordar com essa proposição não significa resolver o problema, uma vez que a expressão *estar por* pode guardar inúmeras possibilidades de *relações*, incluindo-se aí, por absurdo que possa parecer, a noção de *absoluto*.

Uma concepção contemporânea na literatura é de que representação não é cópia, nem simulacro, mas uma encarnação, a marca verdadeira de uma presença. Mesmo a noção clássica de romance histórico, com sua pretensa fundamentação referencial, passa a ser substituída pela designação de metaficção historiográfica, a qual encena a afirmação e o rompimento dos limites entre ficção e realidade, que rejeita as modelos de representação original e a falsificação da cópia “inautêntica”, conforme descrito por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991:141-162).

As imagens que a arte produz do horror atestam sua existência na obra, assim como a existência do horror solicita sua imagem. Pede-se então que a realização da imagem congregue um regime ético e um regime estético. Uma vez apagados os traços do horror, talvez um dos caminhos da arte seja exatamente lembrar o esquecimento, avivar o apagamento pela força da enunciação. Na literatura, as imagens se subordinam às palavras que as dizem, possivelmente porque nos dispensam de ver o que apresentam, ou porque nos fazem ver em excesso. No primeiro caso, o perspectivismo atém os olhares a um determinado ponto de vista, segundo os interesses e as contingências de quem olha, implicando uma cegueira em relação ao que se situa além dos limites do olhar. No segundo caso, a não-circunscrição do olhar pode produzir imagens e desdobramentos em *mise-en-abîme*.

Nunca é demais lembrar a fábula platônica da invenção da escrita, aquela que, segundo seu inventor, tornaria forte a memória dos homens e lhes consolidaria a sabedoria. O deus Thamus, ao analisar a invenção, elogiou o outro por sua arte, mas discordou dos benefícios da invenção, alertando para o fato de que ela não faria bem à memória, mas apenas às reminiscências dos homens:

[...] this discovery of yours will create forgetfulness in the learners' souls, because they will not use their memories; they will trust to the external written characters and will not remember of themselves. The specific which you have discovered is an aid not to memory, but to reminiscence, and you give your disciples not truth, but only the semblance of truth; they will be the hearers of many things and will not have learned anything; they will appear to be omniscient and will generally know nothing; they will be tiresome company, having the show of wisdom without the reality.¹⁷ (Plato, 1991, p. 138).

A idéia da perturbação da letra órfã, que Rancière vai relacionar ao advento da democracia, aparece em Platão como uma ameaça à verdade, ou à adequação entre o enunciador, o discurso e o receptor:

And when they [the speeches] have been written down, they are tumbled about anywhere among those who may or may not understand them, and know not to whom they should reply, to whom not: and, if they are maltreated or abused, they have no parent to protect them; and they cannot protect or defend themselves.¹⁸ (Plato, 1991, p. 139).

A escrita propiciaria aos homens não a verdade, mas algo semelhante a ela; simularia proporcionar o saber, mas os tornaria ignorantes; dar-lhes-ia o vislumbre do saber desprovido de realidade. O crítico da escrita prossegue em suas considerações, acentuando seu caráter errante, desprovida de um pai que a proteja, ela que não pode se defender, entre pessoas que possam ou não compreendê-la, e que não saberão a quem responder.

O irrepresentável na representação

A essa orfandade, Rancière chama “regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante” (Rancière, 1995:9). A escrita vem, assim, desfazer a relação ordenada do fazer, do ver e do dizer, em que os papéis são estabelecidos

17 Trad. do autor: “Sua descoberta vai criar o esquecimento nas almas dos aprendizes, porque eles não usarão suas memórias, irão confiar nos caracteres externos escritos e não vão se lembrar de si mesmos. O específico que você descobriu é uma ajuda não à memória, mas à reminiscência, e você dá aos seus discípulos não a verdade, mas apenas a semelhança da verdade, eles serão os ouvintes de muitas coisas e não terão aprendido nada; eles parecerão oniscientes, mas em geral não saberão nada; eles serão uma companhia aborrecida, possuindo a aparência de sabedoria sem a realidade”.

18 Trad. do autor: “E, quando eles [os discursos] estiverem escritos, eles irão circular por aí entre os que poderão ou não entendê-los, e não saberão a quem replicar nem a quem não replicar e, se eles são maltratados ou abusados, não têm um pai que os proteja ou os defenda”.

segundo uma hierarquia de legitimação. Essa heresia foi combatida pelas categorias da *inventio* (assunto), *dispositio* (organização das partes) e *elocutio* (tons e complementos convenientes à dignidade do gênero e à especificidade do assunto) que edificam o templo mimético, ou o que Rancière chama regime representativo das artes.

É nesse contexto que o pensador francês situa a ideia de representação. Para ele, as noções de irrepresentável e de representável não estão relacionadas ao realismo da representação ou à não-figuração ou, ainda, à intransitividade. Primeiramente, ele recusa a noção de irrepresentável como a impossibilidade de figuração ou de descrição ou de narração como fidelidade aos fatos narrados, descritos, figurados, o que para ele é uma “fábula cômoda” (Rancière, 2012:129). O regime representativo não tem como função produzir semelhanças, mas organizar os modos de ver e fazer, subordinando-os a uma regulação ligada a uma contenção da visão, ao equilíbrio entre efeitos de saber e efeitos de *páthos*, e a submissão da ficção a critérios de verossimilhança e conveniência. Em oposição ao regime representativo, Rancière opõe o regime estético, que vem desfazer essas obrigações. Tudo então na arte torna-se representável, detonando as fundações do sistema representativo. No novo regime, a palavra não faz ver o que se situa do outro lado de sua transparência, mas manifesta sua opacidade, impondo sua própria presença.

A desestabilização da relação clássica entre sensível e inteligível é mais uma ilimitação dos poderes da representação do que a irrepresentabilidade em si. Para se crer na segunda possibilidade, é necessária, segundo Rancière, uma dupla sub-repção: uma, referente ao acontecimento; outra, referente à arte em si. Consideremos o evento Auschwitz: como acontecimento seria impensável, como arte seria irrepresentável. O espírito diante desse acontecimento e dessa arte torna-se miserável, tomado pelo terror, pelo choque inicial que o transforma em refém do Outro, que, “na tradição ocidental, teria tomado o nome de Judeu” (Rancière, 2012:141). A responsabilidade de pensar o impensável é transferida ao Outro, cujo testemunho deve ser exterminado: “Deduz-se daí que o extermínio dos judeus está inscrito no projeto de si do pensamento ocidental, na sua vontade de aniquilar a testemunha do Outro, a testemunha do impensável no cerne do pensamento” (Didi-Huberman, 2004:141).

No regime estético da arte, a quebra das adequações não impede a representação; antes, amplia suas possibilidades, elimina o irrepresentável ao recusar os limites: “Não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades” (Rancière, 2012:147).

Para Didi-Huberman, não se pode mais falar do horror como o indizível, o inimaginável, contra a aposta dos nazistas, os quais contavam com duas impossibilidades para escaparem ilesos em seu projeto sinistro: a imediata desapareição das testemunhas e certa irrepresentabilidade do testemunho. A impossibilidade de se acreditar na forma do massacre era a possibilidade de êxito do extermínio: “... as pessoas dirão que os fatos que contaís são demasiado monstruosos para serem acreditados” (Didi-Huberman, 2004:38). Pois é exatamente ali onde a imaginação parece naufragar é que se deve perseverar no pensamento. Para Hanna Arendt, citada por Huberman, se não possuímos a verdade, podemos ter acesso a *instantes de verdade* (Didi-Huberman, 2004:57). Toda imagem, literária ou não, oscila entre a *verdade* e a *obscuridade*. Os próprios testemunhos padecem da desconfiança em sua exatidão: sua relação com a verdade é fragmentária e incompleta, dada a subjetividade de quem relata. Nossa relação com as imagens depende do que solicitamos delas: se pedimos que nos contem tudo, frustrar-nos-emos; se as tentamos compreender, se temos com elas uma certa condescendência em relação a sua inexatidão, sua fragilidade, podemos ter algum diálogo com elas. Certas imagens, ainda que não possam servir como documentos, atuam como enunciação, e quanto mais a enunciação se afirma diante do enunciado, mais nos aproximamos da obra de arte, que garante sua potência na impotência de dizer (Agamben, 2012). O que resta, por exemplo, da Comissão das Lágrimas (ou de Auschwitz) está no limite entre os que pereceram e os que se salvaram, é uma lacuna. Um limite inacessível? Não se pode afirmar que tal evento seja inimaginável; ao contrário, só se pode dizer que é imaginável ao extremo, com todas as incompletudes, incertezas, fragmentações da imagem imaginada.

O indestrutível

Num capítulo de *L'entretien infini* [*A conversa infinita*] chamado “L’indestructible” [“O indestrutível”], subcapítulo “L’espèce humain” [“A espécie humana”], Maurice Blanchot arrisca uma afirmação que pode ser uma “formule attirant”¹⁹, mas que “sonne comme une vérité”²⁰, embora não seja passível de

19 Trad.: “formula atraente”

20 Trad.: “soa como uma verdade”

comprovação em um “savoir déjà vrai”²¹. A frase é a seguinte: “L’homme est l’indestructible qui peut être détruit”²² (Blanchot, 2012:80). Neste texto, Blanchot tece considerações sobre o livro de Robert Antelme, *L’espèce humain*, espécie de desabafo de um sobrevivente de Auschwitz, e relaciona a frase acima à experiência do condenado. O que poderia ser entendido como um testemunho, na verdade não é mais do que a necessidade de falar para não se sentir totalmente destruído, e é nesse falar sem dizer que Blanchot encontra o significado do livro:

Ce n’est pas, je l’ai dit, ce n’est pas seulement un témoignage sur la réalité d’un camp, ni une relation historique, ni un récit autobiographique. Il est clair que, pour Robert Antelme, et sans doute pour beaucoup d’autres, se raconter, témoigner, c’est ne pas de cela qu’il s’est agi, mais essentiellement *parler*: em donnant expression à quelle parole? Précisément cette parole juste où “Autrui”, empêché de se révéler pendant tout le séjour des camps, pouvait seul à la fin être accueilli et entrer dans l’entente humain.

(Blanchot, 2012:198)²³

O testemunho, assim, passa a ser uma força enunciativa, contudo uma força dolorosa, sufocante, um movimento extremo, e por mais que, na relação entre dois seres humanos, eles se esforcem por esquecer-la, negá-la ou representá-la, a fórmula estará presente entre eles: “l’homme est l’indestructible, et cela signifie qu’il n’y a pas limite pour la destruction de l’homme” (Blanchot, 2012:200).²⁴

Quem pode contar a história dos massacrados? Quem pode fazer o relato dos que não têm voz, não têm língua, ou foram eliminados? Primo Levi, em seu depoimento sobre Auschwitz, afirma que os sobreviventes não são as autênticas testemunhas. Eles são os que “por prevaricação, habilidade ou sorte não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo” (Levi, 1990:47). Cristina, personagem do romance *Comissão das lágrimas*, com mais de quarenta anos e uma alma abalada, parece tentar relatar em Lisboa os horrores que de alguma forma experimentou entre os cinco e sete anos de idade em Angola. Poderia ela então ser uma testemunha confiável? Ou então o pai (ou não-pai) de Cristina, o negro que o Deus dos brancos não quis como padre, perturbado pela perseguição das vozes de décadas atrás,

21 Trad.: “saber já verdadeiro”

22 Trad.: “O homem é o indestrutível que pode ser destruído.”

23 Trad.: Não é, eu disse, não é somente um testemunho sobre a realidade de um campo, nem uma relação histórica, nem um relato autobiográfico. É claro que, para Robert Antelme, e sem dúvida para muitos outros, não se trata de narrar-se, testemunhar, trata-se essencialmente de *falar*: dando expressão a que palavra? Precisamente àquela palavra justa em que “Outrem”, impedido de se revelar durante toda a estadia nos campos, poderia somente ao fim ser acolhido e entrar no entendimento humano.

24 Trad.: “o homem é o indestrutível, e isso significa que não há limite para a destruição do homem”.

como poderia ele testemunhar? O verdadeiro testemunho, portanto, é da ordem da impossibilidade, uma vez que o testemunho absoluto pertence a quem já não pode testemunhar. Os sobreviventes, assim, testemunham pelos outros, pelos que não têm voz. Então qual é a validade, qual é o valor do testemunho dos que testemunham por delegação? A força do testemunho, assim, não está na verdade ou na consistência de uma narrativa, mas na enunciação, no ato de dizer, assim como no ato de não dizer. Não dizer é um grito calado, uma narrativa confusa, impossível de se verificar, é também um grito, um gesto que volta os olhos e ouvidos para o que teria ocorrido, a impossibilidade de se esquecer o que foi feito. Narrar, ficcionalizar é dar voz a outrem, é construir um discurso na falta, na carência, na lacuna. A linguagem dos homens, do mundo de fora do horror não pode ser verdadeira, não consegue nem de longe ser minimamente fiel à experiência do horror. Pode-se pensar aqui então na questão apontada por Agamben, de que o testemunho se dá afinal por um gesto, pela enunciação, por um ter lugar da fala. Então é preciso falar, seja o que for, da maneira que for, este é afinal o testemunho, o que resta. O resto, o restante, o que mantém de certa forma palpitando o horror. O testemunho, ou sua impossibilidade, se dá na arte pela enunciação.

Ao final de seu comentário sobre o livro *L'espèce humaine*, de Robert Antelme, Blanchot coloca uma nota de pé-de-página com uma citação de Gerschom Scholem a respeito da relação dos alemães com os judeus após a segunda grande guerra, e faz uma reflexão sobre ela:

L'abîme qu'ont ouvert entre nous les événements ne saurait être mesuré... Car, en vérité, c'est impossible de se rendre compte de ce qui est arrivé. Le caractère incompréhensible tient à l'essence même du phénomène: impossible de le comprendre parfaitement, c'est-à-dire de l'intégrer à notre conscience. » Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir. Impossible, aussi, quand on parle, d'en parler — et finalement, comme il n'y a rien à dire que CET événement incompréhensible, c'est la parole seul qui doit reporter sans le dire. (Blanchot, 2012:200 - nota)²⁵

Para Scholem, o ocorrido é incompreensível, não há como assimilá-lo pela consciência. Não há, para Blanchot, como esquecer-lo, assim como não se pode lembrá-

25 Trad.: “O abismo que os acontecimentos abriram entre nós não podem ser medidos... Pois, na verdade, é impossível dar-se conta do que aconteceu. O caráter incompreensível relaciona-se à essência mesma do fenômeno: impossível compreendê-lo perfeitamente, isto é, integrá-lo à nossa consciência.” Impossível, portanto, esquecer-lo, impossível lembrá-lo. Impossível, também, quando se fala dele, de falar dele — e, finalmente, como não há nada a dizer a não ser esse acontecimento incompreensível, é a palavra apenas que deve narrá-lo sem dizê-lo.

lo, resta ao discurso narrá-lo — entretanto, sem dizê-lo. Novamente o inimaginável cede lugar à imagem do grito de horror. As imagens veiculadas pela enunciação obscurecem o evento (que se torna mais de memória — e de esquecimento — do que de história), é algo que não pode ser delimitado ou delineado nem pela linguagem nem pelo saber; é inacessível à subjetividade da representação, às convenções de representatividade, à construção de conceitos, não há como retê-lo ou elucidá-lo. E, em *Comissão das lágrimas*, a comandar (ou descomandar) isso tudo há um perplexo escritor, o António, que não sabe aonde vai: “... ele que deixara de ser padre há anos, trabalhava num ministério e no entanto, por onde ias António, e no entanto nada, reparem nos olhos ocos de medo...” (2011:31-32).

Testemunhar e falar

É possível resgatar um grito? Uma cena de horror? O canto de uma mulher sendo dilacerada pela tortura? Como o canto da mulher torturada, a Comissão das Lágrimas é inabordável como evento, é inacessível. Mas não é inimaginável. Tal qual o choro da rapariga

que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam, pergunto-me se em lugar dos arbustos eram as minhas mãos que não achavam repouso...” (2011:35).

Não se trata de contar uma história, não se trata de testemunhar — é preciso falar, falar, falar. A escritura, esse falar, não tem um começo, “Se perguntar como tudo começa nenhuma voz responde...” (2011:67), não tem passado, não sabe falar das coisas, como o *entretemps* de Levinas, a suspensão do tempo na sombra da realidade, na indecisão de Cristina, a que tenta relatar: “... e não me lembro disto, invento, não invento, é verdade, ia jurar que não invento, não sei, quer dizer, não estou certa da verdade...” (2011:70): quem escreve não sabe o que escreve, nada é seguro, nada é confiável.

Quem escreve não tem autoridade sobre os fatos, não os compreende nem os torna compreensíveis. Falar sobre o desconhecido é adentrar um discurso que não

exerce nenhuma forma de poder. Cristina não consegue exercer controle sobre a escrita, que se revela dolorosa, difícil: “... que penoso dizer isso, dá a impressão de ser fácil e como a caneta demora, as vozes principiam a rarear...” (2011:131). Em outro momento a enunciadora parece limitar-se a obedecer mecanicamente ao que lhe ditam, ainda sem controle, ainda sem apreender o sentido da escritura, mas aparentemente sem dor, de forma automática: “... não percebo o que este livro diz, limito-me a escrever o que as coisas ordenam...” (2011:138).

As vozes ditam o livro a Cristina; quando estas se calam, ela se torna um ser “sem substância nem contornos” (2011:167), de lembranças apagadas, de frases sem sentido, de balbucios incompreensíveis, e “o pavor a crescer” (2011:167). E Cristina escreve. A escrita é verdadeira? “E se fosse tudo mentira, o que contava mentira, o que o director da Clínica chamava a sua doença mentira...” (2011:201). A doença então é mentira, a escritura do livro também é mentira? E portanto a escritura é a doença de Cristina? O que é então doença, o que é sanidade? O livro então precisa acabar: “... decidi que este livro vai acabar dentro em pouco...” (2011:201). Que verdade é essa, uma vez que o livro é mentira? Tudo se abala nas indefinições, na instabilidade do discurso: “... a Cristina não existe, há frases que principiam a aparecer, tornando o que digo evidente, mas quando vou escrevê-las somem-se, trago notícias incompletas, não a verdade inteira...” (2011:204).

O que parece ser uma narrativa é algo próximo a um grito. Mesmo chorar parece ser da ordem da impossibilidade, como diz Alice, mãe: “se ao menos me dissessem como se consegue chorar” (2011:22). É como o canto de Orfeu, “le langage qui ne repose pas l’enfer, mais y pénètre, parle au niveau de l’abîme et ainsi lui donne parole, donnant entente à ce qui est sans entente” (Blanchot, 1969:274²⁶).

Cristina escreve, ela espera que sua mãe responda às perguntas que sua escrita não sabe responder, mas o ferro repousa no apoio metálico e a mãe permanece calada, não à espera da morte, que esta “chega sempre sozinha, simpática, prestável”: “— O teu corpo ficou pesado demais para ti eu ajudo” (2011:184). O que se escreve é como o que sai da boca, fragmentos de uma verdade misteriosa sem relação com a vida, nem a luz do dia basta, nem para clarear a verdade da escritura e das vozes, nem para revelar o próprio nome dela, “que nome, sob o Cristina, é o meu” (2011:184). E a voz pensa na possibilidade de Deus ser interrogado pela Comissão das Lágrimas por conspiração, e

26 Trad. do autor: “a linguagem que não rechaça o inferno, mas penetra nele, fala ao nível do abismo e assim lhe concede a palavra, propiciando acordo àquilo que é sem acordo”.

ela continua tentando construir um passado, “conforme desenterro defuntos que pilho à minha mãe e ao meu pai porque não sei qual de nós três fala agora” (2011:187). A voz segue pensando na maldade dos brinquedos, que podiam agredi-la enquanto dormia, lembra um gato bordado em uma almofada que ela liquidou com uma faca para proteger a família, até que comparece a voz do diretor da Clínica e classifica a fala de Cristina dos altos da ciência: “— Faz parte do delírio dela” (2011:188). E o delírio continua com a imagem do pai com uma chave nas costas, que funciona por corda, os horrores da guerra, dos mortos mutilados, do pai a fugir da plantação dos brancos porque se recusava a trabalhar sem paga. Ele mistura o horror da Comissão das Lágrimas com o tempo de seminário e o pavor de ser caçado em Lisboa para responder por seus crimes de comissário interrogador, refere-se à mulher como alguém a quem não pode amar por ser preto e ela branca, ouve a filha a perguntar “qual de nós fala agora” (2011:190), sugere que ele próprio é criação da filha, “existo na cabeça dela para que consiga existir” (2011:191). Daí em diante a voz parece pertencer ao pai, que, como integrante da Comissão das Lágrimas, portanto agora com poder, sai em busca dos brancos que o expulsaram da igreja, que o impediram de ser padre porque ele é preto.

O discurso literário é inquieto, contraditório, instável. Interessa-se pelo sentido, pela ausência da coisa, e quer alcançar o sentido nela mesma, por ela mesma (independente da coisa, que agora não tem existência mortal), visando à compreensão do que não se pode compreender. Aqui, Cristina não é apenas uma não-Cristina, mas uma não-Cristina-palavra que se ergue sobre o nada, uma realidade linguística determinada e objetiva. Essa é uma dificuldade e uma mentira, mas a missão do texto literário não pode cumprir-se aí: apenas transpor a realidade de Cristina para a palavra é pouco. Isso seria uma redução que ignora a impossibilidade de compreensão: a palavra é pouca para o tanto de verdade que contém. O nada luta e trabalha na palavra literária, tornando-se a ampliação infinita do sentido, ou seja, o tudo. O laço se parte, o excesso de sentido, o deslizamento sem fim se desencadeia.

Não obstante, a literatura vai mais além: é a própria impossibilidade da morte. A figuração da morte como impossibilidade, é uma questão fundamental do pensamento blanchotiano: a escrita literária é algo fora do poder, da possibilidade. A morte confere sentido à existência, torna possíveis as coisas, porque possibilita o fim, prerrogativa do reino humano. Fim é objetivo, é busca dentro do finito, do que pode morrer. Ao proclamar a impossibilidade da morte na literatura, Blanchot quer enfatizar o caráter inumano do texto literário, por mais que se considerem as semelhanças que a literatura

estabelece em relação ao mundo dos humanos, ou por causa mesmo desse domínio de semelhanças em sua relação especular infinita: a semelhança da semelhança da semelhança... até assemelhar-se a nada. Eis o neutro, o *désœuvrement*, o que não pode agir verdadeiramente no mundo real.

O escritor possui o infinito: o que parece abundância é sua grande carência. Carência de limites, de crenças, de regras. Assim, ele é condenado a escrever na falta, na negação, na incerteza, a proferir um discurso que nada diz, que recua diante da existência. A literatura existe para nada dizer, o escritor não fala para dizer algo, a ficção fala para não dizer nada, seu sentido não está na busca do que existe, mas em seu recuo diante da existência.

Decepção, frustração? Fracasso do relato? É possível, mas salva-se a literatura, a exibir o vazio do que não existe, a desvelar a ficção, que se veste como se fosse uma espécie de ser, que recebe um nome, narra uma história e uma semelhança com o mundo real. E ergue-se de seus próprios restos, edifica-se de suas próprias ruínas.

O homem honesto

O assunto do romance e seus desdobramentos possibilitaria a construção de uma narrativa que se levantasse de forma digna e inequívoca a respeito de questões políticas e humanas polêmicas, como a alteridade, o respeito às diferenças, a noção de superioridade e inferioridade entre os seres humanos. Isso faria do autor um homem honesto, aquele que escreve as verdades que sua civilização precisa ouvir. Lobo Antunes poderia ter exibido toda sua probidade, mas preferiu embaralhar as verdades que obteve, ou consentiu sua embaralhação, optando por não lhes dar um fim. O autor não permitiu que sua honesta consciência se transformasse em sua honesta mediocridade, que certamente agradaria em cheio a um grande número de leitores. Segundo Blanchot, “l’œuvre de fiction n’a rien à voir avec l’honêteté: elle triche et n’existe qu’en trichant”²⁷ (Blanchot, 2003:189). O romance mora na mentira: se ela o salva, deita a perder a tese, e vice-versa.

Afinal, se representar o horror e testemunhá-lo é possível, desde que haja um acordo sobre o que é representar e testemunhar, a última pergunta é: cabe à arte fazer isso? Para Levinas, poderia — deveria — caber, mas a arte não consegue captar mais do

27 Trad.: “a obra de ficção não tem nada a ver com a honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando”.

que uma sombra da realidade (Levinas, 1994:107-127); segundo Blanchot, a ficção não representa nada, apenas *apresenta* os seres e objetos, ao invés de tornar-se um *sinale* deles, “para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa” (Blanchot, 1977:80); para Rancière, tudo é representável, uma vez que o irrepresentável só existe no sistema representativo, mas é uma representação sem conteúdo determinável, sem “relação estável entre mostraçãõ e significação” (Rancière, 2012:147); na opinião de Agamben, a representação e o testemunho do horror (particularmente de Auschwitz) tornam-se uma enunciação cuja possibilidade se sustenta na impossibilidade de dizer (Agamben, 2012:127-160); consoante Didi-Hubermann, a imagem nunca trará a verdade que espera o pesquisador da história, será sempre inadequada, incompleta, fragmentada, estará sempre em falta, mas é a imagem que estimulará a *imaginação* (Didi-Huberman, 2004).

A arte, portanto, se quiser ser arte, jamais poderá ser o testemunho documental, intencional, do horror ou do que quer que seja. Se incluímos no conceito de representação a sombra pálida da realidade, ou se consideramos, como Rancière, que a libertação dos modos codificados de ver e sentir rompe o lacre da representação, podemos reelaborar esse conceito no sentido de reincorporá-lo à arte contemporânea. Nesse caso, o testemunho se manifestará como um ressoar do evento, uma vibração que o mantém distante da literatura, mas que confere ao inimaginável o estatuto de hiperimaginável. A literatura, assim, transforma o evento em *outra coisa*, que costumamos chamar obra de arte. O fato histórico não está mais ali, submerso nas formas que a arte elegeu para se manifestar, mas pode ser evocado, de maneira fragmentada, incompleta, infiel, na imaginação de quem se coloca diante da imagem, ainda que o horror jamais possa ser superado em força pela linguagem. Nessa categoria de representável, ou de testemunhável, insere-se o romance *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes.

Mais importante do que ensinar ou não uma imagem funcional do evento, parece-nos cara para esta pesquisa a ideia de desencontro, ligada ao foco principal destas reflexões: como se relaciona a escritura literária com os eventos que de algum modo parecem fazer na base das narrativas aqui examinadas? Aqui o desencontro entre os sentidos rejeitados que se fecham e as possibilidades criativas que se abrem conduz à essência de nossas reflexões: longe de selar o encontro entre fato e escritura, o texto literário mantém em suspenso o evento, para se fazer ouvir. E essa suspensão se deve ao próprio estatuto da linguagem literária, cuja dimensão estética recusa o fechamento. A

verdade do texto, assim, não pode nem de longe equivaler a uma verdade de verificação ou cotejo, verdade apofântica ou histórica, mas uma verdade poética, emanada do texto, que assinala o acontecer da verdade, como quer Heidegger em sua *A origem da obra de arte*. Uma vez recusada a verdade de verificação, tudo o que vier da ficção é imaginável, sem limite. Poder-se-ia supor, a partir destas considerações, que o horror seja literariamente irrepresentável, ou inimaginável. Ao contrário, o que a linguagem de ficção faz, ao fazer valer sua opacidade de coisa, é levar o representável ao extremo, vazar-lhe os limites, transformar em hiperimaginável o que se supõe inimaginável. O evento em suspensão, oriundo do desencontro, ao recusar a acomodação entre palavras e coisas, mantém infinitas possibilidades entremeadas a suas lacunas, cuja audição a escritura enseja, juntamente com o que se esconde sob a construção estética. A arte, assim, mostra além, sem recuar diante do acontecimento.

Quanto ao pós-colonialismo luso-africano em Lobo Antunes, os relatos de Cristina, seu testemunho do exílio, reafirmam a condição de representabilidade extrema da narrativa contemporânea, que, pela força de sua elocução, pelo vigor de sua linguagem, torna imaginável ao extremo o que se poderia supor inimaginável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. 2012. *Quel che resta di Auschwitz*. L'archivio e il testimone. Torino: Bollati Boringhieri Editore.

Antunes, António Lobo. *Comissão das lágrimas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2012.

Didi-huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Levi, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Levinas, Emmanuel. *Les imprévus d'histoire*. Paris: Fata Morgana, 1994.

Plato. *Phaedrus*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1991.

Rancière, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GEOGRAFIAS DO PRECÁRIO: UM ESTUDO DA FICÇÃO DE JOÃO GILBERTO NOLL

Analice de Oliveira MARTINS²⁸

RESUMO

A obra do escritor João Gilberto Noll tem construído, pelo viés do imaginário ficcional, uma certa ética da deriva. Personagens permanentemente em trânsito, desapossados de seus lugares de origem, em fuga, errância voluntária, exílio ou retorno frustrado, tematizam, em qualquer dessas situações, a condição de estrangeiridade. Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva afirma que o estrangeiro é “a face oculta da nossa identidade” e “o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia”, carregando em sua trajetória de desenraizamento tanto uma “memória magoada” quanto uma “promessa de felicidade”. Este artigo pretende analisar, em particular, como a prosa de ficção de João Gilberto Noll tem-se valido dessa ética da deriva para colocar em xeque lugares identitários e lugares de passagem, intercambiáveis, “não-lugares”, na formulação de Marc Augé. Porto Alegre, Rio de Janeiro, Berkeley, Bellagio, Chicago, Cidade do México compõem uma geografia rarefeita e precária marcada antes por deslocamentos ininterruptos do que por fixidez e enraizamento.

PALAVRAS-CHAVE: Estrangeiridade; Geografia; João Gilberto Noll; Trânsito.

Em entrevista ao caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*²⁹, em 2003, o escritor argentino Ricardo Piglia estipulou, para o imaginário literário contemporâneo, um paradigma centrado em *Ulisses*, de James Joyce:

... há uma idéia cristalizada em torno de *Ulisses* como modelo de construção da subjetividade, entendida como o movimento que implica a errância e a perda do lar; quer dizer, o sujeito se constitui como tal na condição de forasteiro, como aquele que chega a um lugar ao qual não pertence e que lhe

28 IFF (Instituto Federal Fluminense Fluminense), Coordenação da Licenciatura de Letras, Rua Dr. Siqueira, nº 273, CEP: 28030-130, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil, analice.martins@terra.com.br

29 Entrevista concedida por Ricardo Piglia ao caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*, em 15 de junho de 2003, intitulada *Letras mestiças*, em que ele comenta o romance que estava escrevendo, da mistura de gêneros que define a literatura moderna, da preferência deste leitor pelas narrativas policiais e da substituição da ideia de destino pela de complô nos romances contemporâneos.

causa um profundo estranhamento. Isso tem muito a ver com o imaginário contemporâneo.

Ao falar sobre a reestruturação das narrativas a partir de outros registros e outras vozes, comenta a opção de Joyce em retomar a *Odisseia* e não a *Iliada*, de Homero, elegendo, portanto, o momento romanesco da história privada do sujeito moderno e não o momento épico: “Isso leva a pensar que a subjetividade não está em Édipo, o sujeito estruturado, mas em Ulisses, o sujeito vagabundo ou errante”.

Reconhecer a viagem como *topos* na literatura não é nenhuma novidade, em especial a viagem entrevista como processo formativo da subjetividade dos sujeitos. Esta lógica, porém, se rompe na literatura brasileira contemporânea das últimas três décadas. A ficção do escritor João Gilberto Noll desenha, no trânsito incessante de suas personagens, uma espécie de contra-viagem, que dissocia o percurso espaço-temporal do percurso formativo do sujeito. Tais narrativas, estariam, então, na contramão dos romances de formação do século XVIII. A despreocupação com a chegada, com o retorno, com um termo, intensificaria a experiência das identificações vertiginosas do presente. Sua realização, não o seu termo, seria o elemento propulsor da viagem.

Há, em *Rastros de Verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *A céu aberto* (1996) e *Berkeley em Bellagio* (2002), personagens que estão sempre em deslocamento, em trânsito constante. Personagens de partida, de chegada a terras estrangeiras, de passagem. Nenhuma delas em viagem pré-estabelecida, salvo aquelas que, por razões profissionais, permanecem transitoriamente em cidades de outros países. São, então, caminhantes, viajantes, estrangeiros: nômades.

A recorrência dessa temática em parte da prosa contemporânea brasileira põe em xeque antigos pertencimentos, problematiza os desenraizamentos espaciais e a reconfiguração de novos territórios. Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), mapeia sentimentos, impressões, julgamentos, situações constitutivas da condição de estrangeiro:

A felicidade parece transportá-lo apesar de tudo, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido... A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo (Kristeva, 1994: 12).

Nesse presente vertiginoso em que se lança, qual “trem em marcha”, “avião em pleno ar” (Kristeva, 1994: 15), não há paradas definitivas, apenas encontros transitórios:

“O encontro equilibra o nomadismo” (Kristeva, 1994: 18). Estes encontros são vivenciados, entretanto, desvairadamente, sem saber quem se vê ou quem se é mesmo, “num caleidoscópio de identidades” (Kristeva, 1994: 21), de “falsos selfs”:

O território ameaçador do outrora (família, sangue, solo) constitui-se um assédio constante, mesmo que o estrangeiro tenha escolhido depositar suas esperanças em *outro lugar* ou em *lugar algum*: “Em outro lugar, oposto à origem, e mesmo em *lugar algum* oposto às raízes. (...) Ele é estrangeiro, é de parte alguma, de todo lugar, cidadão do mundo, cosmopolita. Não o remeta às suas origens”. (Kristeva, 1994: 36)

Fica bastante evidente, na discussão proposta por Kristeva, que a fuga errática não promove um desenraizamento completo. Assim como o enraizamento arbitrário, o *outro lugar*, “tão seguro quanto inabordável” (Kristeva, 1994: 13), está alicerçado em uma certa precariedade linguística e na provisoriade de um encontro. O vagar contínuo arremessa o estrangeiro em um “caleidoscópio de múltiplas identidades”.

Nelson Brissac Peixoto, em *Cenários em ruínas* (1987), estabelece, a partir da análise de alguns filmes americanos, certas condições contemporâneas retomando a mítica do estrangeiro³⁰, do forasteiro, daquele que acabou de chegar a um lugar, sendo capaz de ver aquilo que os que lá estão não são mais capazes de ver.

O olhar daquele que se desloca, assim como seus propósitos, agrupam-nos em viajantes, passageiros e estrangeiros. Nesta perspectiva, o viajante é aquele que procura, na deriva da espacialização, um lugar que lhe sirva de referência. Para ele, é necessário desfazer continuamente a própria identidade em processos infinitos de estranhamento. A viagem é, então, contra-viagem, pois não se parte para chegar a lugar nenhum, mas apenas para deixar para trás tudo aquilo que torna a vida insuportável.

Nas análises feitas por Peixoto, o viajante é aquele que parte em função de um estranhamento, de um abandono. Essa situação o torna um homem da fronteira, um homem sem lugar, para quem o deserto “aberto, horizontal e sem fim” (Peixoto, 1987, 92) é o lugar possível e desejável, por intensificar talvez o estado de suspensão em que se encontra. Nesses espaços abertos, nada pode ser escondido. As distâncias somam-se e diluem-se, uma vez que a casa – abandonada - não é mais espaço de referência.

A percepção da própria identidade vai sendo, então, gradualmente abalada. O deslocamento promove uma volatilidade nas identidades anteriormente estabelecidas,

30 Nelson Brissac Peixoto resgata, em artigo intitulado “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”, publicado na revista USP, número 15, set.-out.-nov. de 1992, as alegorias benjaminianas de “construir topograficamente a cidade”: o *flâneur*, o viajante e a criança.

gerando, “processos sucessivos de simulação” (Peixoto, 1987: 130), em que uma identidade remete a outra infinitamente, corroborando o esfacelamento identitário em proveito da multiplicação de máscaras assumidas nesses trajetos performatizados.

Tais processos de simulação remetem também a uma noção de “equivocidade” constitutiva desses viajantes que se tornam passageiros. Na condição de passageiros e não mais de viajantes, acentua-se o crescente processo de desenraizamento que os faz ter a ilusão de que um completo desconhecido seja aquele que estão buscando. A necessidade de encontrar alguém torna-se uma obsessão inócua, pois os objetos dessas possessões, muitas vezes corporais, não são capazes de refletir a imagem desses homens sem rosto.

Assim, “...a viagem se converte no abandono definitivo do lugar. A errância provoca uma proliferação de lugares, uma extensão infinita de espaços, onde podem desaparecer” (Peixoto, 1987: 137). Esta mobilidade contínua e ininterrupta provoca, na vertigem da deriva, o desmoronamento e a desintegração de tudo ao redor. A provisoriabilidade da nova identificação espacial ou corporal anula qualquer lugar determinado para onde este viajante esteja indo. O que resta é apenas um vagar perpétuo ou um incessante desejo de alguém que se possa ser provisoriamente: “O momento de maior proximidade a outro, quando se adota a identidade de alguém, é ao mesmo tempo a evidência do estranhamento: a nova figura é oca, lhe escapa”. (Peixoto, 1987, 138)

Este salto na vida do outro e a certeza de que tudo pode se transformar em outra coisa são elementos de uma despossessão desejada. Entretanto, alerta Peixoto, “... uma substituição de identidade não é equivalente a um renascimento em outro lugar” (1987: 141). Sendo assim, não há encontros definitivos, pois o itinerário não pode ser interrompido.

A categoria de estrangeiro, para o autor, potencializa a errância caracterizadora das viagens empreendidas por “esses seres feitos de fluxos, que só existem ‘in motion’, em movimento” (Peixoto, 1987: 105), para quem o movimento é o seu próprio território.

Outsider, disenfranchisement, depaysé, deraciné são termos que atestam o esforço teórico de nomear esta postura nômade que, segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli (2001), é uma constante antropológica.

Assim, em *Hotel Atlântico*, o personagem não se reconhece no espelho, afirmando ser de “uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries” (Noll, 1989: 32). Em *A céu aberto*, esfingicamente também diante de um

espelho, o personagem percebe o esfacelamento de pertencimentos anteriores e à sua volta: “... uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam desmanchar em volta...” (Noll, 1997: 616).

Ao abandonar o território, o imigrante cria uma fissura na sua identidade histórica, tornando-se fonte de inquietação, como assevera Marc Augé, em *Não-lugares*: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade:

Se os imigrantes inquietam tanto (e muitas vezes de maneira tão abstrata) as pessoas instaladas, talvez seja, em primeiro lugar, porque eles lhes demonstram a relatividade das certezas inscritas no solo: é o emigrante que os inquieta e fascina, ao mesmo tempo, no personagem do imigrante. (Augé, 2001: 109)

Por um pensamento homólogo, é possível derivar a sensação prazerosa experimentada pelos praticantes dos não-lugares. Absortos de suas condições de enraizamento, fruem uma solidão partilhada, comungada, que os abriga, às avessas, e que os faz privar de familiaridades insuspeitas.

Entretanto a fruição do não-lugar, arbitrariamente frequentado pelos indivíduos contemporâneos, não anula a força atrativa dos lugares antropológicos. Por isso mesmo, lugar e não-lugar constituem “polaridades fugidias” que se misturam e se interpenetram. Por isso, igualmente, a volta ao lugar, segundo Augé, é artifício de quem frequenta os não-lugares.

As narrativas do gaúcho/carioca João Gilberto Noll ficcionalizam, de certa forma, uma trajetória das individualidades contemporâneas, assim como promove, em alguns momentos, uma desreferencialização bastante radical do espaço geográfico, sem contudo apagar as marcas da condição urbana. Talvez, mais do que qualquer outra em seu conjunto, a ficção de Noll traga à baila personagens em trânsito, deslocando-se não só por lugares e não-lugares como também por outras individualidades, outros “selves”. O nomadismo é um elemento estruturante e uma constante.

Sua ficção explora há algumas décadas não propriamente um único personagem, como já insistentemente se analisou, mas uma condição que rasura e trai estabilidades, criando territórios a partir da performatividade de muitos itinerários.

Rastros do Verão traz, na figura do narrador, o personagem que retorna à terra natal já desaposado do seu passado. Porto Alegre é apenas uma abstração, o espaço do abandono: “Vi o brilho fosco da água, e ao mesmo tempo me dei conta de que tinha

abandonado tudo. Pessoa por pessoa. Os objetos eu não os tinha trazido, salvo um dinheiro que daria por alguns dias” (Noll, 1997: 334).

Esse desengajamento, evidenciado na ausência de pertences, de qualquer mala que fosse, não é superado, como poderia parecer, à primeira vista, no reencontro familiar. Não há encontro, nem resgates, nem pai. O encontro que se dá não está na volta a casa, à família, mas na aproximação com o garoto — atualização de seu passado de partidas, promessa de outros portos, reafirmação do trânsito ininterrupto.

O personagem que retorna a Porto Alegre reafirma sua condição de viajante na experiência observada em outrem. O personagem que retorna a Porto Alegre é amante da geografia, não da história:

... e falei que às vezes eu pensava dedicar o resto da minha vida ao estudo da geografia. Para mim poucos prazeres se igualavam ao de abrir um mapa e de estudá-lo com empenho quase religioso: abrir pontes, irrigar, destruir exércitos e intrigas — tudo isso poderia no futuro representar para mim quase a salvação (Noll, 1997: 339)

O personagem que retorna a Porto Alegre reafirma sua condição de nômade, conforme a definição de Nelson Brissac Peixoto: “Os nômades não têm história, só geografia” (1987: 82). Mesmo que seja uma geografia rarefeita: “Eu andara esses anos todos por aí e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?” (Noll, 1997: 333)

A viagem vai tornando a vida à sua volta “rala”. A aproximação de Porto Alegre, mesmo não pretendida, vai vaticinando a morte do personagem. Para aqueles que só existem “in motion”, em movimento (Peixoto, 1987: 105), o retorno, mesmo que involuntário, decreta a morte. Não é à toa que, fracassado o encontro com o pai e diante da partida do garoto, afigura-se-lhe o imperativo do deslocamento: “vamos em frente” (Noll, 1997: 370).

Hotel Atlântico rasura a ideia canônica de viagem e potencializa as “trajetórias sem destino” (Moriconi, 1987, 22). O personagem-narrador guarda consigo um mapa — cartografia cristalizada de lugares — que, na rodoviária, percorre descompromissadamente, com os olhos. Minas, São Paulo, Paraná, decidindo-se por Florianópolis. Mapa que, de imediato, abandona em um banco qualquer da rodoviária, abandonando qualquer imobilidade pressentida naquela cartografia e optando pela configuração do próprio deslocamento, por espaços a serem construídos nos itinerários do próprio arbítrio. Por isso, a compra da passagem é o passaporte do anonimato.

A viagem para Florianópolis desdobra-se sem a menor previsão, aleatoriamente, sem qualquer direção: “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra–direção geográfica. O que me importava é que eu precisava continuar dando rumos à minha viagem”. (Noll, 1989: 30).

Hotel Atlântico, essa espécie de “road movie” dos anos 80 na prosa brasileira, consubstancia a já mencionada “geografia rarefeita” da ficção de Noll. As demarcações geográficas são pontos de passagem (Pomar, Viçoso, Arraiol). O personagem não se detém nelas. Em certa medida, começa a fugir não só de uma, mas de uma sucessão de mortes, como também da iminência da sua própria, quando percebe que os homens (Léo e Néson), que lhe haviam dado carona em direção ao oeste catarinense, resolvem matá-lo para que não revelasse o que ele mesmo desconhecia.

Assim, a viagem libertadora começa a se transformar em uma sucessão não causal de episódios justapostos, uma sucessão de equívocos, como já raciocinara o personagem-narrador de *Rastros do Verão*: “Pensei que a vida era a passagem desses pequenos equívocos. Uma sucessão de equívocos. Uma sucessão de equívocos acima de qualquer controle” (Noll, 1997: 347).

É na condição de ator (sem sabê-lo) que o personagem viaja, cambiando outros “selfs” gratuitamente, como quando veste a batina de um padre falecido, por não ter roupas, por não ter bagagens. A identidade esvaziada vai paulatinamente sendo preenchida por outros “selfs”, incorporando histórias alheias.

A degradação, apenas pressentida na imagem do espelho do hotel de Copacabana, vai se adensando já agora na perna amputada. À medida que esse viajante vai se aproximando de sua cidade natal vai se distanciando de qualquer identidade anteriormente estabelecida e reconhecível.

A narrativa de *Hotel Atlântico* dá forma ao esgarçamento das identidades pré-estabelecidas a partir da sucessão de equívocos que constituem a viagem do personagem-narrador. Os equívocos que vão arremessando o personagem na experimentação de outros “selfs” deflagram, na multiformidade do projeto ficcional de João Gilberto Noll, “processos sucessivos de simulação” que, em *A céu aberto*, firmam as noções de equivocidade e de factício, postuladas por Nelson Brissac Peixoto, para caracterização da condição de passageiro.

A noção de equivocidade, pressentida na vertigem da viagem em *Hotel Atlântico*, estrutura o romance *A céu aberto*, que instaura uma nova faceta do projeto

ficcional do autor: o pertencimento a partir das identificações múltiplas e simultâneas. Legitima-se o factício das “marginalidades desapossadas”.

Se o primeiro dos deslocamentos se dá por terra, até o acampamento militar, onde o pai estava, o último dá-se pelo mar, em um navio. Se o primeiro obedece à premência de salvar o irmão doente, o último cumpre a tentativa de salvar a si mesmo. O primeiro a pé, ao rés-do-chão, o último, escondido em uma cabine, sem ninguém lhe notar a presença e a existência. O primeiro ainda na condição de adolescente à procura do pai, o último na condição de homem maduro e cansado de si e do mundo. O primeiro no intuito de existir para o pai, o último no desejo de sobreviver ou de apagar-se. O primeiro com destinação certa, o último para qualquer porto, todos os lugares, todos os portos, nenhum porto.

A narrativa talvez mais desterritorializada³¹ de João Gilberto Noll introduz uma instigante proposta de pertencimento e de territorializações corporais, longe de qualquer resquício do desconforto ainda evidenciado em *Hotel Atlântico*.

Nesta narrativa de 96, a obra de Noll encena e tematiza uma radical desreferencialização das marcas geográficas, presentes, ainda que rarefeitas, em narrativas anteriores. Interessante observar o acirramento desse processo de desterritorialização tanto na multiformidade do projeto do autor quanto em um certo panorama da prosa brasileira da década de 90.

Assim, em *A céu aberto*, a nomeação da cidade do Rio de Janeiro é apenas fortuita, na referência ao programa que televisonava o carnaval carioca. As cidades e regiões mencionadas fazem parte de uma cartografia estrangeira e estranha: Estocolmo, Uppsala, Malmö, Gotemburgo. Não há cartografia que se sustente minimamente, embora haja espaços praticados e pontuais: o acampamento, a casa de Artur, o paiol, a cabine do navio.

Paralela à rarefação das territorialidades espaciais em *A céu aberto*, dá-se a profusão das territorialidades corporais. A fratura da identidade espacial promove o deslocamento para os pertencimentos corporais e múltiplos. O corpo progressivamente mutilado do personagem de *Hotel Atlântico*, o corpo que perde os sentidos diante do mar da infância, na cidade de origem, multiplica-se agora em lugares e não-lugares excluídos de qualquer geografia convencional, de qualquer mapa conhecido.

31 Em *A céu aberto*, não há nem Porto Alegre nem Rio de Janeiro (só na alusão ao carnaval televisionado), nem Boston, nem Berkeley, nem Bellagio, embora haja a Suécia, que é apenas um nome ou pouco mais do que isso na economia da narrativa.

A céu aberto substitui a desintegração identitária de *Hotel Atlântico* pelo preenchimento de múltiplas identidades. Corpos e sexualidades metamorfoseados, construídos imaginária ou arbitrariamente, simulam um sucessivo e, quase exaustivo, processo de multiplicação de identificações, em que, talvez, o pertencimento pelo corpo alheio, como o do irmão/mulher, seja uma forma de prolongar a família e a casa que não existem, nunca sequer existiram senão como encenação, como deriva, como deslizamento em direção a um outro aparentemente estranho, mas igualmente familiar: “Não, o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar...” (Noll, 1997: 622).

Rastros de Verão, *Hotel Atlântico* e *A céu aberto* desenham, com nitidez, a multiformidade do projeto ficcional de João Gilberto Noll. A sequência cronológica dessas três narrativas aponta o aguçamento da desreferencialização de espaços e identidades. Não é precedente, entretanto, decretar, em sua obra, a morte das individualidades nem o apagamento das significações espaciais, mesmo que se supere um discurso localista.

Em 2002, João Gilberto Noll publica *Berkeley em Bellagio*, narrativa provocante enquanto chave de releitura de sua própria produção ficcional. Ao longo demais de duas décadas, desde a publicação de *A fúria do corpo*, em 1981, o escritor fez desfilar uma galeria de personagens anônimas, praticamente desbiografadas, em trânsito constante e, até certo ponto, aleatório: personagens “desimpedidas das urgências do mundo”.

São essas personagens nômades, multiplicadoras dos próprios selfs, que são tomadas de assalto por João, personagem nomeado e biografado de *Berkeley em Bellagio*. São também os espaços não identitários, percorridos pelo atropelo e pela pulsão de fluxo ininterrupto, que se reconfiguram, obliterando a vertigem de uma sucessão de partidas sistemáticas e sem qualquer projeto norteador.

Berkeley em Bellagio põe em xeque uma certa ética da deriva, estruturante da obra desse gaúcho de nascimento, mas também senhor de outros tantos pertencimentos. O personagem (também João) que retorna a Porto Alegre, a cidade natal, não o faz pelo acaso da própria deriva, como em *Hotel Atlântico*. Nem se vê diante da morte, ao fazer cessar o deslocamento constante. Ao contrário opta pelo retorno, como também anteriormente escolhera a partida e as estadas profissionais na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e, em Bellagio, na Itália. Retorna como estrangeiro, privado da própria língua, pela sobreposição de uma outra. Retorna para assumir novos pertencimentos, na condição de pai da filha de seu ex-amante.

João, escritor, personagem desse outro João (Gilberto Noll), retorna e se “reconcilia com sua história e geografia”. Encontra, nesse retorno, em vez da morte de *Hotel Atlântico* ou mesmo do desencontro de *Rastros de Verão*, alguma felicidade ainda que precária e cotidiana. Há, portanto, um retorno feliz em *Berkeley em Bellagio*. Assim como também parece haver abrigo para a solidão que acompanha aqueles que, como “trem em marcha” e “avião em pleno ar”, lançam-se no desterro das partidas infundáveis.

Não há, entretanto, nesse retorno uma reafirmação essencialista do espaço original, há sim um movimento em expansão, como declara o autor em outra entrevista: “Ele volta para a cidade, mas é uma cidade em expansão, que se debruça sobre si mesma. Vai apresentar aquela que pode ser a filha dele, e que adota, e que divide a paternidade com outro homem, e leva essa menina para um campo de refugiados para que conheça outra menina que não sabe ainda a língua dela, o português. E talvez consiga uma ponte linguística. É um livro em expansão. Nada contra as raízes, mas que essas raízes se expandam. É um livro que adere a uma certa mundialização”³².

O retorno não é reafirmação do espaço original nem de um discurso localista. Ao contrário, tal mundialização continua a corroborar uma geografia tão precária quanto móvel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Augé, Marc. 2001. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus.

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

Maffesoli, Michel. 2001. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record.

Moriconi Jr., Italo. Maio/dez. 1987. Tentando captar o homem-ilha. *Matraga*. vol. 1, n. 2/3, Rio de Janeiro: UERJ.

Noll, João Gilberto. 1989. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 1997. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2002. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva.

32 Depoimento publicado no livro *O lugar do escritor*, de Eder Chiodetto, em 2002, pela Cosac & Naify

Peixoto, Nelson Brissac. 1987. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense.

EU/ELE E AS VISÕES DO MUNDO DE E EM GRACILIANO RAMOS

Giovanni RICCIARDI³³

Minha comunicação tenta responder à pergunta: por que nos primeiros três romances – *Caetés*, *São Bernardo e Angústia* – o autor usa a 1ª pessoa e no último, *Vidas secas*, passa para a 3ª? Apenas uma opção estilística ou também ideológica?

Ronald de Carvalho em sua *Pequena história da literatura brasileira*, apresentando José Veríssimo, autor da fundamental *História da literatura brasileira* (1916), escreve: “apenas via a obra e nunca o homem, exaltava ou condenava o escritor sem se importar com a sua categoria social ou mesmo literária. O autor para ele era uma figura secundária, sem interesse imediato, a não ser quando havia na sua vida *um ou outro pormenor* [negrito meu] que pudesse explicar com mais segurança certas particularidades da obra” (Carvalho, 1984: 268).

Gosto muito dessa passagem acerca do pormenor, pois eu também estou sempre mais convencido da importância do “acidente” biográfico, do pormenor, na interpretação de um texto.

“Acidente, é ideologia; é classe de origem, é formação, é condição econômica, relacionamento com coisas e pessoas, família, carreira paralela; é linguagem. Acidente é história. Claro que os acidentes não explicam o texto, que entre o texto e, por exemplo, a biografia há uma relação “superficial e mentirosa”, como afirma o narrador-escritor de *Bufo & Spallanzani* (Fonseca, 1985: 235). O riso, a ironia, o drama, as máscaras de um texto contradizem qualquer história e projeto individual. Mas, às vezes, é o conhecimento das variáveis históricas, dos “acidentes”, que permitem compreender uma obra ou as mudanças na trajetória de um autor.

É lançando um SOS à biografia de Graciliano Ramos que eu encontro o *pormenor* que modificou a sua ideologia e a sua escrita: esse pormenor é o cárcere, de março de 1936 a fevereiro de 1937, porque acusado de comunismo.

33 Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. gioricciardi@yahoo.it

Graciliano comunista não era – tinha alguma simpatia pela Aliança Nacional Libertadora – era porém um pessimista ou como disse Milton Hatoun, abrindo a Flip, edição 2013, “um pessimista radical”, e assim também entende a maioria dos críticos do autor alagoano³⁴. Eu acrescentaria *moralista*. Era um pessimista moralista. Um moralista vê, sente, aponta o bem; individua e define comportamentos. Há um perigo: que suas palavras não consigam o objetivo; há o perigo de ele continuar a gritar ao vento e inutilmente. Aí, o moralista religioso apela para a misericórdia e os castigos de Deus, para o inferno ou o paraíso, enquanto o leigo, o não crente se refugia no “homo homini lupus” e no destino. Vendo-se impotente, torna-se pessimista ou ainda mais pessimista. Este pessimismo é que caracteriza os seus primeiros três romances, contaminando fortemente os protagonistas. Estes, traçando um balanço da própria vida reconhecem-se uns vencidos, uns inúteis.

Afirma João Valério de *Caetés*: “Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora?” (Ramos, 1961: 268)

E Paulo Honório de *São Bernardo*: “O que estou é velho. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objectivo a maltratar-me e a maltratar os outros... Cinquenta anos! Quantas horas inúteis. Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê.” (Ramos, 1961, p. 216).

Luís da Silva, de *Angústia*, confirma a falência: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagrecem. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis.” (Ramos, 1961, 5).

Algo de importante tem acontecido naqueles dez meses de prisão. Em primeiro lugar o confronto direto com o poder. Nos anos anteriores, Graciliano tinha gritado, falado, escrito contra. Como prefeito de Palmeiras dos Índios e como responsável da instrução pública de Alagoas tinha começado a modificá-lo, o poder, a desconstruí-lo “ab interno”. Mas no cárcere o confronto com o poder é físico. A luta trava-se entre Fabiano e o soldado amarelo. E vale lembrar ainda a experiência interessante do Pavilhão dos Primários: a convivência com os comunistas de verdade, a solidariedade e a nobreza dos presos políticos impressionaram-no fortemente: “Realmente a desgraça

34 Uma pesquisadora da USP, Ieda Lebensztayn, está para publicar a correspondência ativa e passiva de Graciliano Ramos, com muitas cartas inéditas, que abrandariam o pessimismo do Mestre.

nos ensina muito”, confessa (Ramos, I, 1960, p. 89). A meu ver o cárcere mudou o homem e também a sua literatura.

Muitas são as novidades de *Vidas secas*:

1. é o seu primeiro e único romance *nordestino* e ganha seu lugar na literatura radical daqueles anos Trinta, na linha de autores como José Américo de Almeida (*A bagaceira*, 1928), Rachel de Queiroz (*O Quinze*, 1930), Amando Fontes (*Os Corumbas*, 1933) Jorge Amado (*Cacau*, 1933 e *Seara vermelha*, 1946). “Escritores rebeldes”, no dizer de Josué de Castro.³⁵

2. sobre o câmbio da primeira para a terceira pessoa, da memória e da subjetividade para a objetividade e o distanciamento, lembro o crítico Álvaro Lins: “Não será isto um sinal de que antes deixava os personagens entregues à própria sorte, enquanto agora se identifica com os desgraçados nordestinos de *Vidas secas*?” (Lins, 1969: 36);

3. o texto torna-se absolutamente enxuto, sóbrio, econômico. Para Graciliano a sobriedade do estilo e a secura da linguagem são sinônimos de seriedade e moralidade. Rodolfo Chioldi, o militante argentino do Pavilhão dos Primários impõe-se-lhe antes e sobretudo pelo equilíbrio verbal que tornava “sérias” as suas palestras. A secura do estilo manifesta-se também através do progressivo predomínio da frase nominal, que proclama alto proibições, necessidades, asperezas de um retirante: “Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato”; “Difícil mover-se”; “Perigoso entrar na bodega”; “Indispensável ouvir qualquer som” (Ramos, 1961: 8, 93, 121, 148). Um estilo por sentenças, *à la manière* dos moralistas.

4. Os protagonistas de *Vidas secas* – Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo, a saber uma família sertaneja qualquer, uma família severina –, contrariamente aos protagonistas dos primeiros três romances, são uns fortes, são uns vencedores, capazes de modificar o próprio destino e a própria vida. Cito: “[Fabiano] Olhou os quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas”; “Tenho comido toicinho com mais cabelo, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus” (Ramos, 1961: 21 e 151). Fabiano, o Capaneu nordestino, que desafia a Zeus. Depois de tantos

35 Vide: Josué de Castro, *Una zona explosiva: il Nordeste del Brasile*, trad. it. di G. Fofi, Torino, Einaudi, 1968, pp. 151-152 e também Giovanni Ricciardi, *Il cerchio di fuoco*, in Idem, *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza creatrice*, Bari, Libreria universitaria, 1988, ps. 73-97

sofrimentos, depois de tanta fome e de tantos sonhos, a certeza da vitória. Todo lembramos aquela “Ode à Alegria”, e à esperança, que é a página final do romance:

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra [...]. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.

Realmente, e concludo, aquele acidente, aquele pormenor – o cárcere –, mudou completamente a ideologia e a escrita de Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carvalho, Ronald de. 1984. *Pequena história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Castro, Josué de. 1968. *Una zona explosiva: il Nordeste del Brasile*. trad. it. di G. Fofi. Torino: Einaudi.

Fonseca, Rubem. 1985. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Lins, Álvaro. 1969. *Valores e misérias das Vidas Secas*. Prefácio a Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, São Paulo: Martins.

Ramos, Graciliano. 1960. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Martins.

Ramos, Graciliano. 1961. *Vidas secas*. São Paulo: Martins.

Ricciardi, Giovanni. 1988. *Il cerchio di fuoco*, in Idem, *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza creatrice*. Bari: Libreria universitária, ps. 73-97.

INTERCULTURA, O OUTRO E ATUALIDADE DE JORGE AMADO

Antonella Rita ROSCILLI³⁶

RESUMO

Nosso trabalho aborda o conceito de Intercultura que está se desenvolvendo nos países europeus, incluindo a Itália, como consequência da imigração das últimas décadas. O princípio da Intercultura, de um diálogo intercultural é poder se enriquecer no encontro das diferenças. É a constatação de que as culturas resultam de mútuas trocas e empréstimos, onde a diversidade constitui uma das raízes do desenvolvimento delas. Partindo de vários elementos históricos e através de contribuições de estudos sobre Multiculturalismo e Transculturação, para uma reflexão crítica da noção de Alteridade, este trabalho busca problematizar as relações entre o conceito de Alteridade e o pensamento do escritor brasileiro Jorge Amado (1912-2001) que fez da literatura uma ferramenta para lutar contra os preconceitos raciais. Analisando alguns elementos de mediação simbólica, presentes em obras literárias como "Gato Malhado e Andorinha Sinhá" (1948), "Dona Flor e seus dois maridos" (1966) e "Tenda dos Milagres" (1969), mostramos a modernidade e atualidade do pensamento de Jorge Amado em relação ao conceito de Intercultura. O trabalho aqui proposto é parte integrante das pesquisas que viemos desenvolvendo desde 2010 e que apresentamos no Curso Jorge Amado 2012 - II Colóquio de Literatura Brasileira, na Academia de Letras da Bahia (Brasil).

PALAVRAS-CHAVE. Intercultura; Alteridade; Migração; Amado Jorge. Crítica Literária.

As trocas culturais entre diferentes sociedades coincidem com o começo da história da humanidade. E falando da cultura de Roma antiga, foi a cultura egípcia que muito influenciou a cultura da Grécia Clássica, que muito influenciou a cultura do Império Romano, com as inúmeras interações e trocas comerciais ocorridas no Mar Mediterrâneo. Depois, também passando pela expansão da Europa em direção à África e América, sempre houve um contato entre diferentes culturas, de forma violenta ou

36 UFBA, Mestre em Cultura e Sociedade-(Facom/IAHC). Membro Correspondente da Academia de Letras da Bahia. Membro Correspondente do Instituto Geográfico Histórico da Bahia. Consultora Fundação Casa de Jorge Amado Salvador Bahia. Endereços: Via Giacomo Barzellotti, 7 int.1 . Cap 00136 Roma-Italia / Rua da Graça, 227,apt. 1002 Ed.Alves Padilha Cep 40150-055 Salvador Bahia Brasil. r_antonella@yahoo.it, antonellarita22@gmail.com

pacífica. (Canclini, 2006). Porém, na Europa, durante séculos, foi importantíssimo o tema do centralismo da cultura européia, em comparação às outras culturas do mundo que eram consideradas periféricas e subdesenvolvidas. Na realidade, na Europa, a questão da diversidade cultural começa a ser tema de interesse, somente a partir do processo de descolonização ocorrido na África (sobretudo com as colônias portuguesas e francesas), e sobretudo com o conseqüente fluxo de emigrantes das ex-colônias para o continente europeu. Este movimento migratório alcançou seu auge nas décadas de 80-90 do século XX, e aumentou com a imigração de outras populações de vários países da América Latina, Índia etc. que fugiram por causa de ditaduras, guerras ou simplesmente emigraram para obter um salário melhor. Tudo isso provocou uma transformação demográfica em muitas cidades européias, tendo como conseqüência, as vezes, o surgimento de racismo, preconceitos e situações limites de tolerância.

Nos últimos anos a inteira sociedade européia é forçada à reconsiderar totalmente a convivência com o “Outro”, um "Outro" que antes vivia distante, além dos limites da assim dita “civilização”. O “Outro”, o ex-colonizado, hoje em dia, frequenta as cidades, as escolas europeias e não é só parte de uma elite daqueles países que vem para Europa para estudar. Os filhos dos imigrantes falam o idioma do país que os hospeda, pertencem àquele país. Na Itália e em outros países vão surgindo novos tipos de literatura, inicialmente fechadas em guetos, na assim chamada Literatura da Imigração, sobre a qual muito publiquei. Os autores nasceram e se formaram em outras culturas, mas escrevem em idioma italiano, trazendo na escrita não só sua bagagem de mal-estar de imigrantes, como também as tradições e costumes tão distantes dos italianos, a saudade, a dificuldade de se adaptar a novos padrões culturais muitas vezes visto apenas como “exótico”. Mas é interessante analisar de que forma, em vinte anos, esse tipo de literatura se desenvolveu, se elaborou, se integrou, até ser considerada simplesmente Literatura italiana, e, as vezes, da melhor qualidade. Começou como Literatura dos Imigrantes, virou Literatura da Emigração até chegar ao conceito que todos nós somos migrantes nesse planeta. Mas hoje em dia, ainda mais revolucionário, nos aparece, o conceito de que todos somos imigrantes. Conforme o filósofo guineense Filomeno Lopes (2015), a migração, na história da humanidade, não é um fenômeno transitório, mas permanente. A vida humana é um dom de migração permanente e a diáspora é natural para a existência da própria humanidade. Neste sentido, é tão antiga quanto a história da existência da própria humanidade. Assim o fato de ser imigrantes é basicamente uma dimensão de nossa realidade na história

humana, uma forma de estar presente na história. Apesar destes conceitos, ainda hoje em dia, infelizmente, as vezes, pela mídia, este tipo de Literatura continua sendo considerada experimental e difícil de incluí-la no status de literatura italiana reconhecida por todos os níveis da intelectualidade como tal. Mas é a partir desse contexto que, com enorme esforço e pelas vanguardas sócio-culturais, surgiu na Itália o conceito de Multiculturalidade que indicava apenas a coexistência de diversos grupos culturais na mesma sociedade, sem apontar para uma política de convivência. Só depois se passa ao termo Interculturalidade, usado para indicar um conjunto de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas, buscando a integração entre elas, sem anular sua diversidade. É interessante notar como nos últimos anos se fale também de Transculturalização, um termo que analisa Armando Gnisci, ex prof. de Letterature Comparate dell'Università La Sapienza de Roma. Este novo conceito nasceu e prospera – como conceito antropológico cultural - na parte central, naquela antilhana e naquela meridional do *Mundus Novus* das Américas. Trata-se de nações não pobres, mas empobrecidas e devastadas, não domadas nem pelo colonialismo europeu, nem por aquele norte americano. Gnisci assinala que a Transculturalização ajuda a reconhecer como evidente a história particular de cada cultura para hibridizar com outras culturas e gerar novas formas *crioulas* e imprevisíveis.

Assim como nos ensinaram Fernando Ortiz, Oswald de Andrade, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Roberto Fernández Retamar, Eduardo Galeano, Sub-comandante Marcos, Leonardo Boff e muitos outros. O pensamento e a praxe transcultural indicam que isto acontece na mutualidade da troca e na transformação imprevisível. "Nós acreditamos que o Multiculturalismo e a Interculturalidade sejam duas palavras-conceito que devem ser revistas profundamente na Europa ocidental e na União Européia. O Multiculturalismo atravessa uma evidente crise política, a Interculturalidade, por sua vez, parece um barquinho nas mãos mediterrâneas de uma crise de sentido". (Gnisci, 2011).

Conforme Gnisci, precisa se desconstruir, escarnificar, para se reencontrar com o "Outro", deixando de lado as estruturas rígidas para poder dialogar de verdade com este o Outro. Isso requer respeito e modéstia. Do ponto de vista histórico, a questão da interculturalidade ultrapassa os limites da cultura eurocêntrica a partir do final do Séc. XX com o crescimento dos processos globalizadores mercantis operados por instituições transnacionais e a diminuição do poder do Estado-nação. Por um lado o processo de globalização, com tendências de integração reveladas em práticas

mercadológicas e ideologias homogeneizantes; por outro a conscientização da fragmentação do planeta em uma miríade de diversidades culturais. Esta ambivalência do mundo globalizado é apontada por Milton Santos (Geógrafo brasileiro, de Salvador Bahia, considerado por muitos como o maior pensador da história da Geografia no Brasil e um dos maiores do mundo), que considera a globalização como uma fábula que defende um mercado capaz de homogeneizar o planeta, quando na verdade acentua as desigualdades locais. (Santos, 2006). O antropólogo argentino Nestor Canclini, ao tratar das interfaces entre culturas diversas, alerta sobre dois conceitos que costumam se confundir: diferença e desigualdade. Apesar delas estarem, na maioria das vezes, intrinsecamente relacionadas, a desigualdade se manifesta como desigualdade sócio-econômica, enquanto a diferença transparece nas práticas culturais (Canclini, 2004). O conceito de interculturalidade tem uma forte relação com o da educação, como necessidade e exigência da sociedade atual. A interculturalidade passa pelo desafio lançado pela globalização e suas implicações étnicas e culturais. Identidade, homogeneidade e diversidade são os eixos definidores da interculturalidade, que tem na educação, e suas instituições e agentes, os verdadeiros instrumentos para o desenvolvimento social. Os valores são os da paz, da cidadania, dos direitos humanos, da igualdade, da tolerância, da educação ao respeito das diferenças que estejam sempre dentro dos valores éticos. A interculturalidade visa assim não apenas a formação, como também a integração dos grupos no todo social, perante o individualismo e a cultura consumista da globalização. A interculturalidade pressupõe uma educação democrática, a oposição à supremacia de culturas sobre outras, mantendo as diferenças, mas sem subalternizações, nem intolerâncias. Se enriquecer no encontro das diferenças é o princípio básico da Interculturalidade. Essa é uma constatação de que as culturas não são monolíticas, mas interdependentes, resultando de mútuas trocas e empréstimos. E' essa diversidade que constitui uma das raízes do seu desenvolvimento. E no nosso dia a dia, não nos damos conta de como somos todos um produto da interculturalidade: escrevemos com o alfabeto latino deixado pelos Romanos, contamos com os algarismos trazidos da Índia pelos Árabes, falamos uma língua que provém do grego antigo, mas tudo nos parece apenas “nosso”. Mas, se é verdade que no “encontro das diferenças” tem se produzido o enriquecimento da sociedade humana no seu todo e em múltiplas dimensões, não é menos verdade que no confronto das diferenças se registram, em alguns casos, os maiores prejuízos para a dignidade humana. Genocídio, racismo, xenofobia, discriminação são, infelizmente, marcas ainda visíveis no século XXI. Por

isso, defender o princípio da interculturalidade significa prestar atenção à nossa prática diária e combatermos todas as atitudes discriminatórias, no contato com a “diferença”, seja ela cultural, de aspecto físico, de nacionalidade, de religião, etc. “Todos diferentes, todos iguais” não é ainda um sentimento enraizado em cada um de nós. Reafirmo aqui, como já tive oportunidade de dizer em varias ocasiões, que nessa perspectiva, o Brasil pode ser considerado como um País jovem, mas que há muito tempo experimentou (e de modo violento) tudo o que na Europa não acontecia há séculos, e que está acontecendo de forma impressionante com as recentes imigrações: mistura de povos e culturas. Nesse sentido, se encaixa perfeitamente uma breve análise sobre o escritor Jorge Amado e sobre o seu pensamento que foi/é e será considerado ainda por muito tempo, um pensamento de vanguarda. Vamos agora explicar os motivos, mas antes temos que lembrar um princípio fundamental do pensamento cartesiano: a cultura européia criou sempre polaridades racionais que se baseavam numa lógica disjuntiva: ou isto ou aquilo. Conforme o prof. Sérgio Paulo Rouanet na palestra “A utopia mestiça de Jorge Amado” proferida no dia 19 de março de 2012 em Paris, na Universidade La Sorbonne, na “Matinée littéraire sobre o Centenário di Jorge Amado” organizado pela Universidade (Paris 3) em colaboração com a Academia Brasileira de Letras:

O pensamento de Jorge Amado tende a ser conjuntivo – não ou/ou, mas e/e. Contribuindo para que as oposições entre os dois planos, o mágico e o da realidade cotidiana, sejam atenuadas pelo jogo da lógica conjuntiva, Jorge Amado acentua mais as semelhanças que as diferenças, e com isso predispõe para a tolerância. Tudo isso se ajusta como uma luva a Jorge Amado. É o que acaba percebendo Dona Flor. Por que escolher entre Teodoro e Vadinho, quando os dois maridos correspondiam a lados igualmente legítimos de uma só pessoa, o lado respeitável de Dona Flor e seu lado sensual, seu sim e seu não? Depois de renunciar ao comunismo e com o fim da guerra fria, Jorge percebeu que não se tratava de escolher entre o socialismo e a liberdade, mas de acolher numa nova síntese uma e outra coisa. O predomínio crescente da lógica conjuntiva reforça a crença de Jorge Amado nas virtudes do sincretismo. Em vez de rejeitar a cultura do Outro, segundo a lógica disjuntiva, ele acha que a cultura própria e a alheia deveriam assimilar-se, sob a ação da lógica conjuntiva. O movimento antropofágico de 1924 já havia lidado com o tema da alteridade. O outro não deveria ser negado, mas devorado, o que nele fosse válido seria guardado, o que não fosse válido seria expelido. Jorge Amado nos alerta que chegou a hora de mudar de paradigma, se quisermos realmente estabelecer um contato com o Outro. Não se trata mais de devorá-lo, mas de interagir com ele, para que novas sínteses possam

emergir com naturalidade. [...] Contra o racismo somático e cultural, a verdadeira solução é a mestiçagem. Uma das razões da atualidade de Jorge Amado vem justamente de sua contribuição para o tema da relação entre as culturas. Amado faz uma crítica do racismo tradicional, baseado nas teorias supostamente científicas de Gobineau e Chamberlain. Eram as teorias ensinadas pelo professor Nilo Argolo, que no romance "Terra dos Milagres" chegava ao extremo de advogar um apartheid para os negros brasileiros. Mas critica também os partidários do movimento negro americano, que exalta a raça negra e defende a preservação de sua pureza. Jorge dá a essa tendência seu verdadeiro nome: racismo às avessas, digno de ser encampado pelo professor Nilo Argolo. Na realidade entre os direitos humanos, o mais valioso é precisamente o direito a descentrar-se, a transcender sua cultura, a escolher o universal.

A criação literária amadiana é aberta a uma lógica plural, à representação da heterogeneidade e do cruzamento de culturas, baseada na tolerância, no exercício de solidariedade, na encenação da constante negociação entre as diversas matrizes do contexto cultural brasileiro. Este espaço, marcado pela diversidade, e em que circulam e coabitam formas tradicionais, modernas e midiáticas, vira espaço de análise universal. "A interpretação do país proposta por Jorge Amado se sustenta nos diálogos interculturais, estrutura subjacente a um projeto político e utópico de reconhecimento e legitimação da pluralidade cultural". (Olivieri-Godet, 2014). Os dois romances de Jorge Amado encenam territórios diferentes, interétnicos, confrontando imaginários, formas de conhecimento e práticas sociais. Neles, além da dimensão da ética intercultural que orienta a obra, aflora, de maneira mais explícita, a perspectiva intercultural de interpretação da realidade. Mas na minha opinião é em "O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá" que encontramos o símbolo mais delicado e mais verdadeiro e fundo do pensamento de Jorge Amado, importante para ajudar a refletir sobre as diferenças e a Alteridade a partir da infância. É um livro infanto-juvenil que Amado escreveu em 25 de novembro de 1948, em Paris, onde residia com Zélia Gattai e o filho João Jorge. Não tinha intenção de publicá-lo; era um presente para o seu filho no seu primeiro aniversário. É a história de um gato teimoso que se apaixona por uma andorinha adorável, causando estranheza em todos os outros animais que habitavam um parque. A Andorinha está prometida ao Rouxinol mas, ao mesmo tempo, incentiva o amor do Gato. Acontecem juras, o Gato escreve poemas, eles passeiam juntos enquanto as outras personagens condenam este amor, considerado impossível. O encontro entre eles produz o sentimento do amor, apesar das evidentes diferenças entre os dois: Esta é uma

das mais belas histórias de amor e respeito à diversidade, um verdadeiro tratado contra o racismo, contra a intolerância ao "Outro", ao diferente de si. A narrativa mostra como duas criaturas bem diferentes podem não apenas conviver em paz, mas também podem ser capazes de mudar a maneira como cada um vê o mundo para finalmente poder se amar: símbolo mais delicado deste não há. Leve metáfora e livro universal, contém já nas primeiras frases o conceito completo que podemos encontrar em toda a obra amadiana: "O mundo só vai prestar para nele se viver, no dia em que a gente ver um gato maltês casar com uma alegre andorinha. Saindo os dois a voar. O noivo e sua noivinha, Dom Gato e Dona Andorinha". Essa frase de Jorge Amado expressa claramente a atualidade dele, a importância e a possibilidade do encontro com a Alteridade, como única possibilidade de uma verdadeira democracia entre os povos. Só seguindo esse seu pensamento o mundo irá prestar para nele se viver em Democracia. A democracia que respeita, que tolera, que se alegra e se enriquece com a diversidade. Uma democracia que prega a Paz e dela se alimenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amado, Jorge. 2012. *Gato malhado e andorinha Sinhá*. São Paulo: Companhia das Letras.

Amado, Jorge. 1996. *Dona Flor e seus dois maridos*. Rio de Janeiro: Record.

Amado, Jorge. 1998. *Tenda dos milagres*. Rio de Janeiro: Record.

Canclini, Nestor Garcia. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidade*. Barcelona: Gedisa.

Farmhouse, Rosário. 2010. *Interculturalidade*. Revista A.C.I.D.I., n. 83

Farmhouse, Rosário; Carneiro, Roberto; Padilla, Beatriz. 2009. *Migrações entre Portugal e América Latina*. Número Monográfico. Migrações. Revista do Observatório da Imigração, n. 5. Lisboa,

Gnisci, Armando. 2011. *Manifesto della Transculturazione*
<http://vozeshibridas.blogspot.it/2011/09/o-manifesto-transcultural-de-armando.html>
(Acesso em: 30 março 2013)

Lopes, Filomeno. 2015. *Dalla mediocrità all'eccellena. Riflessioni filosofiche di un immigrante africano*. Firenze: S.U.I.

Olivieri-Godet, Rita. *A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado*. 2014
<http://amerika.revues.org/4683> (Acesso em: 30 abril 2015)

Roscilli, Antonella Rita. 2002. *Letteratura e migrazione*. Rivista Patria, n. 2, p. 48-50 . http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2002/2/48_Roscilli.pdf (Acesso em: 20 maio 2012)

Rouanet, Sérgio Paulo. 2012. *L'utopia meticcica di Jorge Amado*. Tradução para o italiano de Antonella Rita Roscilli. Revista Sarapegbe, A. I, n. 2. Número Monográfico. Centenário de Jorge Amado. <http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=49&tabella=articoli> (Acesso em: 30 abril 2012)

Santos, Milton. 2006. *Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record.

O OUTRO NA DIALÉTICA DA COLONIZAÇÃO LUSITANA DOS TRÓPICOS *DESMUNDO*, DE ANA MIRANDA, E *CHORIRO*, DE UNGULANI BA KA KHOSA

Edvaldo A. BERGAMO³⁷

RESUMO

Nosso objetivo, neste trabalho, resultante de um projeto de pesquisa pós-doutoral desenvolvido na Universidade de Lisboa, é analisar as implicações estéticas e ideológicas da relação literatura e história no romance brasileiro *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, e no romance moçambicano *Choriro* (2009), de Ungulani Ba Ka Khosa, por intermédio, principalmente, do exame da trajetória da personagem protagonista que dá a ver, em ambas as composições ficcionais, o processo de colonização dos territórios coloniais, sob domínio de Portugal, no tempo das descobertas, no Brasil, e no tempo dos prazos, em Moçambique. Está em questão o estudo do romance histórico pós-colonial como uma forma narrativa que ao figurar o passado reivindica uma outra interpretação de períodos significativos, pela interposição de uma perspectiva notadamente crítica que incide sobre os impasses e as controvérsias que marcaram a vida pública e privada de sujeitos subalternos no momento da colonização dos trópicos.

PALAVRAS-CHAVE: romance histórico; estudos pós-coloniais; protagonista subalterno; Ana Miranda; Ba Ka Khosa.

Considerações iniciais

As principais características do romance histórico pós-colonial são a revisão avaliativa do passado, a abordagem dialógica dos fatos e a descentralização dos heróis oficiais, tendo em vista a representação de episódios do passado por meio de uma reescrita irônica que enriquece a composição ficcional e reequaciona o discurso histórico. Assim, nas obras em causa de Ana Miranda e Ungulani Ba Ka Khosa, no intuito de reimaginar o passado, evidencia-se um ângulo de visão inquiridor, reflexivo e problematizante de acontecimentos marcantes da empresa colonial lusitana em terras

37 UnB. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. L2, Asa Norte, Campus Darcy Ribeiro, Brasília/DF, CEP 70000-000, Brasil. Email: edvaldobergamo@gmail.com.

tropicais, num momento caracterizado pela disputa desenfreada pelas riquezas em abundância em território americano a ser ocupado e pela captura de corpos humanos transformados em mercadoria farta e rentável em espaço africano. O itinerário Atlântico-Índico em seus intercâmbios culturais aproxima ambos os romances contemporâneos como metáforas do tempo histórico da colonização lusitana, sob o ponto de vista de protagonistas subalternos e espoliados que contemplam tal experiência de outrora como acontecimento público e privado.

Romance histórico e estudos pós-coloniais

Para Lukács (2011), o romance histórico é a figuração estética do processo temporal. O estatuto do tempo só tem interesse quando a transformação do homem tem significação: é por isso que na epopéia a dimensão temporal não tinha a importância que ostenta no romance, pois é com tal gênero que surge a alternativa histórica para o herói, haja vista a sua imprevisibilidade e o papel do acaso. Os parâmetros do romance histórico foram delineados durante o movimento romântico, na primeira metade do século XIX, embora Lukács considere que foi a nova consciência histórica o fator decisivo para configuração do gênero em bases renovadoras, isto é, o método realista de figuração da realidade possibilitou a criação de uma forma literária privilegiada para capturar a História em movimento. O escocês Walter Scott foi o responsável pela criação das convenções preliminares do romance histórico, apesar delas serem alteradas, já na mesma época, pelo francês Alfred de Vigny. Dentre os princípios básicos dessa modalidade romanesca, destacam-se a reconstituição rigorosa do ambiente, o enquadramento temporal permeável entre passado e presente, o convívio de personagens fictícios e históricos e, principalmente, a movimentação de um herói mediano, protagonista de uma intriga fictícia, sobre um pano de fundo histórico que caracteriza a atmosfera ideológica de uma dada época:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizam. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E a lei da figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal,

mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial (Lukács, 2011: 60).

Georg Lukács, ao estudar a escrita histórica de caráter ficcional, define o romance como um gênero romanesco conectado com os interesses da classe burguesa. Apesar de a ficção histórica clássica ter surgido no período romântico, o teórico húngaro a considera anti-romântica, por estar ligada contraditoriamente à ascensão da burguesia, à uma nova ordem econômica, social e política que acarretou mudança e conscientização em relação ao significado das transformações históricas, afetando todas as classes sociais e alterando a percepção do passado nacional com reflexos na vida cotidiana.

Desse modo, o romance histórico, segundo a formulação consagrada por Georg Lukács caracteriza-se por revelar forças sociais em disputa. Sua perspectiva adequada é a de observação do habitual da vida prática, numa esforço de captação das forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas médias que sofrem as consequências do movimento histórico que afeta a vida de todos. O herói mediano, extraído das disputas e interações recorrentes, deve ser um sujeito médio que experimente forte vínculo com o seu grupo social de origem. Os personagens de Walter Scott são considerados, assim, modelares justamente por possuírem essa profunda marca humana e social: são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos de angústia e temeridade, em suas debilidades e indecisões, em suas escolhas e equívocos. Sendo assim, na caracterização de tal gênero, a consciência histórica do romancista, que pressupõe o movimento dinâmico da História, conta mais do que a representação do passado propriamente dita. Graças a essa habilidade, o escritor capacita-se a conhecer adequadamente o seu povo e seu passado para extrair desse conhecimento a “verdade histórica” fundamental. Tal conhecimento, transfigurado esteticamente, garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada de modo exemplar nos grandes mestres do século XIX, como Scott e Balzac, conforme Lukács. A maior preocupação do gênero de figuração do passado é a síntese entre imaginação e realidade, para dar ao leitor a oportunidade de conhecimento de outrora e de reconsiderar o seu cotidiano, direcionando-o a um tempo mais nobilitado

ou tão problemático, a ponto de permitir o reconhecimento de elos entre os conflitos da vida passada e os impasses do presente.

A lei que rege o romance histórico é a da criação literária e não a da metodologia historiográfica. Conforme mudaram as concepções do romance e a sua relação com a realidade, o romance histórico também se modificou. A partir do final do século XIX e início do XX, com as vanguardas, a alteração da concepção do principal gênero narrativo da modernidade acabou marcando também o romance histórico. Abandona-se o pacto verista e o autor da modernidade não se sente mais obrigado a mimetizar o mundo externo e empírico, pois cria seu próprio mundo sem se sujeitar ao contrato narrativo de veracidade do discurso histórico e o de verossimilhança do discurso ficcional. A ruptura com o modelo clássico estabeleceu-se em definitivo com a crise mimética, instaurada no romance moderno, ao colocar em xeque alguns pressupostos básicos do romance histórico tradicional, principalmente a possibilidade de reconstrução fidedigna do passado. O descrédito do relato linear e da noção de tempo cronológico inviabilizou o enredo em estilo realista e a reconstituição naturalista de certos ambientes, abalando a plena confiança do romancista num acesso irrestrito ao passado.

Assim, notadamente, o romance histórico da segunda metade do século XX é tributário dessa renovação que deu amplo fôlego a esse gênero, caracterizado tanto pela superação de certos parâmetros formais e ideológicos do romance histórico do século XIX. Doravante, o romance histórico procederá, quase sempre, a uma tentativa de desmistificação do passado, predominando uma visão crítica dos acontecimentos históricos retratados. Se no romantismo, o romance histórico, dirigindo-se a um público burguês estava preocupado em narrar a nação, as origens da nacionalidade, na modernidade, sobrepuja-se a contestação das origens nacionais levando à problematização de um passado sob uma apreciação contestadora, em meio a um horizonte de expectativas afim ou resistente aos mecanismos da indústria cultural (Prieto, 1998; Esteves, 2010).

No romance histórico clássico, é com a intenção de resgatar o passado que história e ficção convivem, e a presença de personagens históricas tem por objetivo tornar legítimo o mundo ficcional. Na romance histórico da contemporaneidade, há uma subversão dos conceitos que embasavam uma concepção reguladora de passado. Predomina uma perspectiva contestadora de acontecimentos e de personalidades proeminentes, com a função de desmistificar a história para descobrir ou construir uma versão disruptiva dos fatos. Para tanto, é preciso dar voz aos esquecidos, aos excluídos,

aos vencidos, num ímpeto revisionista que tomou conta do romance histórico mais recente, principalmente aqueles oriundos de países que vivenciaram a experiência histórica da colonização europeia, como América e África (Dalley, 2014). Ao retratar o passado, tal romance procura explorar os meandros negligenciados ou intencionalmente obscurecidos pela chamada história oficial ou, ainda, procedendo à humanização de importantes heróis que o mármore da história parecia haver esculpido em definitivo. Tais prerrogativas obtiveram igualmente repercussão no mundo lusófono e africano, configurando uma ocasião ímpar para o ex-império e as ex-colônias rever/reavaliar esse passado comum partilhado, cujas características marcantes foram a opressão e a repressão de um ordenamento social hierarquizado com papéis bem definidos para colonizadores e colonizados (Leite, 2012).

A característica fundamental do citado gênero é a releitura crítica da História. Sem desprezar prontamente as fontes históricas, o romancista prefere retratar os fatos por uma perspectiva preferencialmente paródica ou carnalizada dos eventos. No afã de revisitar o passado, o escritor procura demonstrar que não tem compromisso com as ideologias conservadoras vigentes, optando por uma visão dialógica dos acontecimentos. O interesse sempre em evidência pela temática histórica demonstra que o "breve século XX" não superou definitivamente a fé historicista, desencadeada com o romantismo. Porém, sob novos pressupostos estético-ideológicos, o romance histórico da contemporaneidade repensa a história, optando por uma visão problematizadora do passado. A metaficção é uma dos instrumentos narrativos mais relevantes do romance histórico da segunda metade do século XX. Toda inquirição metaficcional, tendo em conta a ambivalente relação entre história e ficção, tem por característica ser auto-reflexiva para questionar seus próprios instrumentos de configuração narrativa e, ao mesmo tempo, apropriar-se de acontecimentos e personagens históricos desconcertantes. Como fator determinante do relato, o processo de escrita do romance deixa, à mostra, os "andaimes" de edificação do texto e as redes intertextuais estabelecidas, num procedimento formal em que importa tanto o enredo propriamente dito quanto a apresentação do método ou do roteiro de elaboração da obra. Tal procedimento, como se pode perceber, exige uma participação mais efetiva do leitor, que se torna um cúmplice do escritor na montagem dos constructos textuais e na compreensão dos signos da história.

Num esforço de síntese, pode-se enumerar e sistematizar algumas das principais características do novo romance histórico das últimas décadas do século XX: a

representação anti-mimética de determinado período histórico; a distorção consciente da história, com omissões, anacronismos e exageros; a ficcionalização de personagens históricas; a presença da metaficção (com os comentários do narrador sobre o processo de criação); o uso freqüente da intertextualidade, da dialogia, da carnavalização, da paródia, da ironia. Assim, a problematização entre História e Ficção, presente no romance histórico contemporâneo, primeiro instaura e depois subverte os valores historicamente marcados que impugna, como uma forma de reflexão sobre a releitura da história. Vale ressaltar, que as características inovadoras do romance histórico não devem ser aplicadas com ortodoxia em relação a todos os romances publicados nos últimos anos do século XX, visto que o grau de utilização dessas balizas estilísticas é variável, dependendo de autor para autor (Menton, 1993).

A ficção histórica contemporânea enfoca privilegiadamente a natureza perturbadora dos fatos narrados como acontecimentos decorridos. Os episódios não representam por si só o que existiu no passado, eles sempre aparecem permeados por pontos de vista que traduzem campos ideológicos em disputa. Assim certos romances históricos preferem como protagonistas os marginalizados da História, que passam a ter maior evidência por serem figuras públicas mais interessantes e polêmicos, ao se destacarem das grandes massas, condicionando a focalização narrativa. A instabilidade e ambigüidade da focalização podem sugerir a precariedade do passado figurado, permitindo o surgimento de múltiplas perspectivas, além de problematizar o conhecimento historiográfico e patrocinar o aparecimento de reflexões sobre questões dadas como intocáveis. Os romances históricos contemporâneos não são mais considerados relatos fidedignos de acontecimentos passados, mas recriações controversas desse mesmo passado. Cada momento estético-ideológico poderá optar por caminhos epistemológicos diversos para promover a reconstituição do passado retratado, num intento diverso de indagar o tempo de outrora e de responder a certos questionamentos, não podendo, desse modo, a documentação histórica ser considerada a única fonte de informação sobre os fatos de antanho. Assim sendo, os romances históricos contemporâneos não têm o objetivo explícito de explicar, de mostrar ou dar respostas acabadas, visto que subvertem, questionam, problematizam aquilo que o senso comum dava como certo e definitivo. Tal empenho questionador aparece na sua estrutura narrativa, incentivando o leitor a elaborar uma interpretação própria sobre o que é objeto da narração, num exercício metaficcional que expõe uma autoconsciência em relação aos processos estético-ideológicos envolvidos na sua criação literária,

notadamente no romance histórico que figura o passado caracterizado por forças motrizes que ecoam no cotidiano da vida corrente (Perkowska, 2007).

Tais características podem ser encontradas em romances históricos oriundos de literaturas que viveram a experiência da colonização, aos retratar os atores envolvidos na trama histórica na condição de dominado ou de dominador. Assim, o gênero em questão torna-se, influenciado por uma historiografia reordenada em outros parâmetros epistemológicos, numa revisão de suas concepções científicas fundadoras, um instrumento de conhecimento e de desvelamento de uma realidade de outrora encoberta, de um passado a ser reexaminado sob novas bases conceituais, de modo que literatura e história passam a ser aliadas numa busca de um novo ou outro modo de analisar e interpretar o tempo histórico, vivido como passado que não morreu pois interfere na dinâmica da vida corrente, portanto, passível de ser resgatado e ressignificado em diferentes pressupostos humanistas e epistêmicos (Kohut, 1997).

Desse modo, em tais bases teóricas, o romance histórico pós-colonial rompe com a prática mimética tradicional porque a imitação do mundo objetivo não é mais credível. Esse romance histórico da atualidade não se preocupa mais em oferecer uma reprodução detalhada dos acontecimentos históricos, pois os transforma de forma metaficcional, problematizando o real figurado e o discurso sobre o artefato estético e histórico. O mundo objetivo não parece atuar como referência incondicional do texto literário porque a literatura reapropriou-se de sua condição discursiva primeva. A metadiscursividade e a referencialidade flutuante questionam no romance histórico a relação entre conceitos como ficção, verdade, faticidade, imaginação, etc., que antes se dispunham estáveis e desmascaram ao mesmo tempo a História como uma construção, na mesma dinâmica em que mostra quais são as dificuldades que tanto historiadores quanto romancistas enfrentam quando tentam representar acontecimentos históricos conhecidos ou ignorados. O romance histórico metaficcional concebe novas realidades e mundivivências possíveis e alternativas com a intenção de contribuir assim para criar uma outra consciência histórica indagadora. O que a escrita do romance histórico pós-colonial desmascara, sobretudo, é o caráter de artificialidade, de imobilidade, de cristalização, de estigmatização de algumas categorias epistêmicas, como “veracidade”, “estabilidade” e “objetividade”, “imparcialidade”, as quais ainda ostentam arraigado prestígio epistemológico na contemporaneidade, notadamente na operação historiográfica (Hutcheon, 1991). Diante das polêmicas assertivas apresentadas pelo

romance histórico metaficcional e pós-colonial, vale a pena recorrer a Edward Said, que reafirma certas premissas fundamentais do gênero em causa:

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras (Said, 1995:33).

Mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente. Por razões apenas em parte enraizadas na experiência imperial, as velhas divisões entre colonizador e colonizado ressurgiram naquilo que muitas vezes é denominado de relação Norte-Sul, a qual tem acarretado uma postura defensiva, além de vários tipos de combate retórico e ideológico e uma hostilidade latente muito capaz de desencadear guerras devastadoras – o que em alguns casos já ocorreu. Haverá maneiras de conceber a experiência imperial sem recorrer a termos compartimentalizados, de forma a transformar nossa compreensão tanto do passado quanto do presente e nossa atitude em relação ao futuro? (Said, 1995:49)

Nesse sentido, o romance pós-colonial que reporta a um passado afastado do presente, ou nem tanto, em termos de dialética colonial, mais do que glorificar ou subverter feitos heróicos de outrora, apresenta como aspecto mais significativo, no âmbito da realização estética, refletir sobre a figuração de desmandos do passado que guardam homologia com impasses do presente, de modo que o tempo colonial infelizmente não está morto e sepultado, mas reverbera e condiciona a situação material e cultural de nações periféricas que lutam por uma efetiva superação do passado colonial almejando um futuro descolonizado.

Desse modo, estamos diante de estruturas narrativas nas quais são identificáveis dois tipos de discurso – o científico e o literário – que utilizam procedimentos semelhantes para textualizar o passado colonial, visto que, atualmente, alguns historiadores entendem o conhecimento histórico como uma área de reflexão crítica sobre o passado atravessada pela concepção pós-colonial do discurso historiográfico. E, ademais, romancistas assumem fingidamente e propositadamente o papel de pseudo-historiadores para dar vazão à memória de uma narrativa reprimida e elaborar assim um contradiscurso ou um discurso alternativo, com o intento de retratar e/ou re-apresentar figuras e acontecimentos históricos silenciados ou negligenciados e, assim, iluminar os

desvãos da História por meio da Literatura, como é corrente no romance histórico contemporâneo.

Desmundo: no tempo das descobertas

Em *Desmundo* (1996), o intertexto histórico fica evidente no plano do entrecho e da construção dos personagens. Em 1570, chega ao Brasil um grupo de órfãs, enviadas pela rainha de Portugal para desposarem os primeiros colonizadores. Entre elas vem Oribela, uma jovem sensível e religiosa. No discurso da narradora-protagonista aparecem concepções de mundo que dizem respeito à história das mulheres na sociedade colonial, um modelo de convivência que visa a domesticar a mulher no seio da família, privando-a de qualquer poder ou saber ameaçador e regulando seus corpos e suas almas. Com a narrativa de Oribela, temos o testemunho das formas de ação e de pensamento da época, deparando-se com aspectos tais como a condição da mulher, a religiosidade, o novo mundo, a sexualidade feminina, em consonância com as premissas fundacionais da sociedade europeia do século XVI. E, assim, a narração permite uma leitura na qual está no horizonte a figuração da mentalidade do período, cotejando especialmente o lugar social da mulher em relação aos primórdios da ocupação colonial americana pelos ibéricos.

O referido romance de Ana Miranda traz, juntamente com a narração da vida atribulada de Oribela, um enquadramento histórico significativo do tempo colonial brasileiro. A presença do discurso historiográfico na narrativa tem uma função estruturante. Como primeiro motivo histórico relevante aparece em epígrafe uma carta do Padre Manuel da Nóbrega ao então rei de Portugal, El-Rei D. João III, pedindo que o monarca mandasse para a colônia do Brasil algumas órfãs, no intuito de que, chegando às terras americanas, elas pudessem casar-se com os colonos e, desta forma, se evidenciasse uma maior moralidade nos costumes correntes nas possessões em vias de colonização do império. Tendo como mote inspirador essa carta de Nóbrega, Ana Miranda produz um romance sobre a vinda (possível) de mulheres para o Brasil, destinadas a contrair matrimônio com os colonos mais importantes. Está em causa um discurso fundador e formador do país, de modo a reduzir a realidade colonial brasileira dos séculos XVI e XVII a um pequeno povoado, no qual se encontra toda uma

diversidade de habitantes, cada qual representando uma certa categoria social ou cultural dentro do Império Português, em particular na sua porção americana. Desse modo, encontram-se a figura de aventureiros, degredados, religiosos, mouros, judeus, índios e outros estrangeiros que se dirigiram para o Brasil, entrando, assim, na diversidade étnica e cultural que caracterizava o território português do período das descobertas. Nesse cenário tropical em formação ou em transformação, Oribela, juntamente com sete outras jovens órfãs são recebidas de maneira hostil, figurando a aspereza do meio e a árdua luta pela sobrevivência física e mental. Já no caminho, os relatos sobre a viagem e os medos gerados por ela dão o tom da narrativa. Logo que chegam ao destino, hospedam-se em uma pensão, enquanto os casamentos são arrançados.

Filhas do demo, mas os olhos que se punham em nós destarte, neste país, não eram vazios, avistavam curiosos e as gentes até queriam saber nossos nomes, feito agora fôssemos de carne e alma, humanas, talvez com o desprezo por sermos fracas moças mal vestidas, mas não mais aquele não ver as nossas pequenezas, nem parecia que pensavam no que nossas mãos podiam, manter acesos fornos e lumes, lavar roupas nos lavadouros, levar água ou girar as colheres nas panelas, lidar aos teares ou às agulhas e nossos corpos aos deleites da carne, não, nem mais despidas pelo silêncio que a cor de nossa pele branca e o nosso ar de cristãs, mancebas donzelas, era dote (Miranda, 1996: 42).

Desmundo pode ser considerado um romance histórico de formação. Narra a desenvolvimento de uma cultura híbrida em seu momento mais incipiente. Está em causa a constituição de um povo, apresentando a diversidade e a mistura étnica e cultural que ocorre na colônia. Uma história narrada com voz feminina, o que aponta para uma das principais características do romance histórico contemporâneo, ao subverter a história canônica que prioritariamente vem registrada pela perspectiva da voz masculina. Em tal obra, todavia, ocorre a confirmação de certo cânone do discurso historiográfico, uma vez que a narrativa é centrada sobre as imagens recorrentes do que seria o Brasil nos séculos XVI e XVII. Mas, ao colocar o foco narrativo sobre a voz de uma mulher, reequaciona, de alguma maneira, determinada perspectiva da história dita oficial, dando poder de fala a grupos marginalizados do passado representados aqui por uma mulher-órfã. É temerário afirmar peremptoriamente que esses grupos marginalizados não estavam conscientes de sua situação à época das descobertas, ou seja, acerca das condições materiais e espirituais que os cercavam e que, sendo assim,

não pudessem construir um discurso crítico sobre a sua própria condição, como acontece de certa maneira no romance em questão. Mas essa marca de consciência não permanece na crônica histórica de louvação da empreitada colonial lusitana, visto que não possui uma expressão sócio-política plena, ideologicamente impossível para a época em tela, a qual não permite que tal alocação crítica torne-se válida, enquadrando-a de modo estigmatizado e marginal.

Desse modo, a apropriação do discurso e fato históricos não se dá pela reprodução do ambiente original de onde ele emerge. Ocorre certamente pela criação ficcional, uma realização estética que incorpora e subverte o discurso historiográfico, figurando uma realidade historicamente plausível para redimensioná-la sob a ideologia de gênero, notadamente, uma vez que centra o ponto de vista dos fatos históricos e ficcionais narrados, amparando-se na ótica excepcional de uma mulher-órfã subjugada em todos os planos pela máquina colonial lusitana operante.

Choriro: no tempo dos prazos

Choriro (2009) narra um momento muito especial da História de Moçambique marcado por uma série de mudanças sociais registradas em meados do século XIX, no Vale do rio Zambeze, contando com o protagonismo dos “senhores dos prazos”, a denominada fase mercantil da colonização portuguesa. Cenas de misturas de brancos e negros, mulatos e negros, histórias sobre um passado ainda recente sobre o comércio de escravos, são alguns dos temas que alimentam as conversas das personagens a quem, propositadamente, o romancista atribuiu textos reais e ficcionais sobre os momentos vividos naquela conjuntura.

No romance em tela, narra-se por uma perspectiva múltipla a história de um branco aculturado no “tempo dos prazos”, ou seja, na época das grandes extensões de terra ou de “feudos”, sob o domínio de brancos europeus dedicados ao comércio de ouro, marfim e escravos em Moçambique. Vale esclarecer que o título da obra refere-se a uma cerimônia de luto de três dias por um rei tribal. O ponto nodal do enredo de Ba Ka Kosa centra-se na trajetória de um branco que se transformou em um negro, simbolicamente, aculturou-se antropologicamente em um africano da região do rio Zambeze. A narrativa principal, desentranhada do funeral do protagonista, por meio de

diversos relatos fragmentários (supostamente escritos e orais), dedica-se ao retrato social, moral e psicológico de Nhabezi (chefe, amigo, marido e pai): um branco europeu que se tornou uma espécie de rei em seu território cedido pela coroa portuguesa para a exploração econômica, que ao se aproximar da cultura e dos homens da localidade, acaba adotando uma ótica contrária à mentalidade colonial baseada no distanciamento e no estranhamento e, assim, a obra em foco reconfigura, redefine, repensa o enquadramento sócio-histórico do período colonial moçambicano, num redirecionamento da via característica do processo colonizador, pois ao invés de impor seus padrões culturais europeus típicos, o personagem central em questão inverte o caminho de transmissão compulsória de tais valores estrangeiros e adota ou endossa os hábitos culturais da região, sob domínio colonial, transformando-se positivamente aos olhos do povo submetido, por intermédio da admiração e do reconhecimento dos sentidos alvissareiros de tão significativa metamorfose que redimensiona os sentidos da alteridade e da identidade em território africano.

Na contramão dos valores sociais pré-concebidos e das tradições do arquivo colonial, somos apresentados à saga de um português avesso ao mar. Comerciante e conhecedor dos segredos das terras do Zambeze, tornou-se uma espécie de soberano de determinado espaço geográfico, acomodando-se, adequando-se, aderindo aos costumes nativos e, principalmente, acolhendo grupos migratórios autóctones, fugidos da fome e da exploração. Rebatizado como *Nhabezi*, ou curandeiro, António Gregódio nutria o sonho de se tornar um *mpodoro*, um espírito protetor e, assim, permanecer no convívio da sua gente para sempre. O “branco-preto”, alçado pelo povo à condição de suserano, é figurado como um símbolo do projeto de uma possível e verossímil reconfiguração histórica que surge de aspirações subalternizadas.

Ao longo da narração de *Choriro*, somos apresentados a uma confluência de vozes que concorre no sentido de tecer um discurso de uma verdade diversa, imprevista e subalterna. Dessa maneira, os relatos fragmentados de narradores múltiplos coligados evocam e reafirmam o lugar de um projeto que reconsidera de modo alternativo o passado, significativamente na contramão de uma lógica ocidentalizante. Esta perspectiva encontra-se espelhada majoritariamente na personagem do cronista Chicuacha (António Gonzaga, um padre português renegado), o qual recolhe pela escrita a memória das histórias que diferentes personagens do romance lhe contam oralmente. Chicuacha, vale enfatizar, é um sacerdote europeu que abandonou a vida religiosa católica para viver com mulheres africanas em poligamia. É preciso indicar,

igualmente, que a figura histórica do padre cronista certamente foi o modelo para Nhabezi (António Gregódio) e não propriamente para a personagem Chicuacha, de acordo com as fontes historiográficas disponíveis, o que demonstra a liberdade criativa do autor em reesquacionar fatos e figuras históricas moçambicanas, tendo em vista o modo de figuração ficcional do passado nacional moçambicano, caracterizado por embates identitárias de outrora que reverberam no presente, pois a varanda do Índico é um mosaico cultural propiciado pela empresa colonial europeia em movimento na modernidade.

Visto que na região da Zambézia culturalmente/socialmente ficam borrados os limites entre preto e branco, colonizado e colonizador, escravo e senhor, matriarcado e patriarcado, a trajetória de António Gregódio (Nhabezi) no romance não constitui algo extraordinário do ponto de vista histórico. Trata-se simplesmente de um posicionamento identitário possível e, portanto, verosímil dentro de uma ampla gama de possibilidades que existiam na época. A voz narradora principal e indeterminada do romance de Ba Ka Khosa, que tanto pode ser a do cronista Chicuacha como a de um narrador onisciente típico, objetiva certamente dar respaldo literário a relatos silenciados de sujeitos subalternos que protagonizaram a(s) História(s) africana(s) de modo surpreendente e promissora em contexto periférico. Esta indeterminação traduz uma configuração cultural e histórica complexa e contraditória, em que se entrecruzam vozes subalternas e hegemônicas, cuja articulação formal na trama romanesca de pontos de vista múltiplos e díspares acerca de um colonizador que aderiu irrestritamente ao mundo do colonizado é transformada em estratégia narratológica relevante estética e ideologicamente, porque retrata o passado de olho nos desafios do presente. E, assim, a figuração narrativa de destinos individuais, resultantes da ação primeva de europeu aculturado, mostra uma ampla combinação de identidade plurais no vale da Zambézia, optando uns pelo legado português e inclinando-se outros pela cultura africana, mas nenhum abstando-se da condição de pertencer originalmente a um espaço historicamente atravessado por formas culturais e sociais híbridas.

A História havia-lhes traçado destinos diferentes. A Hermenegildo Carlos de Brito Capelo e Roberto Ives, destemidos exploradores da causa imperial, como ficaria registado à posteridade na História das explorações coloniais, não lhes interessava os homens e os seus hábitos, mas os traços sinuosos dos rios, os montes e vales, a geografia da exploração. O sextante e o magnetómetro eram instrumentos de maior valia que os cansados carregadores de amostras da selva e savana africanas. A Nhabezi, trãnfuga do

exército imperial, os hábitos e costumes das gentes da terra impregnaram-se no sangue. Comungava os mesmos verbos que os locais. Não era estrangeiro. Traçara os destinos da aculturação como um patamar à integração que o conturbado tempo guiado pelas trocas mercantis via como aventura utópica em tempo de intenso trabalho escravo. Legiões de homens desbravavam as terras à procura de ouro, marfim e escravos que atulhavam galeões que cortavam os mares, distribuindo raças estigmatizadas em terras novas e velhas. O tempo pouco se prestava ao são convívio humano (Ba Ka Khosa, 2009: 43-44).

Em síntese, *Choriro* reencena-se o debate da identidade cultural moçambicana por intermédio de um romance histórico contemporâneo que figura os impasses do passado colonial, com vistas a repensar momentos singulares marcados por tensões e distensões identitárias inusitadas, e assim propor de modo significativo reencontrar nos tempos idos da colonização mercantil portuguesa formulações de intercâmbios culturais que podem redimensionar os dilemas do presente, os quais desafiam dialogicamente o porvir de um país africano da costa do Índico caracterizado por um cenário social, histórico e cultural complexo pela diversidade e multiplicidade dos desafios que incitam o futuro-hoje moçambicano.

Considerações finais

A narrativa em língua portuguesa de conteúdo histórico pode ser observada na contemporaneidade, sob o signo da preocupação nacional e do revisionismo anticolonial e antiimperial, visto que há um projeto estético e ideológico de uma escrita artística que desvela no passado um tempo de luta e de resistência, em favor de um estatuto de liberdade e de autonomia o qual vai encontrar abrigo efetivo num presente prenunciador de um futuro distinto.

Face ao exposto, podemos afirmar que os romances abordados incorporam diversas características consideradas fundamentais para a reconfiguração do romance histórico na atualidade pós-colonial, tais como a ressignificação de acontecimentos pretéritos sob o ponto de vista do espoliado, a distorção ou dilatação de fatos históricos relevantes ou o uso extensivo da ironia, da paródia, da intertextualidade e do paratexto, dentre outros recursos temáticos e formais. Assim, a reescrita ficcional de memoráveis

episódios públicos com repercussão na vida privada redimensiona o discurso historiográfico e reavalia os tempos longínquos, dando nova espessura ideológica aos fatos transcorridos, por enfatizar significados alternativos ou divergentes a acontecimentos pregressos, nos quais o ponto de vista do subalterno feminino rebelde, destacado em *Desmundo*, da brasileira Ana Miranda, e a inusitada alteridade africana do branco aculturado, figurada em *Choriro*, do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, requalificam o lugar do outro na dialética da colonização portuguesa dos trópicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ba Ka Khosa, Ungulani. 2009. *Choriro*. Maputo: Alcance.

Dalley, Hamish. 2014. *The postcolonial historical novel*. Realism, allegory and the representation of contested pasts. New York: Palgrave Macmillan.

Esteves, Antonio Roberto. 2010. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Unesp.

Kohut, Karl (org.). 1997. *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

Leite, Ana Mafalda *et al* (orgs.). 2012. *Nação e narrativa pós-colonial I*. Angola e Moçambique. Lisboa: Colibri.

Lukács, Georgy. 2011. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.

Menton, Seymour. 1993. *La novela histórica de la América Latina*. México: F.C.E.

Miranda, Ana. 1996. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Perkowska, Magdalena. 2007. *Historias híbridas*. La nueva novela histórica latinoamericana ante las teorías posmodernas (1985-2000). Madrid: Iberoamericana.

Prieto, Célia Fernandez. 1998. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.

Said, Edward. 1995. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

O INVISÍVEL HOTEL RYUGYONG, REPRESENTAÇÕES DO OUTRO NO ROMANCE *DENTRO DO SEGREDO, UMA VIAGEM NA COREIA DO NORTE*, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Vânia Cecília Almeida REGO³⁸

RESUMO

Ler *Dentro do segredo, Uma viagem na Coreia do Norte*, de José Luís Peixoto é abrir uma porta para um mundo desconhecido, quase ignorado, como o pode ser a Coreia do Norte. O autor procura com esta obra mostrar como a literatura pode tomar conta de assuntos que remetem para a esfera política, sociológica e até antropológica, de forma a colocar em cena uma sociedade enclausurada, assim como um dos regimes ditatoriais mais fechados do mundo. A representação literária e geográfica da Coreia do Norte permite ao autor entrar na “casa do Outro” e perceber de que forma a visão de um ocidental sobre essa cultura pode contribuir para a construção do texto e de que forma o contacto com a mesma possibilita a desconstrução dessa visão sobre um dado lugar no mundo.

Por outro lado, a escolha do país é a forma encontrada pelo autor de viver a sua aventura quixotesca, posto que o exílio momentâneo na Coreia do Norte, corresponde a um desejo profundo de busca de si e o encerramento numa sociedade tão fechada é uma forma de se descobrir e de descobrir a sua pertença ao pequeno retângulo pintado a amarelo no globo terrestre encontrado numa escola coreana. A referência a D. Quixote não é gratuita, dado que o livro, escondido numa mala, acompanha o autor ao longo da viagem e será o ponto de partida para uma reflexão sobre a realidade vivida e a realidade retórica do regime de Pyongyang.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; identidade; desconstrução; representações.

Partida

A longa história da literatura portuguesa já nos ensinou que a visita à casa do Outro pode trazer um amplo conhecimento de modos diferentes de viver e de sentir o mundo, mas sobretudo agudiza o olhar sobre nós mesmos e sobre como é viver em

38 UBP – Universidade Blaise Pascal, Faculdade de Letras Línguas e Ciências Humanas, Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros. 34 avenue Carnot, 63000 Clermont-Ferrand, França.
Email: vcarego@gmail.com

Portugal numa dada época. A relação entre a literatura portuguesa e o mundo intensifica-se mormente durante o período das navegações. As viagens marítimas proporcionaram a Portugal uma influência geopolítica e cultural muito fortes e, com esta influência, o trânsito de portugueses pelo mundo fora permitiu a observação do Outro de uma forma privilegiada, nomeadamente através dos registos e memórias publicados por diplomatas portugueses enviados para o mundo inteiro para defenderem os interesses do país.

Uma observação cuidada das narrativas de viagem escritas na 1ª pessoa permite-nos distinguir três tipos de narrativas que vão influenciar o curso da narrativa portuguesa de tipo memorialista: a narrativa de viagem vivida como uma aventura pessoal, mas também como exemplo de uma época; a narrativa de viagem e de conhecimento de culturas diferentes, mas que poderiam servir de exemplo para a cultura portuguesa; e a narrativa de viagem vivida ou sonhada, aquela que propicia ao Eu a possibilidade de encontrar-se consigo mesmo, com o seu passado ou com a sua região natal.

Sem nos alargarmos demasiado nestas considerações introdutórias, podemos mencionar o caso de *Peregrinação* (1614) de Fernão Mendes Pinto (1509-1583), narrativa longa e detalhada sobre a viagem de um homem, exemplo de todos os portugueses que partiam nas navegações na mesma época, e que conta as suas aventuras e desventuras, as descobertas, os países atravessados de Portugal ao Japão e as diferenças entre povos. O facto de ter escrito esta obra uma vez chegado a Portugal e nos últimos anos de vida levam-nos a pensar que o autor procura fazer um balanço da sua vida, assim como uma reflexão sobre as relações humanas e a nova abertura ao mundo que as viagens marítimas propiciaram à sua geração.

O segundo tipo de narrativas que identificamos compreende casos como o de Thomé Pinheiro da Veiga (1570-1656), autor de *Fastigimia* (1607-1608), narrativa de uma viagem a Espanha ou de Francisco Xavier de Oliveira (1703-1783), autor de *Memórias das Viagens de Francisco Xavier d'Oliveira* (1741), que contam uma viagem entre Portugal a Holanda e a Áustria. Embora tendo sido produzidos em épocas diferentes, estes relatos permitem aos autores exporem as suas críticas em relação aos usos e costumes portugueses quando comparados com outros povos europeus, considerados mais desenvolvidos. Ambos os relatos posicionam a crítica de um ponto de vista político, criticando o sistema vigente em Portugal e os vícios do poder. De certa forma, não estamos longe deste modelo quando no século XIX Almeida Garrett escreve

Viagens na minha terra (1846), viagens que sendo curtas – de Lisboa a Santarém – permitem colocar à vista os problemas políticos e de infraestruturas, causas do atraso de Portugal face às potências europeias.

Mas foi o terceiro tipo de viagem que mais frutos deu à literatura portuguesa, nomeadamente no século XX através de nomes como Vitorino Nemésio (1901-1978) ou de Cristóvão de Aguiar (n. 1940), para citar apenas dois exemplos de autores que se servem da viagem como um meio para efetuar uma proveitosa busca do Eu e para procurar um melhor conhecimento de si mesmos. Tanto nas crónicas de viagem do primeiro quanto nos diários e romances do segundo, como *Passageiro em trânsito* (1988), muitas vezes é a viagem à terra natal, aos Açores em ambos os casos, viagem efetuada, sonhada ou revivida com a ajuda da memória, que proporciona ao Eu a possibilidade de rever os caminhos da sua vida, de rememorar a infância, esse território impossível de reconquistar e ao mesmo tempo tão presente dentro de cada um de nós. No entanto, a viagem não significa necessariamente um reencontro feliz, dado que voltar nunca pode significar viver as mesmas coisas e é, por vezes, com um sabor amargo que o Eu toma consciência da impossibilidade para o ser humano de reviver o passado, reencontrar as gentes que povoam a sua memória ou simplesmente voltar a sentir um dia as emoções desejadas. O Eu que viaja e contacta com outras realidades é um Eu que muda e que se torna também Outro e esta constatação assume, por vezes, contornos dolorosos.

Este tipo de narrativa de viagem associada à memória permite uma descoberta do Eu na dualidade temporal entre passado e presente, nomeadamente através do desdobramento do Eu entre aquele que viveu a viagem, aquele que rememora a mesma e aquele que escreve e que se descobre outro depois da experiência. Não estamos longe neste caso da questão ontológica do sujeito enquanto Outro e da dialética entre identidade e alteridade, questão abordada por Paul Ricoeur no livro *Soi même comme un autre*.

O século XXI traz-nos outros exemplos de autores que trabalham o tema da viagem em diversos sentidos, não podemos ignorar a anti-epopeia de Gonçalo M. Tavares *Viagem à Índia* (2010), na qual o autor faz Bloom (personagem de James Joyce) viajar pela Europa, sonhando com uma viagem à Índia que o libertaria dos fantasmas do presente, uma Índia já mais sonhada do que propriamente real, mas que ainda encerra uma aura de atração para a personagem que deixa Lisboa de forma precipitada para tentar encontrar respostas num périplo que relembra ora o presente

Europeu de Portugal ora o passado histórico. Numa outra perspetiva, *O retorno* (2012) de Dulce Maria Cardoso põe em perspetiva a viagem traumática de meio milhão de portugueses, vindos das ex-colónias, comumente designados retornados, e que viveram o trauma de perder tudo, assim como de serem mal acolhidos em Portugal, num país que não tinha condições nem infraestruturas para tal; acresce a este trauma um outro que é o de encontrar uma metrópole subdesenvolvida, mais pobre e mais triste do que os territórios abandonados.

É numa outra perspetiva que concentrarei o olhar neste trabalho, posto que me debruçarei sobre o livro de viagens *Dentro do segredo, uma viagem na Coreia do Norte* (2012) de José Luís Peixoto. A escolha do autor de visitar aquele que é considerado como “o país mais isolado do mundo” (p. 25) e logo depois de contar a experiência numa narrativa de viagens não é anódina. Ao fazê-lo, o autor abre uma janela para um mundo desconhecido, procurando dar a conhecer um pouco daquele que é o país mais fechado do mundo e o regime político que o governa. A “casa do Outro” revelar-se-á um espaço de estranhamento para o Eu que visita o país pela primeira vez, para se transformar em seguida num espaço de descoberta do Eu, no qual se reflete também sobre a oposição entre a retórica do regime e a realidade sentida e observada pelo autor, mostrando a ténue distância entre realidade e ficção, numa dialética não muito diferente da que é colocada em cena ao longo do *Don Quixote* de Cervantes, livro que acompanha, de forma ilegal, o autor nesta viagem.

Um português na Coreia do Norte

O romance contemporâneo circunscreve muitas vezes uma realidade que ficcionaliza a viagem de uma personagem, frequentemente na primeira pessoa, em visita a um lugar desconhecido, alheio ao conhecimento do viajante. A literatura trabalha destarte a revelar lugares do mundo e a aumentar, confirmar ou até contrariar o nosso conhecimento sobre um dado lugar. Nessa descoberta, o texto literário vai excitar a imaginação e participar na construção de uma imagem ou ideia sobre um lugar ou, ao contrário, participar na sua desconstrução, desfazendo uma a uma as ideias feitas que temos de um certo país, para depois reconstruir uma nova imagem, talvez mais precisa ou pelo menos mais refletida.

É nesta perspectiva que falarei primeiramente da narrativa de viagem *Dentro do segredo, uma viagem na Coreia do Norte* de José Luís Peixoto. O rigor quanto ao género é, aqui, fundamental uma vez que aquilo que o autor pretende com este livro não é levar-nos ao seu universo romanesco, muitas vezes situado no Alentejo, ou aos diferentes territórios do Eu que lhe conhecemos, mas antes descentrar a nossa atenção para a voltar para um território desconhecido como o pode ser a Coreia do Norte³⁹. A viagem indicada no título é desde logo motivo de desnorteamento para o leitor habitual de Peixoto, o facto de o autor se deslocar num território desconhecido, com uma língua e uma cultura totalmente diferentes acrescenta um dado novo na prosa de Peixoto. Lembremos que a literatura de viagens ocupava até então um lugar marginal na produção do autor, resumindo-se a crónicas de viagem na revista *Volta ao mundo*.

Muitas vezes julgada como uma estirpe mais baixa de literatura ou até paraliteratura a literatura de viagem: “propose, dans le cadre d’une écriture subjective, souvent postérieure au retour, le compte rendu d’un voyage présenté en principe comme réel.” (Gannier, 2001: 5).

Respeitando todos os critérios desta definição, Peixoto estabelece desde o título uma cumplicidade com o leitor que ao ler o nome Coreia do Norte projeta no livro o seu desejo de ver o Outro e de conhecer o seu mundo. Aliás, título e subtítulo pretendem informar o leitor de onde e como foi realizada a viagem: o título sugere a noção de segredo, uma vez que o autor parte sem informar quase ninguém do seu destino e das suas intenções de escrever sobre a Coreia do Norte e o subtítulo informam claramente qual é o destino misterioso mencionado no título, melhor compreendido pelo leitor logo que vê a menção à Coreia do Norte. O paratexto permite assim revelar desde logo a pertença em termos de género à literatura de viagens. Ao mesmo tempo, o uso da 1ª pessoa é totalmente aceite na medida em que a viagem foi realizada pelo próprio autor: o discurso autoral assegura a sua liberdade, por isso, ele pode reorganizar as suas notas e adaptar numa narrativa mais ou menos longa, alterando a ordem das peripécias ou tentando guardar uma certa ordem cronológica.

A organização temporal do livro já denuncia a subjetividade inerente ao uso da primeira pessoa: o livro começa no fim da viagem, no primeiro capítulo o autor está na saída da Coreia a ser inspecionado pelo guarda alfandegário e o segundo capítulo serve-

39 Contar uma viagem à Coreia do Norte é algo que não é inédito, outros escritores levaram a cabo projetos semelhantes em diversos países, cito como exemplo dois desses livros: *Au pays du grand mensonge* de Philippe Grangereau, *Serpent de mer*, col. *Terrae Incognitae*, Paris, 2000 e *Voyage en Corée du Nord* de Nicolas Righetti, Olizane, Paris, 2003.

nos de introdução para conhecer de onde surgiu o plano de viajar. A partir do terceiro capítulo, o ponto de vista adotado é quase sempre cronológico seguindo a lógica da viagem que durou 15 dias na Coreia do Norte. Desta realidade atesta a listagem de nomes de cidades, monumentos e acontecimentos que fazem com que o percurso seja vivido pelo leitor. De uma certa forma, nomear o lugar ou o monumento cria esse monumento aos olhos do leitor, trá-lo para uma realidade mais palpável.

Mas como é que José Luís Peixoto apresenta a Coreia do Norte? Responder a esta primeira pergunta permite-nos observar como a narrativa da viagem de Peixoto permite construir uma representação sobre o país Coreia do Norte. Tal como a grande maioria dos leitores, o autor conhece apenas a imagem que os livros ocidentais dão sobre a Coreia do Norte (p. 25). No entanto, ao fazer esta viagem, o autor pôde ter um ponto de vista que lhe permitiu escrever o livro que temos em mão, ao longo de todo o livro, o olhar de Peixoto conduz a nossa imaginação a criar uma imagem mental de um povo submetido a uma “ordem e disciplina” (p. 9) que escapam à nossa compreensão. Para isso o autor vai formular vários juízos e observações sobre o comportamento organizado dos norte-coreanos, observações que podem ir do detalhe pontual das “roupas bem engomadas” (p. 12) à descrição das “marchas militares” (p. 11) que se ouvem nos altifalantes espalhados pela cidade de Pyongyang ou colocados em carrinhas que se deslocam de manhã à noite nas cidades do interior e que não fazem mais do que repetir as proezas dos líderes ou destilar a ideologia do regime controlando o quotidiano das pessoas através de um som constante que só termina no início da noite.

Constantemente descritos como “organizados com geometria militar” (p. 54), a imagem dos norte-coreanos dada por José Luís Peixoto ainda no aeroporto de Pequim materializa a imagem de um país fechado, pobre e submetido a um regime ditatorial feroz: “as roupas de uma pequena multidão, muito organizada, de pessoas sisudas. Os coreanos vestidos com fatos austeros, de fazenda austera e cores austeras, falavam baixo entre si.” (p. 40), pessoas que têm obrigatoriamente de usar “[a]o peito, [...], o emblema com a cara de Kim Il-sung, Kim Jong-il, ou de ambos.” (p. 52). A repetição constante de expressões ligadas à ordem e à organização do texto ditadas pela focalização do olhar do autor que sabemos subjetivo, instalam uma impressão de clausura e de controlo permanentes da população que acabam por criar uma sensação de asfixia no leitor.

Ao mesmo tempo, as diferenças culturais são responsáveis por uma certa desorientação do narrador que se vê confrontado a uma língua e a um alfabeto diferentes, responsáveis por um certo desconforto, traduzido de forma metafórica para o

leitor logo no primeiro capítulo aquando de um controlo do guarda alfandegário: “[o] som do coreano, conhecia bem a sua música mas, mesmo assim, aquelas palavras esculpidas, cheias de arestas, causavam uma sensação desagradável ao atravessar-me. Eram palavras ríspidas, espécie de arame farpado.” (p. 10). Da mesma forma, os usos e costumes são tão diferentes que para comunicar a estranheza provocada o autor serve-se de dois processos: o primeiro é o de introduzir no seu texto palavras coreanas para dar conta de realidades inexistentes em português e assim causar também a estranheza no leitor: é o caso do uso da palavra “*kimchi*” (p. 15) para designar um preparado de legumes picantes típico da Coreia do Norte, a bebida tradicional “*soju*” (p. 66), o género musical “*Taejung kayo*” (p. 65) ou ainda o vestido tradicional das mulheres “*choson-ot*” (p. 51); o segundo processo é a analogia, tentar explicar ao leitor, não sem um certo humor, uma realidade vivida através de algo semelhante na realidade do leitor, é o que acontece quando o autor prova algumas refeições de carne de cão e compara:

Frito sabia a pombo. Vinha num pequeno prato uma porção de carne desfiada e fígado. Não trazia temperos fortes. Cortado em tiras finas, o fígado frito sabia a iscas. O montinho de carne desfiada sabia a pombo. Desde criança que tive muitos cães. Fui amigo de muitos cães. Já tinha imaginado diversas vezes, com repulsa, o que seria comer carne de cão. Duvidava de que fosse capaz de mastigá-la e engoli-la. A caminho de Kaesong, quando se perguntou quem queria comer carne de cão, combinei com o canadiano do banco ao lado que dividíamos os pratos. Assim, podíamos experimentar frito e na sopa, não tínhamos de escolher apenas uma opção. Eu estava convencido de que apenas queria provar. Mas quando trouxeram a comida, a carne de cão, toda a gente à minha volta comeu com tanto apetite que esqueci os escrúpulos. Ainda assim, a sopa custou-me um pouco. Na terrina, boiava num caldo com rodelas de gordura. A carne da sopa era mais grossa, com tiras de banha e ossos. Não é agradável roer ossos de cão. Na sopa, parecia carne de vaca. (p. 107)

Estes apontamentos sobre os costumes locais, instalam um novo olhar sobre a realidade e colocam o indivíduo à prova ou como já afirmamos descentra-o do seu mundo afastando-o da sua zona de conforto: “Le voyage confronte l’exotisme et l’introspection; il projette le voyageur, souvent isolé, dans un milieu régi par des lois différentes, dans lesquelles la recherche de repères connus est une manière d’appréhender la différence et de gérer solitude et dépaysement.” (Gannier, 2001: 3).

Por outro lado, estes apontamentos gastronómicos e até certo ponto etnográficos servem para ajudar a construir a imagem do Outro, tão diferente da do Eu do autor e do leitor, fomentando a imaginação deste último e estimulando-o a pensar a diferença:

l'image de l'Autre sert à écrire, à penser, à rêver autrement. [...] à l'intérieur d'une société et d'une culture envisagées comme champs systématiques, l'écrivain écrit, choisit son discours sur l'Autre, parfois en contradiction totale avec la réalité politique du moment: la rêverie sur l'Autre devient un travail d'investissement symbolique continue. Si, au plan individuel, écrire sur l'Autre peut aboutir à s'autodéfinir, au plan collectif, dire l'Autre peut aussi servir les défoulements ou les compensations, justifier les mirages ou les fantasmes d'une société. (Pageaux, 1994: 151).

A diferença é apresentada de um ponto de vista subjetivo, posto que o autor seleciona os detalhes que descreve ao leitor, dentro dessa subjetividade podemos enquadrar, por exemplo, o tratamento do tempo na narrativa. Estamos perante um tempo trágico que fecha o autor numa viagem – de quinze dias – mas que está associado à percepção subjetiva das visitas a museus ou das intermináveis explicações repetidas sobre os feitos dos grandes líderes. A repetição é aliás uma das estratégias usadas pelo autor para mostrar a frequência com que os viajantes são bombardeados de dados sobre os fantásticos acontecimentos na Coreia do Norte, a grandeza do país, a sua riqueza ou a perfeição dos seus líderes, provocando a sensação de que as visitas se sucedem e são todas iguais, acentuando mais uma vez a impressão de clausura e de asfixia que já mencionámos anteriormente.

Não obstante, uma das características da literatura de viagens é o objetivo de informar o leitor e o autor respeita este critério ao resumir em quatro páginas a história recente da Coreia do Norte (p. 25-28). Assim, o autor respeita a expectativa do leitor que quer saber mais informações acerca de um lugar antes de conhecer as impressões subjetivas que a viagem provoca no narrador.

No seu célebre ensaio de 1755 *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau criticava o universalismo das descrições feitas na literatura de viagens dos seus predecessores, mostrando como uma perspectiva eurocêntrica não podia dar conta das diferentes realidades do mundo e lamentando como os europeus descreviam os restantes povos – originando por exemplo mitos como o do bom selvagem, as noções de primitivismo, entre outras criações que sabemos hoje historicamente nocivas no estabelecimento das relações entre povos.

Como já mencionamos anteriormente, a literatura de viagens serve para construir, mas também para desconstruir as ideias feitas sobre um determinado lugar. No caso do livro de José Luís Peixoto, é-nos dada uma perspetiva negativa do regime norte-coreano, vários apontamentos sobre a miséria da população, mas ao mesmo tempo, de vez em quando o autor consegue com algumas pinceladas contrapor à imagem de organização, sisudez e austeridade uma série de imagens de alegria que contrariam estas últimas e que foram inclusive motivo de grandes críticas em Portugal, porque entendidas como uma negação do impacto do regime sobre a vida da população. No entanto, os apontamentos sobre a alegria do povo norte-coreano surgem como mostras dos mecanismos de defesa que a população tem à sua disposição para contrariar um quotidiano que sabemos difícil. A música, a dança e o riso funcionam como ponto de fuga a uma realidade extremamente formatada.

Assim, à imagem de uma população triste, Peixoto contrapõe uma outra de uma população alegre, que gosta de cantar e de dançar. No episódio da visita ao Arco do triunfo de Pyongyang, os turistas estrangeiros atravessam um parque que está cheio de pessoas a fazerem piqueniques porque é feriado e em todos os grupos há pessoas a cantar e a dançar de forma alegre e desorganizada: “Vim a perceber mais tarde que esse é um hábito na Coreia do Norte: às vezes, como distração, há alguém que canta. Quando essas ocasiões surgem, ninguém se nega. Mal ou bem, todos cantam.” (p. 68-69).

Num outro momento, o autor está a subir a colina Moran e atrasa-se em relação ao grupo, quando alcança o grupo, os turistas estão a dançar no meio dos norte-coreanos:

Os estrangeiros que viajavam comigo também estavam lá no meio, a dançar com eles. Os mais tímidos, encostados aos troncos das árvores, recebiam convites sucessivos de coreanos que se aproximavam a sorrir, lhes esticavam a mão e os tentavam levar para o meio da dança. [...] Não demorei muito a entrar na festa. Quem me convidou foi um rapaz de vinte e tal anos, muito penteado, camisa apertada até ao último botão, com dois molhos de chaves pendurados na presilha do cinto, que se mexia em estilo completamente livre, numa fusão iconoclasta entre folclore e dança contemporânea. (p. 63-64)

Ora, esta realidade contraria o que é indicado em todos os guias e livros sobre a Coreia do Norte e acaba por surpreender os turistas, levando-os a relativizar uma das ideias feitas sobre a população norte-coreana e que passa pelo medo do contacto com estrangeiros ou o seu ar ríspido, tal como o próprio José Luís Peixoto nos tinha descrito antes:

Os estrangeiros pareciam surpreendidos. Muitos provavelmente tinham lido os mesmos livros que eu. Uma boa parte desses livros assegurava que os norte-coreanos tinham ordens expressas para não manter qualquer espécie de contacto com estrangeiros. Cheguei a ler que, quando aconteciam acidentes, por medo, recusavam qualquer assistência. [...] Nesse ponto, aquilo que os livros diziam não correspondia à realidade. Se alguma vez tinha sido assim, deixara de o ser. Estava rodeado por essa evidência. (p. 64)

O *a priori* sobre a população norte-coreana, os clichés escritos nos livros, assim como mitos e lendas sobre o país mais fechado do mundo, assim como o facto de poucas informações serem transmitidas a partir ou sobre o país, fizeram com que se criassem uma série de imagens sobre a população no ocidente que se revelam falsas quando o autor se desloca ao país.

Procurando relativizar as imagens construídas sobre este país, numa tentativa de fazer de fazer o leitor refletir sobre a noção de cliché, o autor dá conta de dois aspetos difíceis de imaginar no ocidente e que escapam às descrições dos livros: o primeiro é o facto de as crianças andarem sozinhas na rua e no metro de Pyongyang desde os cinco, seis anos e de estas não se sentirem afetadas pelo ambiente militarizado e o regime de medo que nós, ocidentais, imaginamos ocupar o dia a dia dos norte-coreanos:

Recordo o quanto isso seria impensável para uma criança normal, com pais, na capital de qualquer um dos países daquelas pessoas que ali estavam de visita. [...] Crianças a caminharem sozinhas pelas ruas, a apanharem o metro sozinhas, talvez porque existiam militares em cada esquina, talvez porque viviam num Estado policial ou talvez por outro motivo qualquer, que também poderemos considerar se nos permitirmos a ver as questões por mais do que apenas uma perspectiva. (p. 86)

O segundo detalhe que impressiona Peixoto é a demonstração constante de ternura entre as pessoas, imagem que parece não combinar com a população e a descrição que dela fazemos no ocidente, mas que é marcante para o autor durante toda a sua estadia:

Na Coreia do Norte, com muita frequência, vi crianças a serem acarinhadas pelos mais velhos. Tanto podia ser alguém com idade de ser avô ou pai estar abraçado a uma criança, compenetrado nesse gesto ou a prestar atenção a outra coisa, a falar com alguém talvez, mas sem parar de fazer festas; como podia uma criança estar a abraçar alguém mais velho, a fazer-lhe festas com naturalidade. Muitas vezes, assisti a trocas de afecto entre adolescentes, adultos, ou crianças abraçadas, de mãos dadas. Esses sinais de carinho, eram independentes do sexo, rapazes abraçados a rapazes, de mão dada, raparigas

abraçadas a raparigas, rapazes abraçados a raparigas, nenhum problema. Ainda assim, o cuidado dispensado às crianças foi aquele que mais me sensibilizou. Essa ternura, repetida ao longo de dias, amenizava bastante outros aspectos da paisagem. Não é quantificável como o Produto Interno Bruto, o número de médicos por mil habitantes, mas acredito que é igualmente uma marca de desenvolvimento civilizacional. (p. 86)

Ao mesmo tempo, os clichés sobre o Japão e os EUA são muito fortes na Coreia do Norte. Os norte-coreanos vivem num ódio permanente aos japoneses, por causa da história da colonização, assim como num ódio muito presente aos americanos, considerados responsáveis da guerra das duas Coreias.

A relativização do cliché também está presente quando o autor parte da Coreia do Norte, feliz por poder retomar a sua vida normal em liberdade e atravessa a fronteira com a China « [n]aquele momento, a China era o símbolo da liberdade. Chegar à China, significava chegar ao mundo livre » (p. 230), de forma irónica, atravessar a fronteira para chegar a um dos últimos redutos do comunismo é para o autor acabado de sair da Coreia do Norte chegar a um país livre.

A procura do Eu na casa do Outro

Dado o clima de asfixia sentido em todo o texto, é legítimo perguntarmo-nos, mas afinal o que é que José Luís Peixoto foi fazer na Coreia do Norte? Em *Dentro do Segredo, uma viagem na Coreia do Norte*, encontramos o autor numa viagem inesperada, em busca de si mesmo, questionando a sua identidade enquanto homem e escritor, os seus preconceitos e limites culturais. A viagem à Coreia do Norte, é uma busca no interior de si através do confronto com uma realidade política, ideológica e sociológica que permitem observar várias facetas do ser humano, nomeadamente os mecanismos utilizados por certos regimes políticos e a megalomania de alguns dirigentes.

Este interesse não é novo para o autor que já se tinha interessado por um dos regimes mais violentos da Europa: o da Bielorrússia. O próprio relembra com humor o quão excêntrico este interesse pode parecer: “Sei ver que estar em Portugal, não ter nenhuma ligação pessoal à Bielorrússia e, no entanto, ouvir a música, seguir as notícias e ir ver o boletim meteorológico de Minsk diariamente é um comportamento algo

excêntrico.” (p. 23). No entanto, este contacto não existe sem perigos e, no caso da Bielorrússia, esse perigo acaba por se revelar através da instrumentalização do interesse de Peixoto pelo país, visto que o regime de Lukashenko vai publicar num jornal nacional a mensagem deixada pelo autor num fórum como uma prova do interesse internacional pelo país e o autor vai ser assim estudado e traduzido na universidade de Minsk.

Por outro lado, não podemos esquecer o facto do autor ter nascido em 1974, ano em que terminou em Portugal a ditadura do Estado Novo e, tal como a maioria dos escritores da sua geração, de este sentir um enorme vazio, quase um sentimento de culpa por não ter estado presente, facto que provoca uma enorme curiosidade sobre como é viver sob uma ditadura: “sentia curiosidade por sociedades fechadas e sistemas políticos totalitários. [...] [T]entar perceber o quotidiano de quem vive nessas sociedades.” (p. 22-23) No entanto, esta necessidade de compreender uma parte da história da sociedade portuguesa sob a ditadura – pensemos nos seus pais, emigrantes em França durante vários anos, tendo voltado a Portugal já depois do fim do regime –, não faz com que o autor pactue com o regime norte-coreano. Desde o início do texto, Peixoto tem o cuidado de repetir diversas vezes a frase: “Sou contra todos os regimes totalitários e ditaduras.” (p. 22)

A ideia de ir conhecer a Coreia do Norte nasce, curiosamente, num país considerado pelo regime norte-coreano como inimigo, nos Estados Unidos, em Los Angeles mais precisamente. Durante uma leitura literária, o autor conhece um poeta norte-coreano, Chiwan, que lhe fala nas dificuldades atravessadas pela sua família na fuga da Coreia do Norte, na dificuldade em viver com essa identidade norte-coreana e em algumas características do regime político do país.

Tomada a decisão de visitar o país, a opção escolhida é relembrada de forma bem-humorada: “*Kim Il-sung 100th birthday Ultimate Mega Tour (Ultimate Option)*.” (p. 27), a viagem de quinze dias que vamos acompanhar durante a narrativa compreende

para lá dos festejos e de todos os monumentos e lugares mais emblemáticos da Coreia, fazia parte do itinerário a passagem por algumas cidades pouco visitadas e, mesmo, por algumas fábricas onde nunca tinham entrado estrangeiros. Uma alternativa que também considerei teria lugar durante a celebração dos setenta anos de Kim Jong-il, em Fevereiro de 2012, e seria levada a cabo pela Associação de Amizade com a Coreia [...]. [...] contava ter de calar as minhas opiniões com frequência, sempre, mas fazer uma viagem

[...] em que seria tratado como um amigo da República Popular Democrática da Coreia era demasiado para mim, não era *ultimate mega*. (p. 28)

O espaço do Eu nesta viagem *ultimate mega* é, no entanto, bastante reduzido. Confinado a uma série de regras tais como deixar o telemóvel na fronteira, enviar apenas um ou dois emails a preços exorbitantes sem nunca poder ler o seu próprio email, telefonar também a preços exorbitantes para os filhos ou para a mãe para dar notícias, assim como o facto de ter sempre os movimentos controlados, obrigam o Eu a um esforço de adaptação que vai colocar o autor, ainda que momentaneamente, na situação de imaginar o que é viver em ditadura:

Estavam fechados numa sala dentro de um país fechado. No quarto, com tempo para pensar, parecia-me às vezes que também eu estava assim, fechado duas vezes. Fechado naquele país que não me deixava ter telemóvel, que não me deixava receber emails e fechado no meu segredo. [...] Com essa experiência, tive um pouco a ideia do que é morrer. (p. 132-133)

Por certo, o tipo de viagem orquestrada pelo regime norte-coreano acaba por parecer mais uma visita a um parque de diversões e muitas das críticas feitas ao autor vão nesse sentido, mas o facto é que os constrangimentos associados a esta viagem acabam por confinar o espaço do sujeito e a obrigá-lo a uma reflexão que pode ser proveitosa para que o autor coloque a sua vida e de uma certa forma a história recente do seu próprio país em perspetiva. Se olharmos de perto para os exemplos dados no livro, as deslocações constantes e escolhidas previamente, os transportes impostos, os hotéis frequentados, as regras apertadas quanto ao direito de tirar fotografias, para onde dirigir o olhar ou até como dobrar o jornal “sem dobrar a fotografia do líder” (p. 36), estes mostram bem que o autor nunca se desloca num espaço escolhido, mas sempre num espaço imposto. O constrangimento associado à barreira da língua e da comunicação fazem com que apesar de todas as deslocações feitas pelo grupo de turistas, não haja nenhuma possibilidade de fuga a este quotidiano, o que acentua a noção de um espaço trágico e hermeticamente fechado do qual é impossível escapar, detalhe que não é de todo estranho à prosa de Peixoto, na medida em que este encurrala frequentemente as suas personagens em espaços e destinos inelutáveis.

Além da vontade de refletir sobre regimes ditatoriais e assim melhor compreender a sua própria pré-história, vemos surgir durante o livro uma vontade expressa de refletir sobre a escrita e os seus processos. Encontramos, então, o escritor José Luís Peixoto numa espécie de corte desejado com a sua realidade para poder marcar uma certa distância e refletir de forma mais coerente. A viagem à casa do Outro

é uma possibilidade de conhecer o Eu, uma vez que o Outro acaba por servir de contraponto, como uma etapa necessária para o conhecimento do Eu e é por isso que à pergunta “O que faço eu aqui?” (p. 77) o autor sente que algo se vai desencadear no seu interior e a resposta pode não ser a esperada “Essa pergunta vinha desde tão de dentro que o seu caminho feria-me.” (p. 77)

A busca de si num espaço totalmente desconhecido, buscar o humano além da geopolítica e da ideologia, revelar-se-á para um leitor atento da obra de Peixoto como um caminho essencial, podemos mesmo dizer iniciático. É preciso referir que a publicação de *Dentro do segredo, uma viagem na Coreia do Norte* surge num momento em que se tinha fechado um ciclo na escrita do autor, um ciclo de cerca de dez anos que vai da publicação de *Morreste-me* até *Abraço*. Nesse intervalo de tempo, tudo mudou na vida do escritor e ele reflete sobre o medo sentido de “estar a criar uma distância insuperável entre [ele] e as pessoas que [lhe] são queridas.” (p. 19), apontando para o perigo não da distância física que ele impôs com esta viagem organizada em segredo, mas

o perigo é deixarmos de nos entender. [...] A experiência que temos do mundo diverge cada vez mais. utilizamos palavras, são as mesmas, mas têm significados diferentes. Tenho medo de deixar de entender a minha mãe, tenho medo que ela deixe de me entender a mim. [...] o que significa aquilo que não dizemos? Tenho medo que os meus filhos nunca cheguem a entender aquilo que lhes conto quando ficamos em silêncio [...]. (p. 19-20)

A viagem à casa do Outro é por diversas razões necessária, visto que ela provoca um estranhamento que permite ao Eu pôr-se em questão. Esta circunstância é visível desde o encontro com o guarda alfandegário e porque o autor tirou fotografias e apontamentos durante a viagem que sabe proibidos “O seu olhar punha o meu corpo inteiro em tensão.” (p. 9), circunstância que alimenta o medo do autor que não sabe qual poderá ser a reação do guarda ou o castigo aplicado nestes casos e “não saber era muito pior do que saber porque, assim, acabava por imaginar. E eu estava na Coreia do Norte.” (p. 18), imaginação que despoleta o medo e o terror, porque ao saber-se fechado no país o narrador imagina que lhe podem acontecer situações extremas, como ser mantido refém em caso de conflito com a comunidade internacional, facto que o assusta “Eu não queria estar no meio disso, tenho dois filhos.” (p. 31)

As muitas críticas dirigidas a José Luís Peixoto após a publicação desta narrativa de viagens, críticas que apontavam sobretudo para o facto de o autor não criticar suficientemente o regime político, não tiveram em conta a dimensão literária da obra e

ficaram-se apenas pelo registo de viagem, como se se tratasse de um diário de bordo. Ora, a presença do Eu do escritor José Luís Peixoto na narrativa, já largamente conhecido dos portugueses e até do público internacional, aponta para um jogo literário que é típico do autor. Colocar o seu leitor à prova é algo a que o autor já nos habituou, mas não podemos ignorar que José Luís Peixoto é, atualmente em Portugal, um dos mestres da escrita na primeira pessoa, não é de espantar portanto que mesmo num projeto literário diferente como o pode ser uma narrativa de viagens, o autor não consiga e não queira desfazer-se do Eu, tal como afirmava Vitorino Nemésio, citado por Clara Rocha (1992: 216): “Como o bom carpinteiro não larga a plaina da mão, o escritor, mais que a pena ou o teclado da máquina de escrever, não pode largar o "eu". Escrever na primeira pessoa é para o autor a forma mais apropriada para falar de si e se compreender enquanto homem, escritor e instrumento literário.

A fórmula não é inédita, Chateaubriand, Flaubert, Loti, Céline, já tiveram ocasião de demonstrar que a subjetividade de uma narrativa de viagens é uma condição *sine qua non* para que o relato possa ser amplamente admirado pelo leitor que aceita desde o pacto de leitura ser submetido a uma série de impressões que já passaram pelo filtro da focalização do narrador e do olhar do autor. Sem contar que, muitas vezes, a viagem passa-se mais no plano interior do que no plano exterior, pensemos num Proust e nas suas impressões de viagens à costa francesa, tal como afirma Jean Milly num artigo sobre este autor:

L'artiste, dans cette conception, a pour démarche essentielle de transmettre, par son art, une vision intime et singulière qu'il a du monde. Il le voit et le fait voir comme nul autre ne peut le faire. Par ce transfert de vision, c'est un voyage de nous-mêmes à lui-même qu'il nous propose. (1994: 186)

Para o autor-narrador, a viagem é uma busca de si. Inicialmente, este procura o lugar onde poderá matar a sua sede de conhecimento e de compreensão, onde é que a aventura poderá ser mais extrema no caso de Peixoto, saber como o autor explica o que é viver em ditadura, mas mais ainda encontrar um lugar “onde nenhuma pessoa tivesse a [sua] aparência” (p. 22), onde a sua “presença não era sentida” (p. 227), como se a única forma de se encontrar consigo mesmo fosse a de desaparecer fundindo-se na população norte-coreana, para renascer outro ou talvez o mesmo, mas com mais certezas: “Durante aqueles minutos, fui norte-coreano. Houve mesmo pessoas a dirigirem-se a mim, a dizerem-me qualquer coisa, sem esperarem resposta. Isto, que parece pouco, foi tudo

para mim, encheu-me. Esse foi o momento mais intenso que vivi na Coreia do Norte.” (p. 228)

Colocar em perspectiva a sua existência, nomeadamente o seu reconhecimento enquanto escritor, viver um momento único no qual faz parte de uma massa de pessoas alegres a partilharem um momento, sem saberem que estão na presença de um escritor que já não consegue escapar à sua imagem dentro de Portugal, despir a pele do escritor José Luís Peixoto, solicitado incessantemente, sujeito a “Pedidos, pedidos, a maioria dos quais acrescidos de chantagem emocional mais ou menos velada” (p. 133), para ser só, por momentos, o homem José Luís Peixoto, eis a procura que o autor foi fazer num país longínquo e sob muitos aspetos inóspito, no qual o escritor consegue através do contacto com uma natureza ainda bastante selvagem imaginar “o mundo antes da humanidade” (p. 190).

A orientação autobiográfica, tão frequente no resto da obra do autor, assegura nesta narrativa uma coesão ao texto, um certo dinamismo, por um lado há o escritor que se descobre e por outro há o ponto de vista emitido sobre aquilo que observa no país e nos costumes diferentes:

“Dans le récit de voyage, l'écrivain-voyageur est producteur du récit, objet privilégié du récit, organisateur du récit, et metteur en scène de sa propre personne. Il est narrateur, acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation, mémorialiste de ses propres faits et gestes, héros de sa propre histoire sur un théâtre étranger dont il se fait l'annaliste, le chroniqueur et l'arpenteur privilégiés. Il est surtout persuadé, parce qu'il est voyageur, qu'il est un témoin unique.” (Gannier, 2001: 156).

O Eu sobressai no contexto da viagem e nesse aspeto toca os outros romances do autor, construindo assim uma certa intertextualidade entre este romance e os demais romances do autor. Já desde o segundo capítulo do romance *Livro* que o autor nos habituou a considerações mais ou menos longas sobre o trabalho de escritor. Nesta narrativa, essas considerações pesam mais sobre a organização do horário do escritor, os encontros literários e o peso de uma agenda que se enche de forma desenfreada ou de estruturas que pressionam o autor para aceitar todos os convites:

Na primeira semana, está toda a gente em pânico. Há os textos que têm de ser entregues, os convites que precisam de uma resposta urgente. urgente, urgente. na primeira semana, é tudo urgente. A ansiedade sufoca até as palavras escritas por *email*, sente-se. Na segunda semana, sem resposta, sem sinal de vida, uma parte grande dessas pessoas deixa de ligar ou escrever. Aquelas que ainda insistem, deixam mensagens no telemóvel sem terem a

certeza de que vão ser ouvidas. Então, têm a consciência de que podem estar a falar sozinhos. Falam muito mais pausadamente do que antes, desanimados, fazem pausas, como se tentassem ouvir o próprio eco. Na terceira semana, quase ninguém tenta ligar. Passam-se dias sem uma única mensagem. Ao abrir o *email*, só publicidade. A urgência acabou, começa apenas a passar o tempo. Na Coreia do Norte, experimentava outro tipo de morte. Ali, era eu que estava desligado e guardado numa gaveta. Aquela era uma morte sem notícias do que deixava para trás. Não sabia quem me tentava ligar, nem que mensagens me deixava. Não sabia que *emails* havia para responder. Ali, era apenas o corte, apenas a escuridão. (p. 134)

Ao mesmo tempo que descobrimos mais sobre o autor, descobrimos também mais sobre a sua relação com Portugal, a sua necessidade de compreender o país que é o seu e onde estão fincadas as suas raízes. Além das poucas chamadas telefónicas efetuadas, o único contacto com país dá-se num momento em que o autor descobre um globo terrestre e a possibilidade de tocar nesse globo vai fazer com que o autor se encontre num devaneio nostálgico em relação às saudades que sente daquele pequeno ponto no globo terrestre: “procurei Portugal. E, por instantes, foi como se olhar para aquela pequena figura preenchida a amarelo-torrado, com a indicação de três cidades, me aliviasse a falta. Até aquela imagem impessoal, de fronteiras desenhadas grosseiramente, era capaz de evocar uma ligeira familiaridade.” (p. 195) A visita à casa do Outro torna-se assim uma ocasião de redefinição também do sentimento relativamente ao espaço pátrio.

A viagem como quimera

Como avaliar a importância desta viagem na obra do autor? Desde a epígrafe, a presença de Don Quixote é muito importante neste livro. Nela, somos alertados sobre a dificuldade em distinguir o real da ficção, ou seja, ambos caminham de mãos dadas tanto na narrativa de Cervantes quanto na de José Luís Peixoto ou ainda na retórica do regime norte-coreano. Tal como indicado na epígrafe, os autores são muitas vezes “encantadores que mudam, trocam e invertem tudo a seu bel-prazer, segundo têm em mente ser-nos úteis ou nocivos” e o leitor, tal como o cavaleiro andante, deve ter cuidado com as interferências provocadas pela ficção. Ao mesmo tempo, a figura do cavaleiro andante, sempre em trânsito, é um exemplo maior da ficção como quimera, da

procura de aventuras através de viagens, viagens essas que constroem mundos, que modificam o mundo.

Entrar na Coreia do Norte com o livro de *Don Quixote de la Mancha*, sendo que o material impresso vindo de fora é proibido no país, representa um risco para o autor, mas torna-se ao mesmo tempo um símbolo da busca literária a que vamos assistir ao longo da viagem:

Não era permitido entrar no país com qualquer tipo de material impresso. Eu tinha comigo um exemplar de D. Quixote de la Mancha, 845 páginas que seriam encontradas se alguém as procurasse. [...] D. Quixote, Sancho Pança e restante multidão de sombras iam entrar clandestinos. Se fossem descobertos, esperava que a língua portuguesa, incompreensível ali, atenuasse a minha falta. Ao mesmo tempo, sentia que esse momento, a acontecer, faria de mim uma espécie de mártir literário, o que, em teoria, não me desagradava completamente. (p. 39-40)

A importância da referência ao *Don Quixote* assume um relevo maior não tanto em relação à manipulação do real levada a cabo pelo escritor José Luís Peixoto, embora saibamos que ele nos dá a ler impressões subjetivas de viagem, mas sobretudo em relação à propaganda levada a cabo pelo regime norte-coreano, que mistura sempre uma proporção desfasada de ficção com a realidade. Assim, ficamos a saber que os grandes líderes são capazes de controlar a meteorologia, por exemplo, “O grande líder sabia fazer um bonito dia de Primavera.” (p. 51) ou aquando da morte de Kim Jong-il, em 2012

enormes bandos de pássaros que foram ao local onde estava a ser velado; um inédito brilho vermelho que cobriu o topo do pico Jong-il, a neve transformou-se em trovões e relâmpagos em Kaesong, na manhã em que morreu, a terra tremeu no monte Paektu, acompanhada pelo rugido do gelo a rebentar nas margens dos lagos. (p. 47)

Da mesma forma, descobrimos que Kim Il-sung escreveu mais de dez mil livros (p. 53) ou que durante a inauguração do primeiro campo de golfe de Pyongyang, Kim Jong-il

precisou apenas de uma tacada para cada um dos onze buracos do campo. Na linguagem do golfe, chama-se *hole in one*. Kim Jong-il conseguiu fazer onze consecutivos. Os seus dezassete guarda-costas, assim como alguns quadros superiores foram os únicos que testemunharam esta façanha [...]. No final, o querido líder desinteressou-se por esse desporto demasiado fácil e não voltou a jogar. (p. 29)

Este acumular de peripécias inverosímeis e a sua repetição pelos membros do regime e seus representantes, como os guias turísticos, e são imensas ao longo de todo o livro, provocam uma sensação de improbabilidade que ultrapassa os limites do possível para o autor, ele denuncia a artificialidade dos jornais e livros escritos à glória do líder (p. 41) que conseguiram a proeza de “criar uma lógica linguística que permite um discurso potencialmente infinito sem que se acrescente nada” (p. 44) aliada à “sensação de inverosimilhança em detalhes de algumas histórias e a expressão imperturbável da guia do museu e da menina Kim perante estes episódios mirabolantes.” (p. 55)

A noção de mentira e de fingimento são amplamente analisadas pelo autor ao longo do seu périplo pela Coreia do Norte e o facto de viver durante quinze dias nessa mentira aguça a compreensão do autor para a realidade vivida por milhões de norte-coreanos. Vejamos mais um exemplo: os navios que transportam a ajuda internacional essencial para a sobrevivência da população são explicados “aos norte-coreanos pela propaganda do regime como um tributo que os povos e os governos internacionais prestam aos líderes da Coreia do Norte, como reconhecimento das suas superiores qualidades.” (p. 150) Esta noção de farsa, acaba por instalar no texto uma atmosfera tragicómica dado que os diversos episódios narrados pelo autor: as fábricas visitadas que supostamente empregam milhares de trabalhadores, mas que visivelmente não produzem nada, os laboratórios de pesquisa mais desenvolvidos do mundo sem material ou ausência de comércio e de sistema monetário, mostram a que ponto a verdade e a mentira se conjugam no país.

Numa visita a um centro comercial ao qual os norte-coreanos não podem claramente ter acesso, apesar do que dizem os guias, Peixoto exprime a exasperação que as visitas sucessivas provocam nele: “Essa visita desgostou-me [...]. Os guias tinham-nos levado ali para fingirmos juntos.” (p. 125), tal como nos laboratórios de pesquisa: “Não posso ter a certeza se aquelas pessoas estavam mesmo a estudar. Se estavam, era bastante parecido com fingir estudar.” (p. 144), o que permite a constatação “ali tudo me parecia falso.” (p. 174) A ironia sobressai no facto de que toda esta falsidade envolvida pela retórica do regime que conduziu o povo a uma miséria social e humana terríveis cria a falsa expectativa no povo de estarem num dos países mais desenvolvidos do mundo. Como ironiza o autor, “o mais vulgar era o mais surreal.” (p. 199) numa tentativa de mostrar ao leitor como esta viagem levada ao extremo dom quixotesco contem tanto de real como de irreal e como a fronteira entre ambos é complexa e difícil de destrinçar.

Um exemplo claro desta dificuldade é a história do hotel Ryugyong que dá o título ao nosso artigo. Começado a construir em 1987, este hotel deveria ser o edifício mais alto da Ásia, mas as dificuldades financeiras e técnicas levantadas pela sua construção, fizeram com que esta fosse parada. Em abril de 2012, quando o escritor viaja para Pyongyang, o esqueleto do hotel continua presente, a ocupar uma parte do horizonte da capital norte-coreana, no entanto, todos fingem que ele não existe, falar nele é proibido, como se o hotel fosse invisível:

na última década do século XX, na Coreia do Norte, entre 240.000 e 3.500.000 pessoas morreram à fome. Enquanto isso, segundo estimativas da imprensa japonesa, foram gastos 750 milhões de dólares na construção da estrutura e de todo o exterior do hotel Ryungyong. E foi assim que um edifício com quase dez metros a mais do que a Torre Eiffel de Paris se tornou invisível. Não estava assinalado nos mapas e, apesar de dominar o horizonte da cidade, não aparecia em nenhuma das muitas fotografias oficiais que a retratavam em livros e folhetos. O hotel Ryungyong trazia más recordações aos líderes. (p. 94)

Nesta construção retórica, resta ao autor tentar distinguir o lugar que ocupam as noções de verdade, de verosímil e de ficção em cada momento da sua viagem:

Com frequência, senti que apenas me restava o papel de testemunha alucinada, tentando distinguir a realidade real da realidade retórica apenas através do instinto. Não foi por acaso que escolhi reler D. Quixote na Coreia do Norte. Como ele, basta-me ser fiel à verdade que conheço e em que acredito. Na vida, talvez seja sempre assim. A sinceridade salva-nos perante nós próprios. (p. 62-63)

Servindo-se do seu instinto para distinguir realidade e ficção e acreditando que o leitor o possa fazer, o livro desenvolve dezenas de episódios sobre o regime e os feitos dos grandes líderes onde as três noções parecem andar sempre juntas, como é o caso do episódio sobre a casa de Kim Il-sung, da qual o autor diz:

Fora da Coreia do Norte, há muita gente que põe em causa esta história. Segundo esses, aquela construção é apenas o cenário de uma mentira. Não custa aceitar essa versão. A casa é demasiado perfeita e corresponde ponto por ponto a uma narrativa que, para quem não esteja cego pelo culto, é bastante inverosímil. (p. 138)

Na dialética constante entre verdade e ficção, tal como Don Quixote ao longo das suas aventuras, o narrador hesita no seu posicionamento:

Era deprimente imaginar que tudo pudesse ser simulado. À partida, sempre soubera que precisava de um esforço para distinguir a verdade dentro do

exagero, mas havia a escolha de interpretar a realidade por um lado ou por outro. A escolha entre um olhar crédulo ou desconfiado, benevolente ou maldoso. (p. 146)

A hesitação do autor corresponde a um questionamento sobre a realidade local, mas também sobre a forma de contar a sua viagem. Ao longo desta narrativa, muitas vezes acompanhamos o leitor numa busca quase quixotesca para conseguir distinguir entre real e ficção, mas ao mesmo tempo numa busca sobre o que é importante contar ou deixar de lado quando se conta uma história. Embora de forma subtil, a reflexão levada a cabo nesta narrativa prolonga a busca, não menos quixotesca, iniciada na segunda parte de *Livro*, sobre a construção de uma obra, o lugar do autor e o lugar do leitor.

Chegada

A viagem chega ao fim e com ela a nossa leitura. Os escritores contemporâneos servem-se da viagem à casa do Outro para darem a conhecer territórios estrangeiros tanto em termos geográficos quanto em termos daquilo que nos é externo e estranho. A experiência recolhida permite-lhes tal como a nós leitores desconstruir uma série de imagens que temos sobre um território e construir novas imagens baseadas nesta experiência recente.

Desta forma, a imagem da Coreia do Norte como território fechado é confirmada pelas observações feitas sobre o regime ou ainda pela sensação de asfixia sentida ao longo da narrativa. O conhecimento deste país sai reforçado pelos inúmeros apontamentos sobre a história, as tradições ou a língua. No entanto, o autor procura criar também espaços de dúvida em relação aos estereótipos presentes nos guias de viagem sobre o país, pequenos pontos de fuga que instauram no texto um contraponto que permite desconstruir a imagem que temos do país.

Em todo o caso, a aprendizagem realizada com o autor é imensa. O mundo torna-se mais palpável, mais conhecido, tal como afirma o autor: “Propus-me ir à Coreia do Norte e fui. A força de uma realização como essa encurta bastante o mundo.” (p. 234)

Para quem “estava farto de tanto controlo, da lógica que norteava aquele culto, estava farto do medo” (p. 230), a valorização imediata dos pequenos prazeres da vida e entre eles da liberdade sobre a qual não pensamos todos os dias fazem com que o nosso quotidiano seja colocado em perspetiva: “Atravessar a rua pode ser um prazer imenso. Ninguém atrás de mim, nenhuma vigilância. Não se deve subestimar o valor de respirar fundo.” (p. 232)

Por outro lado, assistimos a uma tentativa de descentramento do Eu, operada através de um distanciamento da imagem que representa o nome José Luís Peixoto. Ao colocar o Eu à prova no espaço do Outro, o autor mostra como a alteridade pode funcionar como um espelho para o Eu e, ao mesmo tempo, como um espaço de redescoberta de si.

Ao acompanharmos o autor na sua busca interior percebemos que a reflexão sobre as ideologias que escravizam a mente dos povos, assim como as reflexões de foro mais pessoal acabam por dar-lhe as respostas que o autor procurava: “O meu mundo passou a fazer mais sentido.” (p. 235) Será com certeza uma experiência inesquecível que o autor procura imortalizar através de um postal enviado a si mesmo com as seguintes palavras: “Para que, quando já não estiveres aqui e fores outro, possas receber estas palavras e, com elas, um pouco de estares aqui e seres o seu significado.” (p. 198)

No entanto, o estilo de escrita do autor está sempre presente e o corte anunciado tanto no género quanto na temática aquando da publicação deste livro acaba por ser apenas parcial, dado que a vontade de refletir sobre a literatura, a construção do texto literário, as influências literárias, a posição do escritor na sociedade ou ainda a presença da ficção na realidade, mostram-nos como o autor nunca está longe dos seus temas de predileção.

O tema da viagem à casa do Outro, já tão explorado ao longo de séculos de literatura continua a ter hoje todo o seu sentido, não é por acaso que comparar a vida a uma viagem é algo de frequente; esta afirmação encontra plenamente o seu sentido nas palavras finais de José Luís Peixoto das quais nos servimos para concluir este trabalho:

É tão fácil comparar a vida com uma viagem. Faz tanto sentido. Viagem ou vida, chegamos sempre aqui. Como se estivéssemos no alto de uma montanha, podemos olhar em volta. Aqui é o lugar onde tudo acontece. Há serenidade nesta certeza. Tens o dever livre de aproveitá-la. Se estás a ler estas palavras é porque estás vivo. (p. 236)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Philippe, Antoine; Gomez-Géraud, Marie-Christine (Ed.). 2001. Roman et récit de voyage. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Gannier, Odile. 2001. La littérature de voyage. Paris: Ellipses-Marketing.

Garnier, Xavier; Zoberman, Pierre (Ed.). 2006. Qu'est-ce qu'un espace littéraire?. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

Grassin Jean-Marie; Westphal Bertrand (Ed.). 2000. La géocritique mode d'emploi. Limoges: Pulim, Presses universitaires de Limoges.

Pageaux, Daniel-Henri. 1994. La Littérature générale et comparée. Paris: Armand Colin.

Ricoeur, Paul. 1990. Soi-même comme un autre. Paris: Seuil.

Rocha, Clara. 1992. Máscaras de Narciso, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina.

Rousseau, Jean-Jacques. 1968. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Paris: Éditions sociales.

Tverdota, Gyorgy (Ed.). 1994. Écrire le voyage. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle.

QUANDO O ESCRITOR É ANFITRIÃO DA PRÓPRIA CIDADE.

Enrico MARTINES

Escrivães de bordo de um metafórico navio-cidade, tal como no último livro de José Cardoso Pires, *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*⁴⁰; peregrinos anónimos, de passagem pela capital de um país cuja geografia corresponde a um mapa interior, como o *viajante* de Saramago, protagonista de *Viagem a Portugal*⁴¹; passageiros de um automóvel modernista, como o apressado turista guiado por Fernando Pessoa em *Lisbon: what the tourist should see*⁴²; substancialmente viandantes, como o *Piéton de Paris* de Léon-Paul Fargue⁴³. Estes são apenas alguns exemplos de escritores que dedicaram às suas próprias cidades (de origem ou de adoção, mais ou menos profunda) textos que não são obras de ficção, em que o universo urbano não é usado apenas como um cenário ao serviço de uma qualquer trama narrativa, mas onde este último é a própria trama, uma rede de signos e uma personagem com um estatuto igual a quem, como o escritor, está empenhado em traçar o seu próprio percurso, feito de memória e sentimento.

O escritor é uma testemunha privilegiada da sua própria cidade, pois ele é, mais do que qualquer outro, sensível a luzes, cores, sons e, sobretudo, ao aspecto humano de um espaço que se torna eminentemente subjetivo. Procura, assim, dar uma possível leitura a tudo aquilo que o mundo contemporâneo tornou ilegível, enquanto lugar confuso e complexo. Ler o texto cidadão, a sua trama de significantes em relação dinâmica, para depois o restituir ao leitor, transformado e transfigurado em discurso literário, num texto onde, ao espaço real, são associados valores imaginários e onde se opera e se propõe o que Pierre Sansot definiu de “poétique de la ville”, a melhor forma de integração psicológica do espaço cidadão⁴⁴.

Para alcançar este objetivo, o escritor não se pode limitar à imagem estereotipada

40 Cardoso Pires J., *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, Dom Quixote, Lisboa, 1997.

41 Saramago J., *Viagem a Portugal*, 16ª ed. (1995), Caminho, Lisboa, 1981.

42 Pessoa F., *Lisboa: o que o turista deve ver – what the tourist should see*, Livros Horizonte, Lisboa, 1992.

43 Fargue L. P., *Le piéton de Paris*, Gallimard, Paris, 1939.

44 Sansot P., *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris, 1973.

da cidade. A relação de profunda complicitade que ele mantém com o espaço urbano consente-lhe a busca de um significado mais profundo nele. Para que esta busca tenha um sentido é necessário que o segredo se esconda por detrás da aparente objetividade dos elementos citadinos e que seja apenas alcançável por meio de uma experiência pessoal, de uma vivência⁴⁵.

Aquele que viaja pela sua própria cidade – é Saramago quem o sublinha – é diferente do turista que “vai, olha, faz que entende, tira fotografias”⁴⁶ e, no entusiasmo, pensa que conhece. Conhecer é um processo muito mais gradual, significa atingir uma intimidade que consente – como sugeriu Barthes – habitar a dimensão erótica do discurso urbano, de reconhecer a sua natureza infinitamente metafórica⁴⁷.

O escritor torna-se então sujeito errante, viaja sem mapas ou itinerários pré-estabelecidos – sendo dali mesmo, não precisa dessas coisas – não procura a confirmação reconfortante de uma imagem já vista, mas perde-se volutariamente na rede dos sinais, dispondo-se a descodificar a sua mensagem recôndita⁴⁸. No seu *Livro de bordo*, Cardoso Pires afirma que “ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo”⁴⁹. Num comentário a este mesmo livro, em entrevista ao *Jornal de Letras*, irá mais longe, desmentindo-se parcialmente: para compreender a realidade urbana, para a viver, é preciso ser capaz não só de lhe colocar perguntas – “isso qualquer turista faz”⁵⁰, diz Cardoso Pires – mas é necessário que uma pessoa se sinta interrogada pela cidade e posta em causa, é necessário interagir com ela, é necessário que faça parte do seu tecido: “nas cidades de que gosto [...] sinto-me interrogado. Em toda a parte há bocados de mim”⁵¹.

Viajar pelo próprio país, pela própria cidade, significa – como realça Saramago – viajar até ao interior de si mesmo, refletindo dentro de si as imagens da sua própria identidade cultural⁵². Seguramente Cardoso Pires não ignora a sua cultura quando

45 *Ibid.*, págs. 47-53.

46 Saramago J., *op. cit.*, pág. 299.

47 Veja-se Margato I., *Movimentos de escrita e a arte de habitar as cidades*, in Lepecki M. L. (Org.), *José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem*, Bulzoni, Roma, 2003, pág. 115.

48 Margato I., “*A primeira vista é para os cegos*”, in *Revista Semear 3* (Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), disponível na página electrónica www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_04.html, [2000].

49 Cardoso Pires J., *op. cit.*, pág. 11.

50 Rodrigues da Silva, *Cidade, minha cúmplice*, in “*JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*”, Ano XVII, nº 707, Lisboa, de 19 de Novembro a 2 de Dezembro de 1997, pág. 18.

51 *Ibid.*

52 “O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi, durante muitas semanas, um espelho reflector das imagens exteriores, uma vidraça transparente que luzes e sombras atravessaram, uma placa sensível que registou,

decide dar ao seu texto a definição de “livro de bordo”: a imagem que preside à descrição dos meandros mais íntimos da Lisboa piresiana é a de cidade-navio que olha para o Oceano, com quem tem uma relação milenar feita de atração e dependência, e volta as costas à Europa⁵³, é um lugar de fronteira, jangada de pedra mas em miniatura, em relação à de Saramago que incluía toda a Península Ibérica⁵⁴:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar. Não me admiro: sempre que me sinto em alturas de abranger o mundo, no pico dum miradouro ou sentado numa nuvem, vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro e até a brisa que corre me sabe a sal. Há ondas de mar aberto desenhadas nas tuas calçadas; há âncoras, há sereias. O convés, em praça larga com uma rosa dos ventos bordada no empedrado, tem a comandá-la duas colunas saídas das águas que fazem guarda de honra à partida para o oceano. Ladeiam a proa ou figuram como tal, é a ideia que dão; um pouco atrás, está um rei-menino montado num cavalo verde a olhar, por entre elas, para o outro lado da Terra e a seus pés vêem-se nomes de navegadores e datas de descobrimentos anotados a basalto no terreiro batido pelo sol. Em frente é o rio que corre para os meridianos do paraíso. O tal Tejo de que falam os cronistas enlouquecidos, povoando-o de tritões a cavalo de golfinhos⁵⁵.

Mas nesta mesma imagem inicial de navio-cidade existe, evidentemente, uma visão de conjunto do objeto da sua posterior atividade de decifração, uma condensação de símbolos, uma alegoria preliminar que implica um distanciamento, único modo de obter uma visão total. E esta mesma distância é indispensável ao ato de reencontrar um sentido nos lugares da cidade que, de outra forma, se esvaziariam, devido à sua constante exibição, à quotidianidade do seu uso; a distância de quem, porém, tem já uma extrema confiança com o tecido citadino e recusa explicitamente o contentamento das imagens panorâmicas – “para mim, panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogo”⁵⁶ – para depois se predispor à exploração dos seus percursos mais misteriosos, já que, no fundo, “a distância inventa cidades”⁵⁷, dá-lhes uma imagem falsa.

em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infindável de um povo”. Saramago J., *op. cit.*, págs. 13-14.

53 Mais adiante o autor escreverá mesmo: “Tal como estou tenho a cidade pelas costas. Comércio, multidão, Europa, fica tudo para trás”. Cardoso Pires J., *op. cit.*, pág. 113.

54 A referência é ao romance de José Saramago, *A Jangada de Pedra*, de 1986.

55 Cardoso Pires J., *op. cit.*, pág. 7.

56 *Ibid.*, pág. 10.

57 *Ibid.*, pág. 11.

Se a viagem pela cidade é também uma viagem ao interior de nós próprios, não é por acaso que a deambulação começa no bairro que é também o bairro da infância: José Cardoso Pires parte de Arroios, tal como Fargue, no seu *Piéton de Paris*, intitula o primeiro capítulo “Mon quartier”, a Chapelle, o microcosmos que lhe está mais perto e que melhor conhece, uma espécie de porto seguro, onde se volta para depois se dar início ao seu próprio itinerário de peão:

Il y a des années que je rêve d'écrire un «Plan de Paris» pour personnes de tout repos, c'est-à-dire pour des promeneurs qui ont du temps à perdre et qui aiment Paris. Et il y a des années que je me promets de commencer ce voyage par un examen de mon quartier à moi, de la gare du Nord et de la gare de l'Est à la Chapelle, et non pas seulement parce que nous ne nous quittons plus depuis quelque trente-cinq ans, mais parce qu'il a une physionomie particulière, et qu'il gagne à être connu.⁵⁸

Tal como escreveu Cardoso Pires:

O que faz com que uma cidade seja habitada, não é a população que deambula nas suas ruas sem dialogar com a paisagem por onde ela caminha. O que faz com que uma cidade seja habitada, que ela tenha uma alma, é o seu engajamento cultural com relação ao traçado que a configura e aos habitantes que a fazem viver.

Mais ainda: são também, com sua permissão, a cor e voz que os artistas e escritores descobrem pouco a pouco nela, e que permitem melhor vê-la e sublinhar-lhe a singularidade⁵⁹.

São precisamente estes os elementos que mais revivem no diário piresiano: em relação à cor, o nosso escrivão de bordo rejeita – de forma bastante ressentida – o *cliché* postigo da “Ville blanche”, aplicado por Alain Tanner ao filme que fez sobre Lisboa, e abraça a imagem pessoana de uma “Lisboa, com suas casas de várias cores”, cores contrastantes e mutáveis:

Cor. De Lisboa è caso para dizer que até os daltónicos lhe discutem a cor. Veja lá, de preferência o ocre pombalino, recomenda un byroniano de passagem. O verde, o verde, contrapõe alguém logo a seguir, com os olhos no Terreiro do Paço, «até o cavalo de D. José vai ficando verde, comido de mar», já lá dizia Cecília Meireles. Ou o branco, o branco lembra espumas de oceano, cal de muros, Mediterrâneo, «sente-se uma nostalgia branca...», escreveu Mary McCarthy numa *Carta de Portugal* e Alain Tanner, cineasta civilizado, não esteve com mais aquelas e chamou a isto Cidade Branca.

58 Fargue L. P., *op. cit.*, pág. 17.

59 Cardoso Pires J., *Lisboa sem alma*, in “Público”, Lisboa, 24-1-1993, citado em Lepecki (Org.) 2003, pág. 101.

Cidade Branca, que cegueira a deste Tanner lumière. É cor, o branco do filme dele ou é metáfora? Interroga as impetuosidades duma luz que no mesmo lugar, no mesmo instante e na mesma cor nunca se repete? Pergunto⁶⁰.

Quanto às vozes, Cardoso Pires demonstra uma extraordinária capacidade de colher o aspeto fónico e prosódico da linguagem citadina, a sintaxe particular de cada bairro, como sinal que revela o espírito de um determinado sítio e de quem ali vive. A rua tem, na verdade, o poder de realizar uma libertação da linguagem, uma palavra viva e criativa que rompe com as barreiras impostas pelo sistema e que tende a transformar-se no interior do espaço físico que a torna perceptível, carregando a experiência do seu uso quotidiano⁶¹.

A mais-valia do falar lisboeta não reside apenas no léxico do calão ou na construção da frase, traços que por si só revelam a ironia característica dos habitantes de Lisboa: estes elementos, que diferem de bairro para bairro, são típicos de todas as grandes cidades; a verdadeira peculiaridade está naquilo a que o autor define como “sintaxe vocal”⁶², o tom de uma “acidez quase gutural” herdado da velha tradição dos pregões da rua⁶³, e os “reforços expletivos” – o *cuspir fininho*⁶⁴, o *mandar vir*⁶⁵, o *ponto mosca* – através do qual o genuíno *lísbia*⁶⁶ exprime o seu peculiar humor. Este mesmo

60 Cardoso Pires J., *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, cit., págs. 41-42.

Na já citada entrevista a Rodrigues da Silva (1997) publicada no *JL*, nº 707, acrescenta: “O Tanner desembarcou cá como um janota da Suíça que veio ver o que é que se passa aqui com estes pobres rapazes do Sul, que não sei que língua falam ou se comem com os pés ou como é que é, esses trogloditas, coitados. E foi ao Casbah. O que é que o filme conta de Lisboa? Coisa nenhuma, rigorosamente nada. [...] Porque é que Tanner chamou branca a Lisboa? Porque é fácil, porque todo o sapateiro, todo o tipo de imagens rápidas chama-lhe branca. Há bocados de Lisboa que são brancos, mas há muitas cidades mais brancas que Lisboa. O que eu acho espantoso em Lisboa é o que Pessoa disse dela. E ele nunca disse que era branca, disse sempre que era a cidade das mil cores” (pág. 18).

61 Sansot P., *op. cit.*, págs. 177-181.

62 Na entrevista ao *JL*, nº 707, Cardoso Pires diz: «Esse “espírito do lugar” revela-se, entre outras coisas, no discurso lisboeta, já sabemos. Mas ao falar do discurso, não é o linguajar, nem o achado vocabular e, muito menos, o calão que eu aponto como mais-valia. Não, o que deslumbra é a sintaxe – outra sintaxe, esta agora da voz –, a sintaxe em que o lisboeta de raiz assenta a frase, os reforços expletivos, por exemplo, com que ele transmite um humor, e que não é mais do que uma outra expressão do seu “espírito do lugar”» (pág. 17).

63 “Na circunstância há uma acidez quase gutural a rematar a voz mas quem for de ouvido e preceito saberá que muitas vezes não se trata de um espalhafato, duma arruaça. Que se resume a um travo natural que será talvez um resto dos antigos pregões da rua”. Cardoso Pires J., *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, cit., pág. 35.

64 A definição que lhe dá Cardoso Pires na pág. 35 do seu *Livro de Bordo* é: “Contestar com argúcia pelo avesso”.

65 Cardoso Pires explica-o como uma genérica provocação, escrevendo na pág. 32 do seu *Livro de Bordo*: “Para já, ao discurso chama música e à provocação mandar-vir, quer-se melhor?”.

66 Explica o autor na pág. 32 do seu livro: “Desta sorte, se um *lísbia* da Madragoa, de Alcântara ou de Campo de Ourique – um *lísbia*, pronto, um praticante vivido de Lisboa – me estivesse a ouvir falar para aqui de heresias e de assuntos ao desmando faria a tudo que sim e não acrescentaria mais nada. ‘Ponto-mosca’, é o termo com que se designa essa forma de pautar e, que me lembre, ainda não vi arte mais expedita para dar fio ao assunto e avaliar os intuitos”.

discurso sobre a sintaxe cidadina, embora sugerido com os tons rápidos e vivazes que caracterizam este diário de bordo – que, segundo o seu autor, é “uma coisa leve, um ponto de partida para um dia aprofundar”⁶⁷ – foi alvo de uma promessa por parte de Cardoso Pires: numa edição sucessiva deste seu trabalho seria examinado mais demoradamente.

O itinerário proposto pelo escritor é também, inevitavelmente, uma rota cultural da própria cidade. De facto, é o que se espera dele: que saiba evidenciar os lugares onde a cultura se manifestou, que seja capaz de ligar ambientes e intérpretes da literatura a que ele próprio também pertence, com especial referência aos escritores que compõem o seu itinerário literário-sentimental pessoal. Desta forma, a sua escrita tende a revisitar e a atualizar a escrita dos outros, a sublinhar a herança da palavra literária passada que vive no presente. Não só a palavra do outro, mas também a sua própria palavra: a Daisy a quem Cardoso Pires se dirige num capítulo do *Livro de Bordo*, a destinatária dos versos de Álvaro de Campos, cujo nome é ostentado pelo mosaico no passeio da Avenida de Roma, ecoa também num precedente escrito piresiano, *O Viajante Anunciado*, texto de abertura da recolha *A Cavalho no Diabo*. Analogamente, os lendários corvos de São Vicente, descritos pelo autor como apaixonados frequentadores de tascas, remetem para o *Corvo Taberneiro*, protagonista da narrativa que abre o volume *A República dos Corvos*⁶⁸.

Nesta cidade de escritores e de escrita não é um puro acaso o facto do Chiado – local onde foi ambientada tanta literatura e onde surgiram tantos movimentos – representar, para Cardoso Pires, o bairro que poderá transformar Lisboa numa cidade-símbolo:

É possível definir Lisboa como um símbolo. Como a Praga de Kafka, como a Dublin de Joyce ou a Buenos Aires de Borges. Sim, é possível. Mas, mais do que as cidades, é sempre um bairro ou um lugar que caracterizam essa definição e a fidelidade tantas vezes inconsciente que lhes dedicamos. O Chiado, neste caso. A sua geografia cultural, o seu resplendor diurno, a paz provinciana das suas ruas à noite, tanta coisa, tanta coisa⁶⁹.

67 Rodrigues da Silva, *art. cit.*, pág. 18.

68 Veja-se Carlos Reis, *José Cardoso Pires, A Cavalho no Diabo: aproximações e derivações*, e Maria Fernanda de Abreu, *De um Corvo e um Narrador con(v)iventes: a Lisboa de José Cardoso Pires*, in Lepecki (Org.), *op. cit.*, 2003, págs. 9-23 e 129-137.

69 Cardoso Pires J., *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, cit., pág. 74.

E é precisamente pelo facto de o Chiado ser o melhor representante do ambiente a que o próprio autor pertence, que é evidente o seu envolvimento pessoal no comentário ao incêndio que devastou este bairro em 1988:

Hoje, quando atravesso esse rosto corrompido de Lisboa vejo-o como uma ferida aberta na nossa memória colectiva. Mais ainda: é um pouco da memória de mim mesmo que ficou destroçada porque também eu subi o Chiado em diferentes idades dos meus livros e com amigos de diferentes gerações. Assim, por mais rápida que seja a cicatrização destas paredes fantasmas, sei que ficará para sempre um fumo, uma sombra dolorosa a enevoar-me o passado⁷⁰.

Mas este envolvimento manifesta-se também na apaixonada recordação do Largo do Carmo enquanto cenário da revolução, coração de uma Lisboa que finalmente tinha caído nas mãos do povo, que se tinha apropriado das ruas para fazer delas “o palco da hora que libertou um país”⁷¹:

Largo do Carmo do ano de 74, quem o pode esquecer? Era primavera e a capital proclamava a Revolução dos Cravos diante dos donos da Ditadura encurralados num quartel⁷².

Cardoso Pires segue itinerários íntimos, a sua cidade é revisitada, dita e contradita “sempre em amor sofrido”⁷³. Mas até a um certo ponto, a ser verdade o que diz numa entrevista, onde declara que a sua Lisboa mais vivida – a Lisboa de Alvalade, da Praça do Chile, da Avenida Almirante Reis, da Cervejaria Portugália – não está neste livro, mas vive, com as suas personagens-tipo, intérpretes de uma marginalidade muito bem conotada, nas crónicas recolhidas em *A Cavalo no Diabo*⁷⁴.

Lisboa é também uma cidade *tatuada*, fisicamente marcada por figuras, símbolos, datas, que se repetem, nas calçadas e nos azulejos e que contribuem para criar a identidade total de uma cidade que recria a própria unidade plural ao propor variantes dos seus peculiares temas:

Em Lisboa, entre os desenhos de calçada e os azulejos decorativos há uma estranha relação. Ou pelo menos parece. Uma pessoa pode um dia levantar os olhos do chão e ver numa parede à sua frente a figura que acabou de ter aos pés mas agora tratada a cores vidradas e numa outra configuração. [...] uma

70 *Ibid.*, pág. 73.

71 *Ibid.*, pág. 75.

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*, pág. 13.

74 Na supra-citada entrevista a Rodrigues da Silva (pág. 17) pode ler-se: “JL – Esta sua ‘Lisboa’ é uma geografia sentimental de sítios. Pelos quais, curiosamente, a sua vida não passa. É por pudor?” “JCP – Talvez. Mas no meu livro *A Cavalo no Diabo* falo nisso: na Avenida Almirante Reis, nos imperadores do Chile, nos bailes, na Lisboa nocturna, a minha vida”.

cidade capaz desta e de tantas variantes sobre cada tema, longe de se repetir, recria e ganha uma unidade plural. Para mim, a Lisboa que se diz de mármore e granito é antes, uma capital de calçadas em renda negra a espelharem-se nos azulejos que a enriquecem de cor e brilho⁷⁵.

Uma das realizações mais recentes, o metropolitano com as suas estações artísticas, conduzem-no a uma sugestiva exploração subterrânea, onde se instaura uma interessante dialéctica entre o “dentro” e o “fora”, entre o “abaixo” e o “acima”, que evidencia a significativa rede de remissões recíprocas entre o subsolo e a superfície:

Exacto. Uma cidade que se desdobra, espelhando-se. [...] Vou num comboio de estações de arte, diz-me o olhar. [...] esta continuidade do exterior com o interior e do real com o figurativo dá uma outra dimensão ao nosso olhar.

Depois da geometria das calçadas que se continua em geometria de mosaico nos corredores do metropolitano, depois da versão subterrânea do Marquês de Pombal que acompanha a da estátua a céu aberto da Rotunda, depois do Zoo Municipal seguido do Zoo imaginário de Júlio Resende, depois dos empedrados decorativos que saem das ruas e se renovam, por exemplo, nas estações de Sete Rios ou do Campo Grande, a cidade espelha-se, desdobra-se. De passagem em passagem, os murais e as esculturas que vou percorrendo aproximam-me cada vez mais da Lisboa que me está por cima e da minha identificação com ela⁷⁶.

Na avaliação de textos como os que inicialmente citei é preciso não perder de vista não só a personalidade específica do autor, mas também as motivações que o levaram a escrever uma homenagem literária à sua própria cidade. Nos casos aqui em estudo, estamos frente a textos de natureza diversa.

Cardoso Pires foi, ao longo de toda a sua obra, o cronista de Lisboa, a cidade onde não nasceu, mas que foi também sua a partir dos oito anos. Para além das já citadas crónicas, dedicou-lhe um outro texto, *Lisboa: vistas da cidade* (incluído no volume colectivo *Um olhar português*), onde pôs em marcha a sua atividade interpretativa da capital, vista como um “corpo para ler e decorar”. E o estatuto de escritor de Lisboa era aceite por Cardoso Pires com prazer e orgulho. O *Livro de bordo* foi esboçado numa primeira versão alargada em 1994, coincidindo com a designação de Lisboa como “Capital Europeia da Cultura”, e foi depois retomado e publicado por ocasião da Expo 98; trata-se do momento final da sua apaixonada relação com a cidade ou, como declara o próprio autor, de “um ajuste de contas comigo mesmo para com uma cidade que eu me fartei de ver, e vejo sempre interpretada de uma maneira um bocado

75 Cardoso Pires J., *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, cit., pág. 95 e pág. 98.

76 *Ibid.*, pág. 99 e págs. 106-107.

convencional e que eu vejo de uma maneira muito diferente”⁷⁷. Este livro é precisamente isto, como diz numa outra entrevista, é “uma espécie de levantamento que desse, com toda a sinceridade, o modo como sinto Lisboa”⁷⁸. Uma obra voluntariamente não exaustiva, pudicamente subjetiva, feita de vozes, de olhares e de memorações.

Se Cardoso Pires rejeita a aproximação dos “eruditos em trânsito”, daqueles viajantes que seguem itinerários feitos só de monumentos e de museus, para ficar em paz com a própria *consciência cultural*, e que andam rua-acima-rua-abaxo entre a Mouraria e Alfama⁷⁹ – e quem sabe se nesta categoria não estará também incluído o viajante saramaguiano? Na verdade, é este último quem declara que “gosta de museus”⁸⁰ e que gosta de se perder precisamente em Alfama e na Mouraria, para perceber – sem pretender compreender – “as primeiras palavras deste discurso imenso de casas, de pessoas, de histórias, de risos e inevitáveis choros”⁸¹. Este viajante é um erudito com uma elevada e irónica consciência crítica, com uma opinião pessoal, e não raramente cáustica, acerca das intervenções urbanísticas que foram sendo feitas ao longo dos anos, começando desde logo na reconstrução pombalina, que se seguiu à devastação do terramoto de 1755, veículo de um violento corte cultural entre a cidade e a sua gente:

O viajante [...] vai imaginando que Lisboa haveria neste lugar se não tem vindo o terramoto. Urbanisticamente, que foi que se perdeu? Que foi que se ganhou? Perdeu-se um centro histórico, ganhou-se outro que, por força do tempo passado, histórico se tornaria. [...] o viajante, em seu pensar vago, considera que a reconstrução pombalina foi um violento corte cultural de que a cidade não se restabeleceu e que tem continuidade na confusa arquitectura

77 Excerto de entrevista citada na página electrónica www.citi.pt/cultura/literatura/romance/cardoso_pires/exc_lisb_bordo.html.

78 Rodrigues da Silva, *art. cit.*, pág. 17.

79 “Há eruditos em trânsito que praticam as vias-sacras dos monumentos para ficarem de bem com a consciência cultural, vi disso aos montes; há os romeiros de dança tarântula, Alfama abaixo, Mouraria acima, por amor aos labirintos de roteiro; há os viajantes de museu para os quais este mundo tem de andar sempre muito bem datado e arrumadinho; há de tudo”. Cardoso Pires J., *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, cit., pág. 11.

80 “O viajante gosta de museus, por nada deste mundo votaria a sua extinção em nome de critérios porventura modernos, mas não se resignará nunca ao catálogo neutral que toma o objecto em si, o define e enquadra entre outros objectos, radicalmente cortado o cordão umbilical que os ligava ao seu construtor e ao seu utilizador”. Saramago J., *op. cit.*, pág. 293.

E mais adiante sugere (pág. 294): “vivendo a sociedade portuguesa tão acentuada crise de gosto (particularmente na arquitectura e na escultura, no objecto de uso corrente, no envolvimento urbano), não faria mal nenhum aos árbitros e responsáveis dessa geral corrupção estética, e algum bem faria àqueles poucos ainda capazes de lutarem contra a corrente que nos vai asfixiando, irem passar umas tardes ao Museu de Arte Popular, olhando e reflectindo, procurando entender aquele mundo quase morto e descobrir qual a parte da herança dele que deve ser transmitida ao futuro para garantia da nossa sobrevivência cultural”.

81 *Ibid.*, pág. 299.

que em marés desajustadas se derramou pelo espaço urbano. O viajante não anseia por casas medievais ou ressurgências manuelinas. Verifica que essas e outras ressuscitações só foram e são possíveis graças ao traumatismo violento provocado pelo terremoto. Não caíram apenas casas e igrejas. Quebrou-se uma ligação cultural entre a cidade e o povo dela⁸².

A sua sagaz ironia não poupa sequer os cenários de postal, como a Praça do Comércio (o Terreiro do Paço, como é tradicionalmente designada), outro dos legados da reconstrução pombalina, de onde, segundo o *viajante*, os administradores da cidade nunca souberam extrair todas as potencialidades:

É uma belíssima praça de que nunca soubemos bem o que havíamos de fazer. [...] E quanto ao terreiro, ora parque de automóveis, ora deserto lunar, faltam-lhe sombras, resguardos, focos que atraíam o encontro e a conversa. [...]

Ao longo das arcadas do Terreiro do Paço, pensa o viajante como seria fácil animar estas galerias, organizando em dias certos da semana ou do mês pequenas feiras de venda e troca de selos, por exemplo, ou de moedas, ou exposições de pintura e desenho, ou instalando balcões de floristas, não faltariam outras e melhores ideias, puxando pela cabeça. [...] Os reconstrutores de Lisboa deixaram-nos esta praça. Ou já sabiam que íamos precisar dela para lhe meter automóveis, ou confiaram ingenuamente na nossa imaginação. Que, como qualquer pessoa pode verificar, é nula. Talvez porque o automóvel veio precisamente ocupar o lugar que à imaginação competia.⁸³

Num outro sítio Saramago explicou que a sua cidade só existe na memória, numa recordação que não corresponde à Lisboa atual, onde se verificaram, nos últimos anos, mudanças brutais. Se a relação que mantém com a sua cidade é um sistema de reconhecimento, explica, é-lhe cada vez mais difícil compreendê-la hoje. Por outro lado, Saramago mostra ceticismo perante a possibilidade de captar a realidade cidadina: uma grande cidade é formada por duzentas ou trezentas aldeias, diferentes umas das outras e com modos de vida diferentes⁸⁴. Ainda neste mesmo livro-entrevista afirmou: “Pode-se dizer que Lisboa é uma cidade porque é uma entidade burocrática, física, urbanística,

82 *Ibid.*, pág. 296.

83 *Ibid.*, pág. 296 e pág. 302.

84 “Nós vivemos num lugar como pode ser a aldeia em que nasci, mas no fundo habitamos numa memória, portanto, mesmo quando eu estava em Lisboa, antes de vir para aqui [Lanzarote], Lisboa já não era a minha cidade. A cidade onde eu habitava era outra, era a cidade da memória, estava a viver noutra cidade que já não era a minha. [...] sobretudo no caso de Lisboa, onde nos últimos anos as mudanças foram brutais. Uma pessoa fica completamente perplexa, onde estão as minhas raízes, as segundas raízes? [...] Mas, repara, uma grande cidade é composta por duzentas ou trezentas aldeias. [...] O que é uma cidade na realidade? Não creio que se possa falar da cidade a não ser como um espaço físico. Os bairros são diferentes uns dos outros, as formas de viver desses bairros também”. Arias J., *José Saramago: o amor possível*, Dom Quixote, Lisboa, 2000, págs. 35-37.

monumental, mas procurar defini-la é difícil”⁸⁵. Podemos assim dizer que Saramago abdica do papel de eventual anfitrião da própria cidade, mas também do papel de decifrador de símbolos em busca de um significado profundo. Limita-se a propor uma experiência pessoal e a sugerir ao leitor que realize essa mesma experiência por sua conta e risco.

Seguramente que o nosso escrivão de bordo não se terá identificado no didascálico guia turístico elaborado por Fernando Pessoa, escrito em inglês para que o mundo ocidental se apercebesse do valor da cultura lusitana. O seu itinerário de um dia por entre as riquezas da capital, com os seus monumentos e os seus museus, é um texto que parece destoar na produção de um autor que considerava a admiração pela cidade um inequívoco sintoma de provincianismo⁸⁶ (e disto condenava também o amigo Mário de Sá-Carneiro⁸⁷). Mas Pessoa, é inútil dizê-lo, é um autor de mil caras, e uma destas caras, segundo Teresa Rita Lopes, correspondia ao homem de ação que escrevia textos dotados de finalidades práticas, como os artigos para a *Revista de Contabilidade e Comércio*⁸⁸; neste caso, a finalidade era, precisamente, a propaganda da imagem de Portugal aos olhos dos estrangeiros, pelo que Pessoa usa um estilo muito sóbrio para exaltar, com grande acuidade de informações e de detalhes, o património cultural patente na capital lusitana:

We shall now ask the tourist to come with us. We will act as his cicerone and go over the capital with him, pointing out to him the monuments, the gardens, the more remarkable buildings, the museums – all that is in any way worth seeing in this marvellous Lisbon. After his luggage has been handed to a trustworthy porter, who will deliver it at the hotel if the tourist is staying awhile, let him take his place with us in a motor-car and go on towards the centre of the city. On the way we will be showing him everything that is worth seeing⁸⁹.

85 *Ibid.*, pág. 37.

86 Num texto de 1928, *O Provincianismo Português*, individuava três sintomas “flagrantes” do provincianismo pátrio: “o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia” (citado em Loureiro L., *A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa 1996, pág. 70).

87 “Você é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa Você é vítima da educação portuguesa. Você admira Paris, admira as grandes cidades. Se Você tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si” (citado em *ibid.*).

88 Lopes T. R., *Pessoa, cicerone*, in “JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias”, Ano XVII, n° 707, de 19 de Novembro a 2 de Dezembro de 1997, Lisboa, pág. 19.

89 Pessoa F., *op. cit.*, pág. 32.

Em boa verdade, em relação ao pulsar de vozes, odores e cores descrito por Cardoso Pires, o guia pessoano provoca um certo efeito de *natura morta*, mas é evidente que esta é uma consequência da finalidade do texto. A Lisboa melancólica de Bernardo Soares⁹⁰ ou mesmo a que foi duas vezes revisitada por Álvaro de Campos⁹¹ não entram neste livro, mesmo que o pormenor do automóvel – o meio de transporte moderno que consente a realização deste *tour* veloz – remeta inevitavelmente para o heterónimo futurista, para além de constituir uma espécie de filtro, de espaço fechado, a partir do qual se observa, protegido dos olhares vindos de fora, o transcorrer da vida da cidade.

Uma maior afinidade com o trabalho de Cardoso Pires pode, por outro lado, ser encontrada na minuciosa reconstrução do cenário parisiense operada por Léon-Paul Fargue no seu *Piéton de Paris*. Num texto de dimensões alargadas, o escritor francês fraciona a realidade da sua amada metrópole para dedicar a todos os bairros um capítulo (pelo menos aos mais significativos). Cada *arrondissement* é um pequeno microcosmos ao qual se dedicam horas de intensos e apaixonados passeios, atentos ao detalhe mais efémero, para restituir o ambiente e a história dos seus locais externos, mas sobretudo dos seus locais internos, com uma atenção particular reservada aos cafés, espécie de instituição parisiense:

Cafés crasseux, cafés pour hommes du Milieu, cafés pour hommes sans sexe, pour dames seules, cafés de tôleurs, cafés décorés à la munichoise, esclaves du ciment armé, de l'agence Havas, tous ces Noyaux, ces Pierrots, ces cafés aux noms anglais, ces bistrots de la rue Lepic, ces halls de la place Clichy, donnent asile aux meilleurs clients du monde. Car le meilleur client de café du monde est encore le Français, qui va au café pour aller au café, pour y organiser des matches de boissons, ou pour y entonner, avec des camarades, des hymnes patriotiques⁹².

O olhar experiente de Fargue encena os sujeitos típicos dos diversos bairros, muitas vezes sujeitos de uma obra de narração. O autor acaba por ser identificado com o seu “piéton de Paris”, com a imagem do viandante num perene caminho através das ruas da cidade em busca de si mesmo, pois a cidade vive dentro dele, é o espelho dos segredos da sua alma, é o lugar poético onde se reencontra.

90 O semi-heterónimo autor do *Livro do desassossego*.

91 *Lisbon revisited* é o título de duas composições poéticas assinadas por este heterónimo de Fernando Pessoa, uma datada de 1923 e outra de 1926.

92 Fargue L. P., *op. cit.*, págs. 39-40.

É sobretudo o exercício da memória que domina no trabalho de Fargue: escrito por volta do fim dos anos trinta, à beira dos eventos traumáticos que incidiram ulteriormente sobre a vida da cidade, o autor refere frequentemente uma cidade de Paris que já não existe ou que se transforma a grande velocidade; a *sua* Paris do primeiro pós-guerra é sempre evocada como termo positivo de comparação, em relação a uma realidade de decifração menos imediata ou que, de qualquer forma, interpreta em sentido degenerativo, mesmo que a cidade não tenha perdido de todo o seu fascínio:

Ce sont les autobus qui ont transformé la place du Théâtre-Français. Une révolution, un incendie même – et il y en a eu un fameux – n’auraient pas mieux fait. La place du Théâtre-Français, où l’on me conduisait autrefois par la main, comme dans un endroit tranquille, un peu sévère, mais de bonne influence, est aujourd’hui une gare régulatrice. Un alphabet mouvant. [...] Jadis, on pouvait bavarder en pleine rue; les joueurs d’échecs et les acteurs, les membres du Conseil d’État et les ombres du Palais-Royal ne craignaient aucun coup de trompe, aucun dérapage, aucun rappel à l’ordre des agents. On était libre⁹³.

A Lisboa de Cardoso Pires não é uma cidade decadente; não há nostalgia de uma Lisboa passada; pelo contrário, o autor de *Lisboa, Livro de bordo* sublinha mesmo que muitas das mudanças que a cidade foi sofrendo no decurso daqueles últimos anos, melhoraram na generalidade a sua imagem.

É óbvio que a leitura do escritor é apenas uma das tantas que são possíveis; a cidade permanece um livro aberto e o discurso que a representa não pode esgotar o objeto da descrição, nem tampouco confundir-se com ele, como advertia Calvino nas suas *Cidades Invisíveis*. No espaço urbano tudo é símbolo, tudo é linguagem, tudo indica outras coisas e tudo se presta à descrição. Provavelmente, por baixo deste pesado invólucro de símbolos, apenas nos foi dado a descobrir aquilo que cada um de nós próprios colocou na cidade e isto apenas se nos disponibilizarmos a recebê-lo com gratidão. O escritor – e Cardoso Pires é com certeza um admirável exemplo – possui um olho experiente e, sobretudo, uma caneta sapiente capaz de guiar o leitor, como um novo Virgílio, até às entranhas do inferno citadino, ao qual muitas vezes dedicamos, à boa maneira do nosso escrivão de bordo, um “amor rancoroso”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arias, J. (2000): *José Saramago: o amor possível*, Lisboa, Dom Quixote.

93 *Ibid.*, pág. 86.

- Bachelard, G. (1975) : *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.
- Cardoso Pires, J. (1994): *A cavalo no diabo*, Lisboa, Dom Quixote.
- Cardoso Pires, J. (1997): *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, Lisboa, Dom Quixote.
- Cipriani, L. (2003): *Lisbona. Città dell'inquietudine*, Milano, Unicopli.
- Cordeiro Gomes, R. (2000): «Fotogramas, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro» in *Revista Semear 3* (Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), consultabile al sito www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_09.html.
- Fargue, L. P. (1939): *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard.
- Lepecki, M. L. (2003, a cura di): *José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem*, Roma, Bulzoni.
- Lopes, T. R. (1997): «Pessoa, cicerone» in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, n° 707, de 19 de Novembro a 2 de Dezembro de 1997, pp. 19-20.
- Loureiro, L. S. (1996): *A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa.
- Margato, I. (2000): «“A primeira vista é para os cegos”» in *Revista Semear 3* (Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), consultabile al sito www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_04.html.
- Pessoa, F. (1992): *Lisboa: o que o turista deve ver – what the tourist should see*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Reis, C. (1998): *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.
- Rodrigues da Silva (1997): «Cidade, minha cúmplice» in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, n° 707, de 19 de Novembro a 2 de Dezembro de 1997, pp. 17-19.
- Sansot, P. (1973): *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck.
- Saramago, J. (1981): *Viagem a Portugal*, 16ª ed. (1995), Lisboa, Caminho.