

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

MUITAS
VOZES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

REITOR	Carlos Luciano Sant'ana Vargas
VICE-REITORA	Gisele Alves de Sá Quimelli
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO	Osnara Maria Mongruel Gomes
COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM	SILVANA OLIVEIRA
EDITOR GERAL	Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh
EDITOR DA SEÇÃO DOSSIÊ	Silvana Oliveira
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO	Andressa Marcondes
CRIAÇÃO DE CAPA	Dyego Chrystenson Marçal

CONSELHO EDITORIAL

Benito Martinez Rodriguez - UFPR
Claudia Mendes Campos - UFPR
Desirée Motta-Roth - UFSM
Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira - UECE
Julio Pimentel Pinto - USP
Kanavillil Rajagopalan - UNICAMP
Maria Ceres Pereira - UFGD
Naira de Almeida Nascimento - UTFPR
Orlando Grosseguesse - Universidade do Minho
Regina Dalcastané - UNB
Rosana Gonçalves - Unicentro
Rosane Rocha Pessoa - UFG
Waldir do Nascimento Flores - UFRGS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

MUITAS VOZES

REVISTA DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA
LINGUAGEM
UEPG

DOSSIÊ LITERATURA,
IDENTIDADES E
PÓS-MODERNIDADE:
INTERVALO E CRISE



Editora
UEPG

Muitas Vozes / Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem,
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Editora UEPG.

Vol. 1, n.1 (jan–jun. 2012). Ponta Grossa, 2012-
Semestral.

Vol. 6, n.1 (jan–jun. 2017)

ISSN 2238-717X (Versão impressa)

ISSN 2238-7196 (Versão online)

1- Linguagem. 2- Identidade. 3- Subjetividade.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

INFORMAÇÕES / DISTRIBUIÇÃO / PERMUTAS

Muitas Vozes

Universidade Estadual de Ponta Grossa
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade
Praça Santos Andrade n.1
Sala 115 – Bloco B
84.030-900 Ponta Grossa - PR

Endereço eletrônico: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes>

E-mail: revistamuitasvozes@gmail.com

Permutas - E-mail: intercambio@uepg.br

VENDAS

Editora e Livrarias UEPG

Fone/fax: (42) 3220-3306

Email: editora@uepg.br

<http://www.uepg.br/editora>

Pede-se permuta

Exchanged Requested

2017

SUMÁRIO

SUMMARY

Apresentação	7
---------------------------	---

Dossiê Literatura, identidades e pós-modernidade: intervalo e crise

Identities fragmentadas na pós-modernidade: um estudo do poema ‘Lady Lazarus’, de Sylvia Plath <i>Fragmented identities in postmodernity: a study of sylvia plath’s poem ‘lady lazarus’</i> Ricardo Sobreira	12
Identities marginais na literatura da pós-modernidade <i>Marginal identities in postmodern literature</i> Cristiane Antunes; Rosani Umbach	29
Memória e identidade brasileira em “Baú de Ossos” <i>Memory and brazilian identity in baú de ossos</i> Gilberto Alves Araujo	55
Contradições na Construção de uma identidade feminina chicana em Lucha Corpi <i>Contradictions in the Construction of a chicana feminine identity in Lucha Corpi</i> Juliana Machado Meanda; Carla de Figueiredo Portilho	68
O feminismo do narrador pós-moderno de Nélide Piñon <i>The feminism of the post-modern narrator by Nélide Piñon</i> Carlos Magno Santos Gomes	84
A transvaloração dos valores morais pela personagem Tyler Durden em “Clube da luta” de Chuck Palahniuk <i>The transvaluation of moral values to character Tyler Durden in work Fight Club of Chuck Palahniuk</i> Diane Nascimento de Oliveira; Thiago Martins Prado	96
Artigos	
Identities traduzidas em “O esplendor de Portugal”, de António Lobo Antunes <i>Translated identities in “O Esplendor de Portugal”, by António Lobos Antunes</i> Camila Savegnago; Raquel Trentin Oliveira	111
As faces de Janus em “Born in Amazonia” de Cyril Dabydeen <i>The faces of Janus in Born in Amazonia by Cyril Dabydeen</i> Neide Garcia Pinheiro	130

Imobilismo e frustração em “O amanuense Belmiro” <i>Inactivity and frustration in O amanuense Belmiro</i> Maria Clediane Oliveira; Manoel Freire	145
A lendarização de Mestre Bimba nas músicas e capoeira <i>The mistification of Mestre Bimba in the capoeira lyrics</i> Elizabeth Suarique Gutiérrez; Giselle Ponce Leones	156
Silêncio e silenciamento em “Mrs. Dalloway,” de Virginia Woolf <i>Silence and silencing in Mrs. Dalloway, by Virginia Woolf</i> Gabriela Bruschini Grecca	178
O imaginário sobre o indígena e a memória nacional: materialidades gráficas sobre os kaingangs <i>The imaginary on the indigenous and the national memory: graphics materialities about the kaingangs</i> Bruna Cielo Cabrera; Luiza Boézzio Greff	193
Resenha	
GALERA, Daniel. <i>Meia-noite e vinte</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2016, 202 p. O acerto de contas de uma geração consigo mesma Donizeth Aparecido dos Santos	205

Apresentação

O dossiê proposto para o número 1 da Revista Muitas Vozes no ano de 2017 representa um esforço no sentido de compreender e ampliar o alcance do que temos chamado de pós-modernidade nos âmbitos da cultura e da produção literária atualmente. A proposta apresentada com o título de *Literatura, identidades e pós-modernidade: intervalo e crise* buscou problematizar a noção de pós-modernidade por compreendê-la inicialmente como uma designação instável e não consensual.

Pensadores como Zygmunt Bauman, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida e seus interlocutores mais próximos, como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guattari vêm questionando as perspectivas da pós-modernidade na cultura e na literatura na medida em que apontam para novos caminhos de leitura, interpretação e experimentação dos fenômenos da linguagem, nos vários campos em que estes são expressos, seja em intenção artística ou não.

Importa, assim, demonstrar em que medida as produções literárias, artísticas e culturais realizadas ao longo do século XX e início do XXI, em língua portuguesa ou estrangeira, figuram o mundo e a vida em um contexto de questionamentos dos valores sociais e culturais tradicionais, bem como problematizam os próprios meios de realização da literatura. Acreditamos que a variedade de abordagens apresentadas ao dossiê *Literatura, identidades e pós-modernidade: intervalo e crise* podem contribuir para o avanço dessas reflexões.

O primeiro texto, *Identidades fragmentadas na pós-modernidade: um estudo do poema 'Lady Lazarus', de Sylvia Plath*, de Ricardo Sobreira (UFVJM), aponta os processos de fragmentação identitária do sujeito pós-moderno expressos na poesia desta importante autora norte-americana. O poema *Lady Lazarus* (1965) é analisado de modo a demonstrar que, ao tematizar o suicídio, o texto promove um intenso pastiche de gêneros e estilos poéticos tradicionais, além de mobilizar uma complexa rede de relações simbólicas e intertextuais. A análise destaca a sugestão de múltiplas e instáveis identidades, em um profundo questionamento sobre a noção do eu e a natureza performática das identidades na contemporaneidade.

O segundo texto apresentado intitula-se *Identidades marginais na literatura da pós-modernidade*, de Cristiane Antunes (UFSM) e Rosani Umbach (UFSM), e parte da perspectiva do descentramento narrativo no romance brasileiro pós-moderno para analisar a obra *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, publicada em 2013. Segundo a análise, este romance apresenta como narradora-protagonista uma jovem homossexual, o que rompe com certa tradição de relegar condutas não hegemônicas a papéis narrativos secundários. Examinadas as relações existentes entre tema e forma, a análise conduz à compreensão acerca do descentramento da representação de identidades marginais e suas significações na Pós-modernidade, de modo a permitir que se considere a literatura contemporânea como possível espaço

de inovação temático-formal, resistência e visibilidade para perspectivas predominantemente periféricas na criação literária.

O terceiro texto presente no dossiê intitula-se *Memória e identidade brasileira em “Baú de Ossos”*, de Gilberto Alves Araujo (UFPA), e traz a análise do romance *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1974), levando em consideração os conceitos de memória e identidade, conforme Artières (1998) e Candau (2010). São consideradas também as noções de autobiografia e identidade nacional, segundo Cândido (2006; 1989), Leujene (2008), Pollak (1992) e Hall (2005). Assim, a análise indica a projeção da obra como pós-moderna no sentido em que faz emergir contextos de fluidez e de mobilidade, a perda, a melancolia, a insegurança e a ausência.

A quarta contribuição, *Contradições na Construção de uma identidade feminina chicana em Lucha Corpi*, de Juliana Machado Meanda (UFF) e Carla de Figueiredo Portilho (UFF), investiga a representação da mulher no livro *Eulogy for a Brown Angel*, primeiro título da série policial da escritora Lucha Corpi, publicado em 1992. O foco deste exame é o processo de construção identitária da protagonista, Gloria Damasco, primeira detetive feminina da literatura chicana. Esta personagem revela diversas contradições de si mesma e de seu contexto, e as complexidades de sua individualidade e da coletividade híbrida em que se insere desvelam aspectos multifacetados do mundo pós-moderno. A análise propõe diálogos conceituais pertinentes, especialmente com Stuart Hall, teórico que se debruçou sobre a questão da identidade em diversas produções. A identidade é tomada não como “essência” ou “eu verdadeiro”, mas como construção através da representação, de recursos históricos e discursivos que estão em constante dinâmica.

O quinto texto do dossiê intitula-se *O feminismo do narrador pós-moderno de Nélide Piñon*, de Carlos Magno Santos Gomes (UFS), e apresenta um estudo sobre os aspectos metanarrativos dos romances *A força do destino* (1978) e *Vozes do deserto* (2004), de Nélide Piñon. A abordagem do artigo aponta que essas obras retomam o imaginário de clássicos universais pelo prisma de um narrador pós-moderno feminista. No primeiro, a narradora é a própria Nélide que brinca com os personagens de uma ópera de Verdi; no segundo, Scherazade, a protagonista, luta por liberdade e pelo fim da execução das esposas do Califa. Em relação aos dois textos da autora, são analisados diferentes aspectos metanarrativos, que são explorados por meio da paródia feminista de valores patriarcais.

O sexto e último artigo apresentado ao dossiê, *A transvalorização dos valores morais pela personagem Tyler Durden em “Clube da luta” de Chuck Palahniuk*, é de autoria de Diane Nascimento de Oliveira (UNEB) e Thiago Martins Prado (UNEB) e traz uma abordagem do romance *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk, destacando as muitas discussões que põem em xeque a moral prestigiada. A partir disso, o artigo se debruça sobre a busca de compreensão e superação da moral padrão empreendida pela personagem

Tyler Durden. Para a proposta do artigo são tomados como fundamentos teóricos os escritos de Friedrich Nietzsche (2002 e 2013), Gilles Lipovetsky (2005), Hakim Bey (2001) e Thiago Martins Prado (2016). As conclusões da análise apresentada apontam para a superação da moral imperativa por Tyler Durden por meio do questionamento nietzschiano da moral, criação ou revisão desses valores de maneira a se produzir uma transvaloração à maneira de Hakim Bey.

Na seção destinada aos artigos de tema livre, três textos dialogam de perto com a temática do dossiê, na medida em que também abordam obras literárias que problematizam questões identitárias.

O primeiro, *Identidades traduzidas em “O esplendor de Portugal”*, de António lobo antunes, de autoria de Camila Savegnago (UFSM), busca verificar como se dá a construção identitária das personagens na narrativa fragmentada do romance que conta a história de uma família de colonizadores portugueses em Angola. Para isso mobiliza noções como as de hibridismo e de tradução.

No segundo, *Brazilian Science Fiction: Ecofeminism and post-colonialism in Plínio Cabral’s “Umbral”* [*Ficção científica brasileira: ecofeminismo e pós-colonialismo em “Umbral” de Plínio Cabral*], Naiara Sales Araujo Santos (UFM) analisa a obra de ficção científica, *Umbral* (1977), de Plínio Cabral, à luz dos estudos ecofeministas e pós-coloniais, salientando o investimento do romance em experiências coloniais e neocoloniais.

No terceiro, em *As faces de Janus em “Born in Amazonia” de Cyril Dabydeen*, Neide Garcia Pinheiro (UNICENTRO) apresenta uma interpretação da obra do autor canadense, tomando como pressuposto a forma como o poeta vê o seu próprio processo de escrita, que ele denomina ‘faces de Janus’, isto é, olhares que se voltam simultaneamente para múltiplas direções. *Born in Amazonia* é considerada uma complexa reflexão sobre a condição do eu poético como imigrante no Canadá, um ato de (re)imaginação do passado cultural para (re)construção de sentidos para o presente.

Na sequência, o objeto de estudos é a obra de Ciro dos Anjos. Sob o título *Imobilismo e frustração em “O amanuense Belmiro”*, Maria Clediane Oliveira (UERGN/Campus de Pau dos Ferros) e Manoel Freire (UERGN/Campus de Pau dos Ferros) analisam o romance do escritor mineiro com foco no personagem Belmiro Borba, protagonista e narrador, que se aproxima dos 40 anos sem ter conseguido realizar nada que trouxesse um sentido para sua existência.

A seguir, o quinto artigo, *A lendarização de Mestre Bimba nas músicas e capoeira*, de Elizabeth Suarique Gutiérrez (FURG) e Giselle Ponce Leones (UESC), aborda algumas das questões sobre a origem e a evolução da capoeira, prática cultural com alicerces na cultura africana que articula diversas linguagens. O objetivo é oferecer um contexto às temáticas das canções em relação ao processo de lendarização de Mestre Bimba, “criador”

da Capoeira Regional, adotando, para isso, a perspectiva metodológica das literaturas comparadas.

O sexto artigo intitula-se *Silêncio e silenciamento em “Mrs. Dalloway,” de Virginia Woolf*, de Gabriela Bruschini Grecca (UNESP). A autora toma a referida obra como um romance lírico com o propósito de renovar um ponto de vista sobre ela, já que geralmente se volta para a representação das vozes por meio do fluxo de consciência, sem se atentar para o fato de que o silêncio é condição imperativa para que o discurso funcione.

Também assumindo a perspectiva da análise do discurso de linha francesa, o artigo que fecha a seção, *O imaginário sobre o indígena e a memória nacional: materialidades gráficas sobre os kaingangs*, de autoria de Bruna Cielo Cabrera (UFSM) e Luiza Boézzio Greff (UFSM), propõe uma análise das materialidades gráficas da ilustração da capa do livro paradidático voltado ao público infantil *Joaquim Toco e amigos na terra do Gã*, cujos autores são Hilda Beatriz Dmitruk e Leonel Piovezan, e a ilustradora, Gina Zanini, a fim de compreender a constituição heterogênea desse objeto enquanto discurso.

Finalmente, em *O acerto de contas de uma geração consigo mesma*, Donizeth Aparecido dos Santos (FATEB) resenha o romance *Meia-noite e vinte*, de Daniel Galera, publicado pela Companhia das Letras em 2016.

Boa leitura!

Silvana Oliveira – Editora do Dossiê

Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh – Editora Geral

Dossiê

*Literatura, identidades e pós-modernidade:
intervalo e crise*

IDENTIDADES FRAGMENTADAS NA PÓS-MODERNIDADE: UM ESTUDO DO POEMA ‘LADY LAZARUS’ DE SYLVIA PLATH

FRAGMENTED IDENTITIES IN POSTMODERNITY: A STUDY OF SYLVIA PLATH’S POEM ‘LADY LAZARUS’

Ricardo SOBREIRA*

UFVJM

Resumo: O objetivo do presente estudo é discutir as crises e os processos de fragmentação identitária do sujeito pós-moderno por meio da literatura. Desta maneira, optamos por analisar o poema “Lady Lazarus” (1965) da poeta norte-americana Sylvia Plath. Nossa investigação mostra que o referido texto, ao tematizar o suicídio, promove uma paródia de gêneros e de estilos poéticos tradicionais, além de mobilizar uma complexa rede de relações simbólicas e intertextuais. Esses elementos constituem estratégias ficcionais para sugerir as múltiplas identidades projetadas momentaneamente pelo eu poemático. Além disso, mostram o caráter ilusório da noção de eu e a natureza construída e performática das identidades na contemporaneidade.

Palavras-chave: Pós-modernismo; Identidade; Sylvia Plath; Zygmunt Bauman; Poesia.

Abstract: This study aims at discussing identity crises and the process of identity fragmentation of the postmodern subject in literature. The analysis, thus, centers on the poem “Lady Lazarus” (1965) by Sylvia Plath. The investigation shows that, by dwelling on suicide, this particular text not only parodies traditional genres and poetic styles, but also mobilizes a complex interplay of symbolic and intertextual relations. These elements constitute creative strategies used to suggest the multiple identities momentarily projected by the title-character. Besides, they reveal the illusion contained in the notion of self and the constructed and performative nature of identities in contemporaneity.

Keywords: Postmodernism; Identity; Sylvia Plath; Zygmunt Bauman; Poetry.

Desde seu lançamento póstumo, em 1965, o poema “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, tem despertado interesse devido à sua linguagem, às relações intertextuais, à sua combinação grotesca de imagens e símbolos e, sobretudo, a seus possíveis elos autobiográficos. No texto, um eu poemático feminino sofre sucessivas mortes, sempre ressurgindo de modo espetacular. Dado esse contexto, ao qual aludiremos adiante, e em razão das numerosas metamorfoses

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Atualmente é Professor Adjunto IV da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades e do Mestrado em Ciências Humanas, campus de Diamantina/ MG. E-mail: ricardosobreira@hotmail.com

protagonizadas por esse eu (*self*) fragilizado, podemos associar a referida obra de Plath à representação fragmentária do sujeito na pós-modernidade.

Cabe salientar já de início que a noção de *pós-modernidade* utilizada neste artigo está relacionada ao período histórico e sociocultural, iniciado possivelmente por volta dos anos 1960 (HARVEY, 2012, p. 46-47), e aos modos de vida e de pensamento que caracterizam as experiências segundo a égide do terceiro estágio do capitalismo (JAMESON, 1991), sobretudo em países altamente desenvolvidos no tocante a tecnologias e à economia como, por exemplo, os EUA, a Europa Ocidental e o Japão. Esse período histórico *pós-moderno* está atrelado às condições econômicas e históricas do chamado capitalismo tardio, caracterizado por uma acentuada dinâmica nas transações financeiras, no fluxo de capital transnacional, na divisão internacional da mão de obra e nas tecnologias inovadoras de automação e de transporte de mercadorias (JAMESON, 1991; BYERS, 2011). A pós-modernidade também inclui, além da ênfase no consumo em lugar da produção nas economias globais mais pujantes, a emergência de novas tecnologias com aplicabilidades em áreas como robótica, informação, medicina e entretenimento (BYERS, 2011).

Por essa razão, o termo pós-modernidade deve ser necessariamente diferenciado do conceito de *pós-modernismo*, que se refere a um conjunto pluralístico de movimentos, estilos, tendências, práticas e teorias vinculadas à arte, à cultura e ao debate acadêmico. Essas diretrizes *pós-modernistas* apresentam-se em sintonia com diversos fenômenos tais como a incredulidade em relação às metanarrativas (LYOTARD, 1988), à ultrapassagem de identitárias e de metaficcões, à busca pela problematização dos cânones e da História oficial, ao reconhecimento das vozes e das histórias das minorias silenciadas (JAMESON, 1991), entre outras. Dessa forma, sem entrar em pormenores, pós-modernidade é uma era histórica, uma “condição da vida em sociedade” que sucede cronologicamente a modernidade; e pós-modernismo (ou “pós-modernismos”) pode ser caracterizado como uma combinação de correntes artísticas e filosóficas, muitas vezes contraditórias entre si, que emerge após o modernismo, como forma de resposta à pós-modernidade (cf. BYERS, 2011, p. 11). Por sua vez, os adjetivos pós-moderno e pós-modernista poderiam ser utilizados para se referir, respectivamente, à pós-modernidade e ao pós-modernismo.

Visando uma delimitação mais adequada da discussão empreendida no presente trabalho, optamos por organizá-lo em três seções distintas, a saber: Na primeira parte, analisamos aspectos formais e os efeitos de sentido do poema, buscando vinculá-lo às questões identitárias na pós-modernidade. Na segunda seção, aprofundamos a discussão em torno das identidades e das diferenças com base, sobretudo, em Hall (1992) e Bauman (2001; 2005). No segmento final, examinamos as fragmentações do sujeito pós-moderno

associadas às fraturas subjetivas do psiquismo de “Lady Lazarus” à luz do arcabouço teórico discutido na seção anterior e da fortuna crítica da autora.

O canto elegíaco de “Lady Lazarus”

Desde seu título, o poema estabelece uma sofisticada rede de relações intertextuais com diversas obras, incluindo as pertencentes à tradição judaico-cristã. Os nomes do poema e da protagonista aludem explicitamente ao mito sagrado de Lázaro de Betânia no conhecido episódio narrado no Capítulo XI do Evangelho de João. O texto também evoca brevemente, como veremos, o infortúnio da esposa de Ló - cujo nome seria Ado ou Edite -, que, a partir do Capítulo XIX do livro de *Gênesis*, é convertida em uma espécie de pilastra de sal quando Deus destrói Sodoma e Gomorra. Por encarnar os arquétipos da vítima e do martírio em sua “autoelegia”, torna-se indeclinável a analogia com o próprio Cristo. Além das remissões às Escrituras Sagradas, o poema de Plath também evoca “The love song of J. Alfred Prufrock” (1915) de T. S. Eliot ao abordar os temas da frustração, do envelhecimento e da morte, também se valendo da figura de Lázaro: “I am Lazarus, come from the dead” (“Eu sou Lázaro, voltei dos mortos”) (ELIOT, 2005, p. 617).¹

Além das relações intertextuais já apontadas, há outros elementos no poema “Lady Lazarus” que remetem a textos poéticos considerados canônicos da literatura anglo-americana. Em geral, essas intertextualidades são temáticas pois compartilham imagens similares no tocante à representação da morte. Ao ser exumada, a persona de “Lady Lazarus” compara seu pé direito a um “pesa-papéis” (“My right foot // A paperweight”) (PLATH, 2003, p. 612). Metáfora semelhante é empregada por Emily Dickinson no poema “I felt a funeral, in my brain” (1896), em que o eu poemático, dentro do caixão ao ser enterrada, compara o peso morto e inerte de seus pés a botas de chumbo (DICKINSON, 2008, p. 38). O verso “And pick the worms off me like sticky pearls” (“E de catar os vermes de mim como pérolas grudentas”) (PLATH, 2003, p. 613) de “Lady Lazarus” estabelece um vínculo intertextual com Shakespeare e com o verso “Those are the pearls that were his eyes” (“Aqueles são as pérolas que um dia foram seus olhos”), que também descreve o cadáver do marinheiro fenício de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot (2004, p. 140). A imagem final de “Lady Lazarus” encarnada em Fênix de cabelos vermelhos - “Beware / Beware. // Out of the ash / I rise with my red hair” (“Cuidado / Cuidado. // Do meio das cinzas / Eu emergo com meus cabelos vermelhos”) - possui relação intertextual com o poema “Kubla Khan” (1816) de Samuel Taylor Coleridge. Nesse texto, nascido de um sonho, o eu lírico arrebatado adverte: “Beware! Beware! / His flashing eyes, his floating hair!” (“Cuidado! Cuidado! / Seus olhos flamejantes, seu cabelo esvoaçante”) (1996, p. 231).

¹ Salvo quando indicado nas Referências Bibliográficas, todas as traduções livres de trechos dos poemas e das demais citações foram realizadas pelo autor.

O poema “Lady Lazarus” de Plath, escrito entre os dias 23 e 29 de outubro de 1962 (cf. PERLOFF, 1990, p. 179-180), em um contexto de grande desespero pessoal da autora, emprega ironicamente uma linguagem pouco séria, quase coloquial em certas passagens, para descrever um assunto mórbido (AIRD, 1975, p. 82). A informalidade com que a *lady* inicia o texto - utilizando uma frase (“*I have done it again*”, “Eu o fiz novamente”) de um prosaísmo tão trivial que lembra letra de música *pop*, como *Oops, I did it again* (2000) de Britney Spears, - chega a ser chocante, especialmente quando vinculamos as sucessivas tentativas de suicídio do poema às circunstâncias biográficas da escritora. No entanto, como vários autores já apontaram (AIRD, 1975, p. 82; OBERG, 1978, p. 147; ROSENBLATT, 1979, p. 39), esse choque é proposital, pois prefigura uma manipulação racional dos sentimentos.

A partir dessa estranha combinação entre trechos considerados ironicamente informais, como “*So, so...*” (algo como “e daí?” ou “qual é?”), “*What a trash...*” (“que babaquice”), “*That knocks me out*” (“Isso me deixa bolada, grilada”), e outros menos conversacionais como “*Do not think I underestimate your great concern*” (“Não pense que eu subestimo vossa grande consternação”) e “*opus*” (“*opus*”), o eu poemático tenta conciliar a polarização entre os dolorosos traumas sofridos e uma tentativa de trivializar sua cabal importância. Para tanto, a persona projetada nos versos distorce os sentidos mais perversos associados à morte autoinfligida para convertê-los em uma espécie de espetáculo grotesco. Partindo da premissa de que “Morrer / É uma arte” (“*Dying / Is an art*”), a heroína comporta-se como uma artista popular, que, de tempos em tempos, performatiza seu próprio aniquilamento para a gratificação mórbida do “povo mastigando amendoim” (“*The peanut-crunching crowd*”) (PLATH, 2003, p. 613).

Dado o sucesso popular desse seu *tour de force* autodestrutivo, ela se define como uma espécie de “milagre ambulante” (“*A sort of walking miracle*”) capaz de ressuscitar várias vezes de tentativas de suicídio. O eu poemático se compara aos judeus mortos em campos de concentração durante o Holocausto. Tema recorrente em Plath, o massacre promovido pelos nazistas fornece uma série de *motifs* ao poema. Ao descrever o espetáculo mórbido de sua ressurreição análoga à de Lázaro, a *lady* também estabelece uma analogia entre seu sofrimento pessoal com o massacre dos judeus: sua pele brilha como os abajures nazistas confeccionados com tecido epidérmico de vítimas dos campos de concentração (cf. RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 612). Seja por seu uso de expressões informais ou por sua associação ao martírio da pele - evocadas pela utilização simbólica das imagens da putrefação de Lázaro e dos “abajures nazistas” - o poema constrói um doloroso relato do desespero humano ironicamente calcado em superficialidades.

Estruturalmente, Plath pratica uma versão muito própria da tradicional *terza rima*. De origem medieval, essa forma de estrofação foi empregada, dentre outros, por Dante Alighieri na *Divina Comédia* (1308-1320). O uso desses tercetos estaria relacionado a um desejo do poeta italiano de “simbolizar a Santíssima Trindade, os Três Reinos (Inferno, Purgatório e Paraíso) e tudo o mais que se relaciona com o sentido cabalístico do número 3” (MOISÉS, 2004, p. 446). No caso de Plath, a adoção de uma variação mais livre da *terza rima* pode ser associada às três tentativas de suicídio, em três décadas distintas, aos trinta anos da protagonista, ao número (múltiplo de 3) de vidas do gato ao qual ela se compara e talvez ao triunvirato patriarcal (*HerrDoktor* / Inimigo, *Herr Deus* e *Herr Lúcifer*) que rege perversamente sua vida e morte.

Além de instalar e subverter as convenções tradicionais da *terza rima*, Plath, em “Lady Lazarus”, parodia também gêneros clássicos como a trenódia (ou treno) e a elegia (cf. CUDDON, 1999, p. 253-255, 359; MOISÉS, 2004, p. 137-139, 451), composições poéticas tradicionais que, sobretudo a partir do século XVI, especializam-se no canto plangente em honra aos mortos. Compare-se, por exemplo, a “Elegy to the memory of an unfortunate lady” (1717) de Alexander Pope. Nesse poema (POPE, 2008, p. 65-67), a infeliz *lady* do título comete o chamado “*roman’s part*”, que consistia na prática romana aceitável do suicídio (POPE, 2008, p. 194). A morte da dama, que por décadas acreditou-se ser Elizabeth Weston, é profundamente lamentada e o tio que a negligenciou é veementemente atacado por Pope. Em geral, as elegias modernas têm um tom condolente dada a gravidade do tema fúnebre privilegiado por esse tipo de composição. Em Plath, no entanto, a elegia é deliberadamente parodiada e sua tradicional seriedade é desafiada.

Ao lado dos procedimentos paródicos já destacados, percebe-se que a proposta estética de Plath orienta-se também no sentido de ressignificar as velhas estruturas da elegia e readequá-la a um contexto pós-modernista de fragmentações identitárias da concepção tradicional do eu como centro capaz de unificar a expressão de sua própria subjetividade. No que segue, tentamos delimitar teoricamente algumas dessas formas de fragmentação identitária na contemporaneidade.

Literatura, Identidades e Pós-modernidade: intervalo e crise

Tem-se afirmado que a pós-modernidade passou por uma crise nos últimos anos e chegou ao fim (RUDRUM; STAVRIS, 2015). Essa não parece ser a opinião de Fredric Jameson, que, como responsável pela popularização do termo nos anos 1990 (cf. JAMESON, 1991), continua considerando o conceito válido (cf. JAMESON, 2015). Byers (2011) problematiza os diagnósticos apressados e apresenta argumentos para mantermos relativa cautela:

[...] ele [O anúncio da “morte” do pós-modernismo e, como efeito secundário, da própria pós-modernidade] origina-se comumente a partir de uma concepção ou definição equivocadas, segundo as quais o pós-modernismo é identificado no singular, como uma determinada teoria ou estilo (ou uma variedade reduzida destes), e, com frequência, também identificado como pertencente a uma única geração. [...] Eu faço essa afirmação em parte porque, mesmo entre os que dizem que o pós-modernismo está morto, não há um consenso claro quanto a que período ou quais movimentos teóricos ou estilísticos poderiam tê-lo suplantado (p. 10).²

Além de apontar o equívoco em fundir pós-modernidade e pós-modernismo em um único e abrangente conceito, Byers - retomando a teoria de Jameson sobre o fato de esse(s) fenômeno(s) ser(em) a lógica cultural do capitalismo tardio - pondera que os pós-modernismos (no plural) devem perdurar até que se dê a superação do terceiro estágio do capitalismo e o eclipse total da economia americana (2011, p. 11). Partindo dessa premissa, o teórico sugere que críticos que já se apressam em fazer a “autópsia” do fenômeno não estão conseguindo perceber intervalos, alterações estilísticas, mudanças geracionais, dinâmicas internas e desdobramentos em termos de tendências artísticas que estão ocorrendo em diferentes partes do mundo desenvolvido (BYERS, 2011, p. 18-22).

Como artista pós-modernista (cf. GREGSON, 2004, p. 42-48; BOSWELL, 2008, p. 55), a obra de Sylvia Plath insere-se no âmbito da efervescência histórica e cultural dos anos 1960. Nessa época ocorre a gênese dos pós-modernismos como respostas à condição de vida em sociedade, marcada pela corrida espacial, pela guerra do Vietnã, pelo assassinato de John F. Kennedy, por lutas sociais e políticas intensas e pelo desenvolvimento de movimentos artísticos ligados à contracultura. Suas obras, especialmente “Lady Lazarus”, incorporam, como mencionamos na seção anterior, parte dos aspectos considerados pós-modernistas como performances identitárias e fragmentações do eu.

Sylvia Plath merece sua fama porque inventou um poderoso conjunto de imagens características que evocam, com memorável vivacidade, uma percepção impressionantemente sintomática do eu contemporâneo — uma noção de eu como sendo estranhamente mitigado ou fraturado (GREGSON, 2004, p. 42).³

“Lady Lazarus” reflete uma intensa “[...] luta entre o eu e os outros [...]” (ROSENBLATT, 1979, p. 157).⁴ O resultado dessa luta vai muito além dos sinais de fratura da integridade física (“scars” [cicatrizes], “a bit of blood” [um pouco de sangue], “a piece of my hair” [um chumaço do meu cabelo]). Há uma fragmentação psicológica do eu em diferentes identidades (cf. OBERG, 1978, p. 146). Nesse sentido, pode-se associar o poema de Plath à noção de que, em um sentido mais amplo, o sujeito humano sofre

² “[...] it stems from a common misconception or misdefinition, whereby postmodernism is identified in the singular, as a particular theory or style (or a narrow range of these), and commonly also identified with a single generation. [...] I make this argument partly because even among those who say that postmodernism is dead, there is no clear consensus as to what period or what theoretical and stylistic movements might have superseded it.”

³ “Sylvia Plath deserves her fame because she invented a powerful set of characteristic images which evoke, with highly memorable vividness, a tellingly symptomatic sense of a contemporary self - a sense of a self as eerily diminished or fissured.”

⁴ “[...] the struggle between self and others [...]”

um processo de fragmentação do antigo ideal de uma identidade pessoal unificada e autossuficiente (JAMESON, 1986, p.67; HALL, 1992; SANTOS, 2000, p. 107).

No tocante a essa fragmentação do eu, Hall (1992) faz um histórico dos grandes desenvolvimentos teóricos que, sobretudo no século XX, colaboraram para a “descentralização” do sujeito. De modo sucinto, destaca o desenvolvimento do pensamento marxista, que foi responsável pela perda da ilusão de agência do sujeito sobre a História (p. 285-286); Em segundo lugar, aponta Freud (seguido por outros psicanalistas) que desmistifica, por meio do estudo do inconsciente, a noção cartesiana do sujeito racional (p. 286); Saussure e Derrida mostram que o sujeito não exerce autoria sobre seu discurso, que a linguagem preexiste o sujeito e que os sentidos são contextualmente produzidos e não fixados (p. 288); Michel Foucault aponta como instituições põem em prática mecanismos de biocontrole e de poder por meio da disciplina, da regulação, da vigilância e do governo não apenas de populações inteiras, mas do próprio corpo humano em si (p. 289); Outras formas de “descentralização” do sujeito ocorrem a partir dos anos 1960 em virtude do impacto teórico e político do feminismo, das lutas dos movimentos por direitos civis, das conquistas das minorias (p. 290), entre outros.

Estudos recentes das ciências cognitivas também têm contribuído para a descentralização de uma noção mais afeita ao senso comum de que o sujeito possui uma espécie de eu (*self*) monolítico e “egocentrado”. Essa concepção mais corriqueira é tributária de uma visão judaico-cristã antiga que defende a “alma” imortal como elemento centralizador do sujeito. As pesquisas cognitivas recentes problematizam essa noção por considerarem que é muito difícil circunscrever teórica e metodologicamente os contornos do eu (e/ou da subjetividade) com alguma precisão. Há inclusive dúvidas quanto à própria natureza ontológica da noção de eu, o que tem levado teóricos a denunciarem o caráter ilusório da ideia de um eu autoconsciente único e de defenderem a sua inexistência. Essas discordâncias têm dividido pesquisadores em, no mínimo, três vertentes distintas quanto às pesquisas do eu: teorias substancialistas, teorias não substancialistas e teorias da inexistência do eu (cf. SIDERITS; THOMPSON; ZAHAVI, 2011, p. 1-26)

Como vimos, a atual condição pós-moderna - com seus avanços acentuados no tocante aos fluxos de capital transnacional, suas novas tecnologias e seu intenso desenvolvimento dos meios de comunicação - tem deslocado as formas tradicionais de identidade e, por essa razão, propiciado o surgimento não de uma identidade autocentrada, coerente e unificada, mas de *identidades* instáveis e fragmentárias, em contínua construção (HALL, 1992). Como observa Bauman, a “fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas” (2005, p. 22). Diante desse fato, devemos presumir que:

As identidades parecem fixas e sólidas apenas quando vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria experiência biográfica parece frágil, vulnerável e constantemente dilacerada por forças que expõem sua fluidez e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido. A identidade experimentada, vivida, só pode se manter unida com o adesivo da fantasia, talvez o sonhar acordado (BAUMAN, 2001, p. 98).

Na esteira desses mesmos deslocamentos identitários como respostas a aspectos socioculturais do capitalismo tardio, Rincón (1995) também nota o colapso de noções tradicionais de sujeito e a eclosão do chamado sujeito pós-moderno:

O sujeito reflexivo, centrado e unitário das *Kritikende* Kant e das abstrações de Max Weber, teria sido substituído [na pós-modernidade] por um sujeito oscilante, descentrado, difuso e fragmentário, que se movimenta em um espaço que já não é mais socialmente estruturado de um modo binário. Com isso, a questão da constituição de identidades também foi reformulada (p.111).⁵

Por essa razão, a condição “inessencial” e temporária das identidades humanas é, em grande medida, percebida como uma crise subjetiva, cuja deflagração se deve ao colapso da soberania e da influência dos chamados “monopólios de interpretação” (SANTOS, 2000, p.89). Esses monopólios são representados pelas instituições mediadoras (e suas narrativas-mestras) que tinham como função primordial dar sentido às experiências e fornecer referenciais sólidos para os processos de individuação (identificação e diferenciação) dos sujeitos. Lyotard associa essa derrocada das instituições detentoras dos monopólios de interpretação (como, por exemplo, a Igreja, a Família, a Ciência, o Estado-Nação etc.) a uma crise ampla de legitimação das grandes narrativas. De acordo com o teórico, a recente “incredulidade em relação aos metarrelatos” reforça a possibilidade sem precedentes de se “questionar a validade das instituições que regem o vínculo social” (1988, p. xvi).

Dada a fragilização dessas grandes instituições mediadoras - até então historicamente “inquestionáveis” -, as posições de sujeito tradicionais dão lugar à noção de “sujeito pós-moderno” (HALL, 1992, p.277). Ele é concebido como desprovido de uma identidade única, essencial ou permanente. Além disso, passa a ser encarado como ponto de convergência e de divergência simultâneas de identidades contraditórias, que o deslocam em diferentes sentidos, impelindo-o a intercambiar posições de sujeito com mais dinamicidade. Por essa razão, Bauman observa que na pós-modernidade (ou “modernidade líquida”, como o autor preferia definir a dominante cultural

⁵ “El sujeto reflexivo, centrado y unitario de las *Kritiken* de Kant y de las abstracciones de Max Weber habría sido reemplazado por un cambiante sujeto descentrado, difuso y fragmentario que se mueve en un espacio que ya no está socialmente estructurado de una manera binaria. Con ello, la cuestión de la constitución de identidades también fue replanteada.”

contemporânea) torna-se possível “vestir” identidades como se fossem “um manto leve pronto a ser despido a qualquer momento” (2005, p. 37).

Trocas provisórias e contextuais de identidades, fragmentações da personalidade e sujeitos instáveis, performáticos, que fingem não sentir dor e encenam um espetáculo de seu próprio despedaçamento são alguns dos temas que dão a tônica da sensibilidade poética de Sylvia Plath desde o início de sua produção artística. Seja enfaixando seus vários eus poemáticos em linho judeu para forjar uma identificação com vítimas do Holocausto, ou fazendo um *striptease* de seus milhões de filamentos para criar seu espetáculo popular macabro, ou mesmo assumindo a posição de santa ou de demônio, o eu lírico de “Lady Lazarus” parece encarnar a noção de Bauman das identidades como vestimenta. No que segue, discutimos como essas questões são plasmadas literariamente pela autora norte-americana.

Fragmentações identitárias de “Lady Lazarus”

Como já salientamos, o eu poemático constitui-se como uma paródia do Lázaro bíblico. Assim como Lázaro foi ressuscitado do túmulo por Jesus quatro dias após sua morte, a *lady* de Plath também foi “resgatada” de uma morte autoinfligida ao menos duas vezes. Há um paralelo com a biografia da autora, que morreu após a terceira tentativa de suicídio, aos trinta anos, ao se expor ao gás do forno (RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 594), criando para si uma minicâmara de extermínio “nazista”. Como uma poeta confessional, Plath — ao lado de escritores como Robert Lowell e Anne Sexton — alinhava-se a um projeto estético que negava a visão do poema como uma máscara. Nesse sentido, defendia a franca autoexposição como uma atitude mais autêntica em relação ao fazer literário (ELLIOTT, 1988, p. 1087).

Ao trazer para o primeiro plano do poema um eu supostamente sem máscaras, Plath foi capaz de mostrar como é possível, por meio da exploração das trevas da depressão e da tragédia pessoal, iluminar a arte com sua criatividade. A ênfase no eu, no entanto, acabou por revelar também as incoerências internas dessa personalidade e por expor suas fraturas em diferentes “eus”. Essa fragmentação da subjetividade é manifestada pela escrita de Plath em vários textos. Em especial, há um poema, escrito um ano antes de “Lady Lazarus”, chamado “Mirror” (PLATH, 1981, p. 174), no qual o eu poemático se divide em dois: a mesma mulher é vista simultaneamente como sujeito e como objeto (personificado pelo espelho) da mirada narcísica. Diz o espelho: “Agora sou um lago. Uma mulher inclina-se sobre mim, / Buscando achar em meus recônditos o que ela realmente é” (“*Now I am a lake. A woman bends over me, / Searching my reaches for what she really is*”). Como revelam os efeitos de espelhamento no texto, na poesia de Plath há sempre uma mulher questionando sua própria identidade, tentando dar algum sentido aos cacos de suas próprias experiências de vida.

Nesse sentido, a identificação de “Lady Lazarus” com as vítimas do Holocausto - como também se verifica no poema “Daddy” (PLATH, 1981) - reforça as imagens de desintegração e de deslocamento do sujeito. No poema de Plath, “os horrores públicos dos campos de concentração nazistas e os horrores pessoais das identidades fragmentadas tornam-se intercambiáveis” (OBERG, 1978, p. 146).⁶ De ascendência germânica, Plath evoca essas vítimas de extermínio e de despedaçamento como símbolos e, no caso de “Lady Lazarus”, como indícios da fragmentação física e psíquica de sua persona poética. Ela reivindica uma longínqua identidade com o povo judeu na Alemanha nazista para então se vitimizar, exibindo as marcas corporais de seu martírio: “*These are my hands / My knees. / I may be skin and bone*” (“Estas são minhas mãos / Meus joelhos / Eu posso estar só pele e osso”) (PLATH, 2003, p. 613).

⁶ “The public horrors of the Nazi concentration camps and the personal horrors of fragmented identities become interchangeable.”

Conforme já adiantamos, essa apropriação paródica de aspectos de uma tragédia humana tão dolorosa soa “inautêntica” (cf. ROSENBLATT, 1979, p. 42), quando não, até mesmo chocante. Mas Plath costumava declarar que acreditava na capacidade de se “controlar e manipular experiências, até as mais aterrorizantes, como a loucura, a tortura, [...] com uma mente informada e inteligente” (*apud* RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 593). Ao abandonar momentaneamente os “mantos” identitários de Lázaro e de judia trucidada nos campos de concentração, a *lady* passa a identificar-se com uma artista de *striptease*. Nesse momento do poema, ocorre o ápice do controle e da manipulação de experiências aterrorizantes, como sugere a autora. A heroína não apenas tenta distanciar-se de sua dor dilacerante como também a manipula para seduzir o povo que mastiga amendoins. Como leitores, nós também, inevitavelmente, acabamos ajudando a engrossar essa multidão voyeurística. Seu espetáculo teatral visa o lucro, pois inicialmente há um preço (“*There is a charge*”), conforme anuncia na décima nona estrofe. Como observa Uroff (1979, p. 161), “Lady Lazarus” é antes de tudo uma *performer*, que “fala de si mesma usando hipérboles, chamando-se de ‘milagre ambulante’, gabando-se de ter ainda ‘nove vidas para morrer’”.⁷

⁷ “She speaks of herself in hyperboles, calling herself a ‘walking miracle,’ boasting that she has ‘nine times to die’.”

Ao desempenhar tantas identidades temporárias e superficiais, a *lady* poemática parece encarnar tantas personas quanto a fotógrafa americana Cindy Sherman. Em seus autorretratos, realizados a partir dos anos 1970, a artista vale-se de maquiagem, figurinos, perucas e cenários distintos para se “disfarçar” e, com isso, se representar fotograficamente como diferentes mulheres de diversas etnias, classes sociais e períodos históricos (HARVEY, 2012, p. 18). À semelhança das obras conceituais da fotógrafa, “Lady Lazarus” também se vale de recursos (imagens poéticas, símbolos e metáforas) para se identificar com diferentes sujeitos.

A partir da dançarina de *striptease*, o eu lírico ataca seus “ressuscitadores”, isto é, médicos e familiares que a resgataram de suas tentativas fracassadas de suicídio: “*They had to call and call / And pick the worms*

off me like sticky pearls” (“Tiveram de chamar várias vezes / E de catar os vermes de mim como pérolas grudentas”). Nessas estrofes, ela passa a evocar os judeus de campos como Auschwitz que foram vítimas de experimentos científicos nazistas. Essa identificação sugere a revolta da persona com os tratamentos e internações que a impediram de morrer, como era sua intenção, e que restabeleceram à força sua identidade social de “mulher sorridente” (“*smiling woman*”). Em outras palavras, ela culpa os médicos e familiares - especialmente a figura patriarcal do *Herr Doktor* - por terem frustrado seu desejo de falecer, sugerido na passagem “*The second time I meant / To last it out and not come back at all*” (“A segunda vez eu tive a intenção / De deixar acontecer e não voltar de modo algum”). Parte dessa recriminação deve-se ao fato de ter de voltar a fingir que está feliz (“*smiling*”) e a representar os papéis convencionais socialmente impostos à mulher (PLATH, 2003, p. 613).

Essa imagem da “mulher sorridente” é irônica uma vez que se restringe apenas a uma projeção exterior de uma felicidade fingida. Embora o *Herr Doktor* lute para melhorar sua saúde física - cuidadosamente auscultando seu coração, cuidando das cicatrizes de seu corpo ou até limpando os “vermes” que arruinam sua pele -, a integridade de sua dimensão psicológica não pode mais ser reestabelecida. Por dentro, seu coração foi partido e ela se sente fragmentada, dividida entre a vida e a morte. E são justamente esses processos de morrer e de ser ressuscitada que a estão destruindo. Isso é sugerido por uma imagem no poema que é alusiva ao episódio bíblico (narrado no capítulo XIX de *Gênesis*) relativo à esposa de Ló, que se virou para olhar sua cidade sendo consumida pela fúria divina, enquanto todos fugiam para as montanhas, e foi imediatamente transformada em coluna de sal. A persona transgride a ordem dos mensageiros de Deus ao se virar e olhar para trás. Isto é, enquanto todos correm para não morrer, ela opta por *sevirar* e sofrer as consequências de seu destino fatal. No poema de Plath, ao enunciar “*I turn and burn*” (“Eu me viro e queimo”), a heroína, que faz várias referências ao texto bíblico, parece aludir a esse episódio marcante do Velho Testamento por meio do mesmo gesto. Como a mulher de Ló, a *lady* também decide virar-se - sem, no entanto, subestimar a “grande consternação” (“*great concern*”) dos que lutam pela vida - e aceitar seu destino trágico e inelutável (PLATH, 2003, p. 614).

Embora haja relações evidentes entre as circunstâncias de “Lady Lazarus” e alguns detalhes biográficos da autora, não se pode estabelecer uma perfeita coincidência. Como demonstram os diários de Plath e as pesquisas sobre sua vida, a poeta atentou sem sucesso contra sua própria vida em duas ocasiões. Na primeira (1953), tomou 40 comprimidos soníferos e, na segunda (1962), manobrou bruscamente seu carro para fora da rodovia (KIRK, 2004, p. xviii, xx, 55, 93). No poema, algumas situações dolorosas - morte repentina do pai quando Plath tinha oito anos, adultério de seu marido Ted Hughes com uma amiga, tentativas frustradas de tirar a própria

vida, entre outras (PERLOFF, 1990, p. 183-184) - não são confessadas diretamente, mas ressignificadas no fazer poético. Essa manipulação da experiência, para usarmos a expressão mencionada pela poeta, envolve, no caso de “Lady Lazarus”, uma objetificação de si mesma e uma espécie de ritualização de sua própria morte.

Nesse sentido, o poema filia-se ao modo de transfiguração estética da morte que encontramos na literatura gótica de Edgar Allan Poe (GRAY, 2011, p. 260). Para o escritor americano, “quando aliada à *Beleza*: a morte de uma bela mulher é, indubitavelmente, o tema mais poético do mundo” (POE, 2017, p. 347). A ritualização espetacular de morte e de renascimento de “Lady Lazarus”, com sua “exumação” apoteótica e redenção ameaçadora, evoca as transcendências corpóreas e espirituais das heroínas de contos de Poe como, por exemplo, “Morela” (1835), “Berenice” (1835), “Ligeia” (1838) e “A queda da casa de Usher” (1839).

Essa objetificação e ritualização da morte também remetem ao calvário e à ressurreição triunfal de Cristo. Conforme se aproxima do final, o poema reserva ainda mais duas transições identitárias: uma sagrada e a outra profana. Após ser “ressuscitada” a contragosto e recomposta, ao menos por fora, como “*the same, identical woman*” (“a mesma, idêntica mulher”) para voltar a funcionar em sociedade, a protagonista projeta uma identidade de santa. Valendo-se da simbologia cristã da Igreja Católica, partes do corpo e das vestes de “Lady Lazarus” são oferecidas à venda como relíquias à multidão (PLATH, 2013, p. 614). Todo esse interesse popular pelos aspectos corporais mórbidos da suicida “salva” da morte pode ser um comentário de Plath sobre as sucessivas matérias sensacionalistas publicadas pela mídia noticiando seus “problemas” (cf. KIRK, 2004, p. 55-56). A comercialização de partes de seu corpo e de suas roupas (“*a touch*” [“um toque”], “*a bit of blood*” [“um pouco de sangue”], “*a piece of my hair or my clothes*” [“um chumaço do meu cabelo ou das minhas vestes”]) é também motivo de espetacularização, sendo anunciada em voz alta como se anunciam produtos em feiras: “*Gentleman, ladies*” (“Cavalheiro, damas”) (PLATH, 2013, p. 613). No entanto, a identidade de santa, cujos fragmentos corpóreos são cobiçados pelo povo como relíquias sagradas, acaba sendo conspurcada por seu comportamento de *pop star*, regida pela mercantilização da sociedade de consumo.

A performance identitária final é bastante emblemática. O poema apresenta imagens de cinzas alusivas aos restos mortais das vítimas judias, que eram revirados por soldados nazistas em busca de joias ou restaurações dentárias de ouro (cf. RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 612). Há relatos ainda do uso macabro desses corpos para a fabricação de sabão em barra. “Lady Lazarus” identifica-se com esses restos mortais violados pelos opressores, pois também sente uma abusiva intrusão de seus “socorristas”, dos curiosos e da mídia toda vez que tenta acabar com a própria

vida. Dessa forma, ela os adverte quanto a uma possível reação vingativa (PLATH, 2013, p. 614): “Beware / Beware” (“Cuidado / Cuidado”). Uma vez que persistem em “atiçar e cutucar” (“*You poke and stir*”) seus “restos mortais” incinerados, a heroína do poema encarna sua identidade final: uma espécie de fênix demoníaca (2013, p. 614): “*Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air*” (“Do meio das cinzas / Eu emergo com meus cabelos vermelhos / E devoro homens como se fossem ar”).

Ao contrário do Lázaro de Betânia, que foi ressuscitado por Jesus Cristo, não há um salvador para “Lady Lazarus”. O próprio nome Lázaro, derivado do hebreu El-azar, quer dizer “Deus [o] tem ajudado” (HULTGREN, 2000, p. 111). A protagonista, narcísica e masoquista, conta, no entanto, apenas consigo mesma para se fortalecer e para ressurgir das cinzas. No início do poema, o corpo feminino é oferecido, exposto e vendido como um objeto. Ao final, esse mesmo corpo transforma-se em uma arma ou uma espécie de guerreira, preparada para devolver a seus agressores os abusos macabros sofridos: ela converte-se em uma fera canibal demoníaca capaz de pulverizar e de emascular os homens que crê serem hitlerianos. No ato de imolação do eu e de seu corpo, o poema de Plath “[...] imagina uma mulher que se transformou em puro espírito [e que está] se erguendo contra os outros aprisionadores a seu redor: deuses, doutor, homens e nazistas” (ROSENBLATT, 1979, p. 39-40, grifo nosso).⁸

Como já observado, a *lady* imaginada por Sylvia Plath “[...] acaba liberando seu eu elevado, abrasador, vingativo e ‘verdadeiro’” (ELLIOTT, 1988, p. 1087, grifo nosso).⁹ Ora, ela realmente se metamorfoseia em Fênix abrasadora, mas é difícil crer que este seja seu eu “verdadeiro”. Como Hall (1992) e Bauman (2001; 2005) procuram mostrar, não há um eu real, bem definido, ao qual se possa regressar. A pós-modernidade (ou modernidade líquida) fluidificou todas as bases sólidas que estabilizavam o sujeito humano. A poesia pós-modernista de Plath responde a isso por meio da criação de uma protagonista cuja identidade não é de natureza essencial, mas performativa. Assim, no poema, identidades são artificialmente construídas por meio da ocupação temporária de posições de sujeito projetadas a partir de fantasias de feminilidade do imaginário social: vítima, louca, santa, *stripper*, puta, criatura demoníaca etc.

Grande parte das identidades performatizadas pela *lady* de Plath é projetada com base em seus diferentes interlocutores - os outros aprisionadores aos quais Rosenblatt fez referência acima. Isto é, as identidades são sempre “relacionais”, (de)marcadas nas diferenças (WOODWARD, 2005, p.9). Dessa forma, ela se identifica como vítima judia em função de sua fantasia paterna de *Doktor* nazista; projeta-se como *artista pop* ou *stripper* perante o “*peanut-crunching crowd*” (“povo mastigando amendoim”); para *Herr Deus* e seus socorristas, ela é um milagre (médico) ambulante por ainda ter pulso e cicatrização; para os interessados em relíquias de seu corpo, ela

⁸ “[...] imagines a woman who has become pure spirit rising against the imprisoning others around her: gods, doctor, men, and Nazis.”

⁹ “[...] she ends by releasing her soaring, fiery, vengeful, ‘true’ self.”

faz uma performance de santa; e, para *Herr* Lúcifer, transmuta-se em Fênix demoníaca (ROSENBLATT, 1979, p. 39).

Ao final, contudo, não é possível retornar a uma ilusão estável de um suposto eu verdadeiro. Como observa Rosenblatt, a *lady* poemática “[...] é uma pessoa diferente para cada uma de suas plateias, e, no entanto, nenhuma de suas identidades é suportável para ela” (1979, p. 39).¹⁰ Como observa Perloff, analisando as diferentes versões de *Ariel* (1965), coletânea de poemas de Plath publicado postumamente, “[...] a poeta não tem um eu estável, e o ‘eu’ que ela projeta [em sua poesia] conseqüentemente não é suficiente” (1990, p. 190).¹¹ Em razão de não haver mais um eu estável, como buscamos mostrar nos versos de “Lady Lazarus” e “Mirror”, a subjetividade fragmenta-se em múltiplos “eus”, que guerreiam entre si.

Considerações finais

Como tentamos evidenciar, o poema “Lady Lazarus” de Sylvia Plath mescla uma série de referências sérias e de mitos sagrados com passagens em tom coloquial ou chocante. Essa manipulação de experiências torturantes “[...] formam parte da identidade fragmentada do eu lírico e permitem a Plath retratar [a heroína como] uma espécie de vítima eterna” (ROSENBLATT, 1979, p. 42).¹² Para se projetar como mártir atemporal, a protagonista combina diferentes gêneros e estilos da alta cultura (como a elegia, as intertextualidades com base em obras canônicas e a *terza rima*) com elementos da chamada cultura massificada (discurso coloquial, performance de *stripper*, pregões de feira, literatura popular gótica). Essas combinações que deliberadamente causam estranheza são bastante características de alguns produtos culturais pós-modernistas.

No poema temos, portanto, o esfacelamento identitário da heroína, que se desdobra momentaneamente em múltiplos “eus”. Esses desdobramentos explicitam o caráter de construto social das identidades e representam um triste *freak show* protagonizado pela persona ficcional. Ao fazer de seu psiquismo um espetáculo, a *lady* identifica como torturadores seu médico e a multidão, ao invés de si mesma. Essa estratégia de colocar no *outro* sua própria parcela de culpa serve para que ela possa controlar seus terrores. A última estrofe é, na verdade, “[...] um esforço mental para triunfar sobre o terror, para se erguer e não sucumbir à sua própria vitimização” (UROFF, 1979, p. 162).¹³ Ainda com referência aos versos finais, a mutação da *lady* ativa em Fênix abrasadora lembra a metáfora vulcânica utilizada por Bauman (2001, p. 97) para explicar a fluidez das identidades: elas são parecidas com crostas que vez por outra se solidificam sobre a lava de um vulcão, mas que derretem e se dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e de fixar-se.

¹⁰ “[...] is a different person for each of her audiences, and yet none of her identities is bearable for her.”

¹¹ “[...] the poet has no stable self, and the ‘self’ that she projects is therefore not enough.”

¹² “[...] form part of the speaker’s fragmented identity and allow Plath to portray a kind of eternal victim.”

¹³ “[...] a mental effort to triumph over terror, to rise and not to succumb to her own victimization.”

Referências

- AIRD, Eileen M. **Sylvia Plath: her life and work**. New York: Harper & Row, 1975.
- ANDERSON, Perry. **The origins of postmodernity**. London and New York: Verso, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEST, Steven; KELLNER, Douglas. **Postmodern theory: critical interrogations**. New York: Guilford, 1991.
- BOSWELL, Matthew. 'Black phones': postmodern poetics in the Holocaust poetry of Sylvia Plath. **Critical Survey**, v. 20, n. 2, p. 53-64, 2008.
- BYERS, Thomas B. The revenant. **Revista de Letras**, v. 51, n. 2, p. 9-27, 2011.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Kubla Khan. In: _____. **Selected poetry**. London: Penguin, 1996. p. 229-231.
- CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms & literary theory**. London: Penguin, 1999.
- DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Tradução Augusto de Campos. Campinas – SP: Unicamp, 2008.
- ELIOT, T. S. The love long of J. Alfred Prufrock. In: WAIN, John (ed.). **The Oxford anthology of English poetry: Blake to Heaney**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005. p.615-618.
- _____. **A terra desolada**. In: _____. **Obra completa: poesia**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004, p. 137-173.
- ELLIOTT, Emory (Ed.). **Columbia literary history of the United States**. New York: Columbia University Press, 1988.
- GRAY, Richard. **A brief history of American literature**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- GREGSON, Ian. **Postmodern literature**. London: Arnold, 2004.
- HALL, Stuart. The Question of Cultural Identity. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Tony (Eds.). **Modernity and its futures**. Cambridge: Polity, 1992. p.273-316.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 22. ed. Tradução Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2012.

HULTGREN, Arland J. **The parables of Jesus**: a commentary. Cambridge: Eerdmans, 2000.

JAMESON, Fredric. **The ancients and the postmoderns**: on the historicity of forms. New York: Verso, 2015.

_____. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

KIRK, Connie Ann. **Sylvia Plath**: a biography. Westport, Connecticut and London: Greenwood, 2004;

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OBERG, Arthur. **Modern American lyric**: Lowell, Berryman, Creeley and Plath. New Jersey: Rutgers University Press, 1978.

PERLOFF, Marjorie. The two Ariels: the (re)making of the Sylvia Plath canon. In: _____. **Poetic license**: essays on modernist and postmodernist lyric. Evanston: Northwestern University Press, 1990. p. 175-198.

PLATH, Sylvia. Lady Lazarus. In: RAMAZANI, Jahan; ELLMANN, Richard; O'CLAIR, Robert (Ed.). **The Norton anthology of modern and contemporary poetry**. 3. Ed. New York and London: WW Norton, 2003, 2 v.. p.612-614.

_____. **Collected poems**. New York: Harper, 1981.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Edgar Allan Poe**: medo clássico. Tradução Marcia H. A. Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide, 2017, p. 341-353.

POPE, Alexander. **Alexander Pope**: selected poetry. New York: Oxford University Press, 2008.

RAMAZANI, Jahan; ELLMANN, Richard; O'CLAIR, Robert (Ed.). **The Norton anthology of modern and contemporary poetry**. 3. ed. New York and London: WW Norton, 2003, 2 v.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo**: postmodernidad, globalización y culturas em América Latina. 2. Ed. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.

ROSENBLATT, Jon. **Sylvia Plath**: the poetry of initiation. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1979.

RUDRUM, David; STAVRIS, Nicholas (Ed.). **Supplanting the postmodern**: an anthology of writings on the arts and culture of the early 21st century. New York: Bloomsbury, 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SIDERITS, Mark; THOMPSON, Evan; ZAHAVI, Dan. Introduction. In: _____ (Ed.). **Self, no self?** Perspectives from analytical, phenomenological and Indian traditions. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 1-26.

UROFF, Margaret Dickie. **Sylvia Plath and Ted Hughes**. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org. e Trad.) **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p.7-72.

IDENTIDADES MARGINAIS NA LITERATURA DA PÓS-MODERNIDADE

MARGINAL IDENTITIES IN POSTMODERN LITERATURE

Cristiane ANTUNES*
(UFSM)

Rosani UMBACH**
(UFSM)

Resumo: Pressupondo haver um descentramento narrativo no romance brasileiro da Pós-modernidade, foram, em análise que se pretende teórico-crítica, apontadas e analisadas nuances e implicações estéticas e sociais desse fenômeno na obra *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, publicada em 2013, que apresenta como narradora - protagonista uma jovem homossexual. A partir de pressupostos teóricos de pensadores como Michel Foucault, Stuart Hall e Zygmunt Bauman, foram trazidos à luz da análise dados que levam a crer neste movimento estrutural no interior da representação literária da narrativa romanesca, seus traços determinantes e de quais modos a identidade comumente marginal representada no romance passou da constituição de personagens secundárias a configurar personagens centrais, portadoras de voz e protagonismo. Além disso, foi investigado de que forma e em que medida este fenômeno está representando e refratando possíveis transformações engendradas, nas últimas décadas, pela alteração do olhar social e político dirigido às categorias marginalizadas social e literariamente. Examinadas as relações existentes entre tema e forma, a análise conduz a pressupostos reflexivos acerca do descentramento da representação de identidades marginais e suas significações na Pós-modernidade, pensando a literatura contemporânea como possível espaço de inovação temático-formal, resistência e visibilidade para perspectivas predominantemente periféricas na criação literária.

Palavras-chave: Identidades marginais. Pós-modernidade. Representação literária.

Abstract: Pressuposing there is a narrative decentering in the brazilian novel of Postmodernity, were indicated and analyzed the nuances and aesthetic and social implications of this phenomenon in Carol Bensimon's *Todos nós adorávamos caubóis*, published in 2013, who presents as narrator - protagonist a young homosexual. From the theoretical assumptions of thinkers such as Michel Foucault, Stuart Hall and Zygmunt Bauman, data have been brought into the light of analysis that lead us to believe in this structural movement within the literary representation of the narrative, its determinant traits and in what ways identities commonly marginal represented in the novel went from the constitution of secondary characters to central characters, bearers of voice and protagonism. Besides, of the was investigated in what form and to what extent this phenomenon is representing transformations possible generated, in the last decades, by the alteration of the social and political gaze directed to socially

* Mestra em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria e Doutoranda em Letras - Estudos Literários pela mesma Universidade. E-mail: antunes-cristiane@hotmail.com

** Doutora em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin. Realizou pós-doutorado (2005) na Universidade de Tübingen, Alemanha. Atualmente é professora titular da Universidade Federal de Santa Maria e bolsista de produtividade em pesquisa 1D do CNPq. E-mail: rosani.umbach@ufsm.br

and literaryli marginalized categories. Examining the relations between subject and form, the analysis leads to reflective assumptions about the decentralization of the representation of marginal identities and their meanings in Postmodernity, thinking contemporary literature as a possible space for thematic and formal innovation, resistance and visibility for peripheral perspectives predominantly literary creation.

Keywords: Marginal identities. Postmodernity. Literary representation.

Representação

O romance, segundo Bakhtin (1988), é um sistema de representações de linguagens. Enquanto gênero literário, o romance está fundado na possibilidade de encerrar em si a pluralidade de perspectivas. Sendo assim, o(a) leitor(a) do romance procura, em algum grau, encontrar-se ou, ainda, encontrar formas representativas nas quais possa reconhecer a si e/ou ao outro. O(a) leitor(a) do romance, quando não busca a identificação, busca a diferença de si, em um exercício de transportar-se, através da leitura, para o lugar e as vivências do outro; o(a) leitor(a) procurando, portanto, em um romance, encontrar-se representado(a) ou exercitar a faculdade da empatia. Encontrar sua identidade representada em uma forma expressiva de arte é um modo de legitimação daquela, assim como estabelecer contato com alteridades, através da leitura, exercita a capacidade humana de ver o outro como legítimo. Enquanto gênero literário, pode até ser que

Não obstante essas considerações, é preciso alertar para os perigos da idealização da literatura. É corriqueiro nos depararmos com uma visão idealista e romantizada, como se a literatura fosse um espaço muito democrático sempre, no qual toda a diversidade pode encontrar-se expressa, representada. A literatura, como qualquer outro discurso, é ideologicamente condicionada; o fazer literário, como outros atos discursivos e outras formas de expressão artística, não está acima das circunstâncias em que é produzido.

Antonio Candido afirma que os diversos fatores sociais agem de modo concreto nas artes, notadamente na literatura, e cita várias influências que podem atuar sobre as criações artísticas e no modo como o público as recebe. Segundo o crítico, temos tendência a internalizar perfeitamente as noções de normalidade da sociedade em que vivemos; por isso, quando um público consagra uma obra ou autor(a) como pertencente à “grande literatura”, o faz obedecendo aos valores sociais aos quais está sujeito.

A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fra a nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos. (CANDIDO, 2000, p.32).

A ação de idealizar o fazer literário é ingênua e perigosa; a romantização da literatura, que ignora sua prática como um ato humano e condicionado, pode camuflar todas as circunstâncias muitas vezes nada democráticas em que ela é produzida. A ideia de que todos possuem a liberdade de criar literatura, independente do lugar social que ocupam, e que apenas leis estéticas universais podem interpor-se entre uma criação literária e sua aceitação como tal, é uma forma de transferir a responsabilidade de legitimação das criações literárias para “forças” inacessíveis a muitos. Essas regras, que são inquestionáveis e não podem mudar, tornam-se as guardiãs inabaláveis do conceito de literatura e, principalmente, do conceito de grande literatura. É difícil refutar leis consideradas transcendentais e que são extremamente incrustadas nos indivíduos; ao passo que, conhecidas e analisadas as regras que gerem a produção literária como o ato social que de fato é, se torna possível criticá-las e até mesmo transformá-las para que nelas caibam outras expressões, outras perspectivas que não as que foram consagradas em um dado momento por um determinado estrato artístico e social.

A invisibilidade de grupos marginalizados, que pertencem a identidades que recebem juízo de valor negativo por parte da cultura predominante, raramente é discutida; as vozes dos sujeitos centrais se sobrepõem a ela. Essas vozes, algumas vezes, falam representativamente sobre esses grupos; no entanto, suas próprias vozes raramente são ouvidas. Os lugares de fala nos espaços sociais e literários, assim como no interior da própria narrativa, estão quase sempre completamente abarcados pelos sujeitos pertencentes aos grupos centrais.

Nesse contexto, a representação dos grupos marginalizados é feita, na maioria das vezes, por sujeitos que não pertencem a eles, o que abre espaço para questionar a legitimidade dessa representação. O conceito de representação sempre foi decisivo para os estudos literários, contudo as leituras que se faz dele na atualidade são mais críticas; a repercussão política e social dessas vozes representativas é analisada mais atentamente hoje do que no passado. A constatação de que a literatura propicia ao artista subsídios para representação da realidade já não basta.

A representatividade passa a ser questionada e problematizada, uma vez que se constata que as representações existentes não contemplam a diversidade de elementos que formam o meio social. Aqui entra em questão, inevitavelmente, a ocupação dos lugares de fala desses grupos diversos, uma vez que a representação de suas vivências, por parte do grupo dominante, embora em número relativamente pequeno, existe. A problematização gira em torno, principalmente, da falta de diversificação, nas representações literárias, de visões de mundo, pois, não obstante personagens negras, por exemplo, estarem representadas (escassamente), a voz central, o ponto de vista através do qual o (a) leitor (a) as vê continua, predominantemente, a

pertencer à identidade coletiva que recebe valor positivo da cultura dominante. Os grupos marginais têm um espaço pequeno na representação; no protagonismo, com direito a discurso próprio, menor ainda.

Essa negação ao direito de ocupar lugares de fala, de representar sua própria visão de mundo, passa por questões estruturais de poder sobre o discurso. Um discurso imposto geralmente é legitimado por sua eficácia e pela capacidade de seu sujeito de realizá-lo. Conforme Michel Foucault, o ato de produzir discurso é simultaneamente controlado, selecionado, organizado e redistribuído por determinados métodos que se empenham em neutralizar sua possível potencialidade de ameaça e poder. Segundo o estudioso francês, os grupos marginalizados e dominados socialmente têm seus discursos silenciados, negados por essa ordem dominante que vigia e garante a perpetuação da eficácia de seus mecanismos de poder. Essa vigilância procura coagir o discurso, “dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 1999, p. 8, 9).

A sociedade ocidental garante a todos os seus componentes, através da liberdade de expressão, a possibilidade de fala. No entanto, os mecanismos de vigilância e a recriminação social velada sofrida pelos grupos marginalizados cerceiam esse direito à medida que não conferem legitimidade ou autoridade a seus discursos; não há motivos para ouvir um discurso desprovido de valor e reconhecimento social. Pierre Bourdieu (2007) afirma que essa é uma das formas mais eficientes e camufladas de censura, pois conta com uma espécie de naturalização do cerceamento das liberdades por parte dos agentes sociais envolvidos; todos se movimentam, de modo quase automático, apenas no interior dos limites que lhe são impostos.

Com a interiorização, por parte dos sujeitos, dessas regras sociais invisíveis, eles tendem a perder a consciência de sua capacidade de participação ativa em seu meio e aceitam passivamente as condições que lhe são impostas, processo que exclui algumas categorias sociais do cenário político e também literário. Sentindo-se incapazes de agir politicamente em seu ambiente social, esses sujeitos também não participam da criação de expressões artísticas e literárias. Uma das formas mais perfeitas de censura é a que torna invisível um agente social a ponto deste entender que não há mais nada a dizer além daquilo que lhe é permitido. É como se o sujeito estivesse definitivamente censurado, tanto que não precisa sequer policiar a si mesmo. A forma que percebe e expressa a realidade ao seu redor está tão perfeitamente moldada conforme o que lhe é autorizado, que todos os seus atos e discursos estarão condizentes com isso.

A crítica literária Regina Dalcastagnè afirma, em seu estudo da personagem contemporânea brasileira, que “a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão que corresponde aos

modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.” (2005, p. 17). A delimitação e o julgamento que decide quem efetivamente possui legitimidade para criar expressões artísticas faz com que a diversidade fique em segundo plano, tornando o campo literário brasileiro pobre em perspectivas sociais. A escritora brasileira fala da necessidade de democratização do fazer literário, alerta acerca da importância da diversidade de perspectivas e do necessário questionamento da arte em relação a si mesma. Mesmo que um homem, por exemplo, relate e expresse as experiências vivenciadas por uma mulher, sua perspectiva será diferente, será uma perspectiva masculina; mesmo com sua história sendo narrada, a perspectiva da mulher continua sendo ignorada, desconhecida.

Esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito. (...) Em segundo lugar, (...) a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza como pelo reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, negros, mulheres, índios, gays, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela retém. (Ibid. p. 19 - 20).

Em relação à literatura brasileira, Dalcastagnè revela, em sua pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo.” (2005), que a porcentagem de protagonistas heterossexuais pode passar de 90% (se consideradas apenas as quatro primeiras categorias da tabela abaixo, que apontam, de modo efetivo, uma orientação sexual) em relação a personagens com outras condições sexuais. E ainda: “Entre as homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%).” (Ibid., p.39).

No estudo, a pesquisadora usou um recorte do romance brasileiro bastante específico e significativo: as personagens dos romances publicados entre os anos de 1990 e 2004 pelas editoras centrais do país (Companhia das Letras, Record e Rocco).¹

Cito uma das tabelas resultantes do mapeamento realizado pelo grupo da professora:

¹ O método utilizado por Regina Dalcastagnè para decidir quais seriam as editoras foi reputacional. Foram consultados trinta ficcionistas, críticos e pesquisadores brasileiros de estados distintos acerca das três editoras mais importantes para a publicação da prosa de ficção no período referente à pesquisa. A Companhia das Letras foi citada em 100% das respostas, a Editora Record em 71% e a Editora Rocco em 58%.

TABELA 7: Orientação sexual das personagens

Heterossexual	1009	81,0%
Homossexual	48	3,9%
Bissexual	30	2,4%
Assexuado	25	2,0%
Ambígua/indefinida	24	1,9%
Não pertinente	17	1,4%
Sem indícios	92	7,4%
Total	1245	100%

Fonte: A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004

Segundo a pesquisa de Dalcastagnè, o quesito “orientação sexual” é um indício interessante dos modos de composição das personagens do romance brasileiro atual. Além de constatar que heterossexuais compõem a esmagadora maioria das personagens, o estudo aponta que a probabilidade de encontrar personagens não-heterossexuais em narrativas escritas por autores mais jovens, é maior: “Entre a população total pesquisada, um pouco menos da metade (48,1%) é obra de escritores nascidos a partir de 1950, mas foram eles que criaram 73,3% dos bissexuais e 66,7% dos homossexuais.” (Ibid. p. 55). Não obstante a pesquisa revelar a ausência de um viés estatisticamente importante na relação orientação sexual - posição na narrativa, os dados apontam para a disparidade entre o número de protagonistas e narradores heterossexuais e homossexuais/bissexuais ocupantes das mesmas posições no interior dessa estrutura. De um total de 342 personagens protagonistas encontradas nas obras pesquisadas, 285 são heterossexuais, 13 são homossexuais e 10, bissexuais; das 183 personagens narradoras, 140 são heterossexuais, 08 homossexuais e 07 bissexuais.

Tabela 19: Orientação sexual e posição das personagens

	Protagonista	Coadjuvante	Narradora
Heterossexual	285 (28%)	717 (71,1%)	140 (13,9%)
Homossexual	13 (27,1%)	35 (72,9%)	8 (16,7%)
Bissexual1	10 (33,3%)	20 (66,7%)	7 (23,3%)
Assexuado	5 (20,0%)	20 (80,0%)	2 (8,0%)
Ambígua/indefinida	11 (45,8%)	12 (50,0%)	7 (29,2%)
Não pertinente	2 (11,8%)	15 (88,2%)	3 (17,6%)
Não mencionada	16 (17,4%)	74 (80,4%)	16 (17,4%)
Total	342 (27,5%)	893 (71,7%)	183 (14,7%)

Fonte: A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004

Não é possível negar que, nas últimas décadas, as diversas conquistas sociais de grupos marginalizados podem ser encontradas refletidas em algumas mudanças, mesmo que ainda tímidas, no cenário literário. Muitas das lutas desses grupos por direitos, legitimidade e visibilidade atuaram no sentido de conceder algum protagonismo na produção literária, criando condições para que integrantes desses grupos começassem a escrever, por exemplo. No entanto, uma grande distinção ainda é percebida nos números, conforme verifico na pesquisa de Regina Dalcastagnè. O discurso literário continua sendo majoritariamente um lugar privilegiado para privilegiados, no qual está naturalizada a ideia de que os valores dos grupos preeminentes são universais e a voz do “outro” (tudo o que não faz parte destes grupos), ou seja, da mulher, do negro, do pobre, do indígena, do homossexual, é exótica, é “diferente”.

Essa linha de raciocínio é extremamente difícil de ser rompida, uma vez que a quebra de paradigma necessita da consciência de que nosso modo de se relacionar com o real e nossa visão de mundo não são independentes ou autônomos; pelo contrário, são construídos a partir de intervenções diretas e indiretas de elementos sociais. Assim como todas as nossas relações com o externo, nosso julgamento e opinião acerca da criação literária também é construção social. Segundo Dalcastagnè:

Negar isto é insistir na perpetuação de uma forma de opressão, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras em potencial. Nosso campo literário é um espaço excludente, constatação que não deve causar espanto, já que ele se insere num universo social que é também extremamente excludente. (Ibid. p. 63).

Nesse sentido, este artigo nasce de uma estranheza diante da impressão de que a esmagadora maioria dos romances brasileiros do século XX e XXI trazem, no centro de suas narrativas, como protagonistas de suas histórias, personagens urbanas, do sexo masculino, brancas, economicamente privilegiadas e heterossexuais. Essa estranheza passa a desconforto quando a impressão se confirma a partir da pesquisa. O estudo do grupo de pesquisa da professora Regina Dalcastagnè abrange quinze anos de produção literária, contudo revela elementos que são recorrentes no romance brasileiro como um todo. Esses dados “revelam os contornos do nosso campo literário.” (Ibid. p. 67).

Há uma mudança de perspectiva na construção da identidade lésbica quando a personagem passa de um lugar secundário na narrativa, sem direito à expressão direta de suas percepções, ao centro da narração, portadora da voz narrativa, onde o foco da narração parte de sua visão. São as diferenças estéticas e sociais acarretadas por essa alteração de olhar que nos interessam, nesta pesquisa, especialmente na obra em questão, na qual Cora, a protagonista

de Carol Bensimon, é uma jovem homossexual que carrega um discurso identitário conflitante com as noções hegemônicas de binarismo de gênero.

Segundo Foucault, desde o século XIX, com a burguesia vitoriana, vem acontecendo o encerramento da sexualidade no interior dos lares e a redução de sua razão de ser à reprodução. A partir daí, toda e qualquer manifestação de sexualidade que não vise à procriação foi considerada anormal. As relações sexuais que não eram úteis para a reprodução e não se encaixavam no único padrão oficial (heterossexual e monogâmico) não deveriam ter um espaço de representação legítima, não deveriam sequer existir.

O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras. (FOUCAULT, 1999, p.10).

O modo de reprimir as manifestações consideradas “desviantes” da sexualidade é a condenação ao desaparecimento e inexistência. No entanto, as concessões abrem caminho à força e as sexualidades tidas como ilegítimas exigem espaço. Consideradas um incômodo, ganham espaços marginais, onde devem ser reinscritas e, pelo menos, produzir lucro (casas de saúde e de prostituição, por exemplo). Além dessas margens, o puritanismo da sociedade moderna decreta à sexualidade não reprodutora a interdição, a inexistência e o mutismo completo. É nessa perspectiva, de que as sexualidades consideradas desviantes, desde muito tempo, ocupam lugares e abordagens incomuns nas diversas instâncias sociais, que pretendo investigar questões referentes às representações das mulheres não-heterossexuais na obra analisada.

Todos nós adorávamos caubóis apresenta, como narradora protagonista, uma jovem homossexual portoalegrense que estuda moda em Paris. O romance de Carol Bensimon foi publicado em 2013 pela Companhia das Letras. O enredo é tecido em torno de uma viagem, há muito planejada, por Cora (a narradora-protagonista) e sua antiga colega de faculdade e paixão da adolescência, Julia. Confirmando uma tendência, segundo Ginzburg (2012), da literatura contemporânea brasileira, na obra de Bensimon é possível encontrar uma personagem representativa de um grupo marginalizado social, política e literariamente. A narrativa de *Todos nós adorávamos caubóis* permite acesso à fala, à configuração de linguagem e ao ponto de vista de uma jovem narradora-protagonista pertencente a um grupo socialmente periférico. De alguma maneira, a linguagem utilizada e os modos de organização da narrativa estão associados a essa condição de sujeito de Cora, às suas vivências enquanto mulher homossexual.

É possível perceber, durante a análise da obra em questão, um deslocamento da personagem lésbica das margens da narrativa em direção a

seu centro. O que me interessa aqui, sobretudo, são as estratégias formais utilizadas pelo romance brasileiro na representação dos contratos sociais estabelecidos nessa obra e o procedimento dialético que permite deslocar as identidades que representa à medida que estas se deslocam no âmbito social a partir das discussões de identidade de gênero, sexualidades e direitos humanos.

Algumas questões me parecem intrigantes e imprescindíveis na análise literária que visa compreender esse deslocamento nos romances brasileiros: quais são as implicações históricas, sociais e culturais das diferenças de lugares que as identidades marginais ocupam na narrativa romanesca em questão? De que modos a estrutura narrativa se movimenta e se desloca para acompanhar os descentramentos do indivíduo contemporâneo e as transformações nas concepções de identidade desse sujeito?

Identidades

A doutora em Educação, Guacira Lopes Louro (2016), recorre à ideia metafórica de “viagem” para construir sua argumentação acerca da construção da identidade e da autoidentidade. Para isso, é preciso atentar para uma concepção de sujeito diversa da concepção iluminista, de sujeito unificado, que se desenvolve de modo linear e progressivo à medida que avança em seu caminho, superando barreiras e desobstruindo a passagem. Distintamente da tradição humanista, Louro não acredita na teoria de que o herói da viagem tome, ao longo do caminho, “posse de si mesmo” (LARROSA *apud* Louro, 2016). A teórica utiliza-se da metáfora da viagem sob seu aspecto de deslocamento, desenraizamento, trânsito e movimento.

Para questionarmos as representações de identidades de mulheres lésbicas, permeadas pelo estranhamento ou pela noção de desvio ou anormalidade, é imprescindível resgatar as noções de identidade e autoidentidade de que tratam os sociólogos Anthony Giddens, Zygmunt Bauman e Stuart Hall, enfatizando os movimentos de descentramento e fragmentação do sujeito unificado do Iluminismo.

Giddens (2002) afirma que a autoidentidade e a globalização são os dois extremos da dialética do local e do global nas circunstâncias da alta modernidade. Segundo o sociólogo, as transformações de cunho pessoal e íntimo estão muito próximas e relacionadas com as mudanças no que diz respeito às conexões sociais de longo alcance. A reflexividade, neste âmbito, atinge o núcleo do “eu”. Na modernidade e, por conseguinte, na alta modernidade, quando se torna extremamente intensificado, o “eu” passa a ser um “projeto reflexivo.” (p. 37).

As identidades são definidas historicamente e por isso estão em constante mudança, o que compromete, conseqüentemente, o sentimento

de continuidade coesa que a segurança ontológica necessita para manter-se intacta. Acerca disso, Hall discorre:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu.” (2003, p.13).

O mundo moderno traz visível, na rotina da maioria esmagadora da população, a fragmentação desenfreada dos setores da vida humana. Isso está também modificando, naturalmente, as identidades pessoais. Hall (2003, p. 9) chama de “perda de sentido de si” esse deslocamento e descentramento do sujeito da alta modernidade e sua posição cultural, social, pessoal; o sociólogo fala de uma “crise de identidade” em nossos tempos, de várias identidades existentes em um único indivíduo, contraditórias entre si, e também de identidades não resolvidas.

Giddens (2002) confirma que, na alta modernidade, o eu, a auto-identidade, diferentemente de nas eras pré-modernas, são construtos diários resultados de escolhas diante dos acontecimentos e, por sua vez, definirão, em maior ou menor grau, os próximos eventos que nos atingirão e assim sucessivamente: “somos não o que somos, mas o que fazemos de nós mesmos.” (2002, p. 74). Com isso, fica evidente que, para o sociólogo, a auto-identidade é uma narrativa e, como toda narrativa, passa pela faculdade da linguagem e dos signos linguísticos. A construção da auto-identidade, como a construção mesmo de uma autobiografia, requer trabalho de criação e imaginação, sobretudo seleções de alternativas. Segundo o estudioso britânico: “a autobiografia – particularmente no sentido amplo de uma auto-história interpretada, produzida pelo indivíduo em questão, seja escrita ou não – está realmente no centro da auto-identidade na vida social moderna.” (2002, p. 75). Segundo Bauman, é possível saber quem se é somente em relação ao outro:

Um ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras, da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais. (2005, p. 38).

Sobre a ilusão de uma identidade integrada e coesa, Stuart Hall (2003, p. 39, grifo do autor) diz: “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”. O que diferencia o “eu” das eras pré-modernas do “eu” da alta modernidade é que este não é um mínimo unificado e sim praticamente um campo de batalha, onde inseguranças e tribulações encontram-se numa

disputa ora discreta, ora violenta, com origens as mais variadas de perturbações. Do mesmo modo, a identidade não é mais sinônimo de estabilidade, de traços distintivos, de unidade e congênita. Esse fenômeno de desintegração e descentramento do sujeito reflete-se de maneira muito clara na produção estética, influenciando-a e condicionando-a.

Segundo Louro afirma, o nascimento pode ser visto como o início de uma viagem: “Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto” (2016, p. 13). A determinação acerca de sexo e do gênero da criança no nascimento empreende o início de uma viagem. É instalado um processo do qual se espera um determinado rumo e direcionamento; esse é um processo ativo, uma vez que nele é estabelecida a ação de “fazer”, “construir” um corpo, uma identidade (de gênero, sexual, etc), dentro do que foi nomeado no nascimento: “O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário” (2016, p. 15).

Não obstante todas as instruções estratégicas e técnicas sociais e culturais diárias para que a “viagem” seja empreendida em apenas uma direção já definida no nascimento, os sujeitos desobedecem a sequência e a subvertem: “Ainda que sejam tomadas todas as precauções, não há como impedir que alguns se atrevam a subverter as normas.” (Ibid. p. 16). É possível, aqui, perceber o sujeito pós-moderno, apresentado por Hall, construindo sua autoidentidade nos extremos das possibilidades de empreendimento; e esse extremo significa, na sociedade compulsoriamente heterossexual, de gêneros binários, gritante e desviante subversão das normas, ou seja, uma anormalidade.

Não há como esquecer-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado. Mais do que isso, ao ousarem se construir como sujeitos de gênero e sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na subversão das “normas regulatórias”, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas. (Ibid. p. 18).

Através da teoria queer e dos estudos de gênero e identidade, noções como heteronormatividade, o binarismo homem/mulher e identidades unificadas são questionadas, problematizadas e desconstruídas, o que pode contribuir grandemente no alcance das razões, e sua análise, da pouca visibilidade e protagonismo da mulher homossexual na literatura. Considerando que é a hierarquia sexual que constrói e mantém o conceito de gênero, é esta que deve ser questionada primeiramente, pois é quem normatiza a sexualidade com o dogma da heterossexualidade como única expressão saudável, excluindo as demais sexualidades da normalidade, da sociedade e das artes. Sobre a teoria queer e seus pressupostos:

Os/as teóricos/as queer constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos – em particular, apoiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social; põem ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; são favoráveis a uma estratégia descentrada ou desconstrutiva que escapa das proposições sociais e políticas programáticas positivas; imaginam o social como um texto a ser interpretado e criticado com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes. (SEIDMAN, 1995, p. 125 apud LOURO, 2016, p. 40).

É nesta perspectiva que Judith Butler (1999), uma das vozes mais importantes dos *queer studies*, afirma que a naturalidade do sexo biológico é uma construção discursiva e a partir dessa constatação, chega à noção de performatividade do gênero, segundo a qual o enunciado constrói a realidade que enuncia simultaneamente à enunciação. Desta forma, podemos pensar a literatura como um espaço de construção de subjetividades alternativas, no âmbito da representação de sujeitos que não estão inseridos no padrão dominante ocidental de identidade, especialmente as figuras homossexuais e bissexuais femininas, através de personagens e enredos que trazem essas temáticas em suas criações, construindo, simultaneamente, suas identidades fora do âmbito literário, o que configura uma escrita performativa urgentemente pertinente e necessária. Por conseguinte, este fazer literário, essencialmente inovador e transgressor, questiona até mesmo os pressupostos básicos das convenções das narrativas realistas; por entender que os referenciais externos nos quais se baseia em suas representações estão sempre em trânsito, procura novos métodos de representação que deem conta do objeto representado.

Teresa de Lauretis (1994) assegura ser a construção do gênero sua própria representação, afirma que o conceito de gênero está permanentemente em movimento. Sendo assim, é possível afirmar que a literatura pode ser disseminadora de estereótipos, reprodutora das representações do padrão heteronormativo e/ou transgressora, criadora de imagens inovadoras, que tentem fazer presente a diversidade, contribuindo, desta forma, na construção de novos “tipos”, uma vez que esta criação artística é performativa.

Pela consciência de uma recepção negativa, ou pelo estranhamento do ato, por si mesmo, muitas vezes acontece o mascaramento do gênero na ação de contar suas histórias, no caso de narradores(as) homossexuais. Essa constatação é importante para perceber o quanto a questão do gênero está imbricada na questão da sexualidade e na questão da representação do sujeito homossexual na literatura. A teórica feminista Jane Flax (1991) critica os binarismos maniqueístas macho/fêmea, homem/mulher e questiona sobre o status de “natural” concedido a algumas categorias.

Descentramento

Segundo James Ginzburg (2012), algumas obras da produção literária brasileira a partir de 1960 estão exigindo da crítica jornalística e acadêmica ângulos novos de análise e interpretação: “Nos últimos anos, surgiram obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos.” (p.199). Ginzburg cita temas que povoaram a ficção literária brasileira nos últimos anos, e que são configurados por um elemento que os distingue, de modo geral, da tradição literária brasileira: a presença de personagens ou narradores(as) não-correspondentes aos valores morais da cultura patriarcal.

Pelo fato de colocar em foco a visão e o relato, na forma de narradores(as) e personagens, de grupos marginalizados, alguns autores(as) estão construindo uma estética que foge ao padrão literário tradicional que abarca, predominantemente, uma privilegiada parte da sociedade brasileira: “Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras.” (GINZBURG, 2012, p. 200).

Os novos olhares, a partir dos quais as narrativas estão sendo construídas, desafiam a pensar a própria realidade do país a partir de perspectivas inovadoras. Segundo Ginzburg, “Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados.” (2012, p. 200). O pesquisador levanta uma pressuposição reflexiva baseada em um descentramento recorrente nas últimas produções literárias brasileiras em relação aos narradores, o que vem de encontro à minha hipótese de um movimento da representação da identidade lésbica da margem ao centro das narrativas, especificamente da obra aqui analisada, e as implicações estéticas, políticas e sociais advindas desse processo.

O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p.201).

Não obstante a afirmação de que a contemporaneidade pode estar sendo um período de resistência, no qual a produção literária atua como um potente fator de confronto às tradições conservadoras, é preciso cautela quanto às generalizações. Elas não significam que haja uma totalidade, universalidade ou essência no fazer literário contemporâneo em relação a essas características; também é errôneo afirmar que esse processo é exatamente uma novidade da literatura contemporânea. A literatura moderna já apresentou narradores marginais, perspectivas periféricas e pontos de vista altamente subjetivos e sem uma rígida linearidade temporal. É pertinente citar que no

século XIX, com obras como *A volta do parafuso* (1898), escritores como Henry James já realizavam inovações formais a partir da problematização da racionalização da vida e confiabilidade do relato de seus narradores. Noções como ambiguidade, incerteza e indefinição já estavam sendo apresentadas na produção literária do escritor inglês a partir de movimentos contínuos de subjetivação e relativização da credibilidade do foco narrativo.

Não são novas na literatura as representações da mulher, do pobre, do negro e do homossexual, contudo as perspectivas das quais se narra e as alusões históricas e sociais implicadas nelas são relativamente inovadoras; as histórias estão sendo narradas a partir de ângulos historicamente delegados ao mutismo e às margens, com provocações sociais polêmicas e complexas. Esses processos tiveram início na literatura moderna e proliferaram-se causando impacto na produção literária contemporânea, principalmente por trazerem à luz, no centro de suas tramas, temas que estão em debate em outras instâncias, como na política e nas discussões sobre os direitos humanos, por exemplo.

São nas relações entre texto e recursos formais que as modificações podem ser vistas. Experimentações com a linguagem e narrativas pautadas por fragmentos já são encontradas há muito na literatura, no entanto são esses recursos, aliados a um horizonte de questionamento social e político, com o intuito de criar um novo olhar para os processos históricos, que constituirão a singularidade dessas narrativas inovadoras da pós-modernidade. São narradores(as) e personagens que, na forma e no conteúdo, buscam a desconstrução de temas enraizados no imaginário coletivo de uma sociedade baseada na autoridade patriarcal. “Seria de fato historicamente estranho se esses movimentos emancipatórios reproduzissem valores, condutas, linguagens e pontos de vista consagrados em tradições autoritárias.” (GINZBURG, 2012, p. 203).

Para que uma narrativa seja considerada inovadora no sentido que Ginzburg apresenta, não basta a presença de categorias sociais marginais, é preciso haver a combinação de fatores que levem em consideração “recursos de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a História.” (Ibid. p. 204).

Em *Todos nós adorávamos caubóis*, o ponto de vista de Cora, conhecido a partir dos fragmentos de memória espalhados pela narrativa, sobre sua distante relação com a mãe, por exemplo, os silêncios e lágrimas das duas diante da revelação da homossexualidade da filha, leva o leitor a visitar um espaço destinado anteriormente ao esquecimento. Situações de opressão, onde os rumos da vida das personagens são pautados pelo preconceito, pelo estigma, aqui são narradas por quem sofre a ação repressiva; é um novo olhar sobre os estigmas criados pela moral brasileira conservadora. Essa é uma forma de revisitar nossa tradição, nossos valores enquanto país emergente e que se retrata plural e abrangente, mas que se revela ainda extremamente

excludente de tudo aquilo que não se encaixa perfeitamente em seus rígidos padrões morais, estéticos, sociais e econômicos.

Ginzburg insiste na necessidade de revisão das teorias acerca dos(as) narradores(as) contemporâneos(as); o estudioso diz ser imprescindível a renovação, que sejam revisitados o vocabulário, a metodologia e perspectiva e afirma que ainda não há consenso na área, o que dificulta qualquer delimitação da teoria.

A narradora de Bensimon, logo no início da narrativa, tem sua confiabilidade posta à prova, por exemplo Cora não consegue lembrar-se de objetos que, pelas circunstâncias demonstradas na narrativa, foram seus. Se considerarmos que a narradora não tem total domínio de suas lembranças e, conseqüentemente, do que está narrando e se acreditarmos que haverá lapsos de memória em seu relato, é necessário admitir que todo seu discurso, principalmente os fragmentos elaborados pela rememoração, pode estar pautado pela incerteza, pela dúvida e por termos dissociativos. Isso faz dela uma narradora diferente do típico narrador realista, cartesiano, que geralmente está convicto de seu relato; do mesmo modo, Cora está muito distante dos narradores e personagens patriarcais. Não há indícios na narração de Cora de que ela dispõe de condições para superar suas dúvidas e suas angústias. Sua trajetória de narração é constituída em termos de incertezas e especulações: acerca de seus sentimentos, acerca dos sentimentos de Julia, dos pensamentos da mãe e de sua própria aceitação da nova família do pai.

O narrador, enquanto elemento formal crucial da narrativa, pode determinar como os diferentes componentes estruturais funcionam. Em *Todos nos adorávamos caubóis*, especificamente, a narradora refere-se a si como bissexual. Mais do que nos mostrar que a voz narrativa da obra de Bensimon emerge de um lugar marginal em relação ao sistema social dominante, que é heteronormativo, conservador e patriarcal, o trecho em que Cora faz essa referência de sua sexualidade está marcado por desconstrução, ambiguidade e questionamentos acerca do modo de definição utilizado pela própria narradora em seu discurso:

Sim, eu me sentia atraída por garotas. Tecnicamente, eu era bissexual. Minha linha do tempo teria todos os indícios. Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras. (...) Mas eu disse bissexual. Garotas e alguns garotos. Ou, para ser mais exata: garoto. Garota. Garota. Garota. Garoto. Garota. Garoto. E daí seguindo usualmente essa proporção. Com os garotos, eu ficava por inércia. Com as garotas, por encantamento. Com os garotos, tudo transcorria como em um roteiro de comédia romântica para grande público (salvo que eu estava justamente encenando o papel que me cabia). Com as garotas, tudo começava, continuava e acabava no mais puro melodrama. (BENSIMON, 2013, p. 45 - 46).

Cora afirma ser bissexual, no entanto sua afirmação já nasce relativizada pelo advérbio de modo que a antecede: tecnicamente. A construção do trecho inicia com a afirmação da bissexualidade e segue desmontando-a. Tecnicamente, Cora é bissexual; sua linha do tempo teria todos os indícios; aqui, o uso do verbo *ter* no futuro do pretérito do indicativo, que também indica condição, segue desconstruindo a afirmação da bissexualidade. Segundo os fatos observáveis da vida da protagonista, ela poderia ser definida como uma pessoa bissexual. Se a condição para a definição fosse catalogar seus atos, ela seria considerada bissexual, conforme as regras sociais de comportamento e os indícios externos. Contudo, não é assim que Cora sente sua sexualidade. O trecho passa bruscamente da suposição da bissexualidade para a explicação, agora em primeira pessoa, dos motivos pelos quais isso não corresponderia à sua verdade.

De modo lacônico, como se estivesse mesmo classificando momentos que podem ser nomeados em uma linha temporal, Cora mostra que suas experiências com os garotos foram em número expressivamente menor do que com as garotas. Isso e as informações sobre as motivações de cada caso transmutam a afirmação inicial de bissexualidade. O trecho apresenta a narradora referindo-se a si da maneira como outros a veem (através da superficialidade de seus atos), para depois aprofundar, a partir do relato de como ela sente-se diante desses atos e quais eram suas especificidades. O discurso de Cora constrói uma imagem de sua identidade para o leitor a partir desse processo de transmutação do superficial para o profundo. Tanto a maneira pela qual a narradora expõe sua vida afetiva, como uma espécie de catálogo (Garota. Garoto.), quanto o uso da terceira pessoa nos trechos em que ela cita as “evidências” de sua bissexualidade, demonstram a construção sintática do trecho propondo um conflito entre a imagem que o outro faz de Cora e a imagem que ela tem de si.

O discurso narrativo concede a oportunidade ao leitor de ter acesso à configuração de linguagem e ao ponto de vista de uma jovem narradora-protagonista pertencente a um grupo marginalizado tanto social quanto literariamente. De alguma maneira, a linguagem utilizada e os símbolos articulados na narração estão associados a esta condição de sujeito de Cora, às suas vivências enquanto homossexual e componente de um grupo estigmatizado pela tradição patriarcal. É possível inferir isso na construção do excerto supracitado, quando a narradora recorre ao recurso de construir sua imagem a partir da visão externa, para depois desconstruir a partir do relato de sua subjetividade que está para além dos fatos e da simples observação. Essa construção, a partir de uma simulação do olhar do outro, serve para intensificar a ideia do desajustamento entre a narradora e a esfera social que é evocada na narrativa.

É somente ouvindo a voz da própria Cora que chegamos a quem ela verdadeiramente é, como efetivamente se sente em relação a si e à sua

afetividade. Esse trecho funciona como um indicativo da importância da voz pertencer a esta narradora, sugere o quanto é fundamental que Cora, sujeito de suas vivências e sentimentos, relate sua percepção de si mesma, e não outro. Afinal, a “visão técnica” e a observação por terceiros chegaria a uma conclusão equivocada, que afirmaria a bissexualidade da protagonista, quando na verdade ela firma, ao se envolver com garotos: “eu estava justamente encenando o papel que me cabia”.

Bensimon, a partir do olhar de Cora, revela um Brasil construído sobre os preceitos do machismo, com uma cultura ainda muito pautada pelo patriarcado e pelo cerceamento das liberdades individuais, principalmente as liberdades referentes ao sexo feminino. O caso envolvendo o “cara das bombachas”, em Porto Alegre, quando Cora e Julia estão saindo da cidade para iniciar a “Viagem Sem Planejamento”, é criador de vínculos entre o estético e o histórico, remetendo diretamente, a partir dos símbolos que engendram os significados do episódio, a autoritarismo e intolerância atrelados à tradição. Um homem usando bombachas se aproxima e bate três vezes no vidro do carro, incisivamente, demonstrando firmeza em sua decisão de admoestar Cora pelo calçado que usava:

“Essas tuas botas são de homem”, ele disse, apontando para dentro do carro, o dedo indo e voltando duas vezes. Pela sua expressão, minhas botas pareciam ter acabado com seu dia. Um tanto chocada, olhei para meus próprios pés a fim de conferir o que era mesmo que eu usava, e eram meus coturnos Doc Martens, pelos quais eu havia pagado uma pequena fortuna em uma loja da marca em Paris. Aquele par de sapatos tinha um pequeno altar reservado em quase todos os movimentos da contracultura, mas era demais esperar que tal carga simbólica penetrasse na carcaça cansada de quem no máximo tinha visto coturnos protegendo os pés dos policiais militares que atiram balas de borracha em tendas do MST. (BENSIMON, 2013, p. 13).

O binarismo de gêneros, o papel atribuído à mulher, o que se considera apropriado para o sexo feminino e o que não é tolerável: todos paradigmas da cultura patriarcal que entram em discussão diante da interferência do homem de bombacha no visual da protagonista. A bombacha funciona, aqui, como símbolo de tradição, de autoritarismo, de patriarcado e machismo, enquanto a bota Doc Martens de Cora é uma poderosa insígnia da contracultura, da resistência à hegemonia tradicional e social. A bota de Cora e a bombacha do homem funcionam como elementos criadores de um conflito na narrativa, como artefatos de contraponto entre o velho e o novo; entre o que conserva e o que inova; entre o que reprime e o que resiste. São duas imagens que se contrapõem na representação de discursos que se chocam.

Além disso, é elementar atentarmos para o fato de que Cora está usando uma bota que é considerada um artefato importante da contracultura, contudo é também o mesmo coturno usado por policiais militares. As escolhas linguísticas feitas no retrato que é traçado da polícia militar também são

reveladoras do lugar de fala da narradora. A polícia militar não é representada como uma instituição de segurança do país, pelo contrário, é quem atira bala de borracha em tendas do MST (onde vivem famílias inteiras à espera da Reforma Agrária) enquanto tem seus pés protegidos por coturnos; em poucas palavras Cora cria uma imagem violenta e covarde da polícia militar.

A bota Doc Martens da narradora é, portanto, um elemento que ganha novo sentido no movimento de contracultura, através da subversão de seu significado original. O calçado utilizado pela polícia para estabelecer ordem e disciplina é reapropriado e ressignificado pela contracultura e por Cora no diálogo com o “cara das bombachas” como elemento questionador dos fundamentos dessa ordem. Um artefato que protege quem representa o autoritarismo e a força passa a habitar o altar dos movimentos da contracultura, da resistência, da criação do novo a partir do passado rejeitado. O mecanismo de deslocamento sofrido pelo objeto sustenta uma ambiguidade. O uso do coturno por Cora e pela polícia militar indica um elemento comum, que unifica as duas instâncias. Os diferentes funcionamentos que o mesmo objeto opera nos dois segmentos demonstra que existe um abismo de percepção e de valoração entre eles.

A nova carga simbólica da qual o coturno está dotado não é reconhecida pela tradição hegemônica (representada pelo homem usando bombacha) e isso gera o conflito. O discurso de Cora atribui à ignorância do homem o fato deste não compreender a força expressiva de sua bota, construindo, assim, uma hierarquia entre seus discursos, processo que funciona, novamente, como um questionamento da legitimidade da interferência do homem e tudo o que isso representa.

É inovador, enquanto forma literária que representa as ainda tímidas mudanças sociais no cenário brasileiro, que essas vozes periféricas sejam ouvidas, que se atente para sua versão quanto às investidas do sistema hegemônico sobre suas individualidades. O evento entre Cora e o homem de bombacha ilustra de modo pontual a tradição e o conservadorismo atuando ofensiva e firmemente no que vê e não compreende e, portanto, não aprova.

Considerando o cenário do patriarcalismo conservador brasileiro, a voz de Cora é uma voz incômoda, que está na contramão da norma, do que é instituído como bom e correto. É a voz do sujeito excêntrico que está sendo ouvida neste relato; este aspecto formal é criador de empatia com a situação da protagonista, que aqui se constitui como o sujeito fora das normas da cultura dominante. Quando Cora pensa que o “cara das bombachas” jamais compreenderia a carga simbólica de seu coturno e atribui isso à falta de conhecimento do homem: “‘Acho que o senhor não é um especialista em moda’.” (Ibid. p. 13), acontece um movimento de desconstrução de verdades absolutas; esse movimento, do qual o marginal é sujeito, desautoriza a voz hegemônica, conservadora, que interfere em sua subjetividade.

O homem das bombachas não entende de moda, o homem só conhece o coturno nos pés dos policiais militares, portanto sua afirmação não tem valor. A bota custara uma “pequena fortuna”, ou seja, é atribuído, além do valor simbólico, um alto valor comercial ao objeto, que havia sido adquirido por Cora “em uma loja da marca em Paris”; a bota era altamente valorizada, em termos culturais e financeiros em um dos lugares mais importantes do mundo, o que permite à protagonista desconsiderar a opinião de quem a questiona por usá-la. A construção discursiva desse excerto põe em posição de autoridade e valor a perspectiva que habitualmente seria vista como a excêntrica, esquisita, errada. Esse é um recurso que tem sua força constituída na configuração de uma linguagem que se posiciona contrária ao senso comum e à tradição autoritária. Essas são imagens constitutivas de uma estética que põe em conflito, a partir de objetos simbólicos, o autoritarismo e a resistência; a repressão e a subversão. É uma estética que permite retratar o Brasil sem verdades despóticas e absolutistas.

A estética de Carol Bensimon indica, no âmbito das ações sociais do cotidiano e das interações pessoais no mundo ficcional de suas personagens, as articulações e conflitos entre indivíduo e sociedade; as quais, por sua vez, remetem a tensões mais abrangentes, como na esfera do Estado. A passagem em que Cora imagina qual seria o teor da conversa com seus pais sobre sua sexualidade funciona como um potente indicativo de que a narrativa atua como um mecanismo de inserção de críticas à exclusão social:

A pior parte, sem dúvida, era ter que lidar com meus pais. Havia muito tempo eu tinha descartado as conversas sérias. Você sabe, eles votam na esquerda e são a favor dos direitos humanos e das minorias até que você apareça em casa com a sua namorada. Então a primeira coisa que dizem é que eles não têm problemas algum em aceitar suas “escolhas”, mas o resto da sociedade, infelizmente, irá estigmatizá-la. E, afinal de contas, eles estão preocupados é com o seu bem. Eles amam o verbo estigmatizar, mas claro que são sempre os outros os responsáveis por todo esse lamentável equívoco.

E há ainda mais. Você vai perder a linda oportunidade de ter um filho? Você vai negar ao seu filho a chance de crescer no seio de uma família normal? Isso era o tipo de coisa que eles diriam, no caso de a conversa séria ter acontecido. Mas na verdade, não houve nem mesmo tempo para esse tipo de conversa. Quando meus pais se separaram eu tinha dezesseis anos. O otorrinolaringologista mais famoso de Porto Alegre contentou-se, a partir disso, com suas obrigações de genitor: dois encontros semanais, às quartas e domingos, durante os quais nós mais mastigávamos comida congelada do que tentávamos criar algum tipo de cumplicidade. (BENSIMON, 2013, p. 47).

No excerto acima, a narradora apela para o leitor, em um exercício de construção de cumplicidade: “você sabe”, para denunciar a hipocrisia familiar em relação às liberdades afetivas dos filhos e à tolerância social com o que

difere dos padrões hegemônicos. O discurso da narradora, aqui, constitui-se como denúncia; ela evoca questões relativas ao Estado, ao coletivo social (Direitos Humanos, minorias). O modo como ela “convoca” a cumplicidade do leitor sugere que o que ela diz é de conhecimento comum, é corriqueiro na sociedade. A narradora protagonista ironiza as supostas preocupações dos pais ao tomarem consciência da homossexualidade de seus (suas) filhos(as).

Está presente no discurso um tom amargo de quem tem consciência dos atos e palavras hipócritas que a família faria e diria nessa “conversa séria” que ela tenta evitar, talvez por desgosto e cansaço prévios. O ato de inserir a crítica à exclusão social (velada, neste caso da conversa imaginada por Cora) consiste exatamente no uso desses recursos linguísticos como a ironia, o sarcasmo, a construção do diálogo hipotético a partir de frases baseadas no senso comum brasileiro.

A disposição das frases no trecho também são recursos formais que cooperam no mecanismo de crítica social que Bensimon engendra no discurso de sua narradora. Em uma frase, Cora elabora o suposto questionamento que fariam seus pais acerca da impossibilidade de um filho dela crescer no seio de uma família normal; logo em seguida comunica a separação dos pais quando tinha dezesseis anos. Há uma justaposição de duas informações que se mostram conflitivas uma vez que uma anuncia a hipocrisia da outra: questionamento da normalidade de uma família homoafetiva e a dissolução de uma família tradicional na qual o pai não exerce efetivamente a função atribuída a si. Cora questiona, com a disposição formal de seu discurso, a legitimidade dos protestos da família tradicional brasileira contra as formações familiares não tradicionais, que estão fora das normas vigentes dessa moral conservadora.

A percepção de Cora quanto à homossexualidade também está implícita no trecho: “Então a primeira coisa que dizem é que eles não têm problemas algum em aceitar suas ‘escolhas’.”. O vocábulo “escolhas” está entre aspas para explicitar que não expressa a opinião de Cora, é um termo utilizado pelo senso comum e, portanto, provavelmente sua mãe e seu pai usariam nesta conversa hipotética. Sendo assim, fica claro que Cora não percebe sua sexualidade como um campo de alternativas no qual ela faz escolhas como, segundo sugere o vocábulo utilizado, acredita o pensamento geral sobre o assunto. A homossexualidade, portanto, é colocada como uma característica constitutiva do sujeito representado. Uma vez mais, fica evidente na narrativa de Bensimon, a importância do lugar de fala estar sendo ocupado por esta voz marginal que outrora na produção literária, de modo geral, tinha seu depoimento posto na periferia do discurso narrativo.

A narração de Cora se constitui, em muitos trechos, em termos de negação, principalmente em relação aos modelos tradicionalmente impostos de conduta, de formação de identidade, de vestuário e de família. Desde criança, a narradora se sente destoante da imagem que a família esperava dela:

Aos dezesseis anos eu ainda era o que os falantes de inglês chamariam de tomboy. Em outras palavras, digamos que as tias e as tias-avós adoravam me puxar em um canto a fim de sugerir mudanças drásticas na minha aparência, afinal eu ficaria tão bem com um vestidinho estampado e uma sandalhinha, e por que eu não soltava o cabelo?, cabelos soltos valorizariam os traços delicados do meu rosto. (BENSIMON, 2013, p. 50).

O trecho apresenta um campo de conflito entre as expectativas que a moral tradicional conservadora, aqui representada pelas tias e tias-avós de Cora, cria em torno da figura da adolescente do sexo feminino, e o comportamento de Cora, que vai na contramão do que esperam dela. A representação das imposições dos papéis e atribuições de gênero mais uma vez estão criando um vínculo entre o estético e histórico na narrativa de Bensimon; Cora, incorporando as falas das tias em seu próprio discurso, não lhes concede voz, uma vez que despreza (isso se revela no tom sarcástico com que o trecho é construído) os conceitos de feminilidade que subjazem essas falas. Alguns anos depois, quando Cora ingressa na universidade, sua aparência sofre algumas mudanças:

Minha aparência começou a se transformar, sobretudo depois que li *O império do efêmero*, de Gilles Lipovetsky, para a cadeira de teoria da comunicação. Não foi a mudança que minhas tias esperavam, é claro. Por exemplo, eu transformei algumas calças jeans velhas em shorts muito curtos. Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz. Eu gostava da ideia de estar me tornando mais atraente e, na minha concepção particular de psicologia da moda, isso não quer dizer tornar-se mais feminina. Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura, como laços, petit-pois, rendas, sapato boneca, acessórios dourados, estampas de coração. Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo. (BENSIMON, 2013, p. 50).

As mudanças operadas por Cora em seu visual demonstram o atrito entre sua percepção de estilo e beleza e as ideias de suas tias, que aqui funcionam como representantes da moral tradicional vigente, para melhorar sua aparência. A constituição da narradora enquanto mulher adulta acontece em um processo de negação de tudo o que a tradição e o patriarcado conservador consideram que lhe ficaria bem. Os atributos conferidos ao sexo feminino são veementemente rejeitados pela protagonista. Fica claro, aqui, o conflito entre a percepção de si e de sua identidade, por parte da narradora, e a concepção social de gênero e atribuições específicas de cada um. O modo como Cora nega as “sugestões” das tias e o fato de realizar mudanças bem diferentes das que elas esperam em seu visual, funcionam como uma demonstração de que a concepção binária de gênero e atribuições específicas de cada um é um construto já naturalizado nas diferentes esferas da sociedade, tornado regra de comportamento em todos os manuais implícitos de conduta no cotidiano,

mas ainda assim construção social, passível, portanto, de questionamento, subversão e desconstrução.

A narração expõe as mudanças no visual da personagem com ênfase e certo tom de vingança contra as imposições da adolescência. O período composto por orações coordenadas assindéticas “Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz” funciona como um desafio ao que lhe era solicitado pelas tias. É possível entrever, nas entrelinhas do período, as conjunções desafiadoras que não estão aparentes na superfície do discurso: soltei o cabelo, mas também cortei cabelo, e ainda coloquei uma argolinha no nariz. É o sujeito transgressor se utilizando de sua voz no discurso literário para intensificar sua inadequação à esfera social que lhe impõe seus valores e mostrar que esse não é seu horizonte, seu referencial de identidade: “na minha concepção particular de psicologia da moda” e “Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo.”

Uma das características de *Todos nós adorávamos caubóis* como uma narração com perspectiva de uma condição social excluída é a indeterminação do desfecho da fábula e do destino das personagens. Assim como a “Viagem Sem Planejamento” não tinha um destino específico, as personagens da obra de Bensimon tampouco sabem ou fazem planos para o que vai acontecer. A narradora protagonista tem uma dificuldade de definição do que está acontecendo consigo, quais são seus sentimentos por Julia, o que ela espera da relação das duas, o que vai fazer e sente em relação à família, ao nascimento do irmão e à mentira contada para o pai sobre o objetivo de sua viagem ao Brasil. Essas indeterminações geram angústia na narradora, que se constitui em termos de incertezas, especulações e inquietudes, e, por conseguinte, constroem uma atmosfera angustiante também na narrativa.

A indefinição na construção da personagem Julia acompanha o que Cora sabe sobre ela, principalmente sobre seus sentimentos em relação a si. A partir do olhar de Cora, a imagem de Julia é determinada pelo mistério, por lacunas que não serão preenchidas: o que Julia sente por Cora? Por que, depois de tanto tempo sem contato, resolve lembrar Cora sobre a “Viagem Sem Planejamento”? O que efetivamente significa sua viagem a Paris? Julia é bissexual, como também pode sugerir sua “linha do tempo” ou, assim como Cora, é tecnicamente bissexual? Todas essas questões permanecerão sem respostas claras ao longo de toda a narrativa, constituindo Julia como uma personagem indefinida aos olhos do leitor, assim como é sob o olhar da narradora-protagonista, como sugere o seguinte fragmento:

Julia Ceratti, sua sacana, o que será que se passa nessa cabecinha, Senhorita Meia-Luz, Miss Ametista 1999, irmã caçula, irmã do meio, quarto 23 do pensionato Maria Imaculada, imigrante latina muito atraente procura homem de Primeiro Mundo para relacionamento sério, lésbica ocasional quando ninguém está vendo, o que é que há dentro dessa cabecinha.” (BENSIMON, 2013, p. 133- 134).

A configuração da linguagem do romance de Carol Bensimon e as construções discursivas repletas de antíteses de ideias que visam opor a percepção da narradora à visão de mundo tradicional, patriarcal e conservadora, constroem uma narrativa de resistência, de revelação de um lugar relativamente novo. Cora é constituída pela falta de definição de seu destino, de falta de respostas para seus questionamentos e, principalmente, pela negação. A narradora protagonista de *Todos nós adorávamos caubóis* não sabe exatamente quem é ou para onde quer ir, mas sabe o que não é, onde não quer estar e o que não “tem nada a ver com ela”. A rejeição e o questionamento a tudo o que é imposto principalmente pelas instituições sociais ditadoras da moral vigente, como a família tradicional, é evidente.

Fazia muito tempo que minha mãe tinha deixado de medir as palavras. Vamos dizer que desde a separação. Quando meu pai deixou nossa casa, todo o antigo sistema de sutilezas dela entrou em colapso, de maneira que minha adolescência foi bombardeada com a sinceridade dos pessimistas. Era como se eu precisasse o tempo todo de alguém analisando o mundo ao meu redor e emitindo boletins regulares sobre seu (mau) funcionamento. Debaixo da superfície, o recado parecia ser sempre o mesmo: você não tem que ver com seus próprios olhos, eu estou te contando como é. (...) Dos acertos faziam parte os erros, e eu não me importava de chorar pelas coisas que eu havia escolhido, porque, por mais dura que fosse a queda, sobrava a sensação de que até elas tinham lá sua beleza. Mas minha mãe sempre tivera mais medo da vida do que devoção à vida. (BENSIMON, 2013, p. 99-100).

O modo como se constrói a narração da relação de Cora com a mãe reforça a ideia do discurso narrativo como resistência aos moldes tradicionais de conduta. O tom confessional da narradora ao se referir à maneira com que a mãe lhe ensinava sobre o mundo revela uma construção de identidade, por parte de Cora, a partir da negação de tudo o que a mãe dizia e representava. A mãe representa imposição a partir de tentativas de imprimir em Cora sua visão de mundo (pessimista, segundo a narradora), seus valores, seus medos e frustrações. Cora revela, a partir da negação dos valores da mãe, uma identificação maior com o novo e uma tendência a experimentar. As instituições sociais, que aqui podem estar representadas pela mãe, oferecem certa segurança ao indivíduo em termos de construção de sua identidade e em suas vivências.

A narradora-protagonista do romance, corroborando as afirmações de sociólogos como Stuart Hall, rejeita as intervenções de instituições sociais (tradição, família) na construção de sua identidade e manifesta o desejo de construir suas próprias referências. Cora se aventura na criação de si mesma, abre espaço para o que não conhece, mesmo que isso possa lhe causar sofrimento. Há, no trecho supracitado, novamente um confronto entre o velho e o novo, entre o que está instituído e o que está se constituindo.

Assim como no episódio do “cara das bombachas”, Cora rejeita a visão de mundo que emerge de elementos que compõem o pensamento hegemônico e a cultura vigente. O homem que critica o calçado de Cora é descrito como triste e cansado, a mãe como covarde diante da beleza que a vida pode ter. A partir do olhar da narradora-protagonista para esses elementos, a narrativa engendra uma visão de mundo criadora de novos sentidos para o passado, que já não serve, que é rejeitado, que é desprezado.

A falta de linearidade temporal na narrativa, por conta das constantes inserções de anacronias, também promove o estatuto de fragmentação, próprio (não exclusivo) da literatura da pós-modernidade que pretende distanciar-se dos modelos realistas por excelência. É notável a ausência de um desfecho determinante para a história de Cora e Julia, um desenlace que resolva os conflitos entre as personagens ou os conflitos internos da protagonista acerca da relação das duas. A narração termina com uma anacronia, após o relato de que as duas meninas estão dançando em um bar, em Paris, e a narradora resolve “estar” em outro lugar, já que Julia parecia distante:

Ela parecia estar se divertindo pra valer, balançava a cabeça e os fiozinhos da franja se agitavam, o quadril entendia a música com perfeição, duas ou três vezes ela ergueu os braços bem alto, eu estou dizendo que ela estava realmente curtindo adoidado, ao mesmo tempo era como se ela não estivesse ali, não de todo, então eu resolvi não estar também. Minha casa. (...) A TV tinha ficado ligada no mudo, era um filme de banguê-banguê cheio de moscas e barba por fazer, mas Julia só tinha visto os primeiros quinze minutos iniciais. Ela disse que adorava caubóis. Agora Julia estava esticada na minha cama, de maneira que parecia não ter sobrado muito espaço para mim. Tirei a roupa, coloquei uma camiseta velha e tentei me acomodar como pude. O filme ainda estava bem longe de terminar. Fiquei assistindo. Um duelo. Um romance. Um deserto. Aquela menina que dormia ao meu lado. Todos nós adorávamos caubóis. (BENSIMON, 2013, p. 189, 190).

As lacunas que acompanham os episódios da narrativa permanecerão até o final do livro, como uma demonstração de que não há uma estória (com início, meio e fim) para contar e que Cora narra para tentar encontrar-se em meio a todas as indefinições e vácuos de sentido em suas vivências. Esses são todos elementos formais que opõe a obra também à tradição realista, que geralmente coloca o papel do narrador como o agente de objetivação de um determinado escopo narrativo.

A narrativa de Bensimon aborda um dos temas mais antigos e explorados da literatura universal: o amor. Definitivamente, não é o tema do livro que o aproxima das características da literatura brasileira da Pós-modernidade, e sim o modo como esse amor é relatado, as maneiras como a narração acontece e os elementos que a constituem. O fato do tema “amor” estar sendo abordado a partir do relacionamento casual de duas mulheres, sendo que uma delas é a portadora da voz narrativa, é o que confere a *Todos nós*

adorávamos caubóis a característica de narração pós-moderna, que possui um ponto de vista das margens, já que a esmagadora maioria dos narradores brasileiros são homens heterossexuais.

Além disso, é possível encontrar na narrativa muitos elementos que contrapõem tradição e tendências inovadoras, processo que constrói conflitos entre o centro e as margens da cultura hegemônica, reforçando o estatuto de narrativa que se propõe a trazer à tona, em seu discurso, discussões atuais, articulando-se a questões específicas da contemporaneidade. Desse ponto de vista, posso afirmar que essa é uma narrativa sobre o amor a partir de um ângulo diverso da visão dominante, de uma perspectiva não hegemônica e que representa uma parcela da sociedade que é predominantemente marginalizada ou excluída.

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo, In: Adorno et al., **Textos escolhidos**, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N.). **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos caubóis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Trad. Daniela Kern e Guilherme S. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 8.ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: _____. (Org.). **A personagem de ficção**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, pp. 67-89, 1970.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **História da sexualidade: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. Ed. Rio de Janeiro: Edições GRAAL Ltda, 1999.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. Tintas. **Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 5.ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. São Paulo: L&PM, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Preconceito, racismo e política**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. Para quem se escreve? In: **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. Editora Vozes. São Paulo, 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MEMÓRIA E IDENTIDADE BRASILEIRA EM BAÚ DE OSSOS

MEMORY AND BRAZILIAN IDENTITY IN BAÚ DE OSSOS

Gilberto Alves ARAUJO*

(UFPA)*

Resumo: Neste artigo pretendemos realizar uma breve análise do romance Baú de Ossos, de Pedro Nava (1974), levando em consideração os conceitos de memória e identidade, conforme Artières (1998) e Candau (2010); além das noções de autobiografia e identidade nacional, segundo Cândido (2006; 1989), Leujene (2008), Pollak (1992) e Hall (2005). Nessa perspectiva, a obra se projeta para a pós-modernidade, no sentido de fazer emergir contextos de fluidez e de mobilidade, a perda, a melancolia, a insegurança e a ausência. Em uma jornada catártica através do continuum espaço-tempo, Nava parece amenizar a incompletude e a falta, a pobreza de um homem que pensa trilhar um caminho novo. Enquanto explora o passado, ele vai exercitando a representação da identidade brasileira, isto é, a capacidade de manter a nação e seus cidadãos reconhecíveis à medida que o tempo e os eventos se esvaem. Por um lado, sua escrita, nos moldes de um pacto autobiográfico, fá-lo protagonista de sua própria história, e promove nele uma aguda consciência de si, seu ser cindido e responsabilizado. Por outro lado, seu ofício de anatomista fá-lo enxergar-se como fruto de uma coletividade muito maior, e que, de certo modo, explica-o, compreende-o, fornece-lhe razões de ser e existir.

Palavras-Chave: Literatura nacional. Memória. Identidade. Autobiografia.

Abstract: In this article we intend to do a brief analysis of the novel Baú de Ossos, by Pedro Nava (1974), taking into consideration the concepts of memory and identity, according to Artières (1998) and Candau (2010); also the notions of autobiography and national identity, following Cândido (2006; 1989) and Leujene (2008), Pollak (1992) and Hall (2005). Under this perspective, we can say this novel projects itself into the post-modernity, since it points out to fluidity and mobility contexts, loss, melancholy, uncertainty and absence. In a cathartic journey through the continuum space-time, Nava seems to reduce the incompleteness and lack, the poverty of a man who thinks he is walking down a new road. While exploring the past, he keeps practicing the Brazilian identity representation, that is, the ability of maintaining nation and its citizens recognizable as the time and events pass. On one hand, his writing, following patterns of an autobiographic pact, makes him protagonist in his own history and promotes an acute consciousness of himself, his fragmented and held responsible being. On the other hand, his occupation as anatomist makes him see himself as a result of a much bigger collectivity, which, in a certain way, explains him, involves him, provides him with reasons to be and exist.

Keywords: National literature. Memory. Identity. Autobiography.

* Mestre em Ensino de Língua e Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins. Professor efetivo de Língua Inglesa e Literaturas Anglófonas na Universidade Federal do Pará. E-mail: gilbertoa.araujo@yahoo.com.br

Introdução

Articulando a memória de um grupo (memória genealógica) à memória individual, analisamos neste artigo a autobiografia de Pedro Nava (1974), em que são relacionadas tanto uma memória particular (a memória da infância, por exemplo) quanto memórias histórico-semânticas, momento em que os relatos sobre os antepassados são recontadas pela família e/ou arquivadas (em cartas, documentos oficiais, fotografias, objetos de família).

O autor traz em sua obra memorialística uma narrativa sobre seus antepassados e sua infância, perpassando datas que vão do século XVIII até meados da década de 1960. Nesse percurso é dada ênfase principalmente à relação dos ascendentes de Nava com a configuração da cidade de Juiz de Fora, com os estados de Minas Gerais, Ceará e Rio de Janeiro (sendo os dois primeiros os mais relevantes). Além disso, a obra aborda a relação da família com a política brasileira, bem como memórias bastante particulares de algumas personagens.

Desde as páginas iniciais, aponta-se com clareza a trajetória de leitura do passado que será feita. Trazendo como epígrafe da obra o poema **Profundamente**, de Manuel Bandeira (ícone do Modernismo Brasileiro), Nava trata principalmente dos ancestrais que não mais habitam o mesmo tempo que o narrador da obra, pois “Estão todos dormindo/Estão todos deitados/Dormindo/Profundamente”.

Com riqueza de detalhes sobre as histórias dos parentes que viveram no século XVIII e XIX, a narrativa leva o leitor a imergir em uma memória envolvida pelos ares da ficção. Trazendo os artefatos arquivados de sua família, Nava torna presente as memórias que são povoadas por sua família, e o faz com abundância de minúcias.

Uma lembrança detalhista, por exemplo, é o caso da tia-avó materna, D. Irifila, que permaneceu nos anais familiares através da história oral; além de ser resgatada pelos arquivos (os objetos de cristal e prata herdado pelos seus descendentes). Essa tia decide dar uma **lição de moral** no marido, pois este gostava de jogos de azar em sua casa:

Nunca suas bandejas, seus bules e seus açucareiros de prata tinham tido tal polimento. Nunca tirara tanta toalha de renda das arcas e das cômodas perfumadas a capim-cheiroso. Nunca seus guardanapos de linho tinham recebido tal polimento. [...] E no meio da maior bandeja, a mais alta compeiteira com o doce do dia - aparecendo todo escuro e lustroso, através das facetas do cristal grosso, de um pardo saboroso como o da banana mole, da pasta de caju, do colchão de passas com ameixas pretas, do cascão de goiaba com rapadura. O comendador resplandecente destampou a compeiteira: estava cheia, até as bordas, de merda viva. [...] Não conheci o casal Iclirérico-Irifila senão de ouvir dizer. [...] Da Irifila ficou apenas a sombra no anedatório familiar (NAVA, 1974, p. 30-31).

Toda a obra está repleta dessas memórias que recebem extrema atenção na sua descrição. Elas tratam de momentos específicos que definem a identidade dos sujeitos rememorados, tal qual ocorre com D. Irifila, sempre lembrada como uma mulher de personalidade forte e controladora.

Alguns pressupostos teóricos

Os sentidos dados às experiências constituintes de identidade são vários e de variadas formas. Dizer quem sou eu está inserido necessariamente em uma narrativa sobre o passado (rememorado), isto é, implica entender quem eu fui, quais as relações do passado e dos antepassados para a configuração de um sujeito. Identidade, dessa forma, constitui-se de memória: de um grupo social, da família (genealógica), do coletivo e/ou do sujeito que se caracteriza de forma individualizada (narrativas do *self mademan*)¹.

Portanto, a formação identitária está necessariamente relacionada à memória, a um passado experienciado. Nessa direção, a memória define a identidade, mas não se caracteriza como determinante desta. Candau (2012) discute memória justamente nesse sentido: fazendo algumas considerações sobre de que forma ela configura a identidade; o autor problematiza até que ponto uma memória coletiva, que define o sujeito incorporado em um determinado grupo, interfere nos movimentos identitários². Além disso, ele ainda argumenta que a memória coletiva não deve ser uma amostragem generalizadora de lembranças de um grupo social. Essa amostragem reduz a memória do sujeito, as especificidades, considerando, dessa forma, apenas o que é do âmbito do coletivo: “toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sobra aquilo que não é compartilhado” (idem, p. 34).

Ainda que haja recorrências, cada memória é particular, perpassa as experiências (individuais, mesmo que sejam compartilhadas por um grupo) particulares dos sujeitos. Memória particular está relacionada à lembranças sobre o passado que, dentro de um grupo, apenas foi guardada por um sujeito.

Como defende Halbwachs (1990, p. 51), a memória está sempre localizada em um grupo, é sempre organizada a partir da relação com o outro, isto é, a “memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”.

Segundo Candau (2012), a constituição da identidade está intrinsecamente ligada à memória. Essa memória não necessariamente diz respeito às experiências vividas, mas está relacionada principalmente às lembranças compartilhadas socialmente. Nesse sentido, não apenas aquilo que o sujeito vivencia faz parte de sua memória, mas também os acontecimentos

¹ Bauman (2008) argumenta que a narrativa coerente sobre o passado passa por um processo de articulação, isto é, de dar sentido à história de nossa vida. É nesse processo de articulação que podemos tentar desconsiderar o papel do outro, sendo apenas o eu virtualmente considerado na construção do passado. É nesse “irresistível [processo de] individualização” (BAUMAN, 2008, p. 16) que surge a narrativa do “*self-mademan*” – o indivíduo que pretensamente constrói a si mesmo.

² Essa interferência refere-se à determinação da formação identitária. Por exemplo, uma pessoa que convive numa comunidade racista pode entender que os sujeitos pode ser discriminado pela cor da pele, credo, cultura. Certamente, esse movimento acontece após a filiação a outras identidades.

compartilhados por uma comunidade incorporam-se àquilo que podemos chamar de memória particular.

Na obra de Nava, isso fica evidente em vários momentos, quando o narrador rememora fatos que estão arquivados nos documentos oficiais, além daqueles que foram transmitidos por sua família durante anos. Através da linguagem esses fatos se integram à memória dos narradores que os compartilha[va]m, mesmo que os sujeitos locutores não tenham, de fato, vivido tais acontecimentos. Esse é o caso, por exemplo, da narrativa sobre uma sinhá, conhecida por sua crueldade, e que foi assassinada por suas escravas. Além de constar nos “anais judiciário de Minas”, também faz parte da memória (traumática) de sua avó, Maria Luísa e do irmão desta, Júlio, quando os dois, fugindo dos cuidados da mãe, assistiram ao enforcamento das escravas condenadas à morte pelo crime de assassinato³(NAVA, 1974, p. 114). A vivacidade com que o episódio é narrado causa a impressão de que o próprio narrador esteve lá. Com efeito, é como se aquele(s) evento(s), de tão natural(is) e verídico(s) que lhe parece(m), já é(são) incorporado(s) como parte da memória de quem verbalmente o(s) reproduz.

Essas lembranças particulares e, principalmente, as memórias compartilhadas, são trazidas ao presente pela narrativa a partir dos arquivos mantidos pela família de Nava e/ou pelos documentos oficiais sobre os acontecimentos do estado de Minas que envolvem seus parentes. Assim, a memória de Nava parte de uma perspectiva de alguém que vive na década de 1960, isto é, trata-se de uma “reconstituição” do passado sob a ótica de um presente. É o momento presente que organiza e seleciona as memórias, de forma a ser uma narrativa coerente em relação ao pretérito e, principalmente, aos olhos do agora: “As memórias são [...] fraturadas; as narrativas, por sua vez, são questionadas; novas, elas têm de ser elaboradas para abarcar a realidade mais recente” (RAMOS & ERTZOGUE, 2012, p. 492).

O reconhecimento de eventos e lugares deixados no passado é recolocado à luz do presente, na relação com o outro: “Se hoje tivesse que tomar lugar dentro de um quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Casos como o do filho de uma escrava alforriada (Laura), tratado como escravo – apesar da lei conceder liberdade aos sujeitos escravizados em determinadas circunstâncias⁴ –, exemplificam bem os momentos em que o narrador descreve com certa ironia o comportamento de sua família, avaliando negativamente algumas condutas tomadas por seus ascendentes. Observamos que essa postura axiológica é fruto de seu *hic et nunc* e não necessariamente representa a postura dos atores envolvidos em cada episódio narrado.

Notando os mais diversos documentos e objetos, tão referenciados na obra como meio de reconstituir o passado, somos levados a considerar aqui o que Artières (1998) chama de arquivar a memória, isto é, selecionar

³ Seja dito em louvor de minha avó materna e de meu tio Júlio que os dois perderam os sentidos e só deram por si em casa. Depois foram dias de febre alta, semanas de terrores noturnos até que a carga emocional, como no filme de uma explosão, turcado e passado às avessas, voltasse ao seu estado potencial de simples lembrança, lembrança suscetível de reexplodir e tornar a fazer acontecer tudo que fora testemunhado (NAVA, 1974, p. 118)

⁴ Ele [Luís da Cunha] só tolerava o tempero da Laura e as gorduradas dessa negra, como também só admitia ser copeirado por um filho dela, moleque conhecido como o *Ventre Livre*, pois nascera já na vigência da Lei Rio Branco. Não era escravo, mas vivia como tal na casa dos meus avós, preso que era à mãe. Não tinha salário. Comia, vestia e apanhava de graça. (NAVA, 1974, p. 195)

(triagem) e manter artefatos que sirvam de subsídio à memória. Dessa forma, memória seria uma triagem que fazemos durante a nossa vida (passada) de acordo com uma formação ideológica compartilhada: o que está arquivado é aquilo que pode ser considerado como uma memória “relevante”, que queremos arquivar, como evidencia Nava (1974, p. 184). Esse processo, portanto, é um movimento constante, pois, enquanto recuperamos registros memorialísticos, sempre são feitas novas seleções – descartando alguns documentos e considerando outros arquivos que resgatam uma memória que desejamos manter.

As triagens nos arquivos memorialísticos apontam para uma narrativa coerente, com efeitos de leitura una– ou, pelo menos, que tenha uma direção de “leitura sem lacunas”. A partir da noção de coerência dos artefatos arquivados, das narrativas que são construídas, a memória é, então, a configuração de um *ethos* pelo sujeito que arquiva: tanto para o eu “entender um pouco melhor quem somos nós”, quanto para nossa sociedade: “Passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos [...], e por meio dessas práticas, construímos uma imagem, para nós mesmos e para os outros” (ARTIÈRES, 1998, p. 10).

Assim, falamos aqui de uma memória que se constitui em “materialidade”, isto é, memórias registradas (fotografias, documentos - cartas, registros oficiais - objetos). Esses arquivos são trazidos em quase todas as narrativas sobre o passado de Nava, tal como é o caso de uma data contestada pelo fato de existir um documento que prova o contrário. É o episódio da chegada do primeiro marido de sua avó materna, o alemão Henrique Guilherme Fernando Halfed, ao Brasil:

Suas biografias dizem que ele veio para o Brasil em 1835. Isto não deve ser a verdade. Tenho em mãos o traslado do inventário de Dona Dorotéia Augusta Filipina, sua primeira mulher, onde se diz que em 1839, ano provável do falecimento da mesma, seus filhos tinham as seguintes idades: Pedro Maria, 13 anos; Ana Antônia, 11; Francisco Mariano, 9; Josefina Antônia, 8; Fernando Feliciano, 6; Guilherme Justino, 4; e Dorotéia Ana, meses. Não são citados os nomes de Antônio Amálio e Carlos Oto, também desse leito. Se o filho mais velho tinha 13 anos, o casamento do Halfed deve ter se dado aí por 1825 ou 1826. Portanto, sua vinda para o Brasil (mais a hipótese de ele ter vindo casado) coincide com a dos primeiros mercenários estrangeiros importados pelo nascente Império (NAVA, 1974, p. 131).

Nava se opõe à veracidade de tal data, registrada nas biografias do alemão, a partir de um documento que está sob seus cuidados. Considerando um inventário da primeira mulher de Halfed, o narrador conclui que a data de 1835 não é a mais provável em relação à chegada desses ao Brasil, pois, segundo as relações estabelecidas, em tal data o referido alemão já habitava as terras brasileiras.

O movimento memorialístico feito em Baú de Ossos em relação aos acontecimentos arquivados é o que organiza a narrativa. As memórias são resgatadas a partir dos documentos que favorecem as lembranças sobre o passado. Ao falar sobre esse tempo e os personagens que nele se movem, Nava pondera sobre o modo como as lembranças são resgatadas:

Finalmente, as genealogias servem à vaidade. Pouco, porque pensando bem, as árvores de família nunca se apresentam copadas, mas mostrando no passado o galho único que não ficou esquecido, que foi documentado, o que pode aparecer. Porque não existem famílias que não venham, a um só tempo, do trono e da lama (NAVA, 1974, p. 184)

Esse movimento de resgate, ao contrário do que possa aparentar, contempla não apenas o clã dos Nava, mas, no âmbito político e sócio-cultural, compreende a constituição discursiva e identitária de Minas Gerais, do Nordeste, do Rio de Janeiro, enfim, da nação brasileira, essa *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008).

Nesse trabalho memorial exaustivo, em recuperar o passado, percebemos, como já dissemos, uma intensa articulação entre memória e identidade, sujeito e sociedade-mundo, já que o homem não se concebe fora da coletividade. Notamos que o escritor se apresenta como “uma testemunha da história”, aquele que “toma a direção e organiza as coisas [como os arquivos] segundo a perspectiva própria de um indivíduo particular” (GUSDORF apud Villaça, 2008), mas que, sendo um inevitável fruto do meio social, fornece uma cosmo-representação ao invés de apenas uma auto-representação.

Ora, de certo modo é o gênero autobiografia que possibilita o desenvolvimento tanto dessas articulações quanto dessas representações. A saber, autobiografia pode ser entendida como uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Assim, embora o foco da narrativa seja o *si*, a autobiografia permite o exercício da relação entre a vida “particular” desse *si* (sujeito) e sua inserção num quadro social e cultural, como já sugerido anteriormente, além de perpassar o real (discurso histórico) com algumas características do texto ficcional (literatura) (PANICHELLI-BATALHA, 2011). Isso implica dizer que, ao recuperar o passado através da memória, o sujeito procura construir-se uno e coeso dentro de contextos, situações, tempos e lugares diversos à medida que narra. Nessa trajetória de auto e alter-discursivização é característica dos sujeitos sociais desejarem se reconhecer em todas as passagens, para isso procuram manter determinados traços discursivos para se enxergarem, conectarem-se ao corpo social e simultaneamente se destacarem da massa, construírem o seu *eu* (KEHL, 2012). Em outras palavras, é a narrativa autobiográfica que permite, de um lado, notar como os sujeitos vão criando e mantendo identidades, sob o simulacro da unicidade

e da originalidade, e, por outro, como a memória se constitui em termos de faculdade individual que operacionaliza um conjunto de representações coletivas (CANDAUI, 2011).

Toda a narrativa da obra em questão tende a girar em torno do personagem-narrador, Pedro Nava. Através de processos de associação e imbricação, cada objeto, fala, gesto, fragmento de passado conflui na construção de sua identidade que pode ser: certo conjunto de traços pelos quais se reitera a aparente unidade e estabilidade das representações do sujeito ou de sua coletividade; certo estado psíquico e social articulado ou, de algum modo, manifestado no discurso (CANDAUI, 2011).

A recuperação do passado mediante a narrativa autobiográfica de Nava, além de conferir sentido ao caos fluente e móvel que é a vida, gera âncoras de identificação, naturaliza a comunidade imaginada e dificulta sua transformação. Nele se pode perceber que o trabalho da memória fornece ainda fundamentos históricos à filiação a determinadas identidades. É esse processo que contribui para a formação da identidade dos sujeitos e que garante a estrutura identitária do grupo.

Reiteramos que no livro em tela a persecução da identidade se dá não apenas em relação às pessoas enquanto indivíduos peculiares, mas principalmente em relação a grupos de pessoas, com destaque para esta congregação de sujeitos a que se denomina Brasil.

Recorrendo a um empréstimo e releitura da psicologia social (POLLAK, 1992) podemos dizer que em *Baú de Ossos* há três elementos essenciais que cooperam no exercício de construção identitária nacional: a unidade física, isto é, o sentimento de ter fronteiras tangíveis e definidas, no caso o território brasileiro, ou limites de mútuo pertencimento ao grupo que habita esse lugar; a consciência de continuidade dentro da fluidez temporal; e por fim, o sentimento de coerência, de efetiva unificação do ser-existir.

A inscrição das personagens na reconstituição minuciosa das cidades, das ruas, das casas, das vestimentas, do clima, das paisagens nacionais, bem como a constante comparação entre a territorialidade brasileira e a de outros países apontam para uma busca por unidade física e pertencimento coletivo territorial.

A organização cronológica do tempo, a extrema precisão das datas, a fluidez da sequência de eventos e o encadeamento dos fatos sugerem aquela consciência de passagem e continuidade. O sentimento de coerência aduz-se, por sua vez, na manifestação, organização, articulação e tratamento dado às lembranças de Nava, por mais copiosas que sejam, portanto, propícias à confusão e ao contraditório.

Através dessas lembranças observamos a identidade em ação, os vestígios de uma capacidade de manter a si e aos outros personagens conscientes em meio a tantas transformações e relações entre trajetórias. Parece evidente

que essa habilidade é fortalecida pelo trabalho da memória genealógica de que falamos no início do texto, tendo em vista o poder que a mesma tem de gerar ou estabelecer relações entre os sujeitos mesmos e suas trajetórias entre si, numa espécie de dinâmica de mutualidade.

Isso nos permite dizer que, em Nava, memória e identidade se imbricam ao modo de Proust. Em outras palavras, a identidade, ainda que não determinada pela memória, é, em grande parte, construída pela força dessa à medida que pode também orientá-la (TONKIN *apud* CANDAU, 2011).

Embora possa parecer, quando se menciona lembrança e memória não se pretende operar sinonímia, pois se admite que haja uma relevante distinção entre elas: ao passo que a memória (num sentido lato e global) opera procurando conservar as impressões por fio condutor de coerência e sentido, a lembrança funciona como faculdade antitética da mesma, que tende a desintegrar essas mesmas impressões (CANDAU, 2011). A lembrança é essencialmente evocação, complexidade, fragmentação, ancoragem fugaz e contextual.

Com efeito, podemos afirmar que para construir a identidade de seu país Nava parte das lembranças, da incompletude; o que restou do vivido, índices do tempo, vestígios preservados na memória, Baú de Ossos. O escritor parece achegar-se ao artifício do anatomista, do paleontólogo e do arqueólogo: “[...] partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e, osso por osso, o esqueleto da besta [...] que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante” (NAVA, 1974, p. 41).

A partir disso, podemos pressupor que na obra em discussão a construção da identidade brasileira demanda imaginação ou um trabalho ficcional capaz de atribuir carne ou massa a esse esqueleto inerte. Porém, não é isso o que se depreende do *pacto autobiográfico*⁵ de Nava, no qual se nota um desejo de que sua obra não seja lida como ficção, mas como um relato memorialístico verídico.

Nesse sentido, Baú de Ossos apresenta-se como *discurso homodiegético* (GENETTE *apud* BARROS, p. 3), pretensamente não-ficcional, no qual autor, personagem e narrador se confundem, e se esforçam por comprovar as coisas e os personagens descritos, por conferir autenticidade à narrativa. Para tanto, os eventos narrados são tratados como experienciados/testemunhados, reconstituídos genealógica e arqueologicamente, como expressão de uma verdade. Não é gratuito o esforço que ele emprega para atribuir à sua narrativa não somente um caráter verossímil, mas também verídico: “juntar à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado pela poesia” (NAVA, 1974, p. 67).

Por intermédio dessa diligência do escritor vemos consolidar-se o país politicamente conturbado, *tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza*. A representação identitária que habita o imaginário social ganha

⁵ “O Pacto autobiográfico é uma espécie de proposta do autor, um discurso dirigido ao leitor que visa estabelecer um contrato de leitura. Esse contrato é baseado, acima de tudo, na afirmação de identificação entre autor, narrador e personagem. Essa identificação é feita através do uso do nome próprio e pode ser estabelecida de diferentes formas” (LEJEUNE *apud* FAULHABER, 2012, p. 2).

corpo, vez e voz pelas palavras de Nava. Uma representação embebida de bastante ironia e humor, o que pode causar certa sensação de deslocamento dessa identidade brasileira. É assim que o processo de pertencimento e articulação mútua entre as personagens e aqueles três elementos essenciais de identidade (de que nos fala Pollak) se vai tecendo em cada parágrafo, peripécia, em cada resto mortal que emerge do Baú de Ossos.

Torna-se, pois, impossível dissociar a identidade dos Nava daquela que se sustenta como inerente ao Brasil. Ele naturaliza a identidade da nação filiando-a constante e intrinsecamente à história da vida privada, ancorando-a aos artefatos, relatos, enfim, à trajetória de sua família.

Desse modo, a ficção talvez opere um papel importante nesse trabalho de ancoragem, preenchendo as lacunas e os vácuos, o esquecimento, para manter a conservação do si e do Brasil através do tempo (ver RICOUER, 2007). Mesmo sendo as experiências, testemunhos, indícios materiais/simbólicos abundantes em Nava – “Não preciso recriar o sobrado de Joaquim Feijó de Melo porque este eu conheci. Basta recordar” (NAVA, 1974, p. 43) – nem sempre eles são copiosos para facilitar a recriação – “Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter” (NAVA, 1974, p. 41). Por isso, faz-se necessária a interferência do ficcional, que na visão do narrador nada mais é do que a projeção da hipótese mais provável – talvez, a única digna de credibilidade.

Contudo, sabe-se que até mesmo o simples *recordar*, ruas, praças, casas, faces, eventos históricos, fatos desconhecidos ou notórios, cidades inteiras, carece de certo ar ficcional, de *representação semântica* e não apenas *factual* (CANDAU, 2011), pois a narrativa para fornecer/ser sentido à vida demanda obviamente esforço de (res)significação. Partindo dessa premissa, poderíamos não apenas dar crédito à máxima popular que diz que “*recordar é viver*”, bem como sugerir que essa não é uma tarefa de “reviver” (viver novamente e do mesmo modo), mas de construir a si e ao mundo cada vez de forma sensivelmente distinta. Nas palavras de Candau (idem, p. 74): “[...] todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade”.

Através do recordar, a simples seleção de determinados eventos, espaços e pessoas, e não outros, que aparecem no discurso de Nava, é um processo de construção da identidade e da memória do Brasil. Isso é possível se considerarmos que as distintas articulações ou encadeamentos dessas escolhas já são capazes de configurar, por si só, deslocamentos sensíveis na imagem identitária nacional ou nas possibilidades dessa representação identitária. Daí se dizer que o imaginário social sobre a identidade brasileira ganha corpo em Baú de Ossos, porque essa seleção, não obstante a ação profunda do humor e da ironia, opera-se na obra de forma canônica, com os episódios e personagens mais emblemáticos da história do país. A ficção

perpassa o conjunto dessas escolhas, mas o faz apenas na medida necessária e suficiente para que a identidade nacional naturalizada não se subverta enquanto se mostra interessante e intrigante.

Nesse sentido, reiteramos que o memorialista mineiro mescla mui habilmente *fatos* históricos, memória e ficção (ver FRANZEN, 2012), e acaba, de certa forma e sob um ponto de vista macroestrutural, por reconstituir essa comunidade a que se chama Brasil. Certamente, essa tarefa é uma arte para além da descrição, implica leitura, interpretação, transsubstanciação, emoção e imaginação que a tudo e a todos tece.

O encontro do narrador com o passado traz à tona lugares, personagens e um tempo banhados pela poesia, esta energia que o conduz a uma catarse, a uma narrativa terapêutica (como ele mesmo sugere), que busca o paraíso perdido, talvez um similar ao que aborda Proust. Pela imaginação e pelas leituras artística, política, sociológica, Nava restaura um passado que permanece mesmo assim um Frankstein, uma colcha de retalhos, uma ilusão de coerência. Um Brasil de múltiplas origens e pluri-étnico, historicamente conturbado, mas incrivelmente rico e intrigante surge de seu relato.

Fora dessa imaginação/ficção as palavras, pessoas, lugares, a nação e os períodos mencionados seriam mais comuns, mais simples e provavelmente não se teriam constituído preciosos elementos literários em uma dimensão outra, que é a das personagens com seus espaços, tempos e psiques (CÂNDIDO, 1989).

Embora Ennes de Souza, Iclirérico Pamplona, Luis da Cunha, Dona Luiza e Dona Irifila pareçam seres únicos, o que é próprio do romance moderno, prevalece em Nava a atmosfera existencialista de Kafka, e um desejo de aduzir seus grandes personagens em sua complexidade, em sua qualidade enquanto exemplar de dada espécie. Talvez por esse cambiar entre o particular e o universal, e certamente pelo tratamento ficcional “que dá ares de invenção à realidade” (CÂNDIDO, 1989, p. 61), eles se tornem tão marcantes, fortes, expressivos.

Ainda através dessa ficção percebe-se que entre a identidade dos personagens e da nação existe um simulacro, um jogo de projeção e representação recíproca. Observa-se que o país é mais que o Estado ou uma instituição política, é um sistema de representação cultural. As pessoas reconstruídas por Nava integram a noção de Brasil a partir do que se entende por cultura nacional. Elas são participantes de uma comunidade simbólica que tem um poder intro e retroativo de produzir sentimento identitário, porque gera sentidos com os quais se deseja identificar (HALL, 2005; SCHWARZ apud HALL, 2005).

Ao lado do simbólico, o mundo físico/material (além dos arquivos) ocupa um espaço crucial na construção da memória e na identidade brasileira, de tal modo que se reflete mesmo na estrutura da obra de Nava. Os capítulos de Baú de Ossos recebem nomes de espaços geográficos, metonimicamente

usados para reerguer a unidade nacional na diversidade e na territorialidade: Setentrião (referência as regiões Norte e Nordeste), Caminho Novo (Zona da Mata em MG), Paraibuna (afluente do rio Paraíba do Sul às margens do qual se encontra Juiz de Fora), Rio Comprido (bairro tradicional da Zona Norte do Rio de Janeiro).

Não obstante o fato de que tais alusões possam limitar as possibilidades de ressignificação ou ser usadas meramente para obter efeitos de verdade, Nava utiliza sua tangibilidade no sentido de operar aquele jogo entre o verídico e o ficcional, a lembrança e a memória, a memória pessoal e a coletiva.

Para além das paisagens e das personalidades, os conflitos políticos administrativos e os governos ocupam um lugar significativo na narrativa, desde o Império até a República. Através deles, bem como das artes, pode-se vislumbrar um desejo de equiparação (irônica?) com a Europa e os demais países, e ao mesmo tempo nota-se a busca pela distinção – enfim, características do modernismo literário pelo qual o escritor mostra-se influenciado. Por isso a presença do relato exaustivo, tão copioso de arquivos, tão irônico para com os traços identitários autóctones nos episódios da história nacional, os quais se manifestam com “translucidez” tal que é possível ver neles indícios de um caráter universal que habita todas as coisas.

Considerações finais

É comum perceber, dentre tantas outras coisas, que as obras de Pedro Nava tendem a ser tratadas pelo grande público apenas como frutos de um modernismo famigerado, regido pelo desejo de constituição de uma identidade nacional “autêntica” e, talvez, suficientemente forte para resistir ao poderio do universo de prescrições europeias. Em suma, produções artísticas que rompem com um passado de estilos e filosofias consideradas estrangeiras e inférteis, à procura de uma nova perspectiva sobre a vida e o mundo ao qual se integram.

No entanto, uma abordagem de Baú de Ossos (como o exemplar primeiro daquele escritor) sob a ótica das concepções de memória, identidade brasileira e autobiografia, permite-nos afirmar que essa obra supera as expectativas que se constrói acerca do estilo literário modernista comum. Ao mesmo tempo em que se tece nessa linguagem estética, a obra se projeta para a pós-modernidade. Isso implica dizer que é patente em sua criação literária, em seu relato memorial (seja como for), o contexto de fluidez e de mobilidade, a perda, a saudade, a melancolia, a insegurança e a ausência.

Em uma jornada catártica através do continuum espaço-tempo, Nava parece amenizar a incompletude e a falta, a pobreza de um homem que pensa trilhar um caminho novo, quando na verdade está apenas tentando reconstruir o que imagina ter sido sua trajetória de vida, seu percurso nesse mundo, sua autobiografia. Assim, recuperar o passado requer donarrador

muito mais que suportes materiais ou muletas de memória, exige um agudo trabalho genealógico, no qual a memória opera as filiações dele consigo mesmo, com outros, e com o pretérito.

Enquanto explora o passado, ele vai exercitando a representação da identidade brasileira, isto é, a capacidade de manter a nação e seus cidadãos (membros de uma comunidade imaginada) reconhecíveis à medida que o tempo e os eventos se esvaem. Desse exercício apreendemos os sistemas cultural e social brasileiro, cujos traços são verdadeiros sustentáculos dessa *recognoscens*, férteis elementos simbólicos que, tecendo a história de vida dos sujeitos sociais, constituem sentido à nacionalidade.

Por um lado, a escrita de Nava, nos moldes de um pacto autobiográfico, fá-lo protagonista de sua própria história, e promove nele uma aguda consciência de si mesmo, de seu ser cindido, desgarrado, responsabilizado; o que lhe pode causar ainda mais saudade e melancolia. Por outro lado, seu espírito de médico, seu ofício de anatomista, bem como sua ascendência historiográfica quase positivista, fazem-no se enxergar como fruto de uma coletividade muito maior, e que, de certo modo, explica-o, compreende-o, fornece-lhe razões de ser e existir.

E é assim, dentro desses lados tão complementares e aparentemente opostos, que se articulam a memória do escritor e do grupo social que o constitui; é nesse quadro que a emersão das lembranças desestabiliza as impressões que a memória, inevitavelmente coletiva, procura conservar mediante um fio integrativo ou elo condutor de significação.

Se a incerteza e a insegurança insistem em abater o espírito dos personagens, age o narrador/protagonista para encontrar meios de fazer com que suas trajetórias de vida (inclusive a sua própria) façam sentido. E se, por sua vez, o tempo cronológico/positivista é cruel, e deglute os ossos do baú melancólico, tornando-os cada vez mais escassos, a poesia e a imaginação bastam para revitalizá-los com toda a sorte de carne, veias, vasos, sangue e tudo o mais que a engenhosidade de Nava possa criar.

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a Própria Vida. Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.11, n. 21, p. 9-34, 1998/1.

BARROS, M. L. P. de B. As três identidades do discurso autobiográfico: reflexões sobre a obra de Pedro Nava. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 10, n. 2, dez. 2012.

- BAUMAN, Z. **A sociedade individualizada**: Vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2008.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 61-86.
- _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- FRANZEN, J. Sobre ficção autobiográfica. In: _____. **Como ficar sozinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 270-290.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 2ª ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- KEHL, M. R. **Minha vida daria um romance**. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/>. Acesso em: 05 ago. 2012. p. 1-27.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- NAVA, P. **Baú de Ossos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.
- PANICHELLI-BATALHA, Stéphanie. Testimonio antes y después del alba. **Revista Internacional d'Humanitats**. n. 23, p. 27-38, out-dez, 2011.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- RAMOS, D. V.; ERTZOGUE, M. H. Performance biográfica e narrativa no Caribe: um estudo de La consagración de la primavera, de Alejo Carpentier. **Revista Brasileira do Caribe**, UFMA/FAPEMA, Jan/Jun, 2012.
- RICOUER, P. Memória pessoal, memória coletiva. In: _____. **Memória, história e esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 105-142.
- VILLAÇA, C. R. Pedro Nava: os caminhos da memória entre o esquecer e o lembrar. **Ipotesi - Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, p. 69-7, jun. 2008

CONTRADIÇÕES NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE FEMININA CHICANA EM LUCHA CORPI

CONTRADICTIONS IN THE CONSTRUCTION OF A CHICANA FEMININE IDENTITY IN LUCHA CORPI

Juliana Machado MEANDA*
(UFF)

Carla de Figueiredo PORTILHO**
(UFF)

Resumo: Este artigo investiga a representação da mulher no livro *Eulogy for a Brown Angel*, primeiro título da série policial da escritora Lucha Corpi, publicado em 1992. O foco deste exame é o processo de construção identitária da protagonista, Gloria Damasco, primeira detetive feminina da literatura chicana. Esta personagem revela diversas contradições de si mesma e de seu contexto, e as complexidades de sua individualidade e da coletividade híbrida em que se insere desvelam aspectos multifacetados do mundo pós-moderno. Neste romance, são promovidos amplos questionamentos de tópicos relevantes para a construção de identidade, tais como: gênero, raça, classe, história, cultura e espiritualidade. A partir dos caminhos que esta obra aponta, são estabelecidos diálogos conceituais pertinentes, especialmente com Stuart Hall, teórico que se debruçou sobre a questão da identidade em diversas produções. A identidade é tomada não como “essência” ou “eu verdadeiro”, mas como construção através da representação, de recursos históricos e discursivos que estão em constante dinâmica.

Palavras-chave: Identidade. Representação. Literatura chicana. Pós-modernidade.

Abstract: This article investigates the representation of the woman in the book *Eulogy for a Brown Angel*, the first title of the detective series by the writer Lucha Corpi, published in 1992. The focus of this examination is the process of identity construction of the protagonist, Gloria Damasco, the first female detective of Chicana/o literature. This character reveals several contradictions concerning herself and her context, and the complexities of her individuality and of the hybrid collectivity in which she is inserted unveil multifaceted aspects of the postmodern world. In this novel, broad questions are raised concerning relevant topics for identity construction, such as: gender, race, class, history, culture and spirituality. From the paths this work points out, pertinent conceptual dialogues are established, especially with Stuart Hall, theorist who has examined the question of identity in several productions. Identity is taken not as “essence” or “true self”, but as construction through representation, through historical and discursive resources that are in constant dynamics.

Keywords: Identity. Representation. Chicana/o literature. Postmodernity.

* Mestranda em Estudos de Literatura - Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense (UFF) e atual bolsista CAPES. E-mail: julianameanda@id.uff.br

** Professora Adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal Fluminense. Atua na linha de pesquisa Literatura, História e Cultura do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF. E-mail: carla_portilho@id.uff.br

Introdução

Lucha Corpi, nascida no México em 1945 e residente dos Estados Unidos desde 1964, é uma escritora chicana que evidencia em sua obra de ficção policial um forte teor político, enfatizando tópicos que dizem respeito à comunidade chicana através da inserção de figuras emblemáticas e episódios marcantes para esta coletividade. É relevante esclarecer que o termo “chicana/o” era vulgarmente utilizado com conotação pejorativa em referência tanto aos mexicanos residentes dos EUA quanto aos nascidos em território norte-americano de descendência mexicana. Porém, ao final da década de 1960 este termo foi adotado com um significado de autoafirmação, como uma escolha da própria identidade por parte daqueles que assim se denominavam, tornando-se uma palavra simbólica e ideologicamente carregada, que expressa o orgulho cultural de uma herança mexicana comum (CASTRO, 2001). Ou seja, “chicana/o” não é um nome com o qual as mulheres ou homens nascem, mas sim é consciente e criticamente assumido (ALARCÓN, 1990). Assim, tomar essa denominação para si é uma forma de resistência e de posicionamento diante do contexto político e social, e a produção literária de Corpi segue essa corrente, resgatando aspectos históricos e culturais que evidenciam injustiças sociais e questões políticas que fazem parte deste grupo étnico, bem como abordando perspectivas sobre gênero.

Em *Eulogy for a Brown Angel* (1992), obra de ficção policial, são evidenciados elementos muitas vezes dissimulados de preconceito e injustiça social da hegemonia branca estadunidense em relação à comunidade chicana e ainda de desigualdades dentro desta própria coletividade, especialmente no que diz respeito à condição feminina. Interessante notar que a discriminação da mulher é equiparada àquela do status literário da ficção de crime, que por sua vez oferece um espaço no qual é possível representar grupos duplamente marginalizados, como detetives mulheres de minorias raciais e étnicas (WORTHINGTON, 2011). Deste modo, a autora se apropria do gênero popular da ficção detetivesca e transfigura o seu conteúdo, uma vez que o tópico da investigação criminal é apenas um dos múltiplos problemas a serem expostos e examinados. Assim, o crime vai muito além de um fato pontual e motivador da busca pelo culpado, tornando-se pano de fundo e pretexto para trazer à tona questões mais profundas relativas ao seu contexto, especialmente concernentes a minorias raciais e de gênero, em um revisionismo que busca iluminar sombras históricas e culturais.

As escolhas linguística e de gênero textual de Lucha Corpi são, além de estéticas, também políticas. Ao optar pela escrita em inglês, uma língua que não é a sua materna, e um gênero difundido na cultura popular, apesar de tantas vezes criticado como literatura de massa, de pouco valor literário, a autora abraça a oportunidade de poder comunicar sua narrativa a um grupo leitor potencialmente mais amplo, possibilitando que o público norte-americano conheça um pouco mais sobre os chicanos e que sua obra possa

ser lida mundialmente, através do alcance que a língua inglesa possui na atualidade. Pertinente observar que, sendo também poeta, a autora escreve poesia sempre em sua língua materna, o espanhol. Já sua prosa, em inglês, possui diversos elementos linguísticos hispânicos e expressões chicanas, deixando claro ao leitor sua origem e seu grupo étnico. Tomando o conceito de literatura menor de Deleuze & Guattari (1977), temos que esta é a literatura produzida por uma minoria em uma língua maior, sendo que neste contexto a língua é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Além disso, tudo nela é político e adquire valor coletivo. Assim é a literatura de Corpi, produto de uma escritora que pertence a um grupo discriminado pela hegemonia do país onde vive, que insere na língua de prestígio, o inglês, elementos do linguajar chicano, de origem hispânica, e cujo tema reflete um forte teor político e marcadamente coletivo.

A obra em foco traz inúmeros questionamentos sobre a contemporaneidade, visto que é publicada ao final do século XX, e sua narrativa se desenrola em uma extensão de tempo de quase vinte anos, iniciando em 1970 e se prolongando até quase o fim da década de 1980. É relevante ressaltar que este período, desde o fim do século XX, trouxe transformações cruciais que também estão “[...] mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.” (HALL, 2006, p. 9). Ou seja, a subjetividade não é mais centrada, unificada em torno de uma ideia de “essência”. Todas as mudanças que geram esse processo desencadeiam assim uma crise de identidade, um questionamento de como o indivíduo pode relacionar-se a este novo contexto, e surge assim o “[...] sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p. 12). O que antes era tomado como intrínseco, passa a ser percebido como historicamente construído e resultado de interpretação, tanto de si quanto do outro.

Como fatores de impacto no abalo da noção de identidade, Stuart Hall (1991, 2006) enumera diversas mudanças que causaram rupturas nos discursos do conhecimento moderno, sendo as principais: a história passa a ser entendida como um contínuo relacionamento dialógico entre passado e presente, já que o ser humano vem ao mundo em condições sociais pré-determinadas, as quais não escolheu e sobre as quais não possui pleno poder de decisão ou de ação; o inconsciente é constatado, evidenciando que não se tem total controle ou consciência sequer de si mesmo, ou seja, a formação da identidade pessoal contém esse aspecto que nos foge; o sistema linguístico é examinado como uma estrutura de relações que nos precede, na qual estamos sempre imersos, e além disto a linguagem é instável, já que os significados não são fixos; o conceito de verdade passa a ser questionado, atrelado até então aos discursos de racionalidade do ocidente, que são relativizados; o feminismo surge como um dos movimentos sociais da década de 1960 que

promovem uma política de identidade, trazendo o antes apenas privado para a esfera pública, politizando assim a subjetividade.

Todas essas propostas de alterações de paradigmas ocorreram (e ainda ocorrem) neste período em curso, muitas vezes chamado de pós-modernidade, conceito controverso e extensamente debatido, que engloba diversas concepções muitas vezes contraditórias e é notadamente complexo. Há tantos defensores quanto detratores desta denominação, criticada por vezes como um termo “guarda-chuva”, que reúne múltiplas abordagens sobre a contemporaneidade. Porém, é tarefa árdua e delicada rotular o momento presente, e para um tempo de incertezas e de difícil assimilação parece condizente o próprio conceito ser incerto e repleto de numerosas nuances. Fato é que, neste período histórico, avanços tecnológicos em diversos setores como transportes e telecomunicações alteraram a relação entre tempo e espaço, e “[e]ssas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais” (HALL, 2006, p. 68). A globalização promove uma integração, em âmbito mundial, de aspectos econômicos, políticos, tecnológicos e também culturais, em consequência da velocidade crescente dos avanços científicos e novas tecnologias que provocam também novos modos de relação. Todo esse contexto desencadeado pela compressão espaço-tempo atinge e interfere nos processos identitários, considerando que “[a globalização] tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas [...]” (HALL, 2006, p. 87)

A construção identitária de Gloria Damasco – primeira detetive feminina da literatura chicana e protagonista da série policial de Corpi – é posicional e política, partindo de uma releitura histórica e de um mergulho cultural, através do resgate de mitos e eventos políticos significativos para o povo chicano. Sua estruturação é dada justamente a partir das diversas contradições que a personagem abarca, uma vez que a narrativa apresenta complexidades de diversos temas, enquanto paradoxos são evidenciados, tais como: justiça – polícia como instituição que protege mas que também violenta; raça – comunidade chicana como alvo de discriminações externas e que igualmente possui preconceitos internos; gênero – mulher que denuncia agressões e injustiças masculinas bem como se submete à cultura patriarcal. Assim, a ambivalência é exposta como inerente ao contexto pós-moderno e à construção de identidade, em uma visão que problematiza tópicos contemporâneos, fugindo de uma concepção dicotômica simplista. É proposta assim uma visão de mundo que problematiza as construções históricas e sociais chicanas, evidenciando que o termo não abarca um grupo homogêneo ou monolítico, mas que, mesmo tratando-se de uma coletividade com questões comuns, há ainda muitas desigualdades internas. A autora evidencia a complexidade de inúmeros fatores, escapando de uma visão

maniqueísta e desvelando a coexistência de aspectos ambivalentes tanto da cultura dominante quanto do grupo à margem, tanto de questões coletivas quanto individuais. Através desta personagem, há uma reconstrução da sua própria história e individualidade como mulher chicana, simultaneamente à da história e identidade de sua comunidade.

A instabilidade da concepção da personagem de Corpi é levada ainda mais adiante pela adição de uma camada mística a Gloria, que subitamente se percebe possuidora de uma espécie de clarividência, mas que, por não compreendê-la muito bem e nem saber como interpretá-la, a denomina de dom sombrio – “*dark gift*”. Mesmo possuindo formação familiar católica, o que também evidencia um dos aspectos culturais chicanos herdados do México, ela não demonstra ter uma relação forte com a religião em termos formais, apesar de manifestar simpatia por aspectos ligados ao catolicismo. No entanto, essa consciência extrassensorial não é prontamente aceita por ela mesma, imersa que está nos discursos da racionalidade. Fundir essa nova faceta à sua personalidade e a seu modo de viver e solucionar mistérios se mostrará mais um dos desafios a serem enfrentados, parte do seu contínuo processo de construção de identidade, uma vez que “[a identidade] permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38).

A construção identitária é tida assim como permanentemente em andamento, intrincada que está nos processos de identificação e de representação. Uma das questões é que a identidade se constrói através, e não fora, da diferença, sempre por meio de uma relação dialética com o Outro, entre os opostos de identificação e diferenciação. Como afirma Hall (1991, p. 16): “Only when there is an Other can you know who you are. [...] there is no identity that is without the dialogic relationship to the Other”.¹ Deste modo, o “eu” é formado tanto através do elemento com o qual se identifica como também do fator de que se diferencia, da alteridade, e tanto as identificações quanto as diferenciações são múltiplas e frequentemente mutáveis, já que o sujeito altera seus parâmetros ao longo de sua história, no processo infundável da construção identitária.

Além disso, “[...] a identidade está profundamente envolvida no processo de representação” (HALL, 2006, p. 71), e a literatura é um sistema de representação que também afeta a construção de identidade, sendo um meio não só de elaborar as identidades das personagens de uma obra mas possuindo também o poder de influenciar na construção identitária do público leitor. “Identity is within discourse, within representation. It is constituted in part by representation. Identity is a narrative of the self; it’s the story we tell about the self in order to know who we are” (HALL, 1991, p. 16).² A identidade é, assim, constituída dentro da linguagem, através de uma narratividade do eu, uma estrutura construída para si mesmo e para o outro que procura manifestar uma coerência, mas que não deve ser vista

¹ Somente quando existe um Outro, você pode saber quem você é. [...] não há nenhuma identidade que exista sem o relacionamento dialógico com o Outro.

² A identidade está dentro do discurso, dentro da representação. Ela é constituída em parte pela representação. A identidade é uma narrativa do eu; é a história que contamos sobre o eu a fim de saber quem somos

como estável ou permanente, já que o próprio sistema linguístico não é fixo e que a identidade nunca chega a um “resultado final”, mas permanece em elaboração ao longo de toda a vida.

Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies. Moreover, they emerge within the play of specific modalities of power [...] (HALL, 1996, p. 4)³

Partindo da premissa de que toda enunciação possui um posicionamento (HALL, 1991), serão explorados aspectos referentes às ambivalências demonstradas pela personagem quanto às suas experiências psíquicas e também no que diz respeito à relação conflituosa entre seus papéis perante a família e diante de seu trabalho investigativo. As ambiguidades são expostas como inerentes ao contexto em que a personagem vive, e as instabilidades da existência contemporânea implicam na construção de identidade a partir da fragmentação, tanto de si como da sociedade, na busca por uma articulação de forças diversas e até mesmo opostas. Como afirma Hall (2006, p. 12): “O sujeito [...] está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.” O reexame de questões raciais, sociais e políticas promovido pela obra em análise se faz a partir de recuperações históricas e culturais, que são por sua vez elementos indispensáveis para a composição de identidades.

³ Precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso, precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, em formações e práticas discursivas específicas, por estratégias enunciativas específicas. Além disso, eles emergem dentro do jogo de modalidades específicas de poder [...]

Investigando identidades

O livro *Eulogy for a Brown Angel* (1992) inicia em plena marcha ativista chamada *Chicano Moratorium March*, protesto contra a guerra do Vietnã e pela justiça social dentro dos EUA, que de fato ocorreu em 1970 em Los Angeles, inicialmente pacífico mas que acabou resultando na morte de civis. Em meio a este cenário ocorre a experiência crucial de Gloria Damasco que causará todo o desenrolar da trama, de grande relevância também para a construção identitária desta personagem. Dentro deste contexto, no qual Gloria manifesta sua posição política, inserida no movimento chicano, ela acidentalmente encontra o corpo de um menino chicano – seu “*brown angel*” – e essa morte será decisiva na transformação que se processará em sua vida, pois a partir daí surge nela um forte ímpeto de busca por justiça. É assim que ela acaba por tornar-se uma detetive amadora e ainda descobre possuir visões extrassensoriais, a primeira das quais ocorre exatamente nesta cena, na qual se percebe vendo ao mesmo tempo o corpo da criança morta, sua melhor amiga Luisa, que a acompanhava no protesto, e a si mesma, como se observasse todo o episódio de cima.

Em seguida, ao ligar para a polícia em busca de ajuda, Gloria denuncia que sua condição de chicana, isto é, de pertencente a um grupo desfavorecido, é fator de discriminação, o que aumenta a sua sensação de injustiça, conforme relata que, apenas por fornecer um sobrenome hispânico teria um atendimento diferenciado, com menor agilidade. Ela demonstra assim possuir plena consciência do preconceito que sofre devido à sua origem étnica, e em outro momento assinala a condição dos chicanos, constantemente sob julgamento e coerção da classe dominante norte-americana:

In some ways, I realized, our movement for racial equality and self-determination was no different from others like it in other parts of the world. But we were a people within a nation. Our behavior was constantly under scrutiny, our culture relentlessly under siege⁴ (CORPI, 1992, p. 64).

Gloria evidencia ainda condições muitas vezes dissimuladas de desigualdade dentro da própria comunidade chicana, especialmente no que diz respeito à condição feminina. Ela é uma jovem mulher, casada com Darío, médico, e mãe de uma filha pequena, Tania. Com relação ao seu marido, ela demonstra que ele possui um “menor grau” de machismo em comparação à maioria dos seus amigos, e relembra o tempo em que se conheceram, mais uma vez explicitando sua consciência política com relação à comunidade chicana e evidenciando ainda sua condição de mulher dentro desta coletividade: “[...] I was too young, too intense, too intelligent and too independent. All capital sins. Chicano nationalism and feminism didn’t walk hand in hand before or during the summer of 1970” (CORPI, 1992, p. 66).⁵

Fica claro assim o preconceito com relação à mulher dentro de seu grupo étnico, e Gloria mostra em muitas ocasiões uma postura assertiva na defesa das mulheres, como quando explica ao policial Kenyon – responsável pela investigação do assassinato do menino cujo corpo ela havia encontrado – a maneira correta de se referir às mulheres de sua etnia: “I think I better start your education right now. You have to say Chicanas with an ‘a’ when you talk about us women. Got it?” (CORPI, 1992, p. 68).⁶ Além disso, ser mulher e mãe implica em responsabilidades e obrigações perante a sociedade, além de uma autocobrança que a faz sentir-se culpada quando não está ao lado de sua cria. Ainda com relação à consciência de gênero, Gloria engloba a questão do papel que as mulheres exercem quando são mães e sua vulnerabilidade diante da violência, e afirma que elas e seus filhos costumam ser as vítimas das agressões praticadas por homens, como no caso do menino assassinado, ressaltando ainda a importância da união feminina para oferecer apoio umas às outras na reconstrução de suas vidas após tragédias como a que testemunhou.

Embora Gloria denuncie as agressões e injustiças praticadas pelo homem contra a mulher, ao mesmo tempo não escapa à ideologia dominante, mostrando-se também suscetível à cultura patriarcal, e assim a narrativa

⁴ De certa forma, percebi, nosso movimento por igualdade racial e autodeterminação não era diferente de outros como ele em outras partes do mundo. Mas nós éramos um povo dentro de uma nação. Nosso comportamento estava constantemente sob escrutínio, nossa cultura implacavelmente sitiada.

⁵ [...] eu era jovem demais, intensa demais, inteligente demais e independente demais. Todos pecados capitais. O nacionalismo chicano e o feminismo não caminhavam de mãos dadas antes ou durante o verão de 1970.

⁶ Acho melhor eu começar sua educação agora. Você tem que dizer Chicanas com um “a” quando você se refere a nós mulheres. Entendeu?

evidencia contradições com relação ao papel de gênero. Isto fica evidente quando Darío a pressiona para uma tomada de posição, fazendo-a ter que escolher entre a família e seu trabalho investigativo, que Gloria não considera uma atividade profissional, mas uma obrigação moral, uma necessidade interior de promover a justiça, não deixando que o crime fique impune. Ela se envolve muito nas investigações, relacionando-se com parentes das vítimas na busca por maiores informações, e em um certo momento quase torna-se uma vítima também, quando sofre a ameaça de um homem envolvido na trama, ficando sob a mira de uma arma de fogo. Gloria esconde este fato de seu marido, mas ele acaba descobrindo e julga absurdo ela ter colocado sua vida em risco. Darío então profere seu ultimato:

I've never told you what to do. [...] And I *never* kept you from doing what you thought was best. But you've never been reckless before. Now you're endangering your life, with no regard for Tania's well-being or mine. [...] These extrasensory experiences of yours are obviously more important to you than your own safety. [...] But think about this. What is more important for you, solving this case or keeping our marriage and family together? That is something *you* alone will have to decide (CORPI, 1992, p. 121).⁷

Darío revela neste momento seu aspecto repressor, julgando e condenando as atitudes de Gloria, e ainda pressionando-a para que decida entre seguir com as investigações ou manter a família unida, em uma ameaça velada, e utilizando ainda o argumento de nunca ter dito a ela o que fazer ou proibi-la de fazer o que quisesse. Gloria demonstra então um conflito interno, pois fica dividida entre as duas esferas, uma vez que ela sente-se responsável por trazer justiça para os assassinatos de Michael – o menino cujo corpo ela encontrou – e também de Mando – um jovem que, ao tentar ajudar a identificar o assassino de Michael, também acaba morto – ao mesmo tempo em que também se sente responsável por cuidar da filha pequena, considerando a função de mãe sua maior obrigação, seu papel mais fundamental. Além disso, ela não consegue conceber a sua vida sem o marido ao seu lado, mostrando assim a importância da família para a construção de sua identidade e revelando deste modo a influência que recebe da cultura chicana, para a qual a unidade familiar tem relevância primordial e considera que o papel primordial da mulher chicana é cuidar da família:

Sitting by Michael David's grave, I kept going over my silent promise to him and to Mando: that I would help bring to justice whomever was responsible for their deaths. But, I also struggled with the fact that years before, I had promised my daughter on the day she was born that her well-being would be foremost in my life. I also knew that, without Darío, my life was simply inconceivable (CORPI, 1992, p. 121).⁸

Gloria decide então abdicar da investigação criminal para dedicar-se ao marido e à filha, e afirma ter feito uma escolha da qual não se arrependeu.

⁷ Eu nunca disse a você o que fazer. [...] E eu *nunca* impedi você de fazer o que achasse melhor. Mas você nunca havia sido imprudente antes. Agora você está colocando em perigo a sua vida, sem consideração ao bem-estar da Tania ou ao meu. [...] Essas suas experiências extrassensoriais são obviamente mais importantes para você do que sua própria segurança. [...] Mas pense nisso. O que é mais importante para você, resolver este caso ou manter nosso casamento e família juntos? Isso é algo que somente *você* terá que decidir.

⁸ Sentada perto do túmulo de Michael David, eu continuei refletindo sobre a minha promessa silenciosa para ele e para Mando: de que eu ajudaria a trazer à justiça quem quer que fosse responsável por suas mortes. Mas eu também lutava com o fato de que, anos antes, eu havia prometido à minha filha no dia do seu nascimento que seu bem-estar estaria acima de tudo em minha vida. Eu também sabia que, sem Darío, minha vida era simplesmente inconcebível.

Apesar disso, secretamente ela ainda continua a pesquisar informações sobre as mortes de Michael e de Mando, porém sem envolver-se de forma direta, como havia feito anteriormente. Deste modo, fica evidente a contradição da personagem quanto a seus papéis de mãe/esposa e de investigadora, pois apesar de identificar-se com os dois, pressionada por Darío ela acaba considerando ambos como excludentes, uma vez que o perigo a que ela se expõe na sondagem de crimes não é compatível com o comportamento esperado de uma mãe responsável e esposa dedicada. Então, seu vínculo à família fala mais alto, porém sem que ela desista completamente da investigação. A representação feminina promove, assim, uma reflexão sobre a temática de gênero através de uma crítica da cultura patriarcal, propondo um questionamento dos gêneros e de seus papéis, porém mostrando Gloria como vulnerável a essa ideologia dominante, uma vez que ela abdica da investigação criminal por muitos anos para dedicar-se à família, somente retomando este trabalho após a morte do marido e a criação da filha, ainda que de modo secreto continue reunindo dados a respeito dos crimes. Sua identidade é construída a partir de antagonismos sociais e contradições ideológicas, e de tal modo, é pertinente considerar que Gloria possui não uma identidade, única e estável, mas sim identidades, plurais e em constante mudança, de acordo com as posturas que assume em circunstâncias diversas. Como afirma Hall (2006, p. 13): “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente.”

Ainda em seu discurso com conotação de ultimato, Darío menciona outro aspecto de Gloria que julga estar ameaçando a coerência de sua esposa: suas experiências extrassensoriais. Ele afirma que estas são mais importantes para ela do que sua própria segurança, insinuando que esses fenômenos são ameaçadores à ordem estabelecida, isto é, ao ambiente familiar previsível e seguro. Daí é possível entender o receio de Gloria em contar-lhe sobre essas questões, duvidando de que ele poderia compreender suas experiências psíquicas, revelando ainda a consciência dela sobre o modo de pensar do marido, uma vez que, sendo ele médico, está inserido em uma lógica científica. Além disso, também é ressaltada a ambivalência de Gloria, visto que ela mesma assume ter dificuldade em entender e aceitar essas visões: “I don’t think Darío would understand this at all. [...] I’m not sure that I myself understand or accept what’s been happening to me” (CORPI, 1992, p. 48).⁹

Estas visões que Gloria começa a ter a partir da descoberta do corpo de Michael abalam a sua autoimagem, uma vez que ela sente que não será a mesma a partir desta vivência, pois de alguma maneira continuará sentindo a presença dele. Quando começa a ter essas experiências, Gloria lembra de sua avó, que dizia que ela tinha uma “mente impressionável”. Há uma indicação, assim, de que Gloria já possuía anteriormente uma predisposição para o extraordinário, uma curiosidade e um interesse pelo obscuro ou mórbido, e de alguma maneira uma sensibilidade com relação ao lado

⁹ Eu não acho que Darío entenderia isso absolutamente. [...] não tenho certeza de que eu mesma entenda ou aceite o que está acontecendo comigo.

“oculto” ou “proibido” da vida, pois era capaz de reconhecer que a vida é mais complexa do que aquilo que pode ser entendido racionalmente e observado externamente. Além disso, é ressaltado o relacionamento familiar entre mulheres, mostrando possuírem sensibilidade para questões de ordem emocional e a importância das relações entre gerações.

Gloria então vê-se em conflito entre essas percepções sobre as quais sente não ter qualquer controle e seu lado racional, aquele que busca uma explicação lógica, e tenta se convencer de que isso é apenas a manifestação de um sistema nervoso sobrecarregado, devido a todas as novas e intensas experiências pelas quais tem passado desde o início das investigações. Ela mostra ter sido até então uma mulher mais voltada ao lado racional, e não se sente à vontade para contar essas vivências para outras pessoas, sequer para a sua melhor amiga, Luisa, pois sente-se envergonhada, uma vez que sempre procurou explicações racionais para qualquer coisa que acontecesse com ela, afirmando que prefere usar a intuição para apoiar a razão, e não o contrário. Gloria percebe os dois lados de sua personalidade como o “claro” e o “escuro”, uma dualidade de forças opostas em que uma é a realidade concreta e a outra é composta por devaneios:

[...] I now felt I was drifting into what I could only describe as neurotic lucidity. [...] I had a sense that I was looking at two sides of myself as if on a photographic negative - the lighter areas being ‘reality’; the darker shades of colors, even perhaps the absence of color, being optical illusions (CORPI, 1992, p. 30).¹⁰

Ela vivencia essa ruptura entre a realidade objetiva e a subjetiva, e de alguma forma demonstra ouvir essa “voz” que não consegue compreender – sua intuição, palavra com a qual demonstra ter cuidado. Assim, ela começa a ter algumas percepções intuitivas a respeito do crime e de seu assassino, mesmo não tendo muita clareza sobre o significado das mensagens. O receio de Gloria em compartilhar essas sensações até mesmo com Luisa aparece novamente, revelando seu próprio preconceito com relação a este tipo de experiência, evidenciando mais uma vez sua identidade contraditória, pois mesmo sentindo vontade de contar sobre isso para sua amiga, decidia não fazê-lo, pensando: “[...] People usually laugh at such things, and I myself had made fun of anything that smacked of psychic phenomena” (CORPI, 1992, p. 47).¹¹

No entanto, Luisa mostra-se muito mais liberal do que Gloria, a quem considera uma pessoa racional. Sendo Luisa poeta, sua posição como artista confere a ela a possibilidade de ter uma visão mais fora do padrão sobre a vida; ela acredita que para aceitar não é indispensável entender, pois nem tudo pode ser compreendido intelectualmente. Gloria entretanto mostra-se incomodada com a ideia de a mulher ser em geral mais ligada a um tipo de pensamento intuitivo, acreditando que assim sua capacidade intelectual pode

¹⁰ [...] eu agora sentia que estava flutuando em direção ao que eu poderia apenas descrever como lucidez neurótica. [...] eu tive a sensação de que estava olhando para dois lados de mim como se fosse um negativo fotográfico - as áreas mais claras sendo a “realidade”; os tons mais escuros de cores, talvez até a ausência de cor, sendo ilusões de ótica.

¹¹ [...] As pessoas geralmente riem de tais coisas, e eu mesma zombava de qualquer coisa que se assemelhasse a um fenômeno psíquico.

ser questionada. Neste ponto Gloria não considera que a intuição poderia somar na construção de conhecimento, mas que poderia ser tomada como um indício de menor inteligência racional. No entanto, ela tem consciência de seu envolvimento emocional com o caso e inveja o desapego e a objetividade com relação à investigação demonstrada por Kenyon, para quem julga que o caso parece mais um enigma ou um jogo de dedução e estratégia.

Gloria demonstra valorizar o aspecto racional e analítico em detrimento do conhecimento que possa agregar com as suas experiências psíquicas, como se estas pudessem tomar o espaço do pensamento lógico, e não juntar-se a ele. Neste momento da narrativa ela ainda se debate entre os dois modos de percepção, encarando-os como excludentes, sem cogitar a possibilidade da união de ambos, e duvida do valor da percepção intuitiva como ferramenta para a investigação. Ela se questiona sobre a eficácia e utilidade dessas visões, acreditando não ser exatamente um presente ou um dom, já que não consegue decodificar as visões para ajudá-la a encontrar o assassino. Ela acredita que chegou ao caso do assassinato de Michael como que através de uma armadilha da mente, e que ela poderia levar muito tempo para achar a saída deste “abismo” para a verdade, demonstrando mais uma vez o seu ceticismo com relação a suas próprias visões e sensações. Gloria então assume que essa mudança em sua personalidade é algo difícil para ela mesma aceitar e admite estar em uma posição ambivalente: “As difficult as this change in my personality was for me to accept, I had to admit I was becoming a walking contradiction” (CORPI, 1992, p. 76).¹² Este é o momento em que mais claramente é notável a sua consciência a respeito de sua identidade contraditória, instável e complexa, evidenciando a fragmentação de si mesma e revelando, assim, as múltiplas “[...] identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2006, p. 46).

A retomada das investigações por Gloria ocorre somente dezoito anos após a sua decisão de abandonar o caso para dedicar-se à família, quando então as circunstâncias a tornam emancipada dos laços e das obrigações familiares, devido a ter se tornado viúva e à independência de sua filha. Ao reassumir sua função investigativa ela sente-se livre para atuar na questão pendente e renovada por esta segunda chance. É possível notar o amadurecimento de Gloria, agora com quase duas décadas a mais de experiência desde o início do caso, quando tinha apenas 23 anos de idade, época em que sentiu uma estranheza por si mesma frente às novas manifestações que surgiram em sua personalidade a partir do encontro do corpo do menino chicano. Sua identidade naquele momento era composta por contradições devido a experiências sobrepostas que não era capaz de articular e sintetizar em uma unicidade a partir daquelas divisões. Ela tinha a consciência de que era um sujeito múltiplo e contraditório, percebia as ambiguidades ideológicas que compunham sua vida como mãe e esposa e sua nova função de investigadora, além dos antagonismos sociais que os dois papéis assumiam

¹² Por mais difícil que fosse para mim aceitar essa mudança na minha personalidade, eu tinha que admitir que eu estava me tornando uma contradição ambulante.

em sua visão de mundo. Porém, naquela ocasião, não conseguiu assumir aquelas diferentes facetas ao mesmo tempo, e agora o momento é oportuno para que possa recuperar sua dívida moral com relação aos assassinatos e enfim buscar justiça para eles, e ao mesmo tempo é também uma busca de autorrealização, ao atuar em uma causa na qual acredita e diante da qual sente-se útil e capaz.

Gloria admite querer experimentar novamente as fortes emoções que sentiu na época em que iniciou as investigações, em 1970, quando ansiava por cada dia devido à possibilidade de novas descobertas, confirmando assim sua identificação com a função de detetive no momento em que finalmente retoma o caso e consegue encerrá-lo, em 1988. Além disso, ela afirma que suas visões mudaram em termos de frequência e natureza, corroborando sua transformação vinda com o amadurecimento. É notável a mudança no seu comportamento, pois ela agora demonstra ter aprendido a aceitar o seu dom obscuro e consegue equilibrar melhor este aspecto de sua identidade: “Eventually, I learned to accept this dark gift and to build the delicate balance on which my sanity rested” (CORPI, 1992, p. 123).¹³ Ademais, agora sua percepção extrassensorial é considerada um caminho para o (auto)conhecimento, uma sabedoria psíquica, que mesmo diferente da racional pode trabalhar conjuntamente a ela, sem ser excludente. Ela passa assim da lógica de exclusão para a de articulação, mostrando ter aprendido novos modos de negociar a tensão entre aspectos divergentes.

¹³ Finalmente, eu aprendi a aceitar este dom sombrio e a construir o delicado equilíbrio no qual minha sanidade repousava.

Considerações Finais

Lucha Corpi, como escritora chicana e pertencente portanto a dois mundos ao mesmo tempo, a duas culturas que a todo momento se entrecruzam e influenciam, assim como outros escritores migrantes, deve “[...] aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (HALL, 2006, p. 89). O mesmo vale para sua protagonista Gloria Damasco, através da qual uma multiplicidade de fatores construtores de identidade são sintetizados e estereótipos são questionados a partir de dentro das situações. O pertencimento a uma cultura híbrida exacerba ainda mais a fragmentação do sujeito e a necessidade de articulação entre as diversas identificações e diferenciações para a construção identitária. Ainda mais delicada é a situação da mulher chicana, duplamente marginalizada pela discriminação da hegemonia branca dos EUA e pelos homens de seu próprio grupo étnico. Como afirma Alarcón: “[...] women of color [...] are always already positioned crossculturally and within contradictory discourses” (1990, p. 254).¹⁴

A obra analisada promove uma problematização da questão da identidade, evidenciando esta como intimamente atrelada a diversos fatores, dentre eles a posição e função social, gênero e raça. No entanto, ainda perduram

¹⁴ [...] mulheres de cor estão sempre já posicionadas transculturalmente e dentro de discursos contraditórios.

resquícios de uma lógica essencialista, que admite um eu “verdadeiro” ou “autêntico”, noção que tem sido posta em xeque na pós-modernidade. “The quest for a true self and identity which was the initial desire of many writers involved in the Chicano movement of the late 1960s and early 1970s has given way to the realization that there is no fixed identity. (ALARCÓN, 1990, p. 250).¹⁵ De tal forma, é primordial considerar a identidade não como “essência”, mas como construção em incessante curso, através dos espaços e ao longo do tempo. “Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2006, p. 39). Portanto, a identidade não é fixa, mas instável, provisória, flexível, um processo em constante fluir entre vínculos, pertencimentos, identificações e também diferenciações, abarcando ainda descontinuidades, fragmentações e até mesmo rupturas e deslocamentos, ou seja, as identidades são articulações de múltiplas camadas, por isto é possível falar de identidades, no plural, mesmo em referência a cada indivíduo singularmente.

As identificações de Gloria refletem seu posicionamento diante do cenário em que se encontra, e assim não são fixas, já que enrijecer seria não se adaptar, e as circunstâncias são incertas. As inseguranças da vida contemporânea implicam na construção das identidades a partir da fragmentação, tanto de si como da sociedade. Gloria é uma heroína imperfeita de uma jornada cotidiana, que busca uma maior profundidade de reflexão em seu meio, denuncia injustiças do presente e levanta memórias relevantes do passado. A solução dos crimes se dá através de (re)descobertas históricas, culturais e sociais, o passado auxilia o desvendamento do presente e traz novas perspectivas, possibilitando ao leitor o desenvolvimento de reflexões sobre os diversos tópicos levantados. A construção identitária da protagonista é resultado de inúmeros aspectos de si e do contexto em que vive, elaborando assim uma personalidade multifacetada, que reflete as complexidades do mundo atual. A narrativa de Corpi traz aspectos relevantes e favorece reflexões sobre a pós-modernidade, com suas importantes mudanças de ritmo acelerado e amplo alcance que vêm ocorrendo através da globalização.

No contexto vigente de trocas em âmbito mundial, os sujeitos sentem-se ao mesmo tempo parte do mundo e parte de sua comunidade regional. Essa relação, muitas vezes uma tensa articulação entre o local e o global, entre o particular e o universal, é também uma das origens das transformações pelas quais as identidades vêm passando. “So at one and the same time people feel part of the world and part of their village. They have neighborhood identities and they are citizens of the world” (HALL, 1991, p. 14).¹⁶ Em resposta à tendência em direção à homogeneização provocada pela globalização, há de um lado um retorno do essencialismo radical e do fundamentalismo, mas por outro, há também – como ocorre na obra em questão – uma revisita salutar ao passado, às origens, e desse modo um “*revival da etnia*” como intitula Hall (2006, p. 95). No entanto, esse revisionismo não é ingênuo, mas sempre

¹⁵ A busca por uma identidade ou um eu verdadeiro, que foi o desejo inicial de muitos escritores envolvidos no movimento Chicano do final da década de 1960 e início da década de 1970, deu lugar à compreensão de que não existe uma identidade fixa.

¹⁶ Então, ao mesmo tempo, as pessoas se sentem parte do mundo e parte de sua aldeia. Elas têm identidades regionais e são cidadãs do mundo.

crítico e consciente de que a busca de uma “pureza” racial é insustentável, assim como a noção de uma identidade integral, originária e unificada. Ao mesmo tempo, esse retorno ao passado é de extrema importância como material para a composição de identidades no presente, possibilitando um maior entendimento da história e de como ela mesma é também uma construção, um discurso cuja voz ativa é frequentemente a dos que possuem poder e prestígio, relegando as minorias a um papel secundário e sem fala. “Though they seem to invoke an origin in a historical past with which they continue to correspond, actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture [...]” (HALL, 1996, p. 4).¹⁷

A escrita de Corpi coloca-se criticamente diante dos modos dominantes de representação e contribui para que grupos excluídos como os chicanos – e especialmente *as chicanas* – possam recuperar uma parte de sua história e conquistem a posição de sujeitos, representando a si mesmas, construindo suas identidades e saindo do papel de meros objetos de representação. Há assim (re)descobertas sociais, recuperações culturais e elaborações criativas, possibilitando um empoderamento da etnia e uma honra à ancestralidade, tornando o processo de construção identitária muito mais consciente e posicionado. “[...] the relation that peoples of the world now have to their own past is, of course, part of the discovery of their own ethnicity. They need to honor the hidden histories from which they come” (HALL, 1991, p. 18).¹⁸ Há assim um papel crucial do passado, diante do qual os indivíduos não estão nem totalmente presos e nem totalmente alheios, mas estabelecem uma articulação entre passado e presente, em um processo de indagação de ambos, trazendo à tona a concepção de que a memória é também uma narrativa, e como discurso, é também política.

A relação entre texto e contexto é evidenciada, em uma união de aspectos estéticos e políticos. É nítido que ambos os fatores são marcantes e unem-se para formar um trabalho de evidente valor literário e que também abarca questões sociais do tempo em que foi escrito, através de um acentuado teor crítico. Ao mesmo tempo em que se volta ao passado, também percebe-se que ele não é estático, mas é vivo e pode ser resgatado no presente, não devendo ser apreendido passivamente, e sim investigado ativamente, reatualizando e reinterpretando o discurso dominante e levando o leitor a pensar na tradição e também nas relações do tempo presente. Não há assim um reducionismo simplista, mas problematizações que indagam mais do que respondem, trazendo levantamentos significativos que contribuem para a construção de identidades e para a formação de leitores/cidadãos mais questionadores e conscientes, que possam olhar com menos julgamento e mais entendimento para o outro, semelhante apesar de diferente. A diversidade deve ser aceita e é cada vez mais imprescindível observar o que há do outro em si e o que de si é refletido no outro, percebendo que as diferenças não devem ser combatidas, mas acolhidas. É por isto que a questão identitária continua tendo importância nas discussões atuais, uma vez que encontram-se

¹⁷ Embora elas pareçam invocar uma origem em um passado histórico com o qual continuam a corresponder, na verdade as identidades são sobre questões de uso dos recursos da história, da linguagem e da cultura [...]

¹⁸ [...] a relação que os povos do mundo agora têm com seu próprio passado é, certamente, parte da descoberta de sua própria etnia. Eles precisam honrar as histórias escondidas de onde eles vêm.

em jogo hoje, talvez mais do que em qualquer tempo, questões geralmente conflituosas envolvendo a alteridade.

Por fim, é possível perceber, ao longo da obra em foco, que o amadurecimento da protagonista ao longo do tempo move-se em consonância com os acontecimentos e descobertas que desvela pelo caminho. Em sua jornada mítico-política, Gloria Damasco lida com conflitos externos e internos, e junto a uma iniciação a um mundo intangível, a uma outra forma de conhecimento, há ainda articulações entre inúmeros elementos antagônicos, ilustrados em dicotomias como: eu-outro, local-global, passado-presente, razão-emoção. Tais oposições são problematizadas e por fim colocadas como não excludentes, evidenciando que não é imprescindível optar por um ou outro, mas que opostos podem ser somados e articulados de modo que, mesmo não deixando de haver tensões, na impossibilidade de fusão em uma unidade estavelmente harmônica, possam alcançar um estado de equilíbrio dinâmico. Corpi, em seu discurso literário, possui uma força política que evidencia a relação que pode ser estabelecida entre a cultura popular e a crítica política, e assim uma voz de um grupo social minoritário abre um espaço que busca diálogos junto ao discurso estabelecido.

Referências

ALARCÓN, Norma. Chicana feminism: in the tracks of “the” native woman. **Cultural Studies**, v. 4 n. 3, p. 248-256, 1990. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.1080/09502389000490201>> Acesso em: 10 abr. 2017

CASTRO, Rafaela G. **Chicano Folklore: A Guide to the Folktales, Traditions, Rituals and Religious Practices of Mexican-Americans**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

CORPI, Lucha. **Eulogy for a Brown Angel**. Houston: Arte Público Press, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

HALL, Stuart. Ethnicity: Identity and Difference. **Radical America**, v. 23, n. 4, p. 9-20, 1991. Brown Digital Repository, Brown University Library. Disponível em:

<<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:653700/>> Acesso em: 12 maio 2017

HALL, Stuart. Introduction: Who Needs ‘Identity’? In: HALL, Stuart & DU GAY, Paul (Orgs.). **Questions of Cultural Identity**. London: Sage Publications, 1996.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

WORTHINGTON, Heather. **Key Concepts in Crime Fiction**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

O FEMINISMO DO NARRADOR PÓS-MODERNO DE NÉLIDA PIÑÓN

THE FEMINISM OF THE POST-MODERN NARRATOR BY NÉLIDA PIÑÓN

Carlos Magno GOMES*
(UFS)

* Professor de Teoria Literária (UFS/CNPq), pós-doutorando pelo PPGAS/UnB. Membro do GT da ANPOLL A mulher na literatura. Contato: calmag@bol.com.br

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre os aspectos metanarrativos dos romances *A força do destino* (1978) e *Vozes do deserto* (2004), de Nélide Piñón. Essas obras retomam o imaginário de clássicos universais pelo prisma de um narrador pós-moderno feminista. No primeiro, a narradora é a própria Nélide que brinca com os personagens de uma ópera de Verdi; no segundo, Scherezade, a protagonista, luta por liberdade e pelo fim da execução das esposas do Califa. Nos dois textos, temos diferentes abordagens de aspectos metanarrativos, que são explorados por meio da paródia feminista de valores patriarcais. Metodologicamente, abordamos conceitos estéticos e culturais como “paródia”, de Linda Hutcheon, “narrador pós-moderno”, de Silviano Santiago, e “identidade”, de Zygmunt Bauman.

Palavras-chave: Intertextualidade. Paródia. Narrador pós-moderno.

Abstract: This article presents a study about the metanarrative aspects of novels *A força do destino* (1978) and *Vozes do deserto* (2004), by Nélide Piñón. These works retake the imaginary of universal classics by the prism of a postmodern feminist narrator. In the first, the narrator is the own Nélide that plays with the personages of the Verdi’ opera. In the second, Scheherazade, the protagonist, fight for freedom and the end of the execution of the wives of the Caliph. In two texts, we have different approaches to metanarrative aspects, which are explored through the feminist parody of patriarchal values. Methodologically y, we approach aesthetic and cultural concepts such as “parody” by Linda Hutcheon, “postmodern narrator”, by Silviano Santiago, and “identity”, by Zygmunt Bauman.

Keywords: Intertextuality. Parody. Postmodern narrator.

Introdução

A literatura pós-moderna tem a peculiaridade de apresentar diversas instâncias narrativas sendo questionadas por meio da fragmentação da identidade do narrador ou de suas personagens. Essas identidades são deslocadas de seus espaços tradicionais para experimentar novas posições que se opõem à regulação étnica, de gênero ou da sexualidade. Linda Hutcheon destaca que o texto pós-moderno paródico é guiado por uma releitura subversiva das representações da história (1993, p. 03)¹. Tal prática de interpretação nos convida a expandir os sentidos do texto de autoria feminina brasileira

¹As traduções livres deste artigo foram feitas a partir da versão em espanhol publicada pela Revista *Críterios* de Cuba em 1993.

para identificarmos que questões ideológicas são deslocadas no processo de referenciação ao texto.

Entre as escritoras brasileiras que exploraram a leitura subversiva do passado, nas últimas décadas, destacamos Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Conceição Evaristo. Essas autoras abrem espaço para personagens femininas ao mesmo tempo em que brincaram com o formato do romance contemporâneo. Por exemplo, Lygia Fagundes Telles explora a paródia da autobiografia de uma atriz alcoólatra em *As horas nuas* (1989); Lya Luft retoma o tema do menino narrador que não cresce e explode no espaço da casa opressora em *O ponto cego* (1999); e Conceição Evaristo apresenta um olhar descentrado da tradição oral dos afro-brasileiros ao descrever a trajetória de sua protagonista em *Ponciá Vicêncio* (2003). Tais obras trazem personagens femininas que se movimentam pelo espaço tradicional em busca de um lugar todo seu.

Metaforicamente, essas personagens não têm local de chegada fixo, pois são marcadas pelas incertezas e desencontros de identidades em trânsito. Suas trajetórias são produzidas por questionamentos acerca de suas relações familiares. Tais movimentos são contraditórios e complexos, pois “há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras” (BAUMAN, 2005, p. 19). De diferentes formas, essa crise identitária é vivida pelas personagens de Telles, Luft e Evaristo. Em *As horas nuas*, a atriz decadente narra sua própria história de abandono pelo amante e filha; em *O ponto cego*, o menino narrador descreve as intrigas psicológicas que dão sustentação aos conflitos familiares; e em *Ponciá Vicêncio*, a protagonista só passa a ter paz quando aceita a tradição oral e espiritual de seus ancestrais como marca de sua identidade. Tais conflitos tornam-se mais complexos por serem narrados em obras que trazem elementos metanarrativos que fundamentam as identidades desses personagens marginalizados.

De forma bem particular, Nélida Piñon explora as marcas paródicas da arte pós-moderna ao desafiar o próprio estatuto da narrativa quando retoma obras clássicas para serem reescritas pelo prisma feminista. Esse jogo literário foi experimentado em *A força do destino* (1978), obra em que a narradora é a própria cronista Nélida, dividindo espaço com os protagonistas da ópera de Verdi, Álvaro e Leonora, e em *Vozes do deserto* (2004), reescrevendo o imaginário de *Mil e uma noites*, ao dar voz à Scherezade, uma protagonista que luta para salvar as mulheres do feminicídio imposto pelo Califá. Nesses dois romances, a instabilidade do narrador faz parte do próprio estatuto literário, que rompe as fronteiras do texto ao explorar “metanarratividade”, “polifonia de vozes”, e “consciência hiperbólica” da arte para ressaltar uma performance artística pós-moderna de descentramento dos valores tradicionais (COUTINHO, 2005, 171-2).

Nas duas obras de Piñon, temos o exercício de uma escritora preocupada em descentrar o lugar da literatura e dos valores morais que aprisionam as mulheres ao sistema opressor de gênero, quando descentra as identidades das obras tradicionais conforme Gomes (2010; 2016). Esse jogo narrativo é explorado por meio de um narrador pós-moderno que expõe o jogo literário que desloca as verdades, visto que “o autêntico e o real são construções de linguagem” (SANTIAGO, 2002, p. 47). Nesse processo, a metanarratividade e o ritmo paródico trazem reflexões acerca da condição de uma arte em busca da voz do outro. Isso fica evidente pelo anúncio da intertextualidade com textos anteriores, dando privilégio à voz das personagens femininas silenciadas historicamente pela tradição patriarcal.

Para este artigo, exploraremos a revisão paródica como uma técnica pós-moderna feminista de descentramento das obras de Nélide Piñon. Para as duas narrativas, vamos eleger algumas características da estética pós-moderna conforme as abordagens de Silviano Santiago (2002), Linda Hutcheon (1993) e Zygmunt Bauman (2005). Esses pesquisadores destacam a paródia e o deslocamento identitário como marcas do descentramento do sujeito iluminista. Por essa perspectiva, investigaremos como Piñon repagina as questões identitárias das protagonistas dessas obras e como a forma literária expõe a fragmentação própria da arte pós-moderna.

Pelo prisma estético, a perspectiva pós-moderna da literatura de Nélide Piñon é ressaltada por meio da intertextualidade com as obras anteriores, expondo uma técnica do jogo literário como uma marca metanarrativa. Diante desse processo, sua literatura apresenta um narrador que guia personagens à procura de novos referenciais culturais e estéticos, sem perder o vínculo com o presente, mostrando o quanto o processo de construção e deslocamento de uma personagem é marcado pela “fragilidade” e “provisoriedade” das identidades pós-modernas (BAUMAN, 2005, p. 22). Ao fragmentar o texto literário, a partir do jogo com obras anteriores, a obra de Piñon assume seu caráter dual de contar uma história ao mesmo tempo em que fala do processo de construção narrativa – uma marca de sua estética pós-moderna.

Neste debate, trazemos para a cena o próprio conceito de texto e de paródia, visto que, na arte pós-moderna, a perspectiva de revisão do passado faz-se inquietante por trás das questões culturais. Como destaca Hutcheon, no texto de autoria feminina, o uso da paródia faz parte de uma estratégia que trata menos de arte e mais de “questões ideológicas”, pois está em jogo uma estratégia de “desconstrução” de valores morais tradicionais para ressaltar uma postura política feminista (1993, p. 09). Ao priorizar a representação de mulheres que se projetam como agentes de suas narrativas, Piñon fragmenta conceitos padronizados de gênero, pois estão em jogo reivindicações particulares contra a imposição do processo de homogeneização da cultura patriarcal.

Especificamente, o estilo pós-moderno pode ser identificado na intromissão autoral, ou em fragmentos textuais que explicitam o processo metanarrativo. Isso acontece de forma direta ou indireta quando o texto reproduz a fragmentação do estatuto artístico por meio da “ironização dos gêneros literários”, ou da “reescrita”, ou da “poética da citação” (VATTIMO, 2002, p. 42). Neste estudo, destacamos a “poética da citação” como um movimento, que fragmenta o conceito de texto e de representação, dando ênfase aos deslocamentos do narrador, que tanto retomam o texto anterior como apontam novos caminhos para as protagonistas.

Na sequência, passamos a debater as relações da forma literária pós-moderna com o descentramento das personagens a partir da exploração das características do narrador pós-moderno em *A força do destino*.

O deslocamento da narradora

A condição pós-moderna de *A força do destino* tanto pode ser vista pelo jogo de linguagem que expõe a metanarratividade, como pela luta da narradora por legitimidade de sua revisão. Esse romance conta o mesmo enredo da ópera homônima de Giuseppe Verdi, só que por meio de uma narradora, a cronista Nélide, que se intromete no processo de contagem da história². Por se tratar de uma narradora consciente do processo de linguagem, vamos explorar o conceito de narrador pós-moderno de Silviano Santiago que o identifica como aquele que oscila entre a vontade de contar algo e descrever fatos, ora como um “romancista”, ora como “repórter”, pois tenta descrever jornalisticamente o que aconteceu, mas tenta dar novos aspectos aos personagens como fazem os romancistas (2002, p. 48).

No texto de Piñon, essa oscilação é exposta em diferentes passagens pela cronista Nélide, quando questiona sua capacidade de produzir uma narrativa densa: “Estarei mesmo pronta pra construir e derrubar heróis, deflagrar paixões, insuflar suspeitas” (PIÑON, 2005, p. 16). Ora, o fato de a narradora saber misturar histórias denuncia a fronteira entre o que ela é e o que vai narrar. Tal técnica coloca em tensão o estatuto da obra e a identidade da narradora, revelando uma “crise do pertencimento”, pois ela transpõe a brecha “entre o ‘deve’ e o ‘é’ e ergue a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia” (BAUMAN, 2005, p. 26). Sua identificação é com as personagens da ópera, mas ela está insegura em relação a si. Essa oscilação amplia os sentidos dessa narrativa em que a própria forma de narrar traz novos sentidos ao texto de Verdi.

Esse jogo de escrever, enquanto vai fragmentando o processo de criação se mostra um exercício performático de produção identitária. O olhar da cronista de Nélide é atravessado por questões de gênero e de autonomia artística que estão entre os temas debatidos na pós-modernidade. Essa técnica narrativa chama-nos a atenção para o quanto a literatura contemporânea

² Uma análise detalhada do processo de intertextualidade entre a literatura de Piñon e a ópera de Verdi está publica pela revista *Língua & Letras* da Unioeste (GOMES, 2010).

rompe com as fronteiras ficcionais para dar destaque ao próprio processo narrativo. Nesse caso, o narrador não tem nada de novo para falar de si, apenas descreve o que lhe vem à mente, como um leitor, ressaltando sua postura pós-moderna.

De forma irreverente, a cronista Nélida não leva muito a sério sua crise e passa a brincar com a responsabilidade de ter que narrar uma ópera de Verdi, quando se apropria do enredo da ópera: “Unicamente por minhas mãos ingressariam ambos na língua portuguesa, que é, como expliquei a Álvaro, um feudo forte e lírico ao mesmo tempo” (PIÑON, 2005, p.12). Na versão brasileira, o contexto italiano é substituído pela força da cultura ibérica, referendando o idioma português, que passa a ser o instrumento para narrar a história das personagens operísticas. Essa exposição do “eu” que conta a história nos remete a uma metanarratividade crítica e feminista, uma vez que “a projeção do eu da artista e do mundo estabelecem relações de similitude” entre narradora e personagens, reforçando a “cadeia de significações” femininas que esse tipo de representação constrói (CAMPELLO, 2006, p. 129).

Esse jogo dá sustentação à obra autorreflexiva que contextualiza o amor impossível entre Leonora e Álvaro pelo olhar de uma narradora que brinca ao expor sua fragilidade. No caso de Piñon, tal recurso é explorado por uma dosagem de humor, que reforça o lugar da transgressão da obra que está sendo escrita. Esse ato subversivo de narrar vem à tona o tempo todo por meio da intromissão autoral e está fortalecido pelo jogo irônico que desloca a narradora do seu lugar de dona da história, quando é interpelada pelas personagens do compositor italiano: “Sabe mesmo contar uma história, Nélida?” (PIÑON, 2005, p. 11). Essas falas que questionam a narradora expõem o duplo movimento da obra que conta a história, questionando seu estatuto.

Ao negar seu lugar de fala, a narradora está ressaltando a ótica pela qual o texto está sendo montado, demonstrando muito mais uma preocupação com a história que vai ser contada. Tal peculiaridade é destacada por Santiago como uma vontade do narrador contemporâneo de valorizar o presente: “o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar o seu ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem” (2002, p. 56). Ao falar de seu amor pela ópera, a jovem narradora valoriza seu olhar atual e seu poder de reescrever o texto anterior.

Nesse caso, a narradora é uma personagem fundamental para a nova versão, que valoriza o jogo performático entre os personagens, como demonstra Álvaro: “Vai em frente, se a tragédia não se deflagra agora, nós a providenciamos mais tarde” (PIÑON, 2005, p. 20). Ao abrir espaço para o diálogo da narradora com suas personagens, esta obra convida o leitor a participar de sua versão como se assistisse televisão e se colocasse diante de um filme (SANTIAGO, 2002, p. 60). A possibilidade de apenas descrever um fato já conhecido, de fazer uma adaptação de uma história já contada,

reforça o quanto a narradora agrega novos sentidos à ópera de Verdi por meio desse jogo textual.

Essa nova roupagem ganha fôlego à medida que mais elementos da história da literatura de língua portuguesa vão sendo destacados. Por exemplo, a cronista reconhece e ressalta a importância da riqueza lírica, por isso se justifica “esta língua precisa que seus amantes se excedam” e mais adiante comenta: “É nestas horas que a língua sob tão grave ameaça, ganha dimensões impensadas. Usa da pena de Camões, Cecília, Machado, Clarice, só para não perecer” (PIÑON, 2005, p. 13).

Tais elementos que dão destaque à cultura luso-brasileira vão agregando novos valores ao texto que vai sendo narrado, destacando o lugar da cronista como de produção de novos sentidos para a obra anterior. A valorização da literatura brasileira passa pelo reconhecimento da contribuição dos grandes escritores. Para isso, a cronista compara a forma de narrar de Guimarães Rosa ao francês Marcel Proust: “o narrador do Caribe, chamado Proust dos canaviais. Ou um daqueles perquiridores da palavra, também chamado rosiano” (PIÑON, 2005, p. 23). Ao comentar sobre a importância de escritores anteriores, a narradora atualiza os sentidos da ópera pelo contexto brasileiro, reforçando uma marca do texto pós-moderno, que é “primado do agora” (SANTIAGO, 2002, p. 56).

A contextualização da ópera pelos istmos da língua portuguesa proporciona o lugar de autenticidade de uma recepção contemporânea, pois a língua portuguesa é destacada como o novo idioma para a divulgação dessa ópera, como, por exemplo, quando a narradora a descreve para o protagonista: “esta língua portuguesa, Álvaro, quer-se fazer ouvir para sempre. De cada palavra demanda uso e volúpias novas” (PIÑON, 2005, p. 13). Tal intromissão ressalta o jogo narrativo como parte do próprio enredo do romance, que valoriza a poética da citação como uma prática pós-moderna de revisão da obra anterior.

Mesmo usando a língua portuguesa como uma âncora para a nova versão, o romance *A força do destino* se coloca na contramão de uma cultura hegemônica, pois se apropria de elementos de diversas culturas, já que abusa do intercâmbio cultural e se distancia de um padrão, ele reforça o prisma da autora no local de sua produção de sentidos, pois a ópera de Verdi ganha um local de recepção propício pela valorização do lugar da escritora brasileira. O cuidado com a contextualização de uma história universalmente conhecida proporciona o descentramento dos significados originais que cede lugar para uma estética paródica.

A questão do espaço geográfico e histórico também não assume uma referência fixa, pois a narradora acompanha suas personagens pelos espaços originais do texto de Verdi, sugerindo um contínuo deslocamento por diversas culturas: “Eis-me a pisar solo italiano, a bota histórica, com vinho e vinagre que remontam aos fenícios” (PIÑON, 2005, p. 78) e “Deixo a Itália

por cinco minutos, Espanha me reclama” (PIÑON, 2005, p. 79). Assim, a narradora deixa claro que o jogo de referências geográficas e cronológicas é proposital, já que valoriza a cultura hispânica de onde a ópera se originou, mas ganhou fama em território italiano de onde foi divulgada para o mundo.

Nesse jogo de deslocamentos, a cronista reforça o “impulso paródico” da arte pós-moderna que é atravessada pela “consciência hiperbólica” da narrativa que brinca com a encenação dos fatos narrados (COUTINHO, 2005, p. 171). Além disso, esse romance traduz um dos principais conflitos identitários do artista pós-moderno, já que negocia e revoga muitos conceitos artísticos anteriores. Suas atitudes exemplificam que um processo identitário artístico flexível cujos caminhos são abertos e marcados pela revisão do passado, que também é de “pertencimento identitário” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Essa negação da representação reproduz a verossimilhança interna, presente tanto no questionamento de sua capacidade de escrever, como quando brinca com o leitor: “Perdoe-me, leitores, se o meu nome ganha relevância na discussão presente” (PIÑON, 2005, p. 10). Com o tom irônico, a ambiguidade dessa narrativa que é guiada por um narrador pós-moderno que tenta “extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter, ou de um espectador” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Tal postura reforça a premissa pós-moderna de que o autor empírico não deve ser considerado como um único eixo de interpretação, visto que o texto traz pistas para outras interpretações.

Por ter brincado com a ópera de Verdi, *A força do destino* é atravessado por uma intertextualidade questionadora e produtora de novos sentidos. Essa consciência de invasão que a narradora propõe é fundamental para estruturar os novos sentidos a partir da subversão e transgressão do texto anterior. Portanto, nessa obra, identificamos uma proposta pós-moderna de produção literária marcada pela “intertextualidade da diferença”, que não só brinca com o texto anterior como o subverte a partir da rebeldia criadora contemporânea (SANT’ANNA, 2007, p. 32).

A seguir retomamos esse debate a partir da análise do narrador onisciente do romance *Vozes do deserto*, que também tem a preocupação pós-moderna de descrever uma história já conhecida, mas em vez de se concentrar na forma, opta pelo deslocamento ideológico do ponto de vista narrado, que passa a ser da mulher oprimida pela violência.

Da revisão à resistência

Assim como o romance *A força do destino*, *Vozes do deserto* retoma o enredo de uma obra anterior, apresentando um narrador pós-moderno preocupado em descrever as cenas em que a protagonista, Scherezade tenta se salvar do cadafalso a que está juramentada como em *Mil e uma noites*. Com

o ímpeto de livrar as mulheres do ritual do sacrifício, o narrador descreve o quanto Scherezade escavava suas memórias para seduzir o Califa: “suas histórias, semeadas de atitudes heroicas e imprudentes, saciam os ouvintes famintos, mantendo o interesse do Califa até o amanhecer” (PIÑON, 2004, p. 35). Com estratégias sedutoras, a protagonista busca se salvar, enquanto narra infundáveis histórias para seduzir o soberano.

Na contramão da narrativa original, a obra de Nélide Piñon propõe a revisão do imaginário árabe por um prisma de contestação da violência de gênero. A protagonista é acompanhada por um narrador onisciente, que descreve o assédio psicológico e a violência a que Scherezade é submetida todos os dias, intercalando o terror com desejo de escrita. Ela tenta adiar a morte anunciada por meio de sua criatividade: “em torno da jovem floresciam sentimentos na iminência de desembocar em um desfecho trágico” (PIÑON, 2004, p. 9). Tal processo de execução é próprio de sociedades que desprezam o corpo feminino, pois “com o desprezo pelo corpo cresceu também o desprezo pela mulher” (XAVIER, 2007, 132). Esse desprezo é questionado pelo narrador que expõe a crise de identidade masculina como uma das causas dos feminicídios do Califado.

Outra peculiaridade desse romance é a forma como a metanarratividade é explorada, pois ao mesmo tempo em que se remete ao ato de narrar, abre-se espaço para o deslocamento feminino. No contexto adverso, a criatividade e a união das mulheres eram usadas como estratégias de resistência: “Sem ele [Califa] perceber que a meta da jovem era jamais deixar os fios soltos do relato no ar, de modo a poder atá-los na noite seguinte” (PIÑON, 2004, p. 27). Esse tipo de narrativa reforça a cumplicidade entre o ponto de vista narrado e a resistência feminista, pois “direta ou indiretamente vincula-se à arte, à moral, à ética e à ideologia” (CAMPELLO, 2006, p. 129). Portanto, esse romance traz rastros do estilo pós-moderno ao ser metaficcional e ideologicamente marcado pela subversão feminina, que luta pela liberdade da mulher.

Com o terror da noite acabando, o narrador reforça o poder criativo da jovem que toma cuidado com os detalhes de suas infinitas histórias: “Quase perdida, agarra-se às metáforas que lhe vêm ao encalço” (PIÑON, 2004, p. 53). Ao usar a metanarratividade, a obra de Piñon traz traços da arte pós-moderna, marcada pela autorreflexão crítica, visto que “seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites” (VATTIMO, 2002, p. 42).

Ao narrar uma história e trazer referência a esse processo de construção, esse romance reforça o caráter duplo da paródia. Tal movimento é fundamental para a ampliação dos sentidos do texto que intercala a trajetória da protagonista com referências ao próprio ato de narrar: “para que não decresça o interesse do Califa, implanta no enigmático homem um vício que

o impede de libertar-se da volúpia de ouvir seus contos” (PIÑON, 2004, p. 214). Essa postura do narrador se aproxima da técnica usada em *A força do destino*. Todavia, nesse romance, a autora valoriza as vozes das personagens arábicas sem o jogo da interferência cômica, pois descreve os bastidores da violência e da morte. Em comum, os dois narradores se propõem descrever uma história como um jornalista, aspecto próprio do narrador pós-moderno que tenta dar voz aos marginalizados, pois “ao dar fala ao outro, acaba também dando fala a si, só que de maneira indireta” (SANTIAGO, 2002, p. 49).

No processo narrativo, a construção da identidade da protagonista se confunde com a do próprio texto narrado. Esse processo identitário é apontado pela valorização do texto como um grito de socorro a todas as mulheres: “brotava-lhe do peito um grito que, diante da adaga na garganta, ameaçava jamais se extinguir” (PIÑON, 2004, p. 278). A aproximação da voz do narrador com a da protagonista fortalece as cadeias de significações desse texto que fala da sabedoria de sua própria construção. Tal “sabedoria” é típica do narrador pós-moderno que, ao deixar pistas do processo narrativo, expõe a “desvalorização” da ação em si para valorizar a forma narrada (SANTIAGO, 2002, p. 52). A versão de Piñon reforça a reflexão feminista ao se opor à violência contra mulheres.

Depois de conquistar a liberdade e o fim dos feminicídios, o narrador reforça o poder de deslocamento da protagonista: “Chegara, pois, o momento de Scherezade partir. De seguir viagem, obedecendo às instruções de seu recalcado desejo” (PIÑON, 2004, p. 343). Essa opção reforça o quanto a transitoriedade da identidade feminina está em jogo na versão de Piñon. Tal possibilidade sugere que a voz da mulher é ouvida e o castigo suprimido, chegando a hora do fim dos feminicídios do Califado de acordo com a análise de Gomes (2016)³.

Apesar da trágica história de feminicídio, marcada pelo assédio e o horror da execução, que perdura durante quase toda a trajetória da protagonista, a narrativa de Piñon projeta o corpo feminino fora daquela prisão, ao propor o final de liberdade da protagonista. Ela “cruzaria o deserto distraíndo-se com os animais, em especial os camelos” (PIÑON, 2004, p. 347), com a finalidade de reencontrar sua ama de infância, Fátima. Depois de longas noites de narrativas, Scherezade alcança sua liberdade. Mesmo sendo uma obra expõe seu duplo jogo de linguagem, esse romance reforça o lugar de tensão entre questões estéticas e ideológicas, apontando “oposições, tais como entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, esteticismo e engajamento político, literatura erudita e popular, cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos” (COUTINHO, 2005, p. 163-4).

Assim, ao projetar Scherezade fora dos espaços do palácio, o narrador pós-moderno reforça sua releitura paródica e privilegia a mulher como sujeito de sua história. Por ter um tom de rebeldia desde o início da narrativa,

³ Um estudo sobre *Vozes do deserto*, debatendo a relação entre representação e metanarratividade está publicado pela Revista *Scripta* (GOMES, 2016).

respaldado pelo olhar feminista que brinca com o passado ao descrever um tirano frágil e inseguro, essa obra reforça a intertextualidade da diferença pode trazer uma narradora “que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade” (SANT’ANNA, 2007, p. 32). Para Elódia Xavier, essa perspectiva artística do deslocamento da mulher para fora dos espaços opressores é fundamental para destacar o local de conquista da mulher, reforçando o imaginário do “corpo liberado”, visto que a mulher abandona o sistema disciplinador para viver em plena liberdade (2007, p. 176).

Além disso, o deslocamento de uma personagem feminina clássica por uma obra pós-moderna deixa marcas de seu propósito de revisão do passado, desafiando a voz hegemônica da obra anterior e questionando os limites da representação a partir da “política” de valorização da identidade da mulher (HUTCHEON, 1993, p. 05). Portanto, a contextualização da luta da mulher por seus direitos e a paródia de uma masculinidade em crise fortalece a proposta política feminista desse romance. Tal polifonia de vozes femininas nos remete a “contextos transnacionais”, pois não fala apenas da escritora que recebe o imaginário árabe, mas de uma luta que atravessa fronteiras e interesses comunitários, confirmando o quanto a narrativa pós-moderna de autoria feminina está interseccionada por preocupações ideológicas, que valorizam um projeto de um sujeito feminista transnacional (CAMPELLO, 2006, p. 132).

Considerações finais

Nos dois romances estudados neste artigo, o narrador de Nélida Piñon se aproxima muito do conceito de narrador pós-moderno proposto por Silviano Santiago: aquele que está preocupado em “transmitir informação” dentro do jogo textual (SANTIAGO, 2002, p. 45). Além disso, em *A força do destino* e *Vozes do deserto*, temos narradores preocupados em focalizar o lugar da mulher e sua luta por liberdade, ressaltando questões ideológicas feministas. No primeiro, esse deslocamento se projeta na voz da cronista Nélida, que valoriza seu tempo e a cultura brasileira para destacar seu protagonismo diante das personagens de Verdi. No segundo, o narrador onisciente se projeta no desejo de liberdade de Scherezade, a contadora de história que adia sua execução todas as noites, até cansar o Califa.

Nos dois casos, a versão parodiada expõe a fronteira do texto pós-moderno que incorpora diferentes contextos históricos para valorizar o tempo contemporâneo. Tal modelo ganha o ajuste do olhar feminista que desconstrói o universo conservador para propor um espaço de liberdade e criatividade para as mulheres. Tais aspectos pós-modernos podem ser identificados pelo uso da metanarratividade, do humor e da irreverência, como recursos estéticos; e da fragmentação identitária e da resistência feminista, como recursos ideológicos.

Essas peculiaridades reforçam o processo de recepção criativa de Nélida Piñon que ilumina as obras anteriores por meio de uma abordagem paródica atual, própria dos textos recepcionados de forma original. Sua versão valoriza o protagonismo da mulher ao recriar os imaginários da ópera e da história árabe pelo prisma feminista, como se o leitor fosse assistir um filme, “apertando um botão de televisão” (SANTIAGO, 2002, p. 60). Essa perspectiva audiovisual de sua narrativa é original e exemplifica o conceito de narrador pós-moderno crítico, que reforça o duplo lugar: do texto meta-narrativo e do deslocamento das identidades femininas.

Assim, com as especificidades de uma obra paródica, essas duas obras reforçam a “intertextualidade da diferença”, quando o texto atual se opõe ao texto original, assumindo um lugar de rebeldia, próprio de obras transgressoras (SANT’ANNA, 2007, p. 20). Em *A força do destino*, a narradora explora a performance da artista como uma marca de sua autoria e rebeldia. Em *Vozes do deserto*, um narrador onisciente focaliza os bastidores de uma contadora de histórias psicologicamente aterrorizada pela morte, mas que não se entrega.

Tal viagem pelo subterrâneo da intertextualidade reforça o estatuto pós-moderno dessas obras que priorizam a performance feminista como uma marca do descentramento das representações tradicionais. De forma peculiar, elas não só valorizam a fragmentação da arte, como também reforçam o deslocamento das identidades estéticas dos textos originais. Assim, ao articular uma cadeia de significações feministas, a literatura de Nélida Piñon projeta um lugar de resistência para a mulher ao deixar um final aberto para suas protagonistas. Essa saída é própria do romance pós-moderno de autoria feminina que privilegia a revisão do passado (CAMPELLO, 2006, p. 126-7).

Referências

- BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAMPELLO, E. O *Künstlerroman* de autoria feminina no Brasil. In: CAVALCANTI, I. et al. (Orgs.). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: Edufal, 2006. p. 125-133.
- COUTINHO, E F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 159-172.
- GOMES, Carlos Magno. A intertextualidade da ópera na ficção de Nélida Piñon. *Língua & Letras*, UNIOESTE, Cascavel, v. 2, n. 20, p. 87-104, 2010.
- GOMES, Carlos Magno. Intertextos e mediações culturais em Nélida Piñon. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 277-290, 2016.

HUTCHEON, L. La política de la parodia postmoderna. Traducción del inglés por Desiderio Navarro. **Revista Criterios**. La Habana, edición especial, p. 1-18, 1993. Disponível em: <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>. Acesso em: 15 maio 2017.

PIÑON, N. **A força do destino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PIÑON, N. **Vozes do deserto**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2007.

Santiago, S. "O narrador pós-moderno". In _____. **Nas malhas da letra**. Rio São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 44-60.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

XAVIER, E. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Santa Catarina: Mulheres, 2007.

A TRANSVALORAÇÃO DOS VALORES MORAIS PELA PERSONAGEM TYLER DURDEN EM *CLUBE DA LUTA* DE CHUCK PALAHNIUK

THE TRANSVALORATION OF MORAL VALUES TO CHARACTER TYLER DURDEN IN WORK FIGHT CLUB OF CHUCK PALAHNIUK

Diane Nascimento de OLIVEIRA*
(UNEB)

Thiago Martins PRADO**
(UNEB)

Resumo: O romance *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk promove muitas discussões que põe em xeque a moral prestigiada. A partir disso, o objetivo da pesquisa é compreender a superação da moral padrão pela personagem Tyler Durden. Fundamentando esse trabalho, são utilizados os seguintes teóricos: Friedrich Nietzsche (2002 e 2013), Gilles Lipovetsky (2005), Hakim Bey (2001) e Thiago Martins Prado (2016). Em *A genealogia da moral e Para além do bem e do mal*, Nietzsche ressalta a necessidade de discutir a construção dos valores morais e a intenção desses valores. Lipovetsky analisa, em *A sociedade pós-moralista*, o modo como, na sociedade hipermoderna, há o abandono da cultura moralista em prol das ambições particulares. Bey, em *TAZ: zona autônoma temporária*, apresenta discussões sobre organizações de agrupamentos autônomos, alternativos às cenas da lógica do mercado. Prado, em *Discussão sobre a cultura e a política econômica dos Estados Unidos em Condenada, de Chuck Palahniuk*, comenta a narrativa de Palahniuk como uma crítica alegórica à política econômica contemporânea comandada pelas corporações bancárias. As conclusões apontam para a superação da moral imperativa por Tyler Durden através de um questionamento nietzschiano da moral, criação ou revisão desses valores através de uma transvaloração à maneira de Hakim Bey.

Palavras-chave: *Clube da luta*; Crítica à moral padrão; Tyler Durden.

Abstract: Chuck Palahniuk's novel *Fight Club* (1996) promotes many arguments that call into question the prestigious morality. From this, the aim of the research is to understand the overcoming of standard morality by the character Tyler Durden. Based on this work, the following theoretical works used were in *Zur Genealogie der Moral* (1887) and *Jenseits von Gut Böse* (1886). Nietzsche emphasizes the need to discuss the construction of moral values and the intention of these values. Lipovetsky analyzes in *Le Crépuscule du Devoir* (1992) that the way in hypermodern society

* Graduanda do Curso de Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e suas Literaturas, da Universidade do Estado da Bahia – Campus XXIII/Seabra-BA. E-mail: dianen18oliveira@hotmail.com.

** Doutor em Letras e Professor Adjunto do Curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia – Campus XXIII/Seabra-BA e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Campus I/Salvador-BA. E-mail: minotico@yahoo.com.br.

there is the abandonment of moralistic culture in favour of particular ambitions. Bey, in T.A.Z.: the Temporary Autonomous Zone (1980) presents discussions about organizations of autonomous groupings, alternative to the scenes of the logic of the market. Prado in *Discussão sobre a cultura e a política econômica dos Estados Unidos em Condenada*, de Chuck Palahniuk (2016) comment on US culture and economic policy in *Doomed* (2011). The conclusions point to the overcoming of imperative morality by Tyler Durden through a Nietzschean questioning of morality, creation or revision of these values through a transvaluation in the manner of Hakim Bey.

Keywords: Fight Club; Critical Standard Moral; Tyler Durden.

Introdução

O romance *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk, publicado pela primeira vez em 1996, é uma das obras mais importantes do autor e um escrito com um grande teor crítico, abordando temas como a violência, a automutilação, críticas ao consumismo, enfim, temas que põem em cheque os valores morais consagrados. É em meio a essa realidade que surge Tyler Durden, uma criação imaginária do narrador-personagem, alterego que materializa a tensão sobre a moral padrão.

Foi a partir desta conjuntura que veio a maior indagação acerca do romance *Clube da luta*, que recaiu sobre a personagem Tyler Durden: como acontece a superação da moral padrão pelo alterego Tyler Durden no romance *Clube da luta*? Essa problemática permeará as discussões deste artigo na tentativa de responder essa questão.

Com isso, a hipótese que norteará esta pesquisa é a de que a personagem Tyler Durden supera a moral padrão propondo e realizando novas valorizações, postas acima das que até então eram habituais. Podemos considerar essa personagem como alguém que tensiona a moral imperativa herdada da modernidade ou a ética consumista do mundo contemporâneo por transvalorar¹ todos os valores consagrados, por negar as valorizações absolutas que o tornaram escravo, pois todos os valores são montados socialmente, não possuindo um valor próprio. Essa transvaloração em Tyler proporciona-lhe poder, vigor, aumento de sua potência.

Admitindo-se essa hipótese, utilizam-se os seguintes teóricos para fundamentar esta pesquisa: Friedrich Nietzsche (2002 e 2013), Gilles Lipovetsky (2005), Hakim Bey (2001) e Thiago Martins Prado (2016). Em *A genealogia da moral* e *Para além do bem e do mal*, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche problematiza e questiona a moral tida como padrão, sendo essa originada por influências de um poder dominante – desse modo, a moral consagrada não possui um valor próprio, seria apenas uma máscara, que enaltece a dominação e escraviza os homens – negando-lhes o poder dos seus desejos. Sendo assim, ao problematizar e questionar os valores consagrados, Nietzsche contribuirá para a compreensão da tensão e da crítica que Tyler

¹ Segundo Nietzsche (2004), em *O anticristo*, transvaloração é “[...] a tentativa empreendida com todos os meios, todos os instintos, com todo o gênio, para dar a vitória aos valores contrários, aos valores nobres” (NIETZSCHE, 2004, p. 105).

Durden promove à moral padrão. Gilles Lipovetsky estuda, em *A sociedade pós-moralista* uma moral que se estabelece nas sociedades hipermodernas, que se diferencia da moral imperativa questionada por Nietzsche, em que há o abandono dessa cultura moralista em favor da felicidade individual, das ambições particulares. Com isso, a moral estudada por Lipovetsky será confrontada com a moral liberta de Tyler, pois a primeira ainda provoca uma escravidão contemporânea porque está estreitamente ligada ao mercado consumista, diferentemente da segunda. Já Hakim Bey, na obra *TAZ: zona autônoma temporária* trata de estratégias libertárias de combate que confrontam o Estado por meio de organizações de agrupamentos autônomos que funcionam como uma alternativa às sociedades que se estruturam de formas hierarquizadas. Nesse sentido, os processos de formação dos clubes da luta por Tyler pode ser considerados zonas autônomas temporárias e as estratégias libertárias propostas por Bey são encontradas nesses grupos. Thiago Martins Prado, em *Discussão sobre a cultura e a política econômica dos Estados Unidos em Condenada, de Chuck Palahniuk*, explana sobre a política econômica contemporânea comandada pelas corporações bancárias como um estudo da alegoria na narrativa de Palahniuk. Esse estudo de Prado orientará a compreensão do modo como está estruturada a crítica ao capitalismo promovida pelo alterego do narrador-personagem.

Nessa perspectiva, a relevância desta pesquisa, embasada no romance *Clube da luta*, reside nas possibilidades de, através da literatura, realizar novas interpretações e análises acerca dos estudos sobre a moral e compreender melhor os questionamentos aos valores morais prestigiados, entendendo as relações hierárquicas que a rodeiam. Além disso, os vários estudos de que *Clube da luta* é alvo validam ainda mais a importância desta pesquisa (somente no Portal de Periódicos CAPES são encontrados 268 estudos para buscas em língua portuguesa e 81.635 para consultas em língua inglesa que se relacionam ao romance, tendo como temáticas recorrentes, em muitos desses, o anticapitalismo, a violência, a sociedade contemporânea etc., além de pesquisas que se debruçam sobre a adaptação fílmica dessa obra – de mesmo nome – dirigida por David Fincher) que pode vir a contribuir para um conhecimento mais amplo e profundo da obra e das transvalorações contemporâneas, como confronto às estruturas de poder, bem como à lógica mercadológica.

A superação da moral padrão pela personagem Tyler Durden

Tyler Durden surge em um momento em que a vida de comodismos no trabalho, o consumismo desenfreado, os grupos de apoio para curar as insônias já não eram satisfatórios e não faziam mais sentido para o narrador-personagem de *Clube da luta*. Não é suficiente apenas comprar coisas porque “as coisas que costumavam ser suas agora mandam em você” (PALAHNIUK, 2012, p. 50); não é suficiente ter um emprego estável como coordenador de

campanhas de recall: “estou me esforçando para construir uma carreira de lavador de pratos” (PALAHNIUK, 2012, p. 33); até os grupos de apoio que costumavam funcionar como antídotos contra suas insônias não surtiam mais efeito após a entrada de Marla nos mesmos: “Esta é a única coisa real em minha vida e você (Marla) está estragando tudo” (PALAHNIUK, 2012, p. 25).

A personagem que narra o romance “conheceu” Tyler, seu alterego, em uma praia de nudismo. O alterego estava criando, com troncos de árvores, uma sombra gigante de uma mão que ficou perfeita por um minuto. Essa imagem já traz possibilidades para a compreensão da personagem Tyler Durden: primeiro, tendo como simbologia a praia de nudismo, essa personagem se livra da primeira conveniência social, que promove ordem (as roupas²); do mesmo modo, os troncos de árvore³ representam a fertilidade e, por último, a mão representa a construção⁴. Ou seja, essa cena do primeiro “encontro” do narrador personagem e seu alterego prenuncia a fertilidade de uma nova forma de viver. Nesse momento, o alterego mostra para o narrador-personagem que um minuto é o suficiente e o máximo que se pode esperar da perfeição; durante aquele pequeno momento – em que foi empregado muito tempo e energia – nada mais importa. Além disso, Tyler deixa evidente que esse instante de prazer que é possível construir/proporcionar a si mesmo vale todo o esforço empreendido.

Desde esse momento, o narrador-personagem reconhece Tyler Durden como alguém que era e fazia tudo o que ele não conseguiria ser nem fazer sozinho – desapegar-se dos bens materiais, ter força física, coragem, razões para ir à academia, enfim, sentir-se vivo por meio de seu poder. Somente Tyler poderia levá-lo ao fundo do poço para, assim, poder salvá-lo de sua vida medíocre, por meio da destruição, da agressão, da transvaloração da moral padrão. Um dos passos para sua ida ao fundo do poço pode ser encontrado na passagem em que o mecânico do clube da luta, dirigindo na contramão e várias vezes prestes a bater em outros carros, indaga ao narrador-personagem sobre o que ele desejaria ter feito antes de morrer. Sob a efetiva proximidade da morte nessa situação, ele diz que seu desejo era sair do emprego antes de morrer. Sua vontade, que antes era velada, agora é trazida às claras frente ao cenário de quase-morte.

A busca insaciável da personagem que narra o romance pelo fundo do poço, ou seja, pelo crescimento através da destruição, pode ser compreendido como fruto de uma das mais conhecidas máximas de Nietzsche. No aforismo oito da obra *Crepúsculo dos ídolos* (2000), o filósofo alemão declara que “O que não me faz morrer me torna mais forte” (NIETZSCHE, 2000, p. 18). É a partir dessa mesma perspectiva, que o narrador-personagem afirma: “Quanto mais fundo você descer, mais alto voará” (PALAHNIUK, 2012, p. 176). Esse ato simbólico de ir ao fundo do poço, justifica-se pela necessidade de, a partir do caos e do sentimento de vingança que os unia, destruir sua vida insignificante – sem perspectivas para além do consumismo

² As vestes, segundo Lexikon (2009, p. 204), simbolizam “o ajustamento e a posição social”. Em contrapartida, a nudez, para Chevalier e Greerbrant (2005, p. 645), refere-se ainda a “[...] uma espécie de retorno ao estado primordial [...] a abolição do hiato entre o homem e mundo que o cerca”.

³ Conforme Chevalier e Greerbrant (2005, p. 84), a árvore é “símbolo da vida, em perpétua evolução”, além de simbolizar, ainda conforme esses autores, a morte e a regeneração: aspectos da evolução cósmica.

⁴ Para Chevalier e Greerbrant (2005, p. 592), a mão é “[...] um símbolo da ação diferenciadora”; Lexikon (2009, p. 134) a analisa como sendo o “símbolo da atividade e do poder”. Já Lurker (1993), além de identificar a mão também como um símbolo de poder, explica que ela, para fazer as obras externas, é o órgão mais importante do homem.

desenfreado, um “[...] escravo do instinto de transformar o lar em um ninho” (PALAHNIUK, 2012, p. 49) – e depois reconstruí-la, de outro modo, alicerçada em seus próprios princípios que aumentaria sua potência. Em vista disso, o narrador-personagem sabia que no momento em que disse que queria sair do emprego estava dando, automaticamente, permissão para seu alterego matar o chefe, matando o chefe ele destruía a fonte que insuflou seu consumismo desenfreado, bem como toda a opressão moralizadora que cerceou sua autonomia.

O próximo ato de Tyler que impactará a vida do narrador-personagem do romance é a criação do clube da luta. Conforme o narrador-personagem, “O primeiro clube da luta foi apenas Tyler e eu trocando socos” (PALAHNIUK, 2012, p. 58). O clube da luta é o marco divisor na vida do narrador-personagem: ele não mais voltará a ser o que era antes das lutas, o clube é quase uma personificação da imagem de seu alterego. Ainda segundo o narrador-personagem:

O clube da luta não é como futebol americano na televisão. Você não está assistindo a um bando de homens que não conhece e que estão em alguma parte do mundo batendo uns nos outros ao vivo [...] Depois de ter estado em um clube da luta, assistir ao futebol americano é como assistir a um filme pornô quando poderia estar transando de verdade e loucamente (PALAHNIUK, 2012, p. 59).

O clube da luta, segundo essa descrição, é o local onde reside o prazer da vida dos lutadores, e Tyler acaba se tornando, mesmo sem ser seu objetivo, um “modelo” para esses homens que estavam oprimidos pelo sistema do mesmo modo que o narrador-personagem estava. Como dito no trecho acima, não é apenas um bando de homens que não de conhecem batendo uns nos outros; há a necessidade de esses homens encontrarem algo (poder) e algum lugar em que as mesmas frustrações sejam sentidas e que, de alguma forma, sejam resolvidas, um novo modo de sociedade (mesmo que paralela à sociedade em que eles estão imersos quando não estão no clube da luta). O clube da luta torna-se esse abrigo contra a sociedade moralista e hipócrita, o local onde ocorre a transvaloração, objetivo que precisa ser alcançado para o aumento da potência dos participantes do clube da luta.

Na concepção de Nietzsche, em *O anticristo* (2004), o aumento dessa potência pelo indivíduo não poderá nascer da fraqueza, portanto do mau. Ao contrário, a potência está intrinsecamente ligada a “Tudo aquilo que desperta no homem o sentimento de poder, a vontade de poder, o próprio poder” (NIETZSCHE, 2004, p. 39), isto é, ao que é bom. Ou seja, com o trabalho de coordenador de campanha de recall, o narrador-personagem não aumentava sua potência – apesar de sempre rezar para que o avião caísse, ele não fazia nada de efetivo para sanar as insatisfações com a vida que levava; sua vontade ainda era sufocada pela fraqueza, ainda era escravo do

consumismo e dos sistemas valorativos consagrados. Entretanto, quando seu alterego “surge”, sua vontade de potência passa a ser exteriorizada como força – ele termina por não desejar mais um acidente de avião e começa, por meio de seu alterego, a transvalorar, criar estratégias libertárias através do clube da luta, um agrupamento autônomo.

Nesse contexto de transvaloração, a destruição das ideologias do capitalismo torna-se palavra-chave para Tyler. Dessa forma, esta personagem realiza tanto a destruição das ideias consumistas que simbolizam esse sistema econômico – de maneira coletiva, em prol do aumento da potência do clube – quanto a destruição de bens materiais e da própria estética corporal. Com isso, agredir ou permitir-se à agressão é também destruir as referências de consumo e de gosto socioestético – o agressor e o agredido, portanto, permitem inscrever seu protesto no próprio corpo como a demarcação de um prazer e de um valor próximo de culto estético e ritual, mais autônomos e menos dependentes das cobranças ou das aceitações conservadas nos padrões sociais.

Diante disso, confrontando o modo coletivo pelo qual a personagem Tyler Durden supera e transvalora a moral dos bons costumes, é interessante abordar Gilles Lipovetsky. Na obra *A sociedade pós-moralista*, ao pesquisar sobre a sociedade pós-moralista, Lipovetsky analisa o modo como, na sociedade hipermoderna, há o abandono da cultura moralista em prol das ambições particulares, da felicidade individual, do consumismo. Essa moral que Lipovetsky estuda é diferente da moral padrão, da moral imperativa, do “tu deves”, todavia ela ainda não é uma moral tal qual a de Tyler (uma moral liberta que dá poder), pois está associada à escravidão contemporânea – os gostos e o consumo são controlados pelo mercado e não pelos indivíduos aprisionados nas redes do feliz consumo. Ilustrando isso, Lipovetsky (2005) argumenta que:

A civilização do bem-estar consumista foi a grande responsável pelo fim da gloriosa ideologia do dever. Ao longo da segunda metade do século XX, a lógica do consumo de massa alterou o universo das prescrições moralizadoras e erradicou os imperativos coativos, engendrando uma cultura em que a felicidade se sobrepõe à ordem moral, os prazeres à proibição, a fascinação ao dever (LIPOVETSKY, 2005, p. 29).

Com isso, em Lipovetsky, tem-se a moral atrelada ao capitalismo, ao “bem-estar” consumista e individual e em Tyler há a transvaloração vinda por meio da destruição das ideologias capitalistas, da própria estética corporal, acontecendo por meio de um coletivo que busca poder, diferentemente da moral estudada por Lipovetsky. É preciso observar que, na concepção de Tyler, o consumismo egocêntrico, os desejos particulares não levam à elevação do poder individual, mas à anulação desse poder e ao controle das vontades, que surgem disfarçadas pelas seduções do mercado. Ou seja,

é uma moral, que no campo da liberdade individual, se entregou ao mercado (o prazer vem do consumo). É nessa perspectiva que Lipovsky diz que a moral que triunfa na sociedade hipermoderna é indolor: “[...] última fase da cultura individualista democrática, desvinculada, em sua lógica mais profunda, tanto das conotações de moralidade como de imoralidade” (LIPOVETSKY, 2005, p. 27).

Ao contrário disso, Tyler consegue a superação da moral e um sentimento de independência do consumo justamente porque a potência do indivíduo só pode ser elevada em meio a um grupo que fortaleça os princípios de elogio à liberdade e do prazer em rechaçar a opressão da moral padrão e a exploração do mercado (o que os une é o sentimento de vingança contra essas opressões e explorações). Ilustrando essa relação do grupo por meio da qual está edificada a transvaloração de Tyler, temos: “Você vê um cara vir aqui pela primeira vez e a bunda dele parece uma massa de pão branco. Quando o vê aqui seis meses depois, ele parece esculpido em madeira maciça. Esse cara acredita que pode lidar com qualquer coisa.” (PALAHNIUK, 2012, p. 60-61).

Essa vida pautada em ir para além dos valores morais prestigiados faz-se fundamental para o alterego do narrador-personagem porque significa romper com formas de controle hierarquizadas. É nessa conjuntura que se faz imprescindível o estudo de Friedrich Nietzsche. Conforme Nietzsche, em *A genealogia da moral*, “necessitamos de uma crítica dos valores morais e, antes de tudo, torna-se necessário discutir o valor dos valores” (NIETZSCHE, 2013, p. 26). Para esse filósofo, essa crítica é primordial porque esses valores morais não são de ordem natural. Ao contrário, as concepções do que é bom ou ruim, do que é correto ou incorreto, do que se deve ou não fazer, surgiram por influências de interesses de um poder dominante, por parte de uma classe que se considera superior para expandir e estabelecer seu domínio sobre outra classe considerada inferior.

Com essas problematizações da moral, Nietzsche, em *Para além do bem e do mal*, questiona a moral consagrada como padrão, evidenciando que a construção desta é verticalizada, tendo por base a religião, a cultura e a filosofia ocidental – ou seja, é apenas uma máscara. Assim, já no prefácio, Nietzsche argumenta que:

Entretanto a luta contra Platão ou para me tornar mais compreensivelmente e falar para o povo, a luta contra a opressão cristiano-eclesiástica exercida desde há milhares de anos – porque o cristianismo é platonismo para o “povo” – criou na Europa uma maravilhosa tensão de espírito que nunca havia existido antes na terra. Com um arco tão tenso é possível atirar agora aos alvos mais longínquos (NIETZSCHE, 2002, p. 31).

De tal modo, ao mesmo tempo em que Nietzsche critica a moral padrão, ele prenuncia uma reviravolta nesses valores através dos “espíritos livres”

que, transvalorizando, “invertam os ‘valores eternos’” (NIETZSCHE, 2002, p. 117). À vista dessas considerações nietzschianas, ao abdicar de uma vida financeiramente cômoda, renunciando aos princípios morais que antes lhes eram caros, o narrador-personagem de *Clube da luta* passa a avaliar seu consumismo desenfreado de forma diferente e os valores morais que tiravam sua autonomia. De modo igual, o seu alterego torna-se um revisor e criador de valores que, normalmente, costumam opor-se aos valores consagrados.

Após compreender como age a moral de Tyler, é necessário entender como o clube da luta é formado, como esse se articula, já que é um dos resultados dos questionamentos e da transvaloração da moral imperativa pelo alterego do narrador-personagem. Nesse sentido, Hakim Bey traz discussões muito pertinentes ao discorrer sobre as TAZs (Zonas Autônomas Temporárias). Segundo Bey, a TAZ é um modo de transvaloração contemporânea que ocorre por meio de estratégias libertárias de combate que confronta o Estado de uma forma indireta.

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la (BEY, 2001, p. 17).

O clube da luta criado por Tyler pode ser considerado uma TAZ, pois é uma estratégia libertária que luta contra a estabilidade do poder e contra a formação de hierarquias exploratórias fazendo-se existir por meio da invisibilidade (seu pressuposto e sua tática de guerra). Essa invisibilidade da TAZ faz-se presente no romance de Palahniuk, principalmente, na primeira regra do clube da luta: “A primeira regra do clube da luta é que você não fala sobre o clube da luta” (PALAHNIUK, 2012, p. 56). Dessa maneira, os integrantes do clube da luta utilizam a invisibilidade que a sociedade legou a eles como uma arte marcial que trabalhará em seu favor, ou seja, já que eles não eram vistos, nada os impedia de atacar e sabotar a indústria de serviços e a moral consagrada. Além da primeira regra do clube da luta, essa invisibilidade também serve, por exemplo, nas sabotagens que Tyler faz como projecionista (emendando pornografia nos filmes infantis) ou nos restaurantes ou festas onde os participantes do clube da luta trabalham como garçons – masturbar nos pratos de sopa dos restaurantes, peidar no carrinho das sobremesas, mudar a posição dos alimentos no prato para esse passar-se por novo, etc. Pode-se ilustrar uma dessas sabotagens no trecho abaixo:

Os gigantes mandam as coisas de volta para a cozinha sem qualquer motivo. Eles só querem ver você correndo para lá e para cá por causa do dinheiro deles. Em um jantar como este, uma festa com bufê, eles sabem que a gorgjeta já está incluída na conta, então o tratam como lixo. Nós não levamos nada de volta para a cozinha. Mude as *pommes parasienhe* e os *asperges*

hollandais sede posição um pouco no prato e sirva para outra pessoa e pronto, de repente está tudo bom de novo (PALAHNIUK, 2012, p. 96).

Como forma de terrorismo à indústria de serviços, esse novo modo de sociedade paralela que o clube da luta tornou-se ataca os fregueses dos restaurantes e festas luxuosas por esses representarem as hipocrisias morais que existem por meio do mando dos mais ricos e da obediência dos mais pobres.

Compreendendo a TAZ também como um agrupamento autônomo, que recusa as hierarquias, assim como Bey (2001) explana, é pertinente a renúncia de Tyler à liderança do clube da luta. Quando o clube da luta já está com mais integrantes, já realiza mais ações de sabotagem e Tyler começa a ser visto como um líder, um chefe a ser seguido e obedecido, o alterego do narrador-personagem cria a oitava regra do clube da luta. Assim:

Ele diz que a nova regra é que ninguém deve ser o centro do clube da luta. Ninguém é o centro da luta a não ser os dois homens lutando [...] Os homens ali reunidos ficarão olhando para os outros homens no círculo enquanto o centro ficará vazio (PALAHNIUK, 2012, p. 177).

Essa recusa à liderança é importante porque, segundo Bey (2001), quando a rebelião dá certo, quando ela consegue derrubar os mandos contra os quais lutavam, ela pode vir a se tornar um novo parâmetro para a exploração. Em outras palavras, Tyler não podia se tornar o que tanto ele buscava destruir.

Bey (2007) utiliza também o termo *terrorismo poético* (deslocando a subversão para o âmbito da arte, do choque estético) para se referir às estratégias libertárias de confronto e combate às instituições detentoras de poder. Para isso, “Os Terroristas-Poéticos comportam-se como um trapaceiro totalmente confiante cujo objetivo não é dinheiro, mas transformação” (BEY, 2007, p. 7). Essa transformação em que Bey insiste é a mesma que Tyler propõe e denomina de ações de sacrifícios humanos. Essa expressão utilizada por Tyler refere-se às operações que, sob ameaça de morte, obrigavam homens, que também tinham suas vontades sufocadas pela fraqueza, a entender que são muito mais que a imagem da mediocridade a que são levadas a aceitar passivamente, como se não houvesse outras possibilidades para suas vidas. Demonstrando isso, em uma passagem do romance o narrador-personagem enfatiza que: “[...] prefiro matá-lo a vê-lo trabalhando em um emprego de merda ganhando dinheiro suficiente apenas para comprar queijo e ver televisão” (PALAHNIUK, 2012, p. 193).

Os sacrifícios humanos explanados acima são uma das tarefas de casa do Projeto Desordem e Destruição, segunda etapa do clube da luta. Essa operação criada por Tyler diferencia-se de outros sacrifícios humanos porque objetiva o caos (no caos promovido por esse projeto a vida não tem

sentido porque quem cria sentido é a ordem) e não a ordem desses sujeitos (através das normas a vida de cada indivíduo é apenas mais um tijolo do muro da estabilidade). É nesse momento em que os integrantes desse projeto começam a se organizar em grupos para fazer ataques públicos. O narrador-personagem explica que quando Tyler inventou o Projeto Desordem e Destruição ele tinha por meta “[...] ensinar cada homem no projeto que ele tinha poder para controlar a história. Nós, cada um de nós, pode controlar o mundo” (PALAHNIUK, 2012, p. 152), não importando se isso fosse ou não ferir outras pessoas. O Projeto Desordem e Destruição dividia suas ações em comissões, a saber: Comissão de Desordem, Comissão de Incêndios, Comissão de Ataque e Comissão de Desinformação. Em suma, o caos começa a se organizar, a anarquia a se burocratizar – toda noite da semana uma comissão diferente se reúne para planejar os ataques públicos, criar e dividir as “tarefas de casa” a serem executadas por todos.

Dessa maneira, novamente, o que está em questão é uma mudança mútua. O clube da luta e Tyler não são um fim em si mesmo. Eles pretendem transformar a si e o seu entorno em busca do aumento de sua potência, utilizando todos os meios que forem possíveis para tal – até a ameaça de morte, quando necessário. Se essa mudança não se der pela coletividade, para Bey (2007), o Terrorismo-Poético falhou.

O clube da luta, como os enclaves piratas que Bey (2001) descreve, é um lugar de elogio à liberdade. Bey (2001) argumenta, igualmente, que esses enclaves ocuparam espaços vazios do mapa, ou seja, não estavam às vistas da cartografia do controle, do Estado que inibe e reprime a liberdade. Assim, desde o primeiro clube da luta (sem regras, para recreação – apenas o narrador-personagem e seu alterego) até os clubes da luta com mais participantes (com regras, todos os fins de semana), esses grupos autônomos, invisivelmente, agem pela liberdade. Os confrontos indiretos ao Estado e às estruturas ideológicas da hegemonia econômica inevitavelmente ocorrem na TAZ. A institucionalização da política, ainda segundo Bey (2001), cerceia a autonomia do indivíduo e faz o círculo vicioso da economia do consumismo desenfreado girar, alienando pessoas com uma ideia de felicidade que as obriga a encherem as casas de coisas que nunca precisarão.

Nessa perspectiva, comentando a narrativa de Palahniuk como uma crítica alegórica à política econômica contemporânea comandada pelas corporações bancárias, Thiago Martins Prado (2016, p. 504), em *Discussão sobre a cultura e a política econômica dos Estados Unidos em “Condenada”, de Chuck Palahniuk*, argumenta que boa parcela da sociedade estadunidense “[...] disfarça um modelo exploratório global sob o elogio mais cínico ao desenvolvimento corporativo atrelado a uma concepção mercadológica de cidadania”. Desse modo, as pessoas, por alienação midiática e pressão do mercado consumista, tornam-se escravas dos bens que têm e dos bens que acham que precisam ter. Ilustrando

isso, o narrador-personagem comenta que: “As pessoas que conheço que costumavam ir ao banheiro e levar pornografia agora se sentam na privada com um catálogo de móveis da IKEA” (PALAHNIUK, 2012, p. 49). Ou seja, o indivíduo é enredado no consumismo de tal forma que em nenhum momento consegue se desvencilhar dele.

Partilhando das ideias de Prado no que tange ao controle exercido pelas corporações por meio da alienação midiática, Joel Bakan (2008), em *A corporação: busca patológica por lucro e poder*, visualiza uma patologia por trás dessa busca descontrolada e desenfreada da corporação por lucro e poder e afirma que: “Hoje em dia, as corporações governam nossas vidas. Determinam o que comemos, a que assistimos, o que vestimos, onde trabalhamos e o que fazemos. Estamos inevitavelmente cercados por sua cultura, por sua iconografia e ideologia” (BAKAN, 2008, p. 05). A partir disso, ao romper com sua vida antiga – antes de Tyler – o narrador-personagem rompe também com a lógica que as corporações buscam incutir nos indivíduos, procurando atacá-la de diversas maneiras.

Acrescentando a essa conjuntura da corporação apresentada por Bakan, Prado (2016) ressalta ainda que: “Nesse sistema de consumo, as pessoas precisam ser consideradas veículos para a produção de mais capital em que o desejo humano reduz-se ao sinônimo da sua demanda como comprador” (PRADO, 2016, p. 510). Ou melhor, é sabotando essa lógica capitalista, mais uma vez, que Tyler, para fazer sabão, utiliza banha – sugada das coxas mais ricas e gordas do mundo – encontrada no lixo hospitalar. Sobre isso, o narrador-personagem explana:

Nossa meta são os grandes sacos vermelhos de banha lipoaspirada que levaremos de volta para a Paper street e ferveremos e misturaremos com soda cáustica e alecrim e revenderemos para as mesmas pessoas que pagam para sugá-las do corpo. A vinte pratas cada barra, são as únicas pessoas que têm dinheiro para comprar (PALAHNIUK, 2012, p. 187-188).

Dessa maneira, Tyler se insere na lógica capitalista para sabotá-la: vender caro um produto que as pessoas pagaram para retirar de seus corpos em prol da ditadura da beleza. Justificando isso, Tyler argumenta que o primeiro sabão foi fruto das banhas advindas dos sacrifícios humanos nos morros, acima dos rios. Assim, essas mortes nesses sacrifícios não foram em vão, pois possibilitaram a descoberta desse higienizador. Com essa sabotagem à indústria de serviços, Tyler acaba utilizando o sabão como metáfora para uma limpeza da humanidade – lavando dessa as hipocrisias e cinismos das ideologias capitalistas, corporativas e moralistas que insistem em perpetuar, funcionando da mesma forma que os sacrifícios humanos para os lavadores de roupa dos rios abaixo dos morros por onde a banha escorria.

Conclusão

Assim, na tentativa de responder a indagação sobre como acontece a superação da moral padrão pela personagem Tyler Durden, chega-se à conclusão que esse alterego ultrapassa-a por meio de um questionamento nietzschiano da moral e da criação ou da revisão desses valores de maneira coletiva através de uma transvaloração à maneira de Hakim Bey. Ao confrontar as tentativas hegemônicas de uniformizar a moral, o clube da luta também esclarece os vetores da hegemonização como forças opressivas e possibilita a entrada de morais reprimidas – que ora rivalizam, sem sucesso, com o padrão moral, mas que juntas inauguram uma nova dinâmica de poder que torna seus participantes mais transformadores de seus próprios destinos. Essa transvaloração ocorre por meio de estratégias libertárias de combate que confronta o Estado, o mercado e as relações hierárquicas que os atravessam.

Desse modo, quando Tyler explode o apartamento do narrador-personagem, ele está questionando e “detonando” também as ideologias do consumismo desenfreado que estavam impregnadas nesse. Já o orgulho das cicatrizes revisa o apreço à “perfeição” corporal, ao culto à ditadura da beleza que é quase inalcançável, mas é colocada como protótipo pelo sistema de ideias mercadológicas. Da mesma forma, quando cria as regras do clube da luta, Tyler está criando novos valores, transvalorando e aumentando a sua potência e a do grupo, pois o alterego compreende que somente juntos o sentimento de vingança que todos têm contra as estruturas de poder verticalizado é fortalecido.

A recusa à liderança do clube da luta por Tyler também é algo bem característico da TAZ - sendo essas experiências comunitárias descentralizadas –, pois vai contra os modelos de revolução que, quando dão certo, se tornam um novo parâmetro para a exploração, não passando de um ciclo vicioso. Aqui, juntamente com a descentralização, a invisibilidade atua como uma tática de guerra que mantém essas zonas autônomas distantes do reconhecimento e das relações de definição do Estado, ou seja, desaparecem, retiram-se das áreas de simulação, como propõe Bey (2001).

Sendo assim, a criação do clube da luta, a maior estratégia libertária de Tyler, vai contra todas as hierarquias de mando, pois é uma nova forma de sociedade autônoma ao mesmo tempo em que é um núcleo de resistência aos valores hegemônicos, procurando livrar-seda opressão do Estado e do mercado capitalista que inibe a liberdade igualando-a aos bens de consumo, como argumenta Prado (2016). Em resposta a essas imposições, o clube da luta sabota a indústria de serviços empregando os próprios meios que ela utiliza para existir. Como exemplos, podem ser citados: a venda de sabonete por um alto preço atrai pessoas ricas – consumistas em potencial – independentemente de qual meio foi usado para se fazer esse produto; mudança da posição dos alimentos no prato para esses se passarem por novos – porque

os ricos, devido ao seu dinheiro, veem os garçons como lixo; emenda de pornografia nos filmes infantis – ninguém a vê, mas ela está lá. A sabotagem do alterego do narrador-personagem vai além de só recusar a moral imperativa e, em contrapartida, aliar-se ao mercado, como é o caso da moral estudada por Lipovetsky (2005), ela questiona, revisa e cria novos valores – desvencilhando da moral consagrada e da lógica capitalista.

Com isso, o bem e o mal, o certo e o errado, em Tyler não ocupam os lugares que lhes foram destinados pela moral dos bons costumes, ao contrário, eles rompem com essa dicotomia platônica por meio da transvaloração nietzschiana. A violência, a automutilação, o terrorismo aqui são poéticos, tal como Bey (2007) já apresentou.

Referências

BAKAN, Joel. **A corporação**: busca patológica por lucro e poder. Trad. Camila Werner. São Paulo: Novo Conceito Editora, 2008.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. Trad. Patrícia Decia e Renato Rezende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BEY, Hakim et al. Terrorismo poético (TP). In.: _____. **Caos; terrorismo poético e outros crimes exemplares**. Trad. Patrícia Decia e Renato Rezende. 2007. Disponível em: <<http://catarse.co.nr/hakimbey/>>. Acesso em: 30 out. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade pós-moralista**: o crepúsculo do dever e a ética indolor dos novos tempos democráticos. Trad. Armando Braio Ara. Barueri: Manole, 2005.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. Trad. João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2000.

_____. **O anticristo**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Para além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PALAHNIUK, Chuck. **Clube da luta**. Trad. Cassius Medauar. São Paulo: LeYa, 2012.

PRADO, Thiago Martins. Discussão sobre a cultura e a política econômica dos Estados Unidos em *Condenada*, de Chuck Palahniuk. **Remate de males**, Campinas, n. 36.2, p. 503-521, jun./dez. 2016.

Artigos

IDENTIDADES TRADUZIDAS EM “O ESPLENDOR DE PORTUGAL”, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES¹

TRANSLATED IDENTITIES IN “O ESPLENDOR DE PORTUGAL”, BY ANTÓNIO LOBOS ANTUNES

Camila SAVEGNAGO*
(UFSM)

Raquel Trentin OLIVEIRA**
(UFSM)

Resumo: Após a década de 70, é possível perceber na literatura portuguesa uma vasta produção de textos literários voltados à temática colonial. Dentre os vários autores que se dedicaram a problematizar esse tema, até então silenciado em Portugal, destaca-se António Lobo Antunes. Em *O esplendor de Portugal*, Lobo Antunes, por meio de uma narrativa fragmentada, conta a história de uma família de colonizadores portugueses em Angola. Nesse sentido, este trabalho visa a verificar como se dá a construção identitária das personagens do romance, valendo-se de noções como as de hibridismo e de tradução.

Palavras-chave: Colonialismo. Identidade. Personagens. Tradução.

Abstract: After the 70's, it is possible to notice in the portuguese literature a vast production of literary texts focused on the colonial theme. Among the several authors who have dedicated themselves to discuss this issue, hitherto silenced in Portugal, stands out António Lobo Antunes. In *O esplendor de Portugal*, Lobo Antunes tells the story of a family of Portuguese settlers in Angola through a fragmented narrative. In this sense, this work aims to verify how the identity construction of the characters of the novel occurs using notions such as hybridism and translation.

Keywords: Colonialism. Identity. Characters. Translation.

Introdução

Após a década de 70, com a Revolução dos Cravos em Portugal, que pôs fim ao regime ditatorial de Salazar-Caetano, é possível perceber na literatura portuguesa uma vasta produção de textos voltados à temática colonial – abrangendo questões referentes aos processos de colonização, descolonização, pós-colonialismo. Nota-se, na prosa portuguesa, especialmente da geração de escritores conhecida como a de Abril de 74, uma subversão

¹ Artigo resultante da comunicação *Identidade(s) em “O esplendor de Portugal”*, apresentada na Jornada Acadêmica Integrada (JAI), na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 2016.

* Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria. Integrante do grupo de pesquisa “Vozes e perspectivas no romance português contemporâneo” (UFSM). E-mail: camilasavegnago@gmail.com

** Professora do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria/ RS. E-mail: raqtrentin@yahoo.com.br

das formas tradicionais/realistas de narrar. Tais romances constantemente desafiam o seu leitor a compreender um novo tipo de representação do real: a representação de um mundo narrativo não mais estável e organizado, mas múltiplo e heterogêneo. A escrita de António Lobo Antunes, por exemplo, exige do leitor participação ativa na construção dos sentidos da narrativa, pois esses não são dados, precisam ser construídos. Espera-se que o leitor perceba os deslocamentos sutis de vozes e perspectivas, o imbricamento de níveis espaço-temporais distintos, a complexidade das personagens, além das nuances da sintaxe antuniana, já que as marcações gráficas discursivas são praticamente abolidas dos seus textos.

Cristina Robalo Cordeiro, em seu artigo “*Os limites do romanesco*”, refere-se ao romance contemporâneo, ou pós-moderno, como um ‘laboratório da narrativa’, como um ‘local privilegiado de viva experimentação’, de modo que estaria encenando uma espécie de *experiência dos limites*, “que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática romanesca tradicional que reflectia a estabilidade de um mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa da imposição de leis rígidas e de significações preconcebidas” (CORDEIRO, 1997, p. 111). Nota-se, nesse processo de renovação da arte romanesca, um profundo questionamento sobre a representação do real. Conforme Cordeiro, esses novos textos

Não reconhecendo ao narrador uma função demiúrgica, rejeitam as regras da intriga tranquilamente bem montada, o desenho da personagem como cristalização de um carácter e polo aglutinador da acção, a descrição metonímica de um espaço potencialmente apto a representações económico-sociais e em estreita conexão com a via psicológica das figuras que o povoam e a concepção do tempo na linearidade de um devir natural (CORDEIRO, 1997, p. 112).

Além disso, tais romances de ruptura traduzem um profundo sentimento de inquietação dos escritores perante o ato de criação literária, o que se reflete na produção crescente de narrativas metaficcionalis. Cordeiro (1997, p. 119) discute ainda sobre o momento em que a literatura portuguesa se liberta da influência determinante do *nouveau roman* e se encontra madura o suficiente para seguir seu caminho de liberdade:

Os novos procedimentos da escrita, na sua aparente frieza, estão pois investidos de uma carga semântico-ideológica que os impede de se esvaziarem em mero formalismo cerebral. A eles cabem, em grande parte, a função de dar voz a uma outra ordem moral e axiológica e a de materializar uma postura metafísica que viabiliza a metamorfose do sentimento do sujeito quanto à sua própria existência e aos seus actos, quer na dimensão psicológica, decorrente da exploração da memória e do regresso a si próprio, numa suspensão da acção e da vertigem do fazer, quer na vertente moral, articulada com as noções de dever e de liberdade, numa perspectiva de vivência colectiva e partilhada (CORDEIRO, 1997, p. 119).

Destaca-se, nesse processo, “a metamorfose do sentimento do sujeito quanto à sua própria existência e aos seus actos” (CORDEIRO, 1997, p. 119), pois se observa a emergência de um novo sujeito: múltiplo, heterogêneo, conectado com seu mundo interior (sua existência mais íntima) e com seu mundo exterior (sociedade, natureza) de modo complexo e em processo de constante deslocamento.

Em parte desses romances, evidencia-se a acentuada atenção dada ao conteúdo histórico, no entanto, há o predomínio da tendência à reflexão, de modo que o objetivo é revisitar criticamente o passado histórico, especialmente o passado recente de Portugal, utilizado como pano de fundo para os acontecimentos da ficção. Essa revisitação contribui para romper o processo de silenciamento até então vivido, em virtude do predomínio do regime totalitário no país. Assim, é possível dizer que o tema predominante, em muitas dessas narrativas, é o próprio Portugal e suas ex-colônias, sua gente, sua identidade, sua memória coletiva. São elucidativas as palavras de Margarida Calafate Ribeiro acerca desse processo:

Assim, após o 25 de Abril, que representou não só o fim da guerra, mas libertação acontecida, a experiência da guerra, à semelhança de outros temas tabu para o antigo regime, foi rapidamente convertida numa linha narrativa que, realizando inicialmente uma função essencialmente individual e terapêutica, se foi transformando numa fragmentária reescrita dos últimos dias coloniais de Portugal (RIBEIRO, 2004, p. 248).

Ribeiro chama atenção para a escritura de textos de cunho memorialístico ou de testemunho que tratam da guerra colonial para “aqueles que ultrapassam o carácter meramente testemunhal de uma realidade vivida, para, a partir dessa experiência, elaborarem uma reflexão mais ampla sobre o vivido, num sentido individual e coletivo” (2004, p. 249). Seguindo esse viés, é interessante observar com atenção a obra ficcional de António Lobo Antunes, escritor que trabalhou por volta de dois anos, em Angola, como tenente e médico do exército português, durante o período da guerra colonial. Ele acaba por impor, direta ou indiretamente, um caráter de testemunho nas suas obras, sendo, na contemporaneidade, uma das principais vozes da literatura portuguesa. Além de ter uma escrita de resistência ao tradicional, em que desafia os limites da forma e do conteúdo narrativo, também realiza uma revisão crítica da história de Portugal, na medida em que descortina o drama interior vivido pelas personagens, seus sentimentos, sofrimentos, angústias, juntamente com a denúncia do contexto sócio-político de Portugal e Angola.

Nesse sentido, a obra *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, um relato ficcional/memorialístico, traz justamente a visão dos colonos portugueses (as vozes silenciadas) em Angola, suas vivências naquele país e o retorno de alguns a Portugal. Ressalta, de maneira dramática, sujeitos que perderam sua identidade e seu lugar, uma vez que não eram

mais colonos em Angola, mas também não tinham um lugar na sociedade portuguesa, quando retornavam à metrópole. Ao longo do texto, Lobo Antunes destrói os estereótipos sobre os quais se calcou a glória da pátria portuguesa na África, subvertendo os ideais nacionalistas e políticos de Portugal, e suscitando profícuas reflexões:

Narrativas de guerra, mas também narrativas de regresso, o corpus das obras literárias da guerra colonial, nas suas diferentes vertentes de textos-testemunho e textos-consequência sobre uma experiência pessoal e colectiva através da qual todos aprendemos uma outra verdade, reveste-se na ficção portuguesa de um valor duplo intrinsecamente cúmplice: são importantes elementos de reflexão sobre o modo europeu/português de estar em África (particularmente no crepúsculo do império) e simultaneamente peças indispensáveis para entender o modo de estar hoje em Portugal (RIBEIRO, 2004, p. 256).

Atrelado a essa questão histórica, tem-se o problema da construção da identidade individual e coletiva do povo português, suscitado pela própria pós-modernidade e pelas dificuldades políticas, econômicas, sociais que o país enfrentou e enfrenta enquanto pós-império colonial. Ressalta-se que a consciência da identidade e a perspectiva de futuro só podem existir se o passado for revisitado de maneira crítica, pois, nesse contexto, ignorá-lo seria negar-se a si mesmo, bem como ignorar problemas sociais no continente e no ultramar.

Vozes narrativas: constituição identitária

O esplendor de Portugal é uma narrativa que conta a história de uma família de colonizadores em Angola, cujo núcleo familiar é composto pela mãe, Isilda, e seus três filhos – Carlos, Rui e Clarisse. Essas personagens são as responsáveis pela narração, assim, têm-se quatro narradores-personagens que alternam seus relatos no decorrer do romance. Embora outras vozes surjam no interior das narrações principais, como as do marido, da mãe, do pai de Isilda, elas não alcançam relevância. Em cada uma das três partes em que se divide a narrativa, predomina a voz de um dos filhos, sempre intercalada pela voz da mãe. Com isso, nota-se que a voz da mãe é o elo entre eles, ainda que as vozes não dialoguem entre si, pois cada uma dialoga consigo e com as lembranças do seu passado. O acesso a esse passado se dá através da evocação constante da memória, é graças a ela que percorremos os anos de 1978 a 1995, marcados temporalmente na narrativa, sendo que 1995 é o presente da enunciação. Parte-se de 1995 e se retorna até 1978, período que abarca a guerra civil em Angola, no entanto, através da rememoração das personagens, temos acesso a um passado mais remoto, quando Angola ainda era colônia de Portugal.

A narrativa inicia no momento em que os filhos de Isilda deixam Angola rumo a Portugal, em virtude do processo de descolonização e da instauração de uma guerra civil no país, enquanto a mãe permanece em solo africano. Após o embarque dos filhos, Isilda retorna a sua decadente fazenda, onde conviverá com duas empregadas e dois empregados até o momento em que a fazenda e a casa são ocupadas por grupos de guerrilha e ela se vê obrigada a fugir e vagar por Angola em uma tentativa desesperada de permanecer viva. Toda a vivência dela com os pais, marido, filhos, empregados, escravos é narrada a partir do tempo presente, por meio de fragmentos do passado que retornam à memória de modo insistente, repetitivo, confuso. Verifica-se o mesmo processo caótico de rememoração no relato dos três filhos que estão em Portugal, por isso temos uma narrativa em que se imbricam diversos níveis espaço-temporais, sendo que as vivências do passado se misturam com as vivências do presente e são, inclusive, evocadas por elas. Elizabeth Jelin nos explica o processo de rememoração como:

El ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular. Cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar El pasado nel presente -la memoria como presente del pasado, em palabras de Ricoeur (1999: 16) - lo que define la identidad personal y la continuidad del si mismo nel tiempo (JELIN, 2001, p. 16).

Cada personagem apresenta uma identidade narrativa construída e, por vezes, desconstruída ao longo da história, uma vez que é formada pela visão do eu sobre si e dos outros sobre esse eu. Como o presente das personagens, em *O esplendor de Portugal*, está praticamente estagnado, o passado domina suas narrações, por meio da rememoração de acontecimentos emblemáticos, cujo resgate possibilita que elas tentem se compreender enquanto indivíduos no tempo. A fragmentação formal do texto antuniano “parece reduplicar a vida íntima e interior das personagens que povoam estas obras. E assim se escurecem ainda mais o tom e a cor das vidas romaneadas, e assim se colocam à boca de cena diversos malogros e angústias vivenciais” (ARNAUT, 2009, p. 47). Desse modo, os sujeitos acabam por se tornar dispersos, instáveis e:

esvaziam-se de componentes físicos e psíquicos, concebidos a priori, ganhando a sua presença no mundo através de seu discurso. Daí que a posição extrema da personagem no romance contemporâneo seja a da voz que se enuncia e que busca, entre discursos a sua localização no universo (GOMES, 1993, p. 120).

Ademais, “as personagens do universo ficcional de Lobo Antunes [...] oscilam entre os contornos incertos da memória e a percepção de imagens e reflexos – ora baços, ora transparentes – sem saberem qual deles devolverá o verdadeiro semblante” (CARVALHO, p. 43, 2014). Nota-se, na evolução

da produção antuniana, a preferência do autor pelo contexto social da família, o que se reflete em personagens que agem em situações banais do cotidiano, representando uma voz, uma consciência no círculo familiar e em determinado contexto histórico. Por isso, a identidade das personagens do romance *O esplendor de Portugal* está intimamente ligada ao contexto de colonialismo e pós-colonialismo, uma vez que a trajetória dessa família abarca as vivências dos colonos portugueses em Angola, desde o período de sua prosperidade econômica no país até o momento em que começam a perder prestígio, com a reviravolta nas relações de poder nas colônias. É possível ainda compreender o esfacelamento das relações dessa família de colonizadores, e da própria identidade individual das personagens, como representativo, em um cenário mais amplo, do esfacelamento do sistema colonial português, após a década de 70.

Acerca da questão da identidade no mundo contemporâneo, Stuart Hall afirma que esse é um conceito que atua sob rasura, ou seja, a identidade não é mais formada por essências estabilizadoras, mas por circunstâncias variáveis. Ela está em constante movimento, em um processo contínuo de desestabilização, fragmentação e desconstrução. Com isso, ainda que as sociedades contemporâneas, caracterizadas pela diferença, produzam uma variedade de diferentes posições de sujeito, a estrutura da identidade permanece aberta (HALL, 2006, p. 17). Acentuam esse processo de fragmentação identitária a globalização e as migrações, uma vez que contribuem para a perturbação do caráter estabelecido da identidade. Assim:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2014, p.108).

Ademais, o autor discorre acerca de alguns pontos sobre a identidade que são de grande valia para a compreensão das personagens da narrativa antuniana. Dentre eles, destaca-se a ideia de que as identidades são construções discursivas produzidas “em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (p.109), e, por isso, resultantes daquilo que foi excluído e das diferenças. Dessa forma, as identidades se formam por meio da relação que o indivíduo estabelece com o outro, são construídas na diferença e “constantemente desestabilizadas por aquilo que deixam de fora” (HALL, 2014, p. 111). Nossa formação identitária engloba aspectos referentes à identidade pessoal e à identidade coletiva/social, sejam eles: classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade. Assim, a crise de identidade dos indivíduos, presente na contemporaneidade, é constituída por “esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo

social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2006, p. 9). Outra noção relacionada à construção identitária, citada por Stuart Hall e aprofundada por Homi Bhabha, é a de hibridismo. Tal concepção está intimamente ligada ao mundo pós-colonial, visto, nesse contexto, como um espaço cultural misto e diaspórico, onde se evidenciam diferenças raciais, étnicas, históricas, lingüísticas. Importante ressaltar que o hibridismo não deve ser pensado no sentido de solução de conflitos, de conciliação de antagonismos, mas de fusão, sendo sua característica mais marcante a ambivalência; transgredindo o discurso dominante e exigindo o reconhecimento da diferença:

Não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a “diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação (Bhabha, 1997 apud HALL, 2003, p. 74-75).

O hibridismo é marcado pela diferença e pela fusão entre o velho e o novo, entre a tradição e a tradução. Entende-se tradução como conceito que

descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas (HALL, 2006, p. 88).

Isilda, Carlos, Clarisse e Rui, narradores-personagens de *O esplendor de Portugal*, representam essas pessoas traduzidas, cujas formações identitárias estão atravessadas por traços culturais diversos. Contudo, verificamos que a formação identitária da mãe, Isilda, diverge da dos filhos – Carlos, Clarisse e Rui. Isso porque eles nascem em solo africano e saem adultos de Angola em direção a Portugal e com o regime colonial já em ruína, enquanto Isilda cresce em Angola, durante a prosperidade do colonialismo português, e é onde decide permanecer, mesmo com o fim do regime colonial e a instauração da guerra civil.

Ainda sobre as identidades traduzidas, Stuart Hall complementa:

A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (e não a uma ‘casa’ particular). As pessoas pertencentes a essas culturas

híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente traduzidas (HALL, 2006, p. 89).

O processo de tradução, mencionado por Stuart Hall, evidencia-se na voz da personagem principal de *O esplendor de Portugal*, Isilda. Repetidas vezes, ela diz: “Devia saber que Angola acabou para mim”, “O que vale a vida aqui expliquem-me o que vale a vida aqui?”, mas, ao mesmo tempo, desvencilhar-se desse país não é algo que ela consiga fazer, como se, nas suas próprias palavras, gostasse da África: “acabamos por gostar de África na paixão do doente pela doença que o esquarteja ou do mendigo pelo asilo que o humilha, acabamos por gostar de ser os pretos dos outros e possuir pretos que sejam os pretos de nós” (ANTUNES, 1999, p. 45). Processo semelhante ocorre com seus filhos, pois, mesmo em Portugal, vivem cercados por lembranças obsessivas do seu passado em Angola. A visão deles se mostra inclusive impregnada de impressões da África, como, por exemplo, nesta fala de Clarisse:

Quando voltei a Portugal do que gostei mais na Ajuda foi dos bondes e dos homens gordos que saltavam das plataformas em movimento da mesma maneira que os abutres pousam [...] na savana da praça, hienas de alunos da escola trotavam em círculo corcundas de mochilas, com o pêlo das samarras eriçado de frio e a baba dos chicletes a oscilar das mandíbulas, farejando os tabuleiros dos vendedores ambulantes, pulando de lado, rosnando-se alcunhas (ANTUNES, 1999, p. 257).

Nota-se que a descrição da paisagem da Ajuda, em Portugal, é feita por Clarisse por meio de associações, comparações com imagens típicas da África, local de origem da personagem e, por que não dizer, sua terra natal, uma vez que ela e os irmãos nasceram em Angola, embora em uma família de colonos portugueses. Nesse sentido, seria até equivocado chamar essas personagens de retornados, já que nunca estiveram em Portugal antes, pois nasceram e cresceram em Angola. Outro exemplo da onipresença do espaço africano pode ser observado nas seguintes palavras da personagem Rui: “a varanda do Estoril de plantas diferentes das plantas de Angola, telhados, árvores, guarda-sóis, retângulos de piscinas, a ilhazita farol (gosto da ilhazita farol, levar a espingarda de chumbinhos ficar lá)” (p. 142). Notamos até mesmo uma fusão desses dois espaços: “os milícias abriam à picareta uma cova na Ajuda para enterrar a vendedora e os restantes bonecos, enterrar todos os bonecos na colina do Tejo, o comandante a condecorar-me, de espingarda de chumbinhos ao ombro” (ANTUNES, 1999, p. 164). Rui, nesse momento, demonstra seu desejo de vingança sobre uma vendedora portuguesa, por meio de imagens que apontam para situações de morte, assassinatos vivenciados em Angola.

Além dessa aproximação afetiva entre os dois ambientes, observamos que a mudança de estrato temporal, por meio de uma recordação, muitas vezes traz consigo uma mudança de espaço. Assim, temos um recorrente imbricamento de instâncias espaço-temporais diversas, mais perceptível no discurso dos filhos pela distância que estão de seu lugar de origem:

A Lena gorda e de cabelo pintado acabou de secar os pratos, empilhou-os no armário, tirou as luvas e saiu para a sala onde estava o pinheiro de Natal ainda sem vaso nem estrela de papel de prata nem bolas nem flocos

– Já não vês os teus irmãos há quinze anos

fiquei sozinho na cozinha a ouvir o zumbido do frigorífico e a olhar os morros da Almada, a olhar a fazenda do postigo do jipe à medida que nos afastávamos pelos buracos da picada que dividia os girassóis murchos até o alcatrão, a cantina onde os bailundos compravam cigarro, peixe seco e cerveja morna ao domingo surgiu numa curva e escondeu-se nas árvores, juntamente com cubatas calcinadas no terreiro onde um setter ladrava (ANTUNES, 1999, p. 12).

O excerto acima, retirado do início da narrativa, representa a voz de Carlos na véspera de Natal, enquanto ele espera os irmãos para o jantar no apartamento da Ajuda. No primeiro plano, há o presente da enunciação e a seguir, no meio do parágrafo, nota-se uma mudança de espaço e de tempo: “e a olhar os morros da Almada, a olhar a fazenda do postigo do jipe”. O olhar dele acerca da janela do apartamento e a visão que tem dos morros é substituído pelo olhar através da janela do jipe, no momento em que saem da fazenda em Angola em direção ao cais para embarcar a Portugal.

O complexo, repentino e irreversível processo de deslocamento vivenciado pelos três filhos torna-os sujeitos híbridos e traduzidos: Carlos, Rui e Clarisse são sujeitos de cidadania portuguesa, mas nascidos em solo angolano e crescidos em contato constante com os africanos e seus costumes. O que nos possibilita vê-los como pessoas dispersadas de sua terra natal, apesar da etnia, cultura, linguagem ligados a Portugal, são sujeitos pertencentes a mais de uma cultura, cuja interconexão é inegável. Contudo, esse processo de hibridização mostra-se inaceitável aos portugueses da metrópole, de modo que os colonos brancos retornados ficam em uma posição de “deslocados”. Zygmunt Bauman, sociólogo e estudioso da sociedade pós-moderna, em seu livro **Identidade**, comenta acerca da dispersão identitária em virtude da globalização e das migrações causadas por conflitos armados, problemas sociais. Especificamente sobre o deslocamento, Bauman explica:

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa “se sobressaíam” e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário,

corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar atento para defender as primeiras em relação às últimas (BAUMAN, 2004, p. 19).

Além de deixar os sujeitos confusos e inseguros emocional e psicologicamente, o ser de vários lugares e não ser de nenhum funciona como um estigma, uma marca que não abandona o sujeito independente de onde esteja localizado. No caso dos três filhos de Isilda, um dos reflexos de sua dispersão identitária está na impossibilidade mostrada pelos três de viver seu presente, sendo que, textualmente, isso é percebido por praticamente inexistirem ações no tempo presente. Observa-se o predomínio do passado, sendo a intensidade das memórias do vivido na África tão forte que acabam por quase paralisar os sujeitos nas suas vivências do agora, transformando-os em sobreviventes em Portugal. Como a identidade é formada por aspectos pessoais e coletivos, é possível afirmar que, no caso das personagens do romance *O esplendor de Portugal*, há um duplo descentramento. Aquele resultante das vivências dos três irmãos enquanto sujeitos sociais, pertencentes a um mesmo contexto histórico-político, e outro resultante das particularidades de cada ser: sentimentos, medos, personalidade, que compõem a forma pessoal como se relacionam com os outros e constroem sua rede de afetos.

No que se refere à personagem Carlos, o primogênito, há uma particularidade que marcará profundamente o desenvolvimento de sua trajetória na narrativa e a construção de sua identidade: a mestiçagem. Carlos é um mestiço e a cor da sua pele, nesse caso, mais do que uma marca de identidade, é um pesado estigma. Ele é fruto de uma relação entre Amadeo, marido de Isilda, e uma empregada negra da empresa onde ele trabalhava antes de se casar e se mudar para a fazenda da família da esposa, Isilda. Ao descobrir o relacionamento do marido e a existência da criança, Isilda compra o bebê a fim de criá-lo como seu filho e evitar que a empregada perca seu emprego, seja morta pela vergonha de ter um filho mestiço ou que ambos morram de fome por viver em condições precárias. No entanto, o reconhecimento de que ele é diferente dos irmãos: “Tu és preto, Carlos”, advém da maneira mais informal e menos respeitosa com que os empregados o tratam, o horror da avó com sua presença e o desprezo de Clarisse por ele. Isso acentua a sua instabilidade identitária, sendo que, nesse contexto, ser mestiço significa ocupar uma posição fronteira, marginal, pois ele não é nem o branco nem o preto. Essa impossibilidade de se compreender e dos outros lhe compreenderem faz com que Carlos não consiga estabelecer relações estáveis de afeto com as outras personagens, exceto a Maria da Boa Morte, empregada negra da casa que demonstra cuidado e carinho por ele.

Por outro lado, Rui recebe muita atenção e muito carinho da família, ele tem todos os seus desejos acatados pela mãe. Isso porque ele possui um problema de saúde, diagnosticado como epilepsia, sendo que tal condição faz com que ele tenha regalias que os outros irmãos não possuem. É evidente o cuidado dispensado por Isilda a Rui, ela permite não só que suas vontades sejam satisfeitas, mas que possa, por exemplo, maltratar os negros, atirando neles com sua espingarda de chumbo, apenas porque lhe parece divertido. Interessante notar que Rui lida com a doença de modo positivo: “sentia-me importante por estar doente e ir morrer” (p.138), visando às vantagens/regalias que poderia obter com tal condição: “o Fernando preparava-me o jantar especial dos condenados, tirava as espinhas do peixe, servia-me antes dos outros” (p.138), “gostava de desmaiar também para receber mais sobremesa, viajar todas as semanas a Malanje, poder ficar a pé até as onze [...], a escutar a música do rádio e girar os botões de noticiário em noticiário sem que ninguém se zangasse” (ANTUNES, 1999, p. 160). Com isso, percebemos que a maneira positiva com que Rui lida com a sua diferença em relação aos outros destoa da forma com que Carlos lida com a sua. Enquanto a grande fratura na identidade de Carlos é ser mestiço, em Rui ela advém da sua doença e da sua loucura.

A narração de Clarisse, por sua vez, parece ser a mais confusa, a mais subjetiva, permeada por sentimentos intensos e profunda sensação de dor, tanto que é a única personagem do romance que pensa em suicídio. É na sua voz que as lembranças de Angola emergem com mais intensidade, e são recordações que apontam para inúmeras cenas de violência e assassinatos brutais. Talvez por Clarisse ser jovem e gostar muito de sair, passear, estar na rua, ela seja a personagem que mais tenha tido contato com a vida social fora da fazenda da família e a que relata o maior número de perdas de amigos, pessoas conhecidas, namorados por conta dos violentos conflitos no país africano. Sabemos que ela não tem uma boa relação com a mãe, ao mesmo tempo em que é a preferida de seu pai. Todos os narradores mencionam o carinho e a preocupação que o pai demonstra por Clarisse, contudo não ficam claros os motivos. A grande fratura na constituição identitária de Clarisse se dá na forma ‘escandalosa’ com que ela age, enquanto filha branca de colonizadores portugueses ricos de Angola. Em outras palavras, ela não segue determinado padrão de comportamento que seria condizente com a posição social que ocupa, comportando-se de modo promíscuo. Ela inclusive é chamada de prostituta por outras personagens do romance, sendo o aborto um evento marcante na sua trajetória individual.

Assim como cada um dos filhos carrega marcas de um passado/presente coletivo mais os traços de vivências particulares, a mãe, personagem narradora principal do romance, também descortina sua trajetória individual ao longo das páginas de *O esplendor de Portugal*. A narração de Isilda nos apresenta uma personagem extremamente complexa, repleta de contradições, cuja construção identitária evidencia o processo de hibridização sofrido e o

quanto a sua identidade é instável e fraturada, uma vez que representa, na história, o papel de filha de colonos, mulher, mãe, amante, colona portuguesa. Sobre a ampliação do fenômeno identitário e sobre o sujeito que emerge do espaço híbrido, Homi Bhabha discorre:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 1998, p. 19-20).

Isilda representa, além de um sujeito híbrido, a subversão desses papéis (classe, gênero) tradicional e antagonicamente determinados, e sua trajetória elucida o questionamento feito por Bhabha, ou seja, como os sujeitos são formados nesses entre-lugares. Nota-se que, na narrativa, a instabilidade na identidade de Isilda é desencadeada com a partida dos filhos para Portugal, mais especificamente, no momento em que ela retorna à fazenda e sente com intensidade a situação de solidão e abandono em que vive. Essa conscientização se manifesta em forma de estranhamento, um não reconhecimento de si,

ao voltar a fazenda no regresso de Luanda, a casa mudara, conhecia os objetos e achava-os estranhos, conhecia minhas cadeiras e não me sentava nelas, o passado do retrato nas molduras cessara de me pertencer, quem diabo é este, quem diabo é aquele, a senhora acolá de braço dado com meu marido usa um chapéu que eu tive (ANTUNES, 1999, p. 24).

A fratura na identidade dessa personagem é tão acentuada que ela passa a não se reconhecer enquanto um sujeito que tem sua constituição identitária formada por experiências vividas ao longo do tempo, ou seja, sua trajetória pessoal. Nota-se uma dispersão que, por vezes, beira ao delírio e à alucinação. Além de não se reconhecer nas fotos, Isilda também não se reconhece quando se olha no espelho, repetindo, em momentos distintos, que quem envelheceu foi o espelho, não ela. Nesse sentido, estar em meio a uma

guerra civil no país africano, somado ao rompimento definitivo dos laços familiares, mostra-se determinante para a instabilidade identitária de Isilda.

Segundo Norberto do Vale Cardoso,

é nas situações de instabilidade e conflito que a fixidez da identidade é questionada. O contacto entre duas culturas, muitas vezes proporcionado por situações de guerra, é, em última instância, enriquecedor. Por isso, das relações entre duas forças paralelas surge o que tem sido mais recentemente apelidado de “hibridismo”. Relação entre portugueses e os outros. Desse contato, ambos os lados acabam por ser alterados [...] O sujeito híbrido é aquele que resulta da amalgama de duas culturas que se encontram e interagem (CARDOSO, 2011, p. 164).

Desse modo, é possível observar como a tensão e os conflitos que nascem do contato entre portugueses e angolanos atingem esses sujeitos, e analisar como as situações de violência, vividas nas colônias, contribuem para a fragmentação e a hibridização dos envolvidos.

No caso de Isilda, nota-se que suas vivências são permeadas por situações que envolvem extrema violência, mortes, assassinatos brutais, torturas. Interessante analisar a reviravolta que se dá na vida de Isilda, pois, com o fim de regime colonial, sua posição se inverte em Angola, de modo que ela passa de colona, detentora do poder e dona de sua vontade, para a de mulher, ex-colona, sozinha, sem dinheiro, em um país em estado de guerra civil. O papel de mulher também é subvertido por essa personagem, uma vez que ela não cumpre aquilo que seria esperado da filha única de um rico casal de colonos portugueses. A própria personagem questiona-se sobre seu papel de mulher:

uma mulher educada para ser dona de casa e ter um homem que se ocupasse dos negócios e de mim quem tinha de falar com os intermediários, com os fornecedores, convencer o estado a ajudar-nos, argumentar com os bancos a fim de prorrogar as dívidas, eu era uma mulher que merecia uma vida como as mulheres dos vizinhos (ANTUNES, 1999, p. 55-56).

Contudo, Isilda desobedece a vontade de seus pais e acaba por casar com um homem em posição social e econômica inferior a sua. Além disso, logo após o casamento, descobre que o marido tem um filho com uma mulher negra empregada da empresa onde trabalhava. Apesar de Isilda ‘comprar’ a criança e criá-la como filho, o sentimento de culpa e ressentimento não desaparece, o que acarreta um casamento problemático. Além disso, nota-se que o marido tem uma personalidade passiva, não se interessa pelos negócios da família, torna-se alcoólatra e distante dos filhos. Com a sua omissão, ela se sente obrigada a assumir a posição de autoridade tanto na família quanto na fazenda, cuidando dos negócios. Tal posição é mencionada de modo recorrente pelos filhos sob um ponto de vista negativo, pois a autoridade

acaba também por afastá-la dos filhos, prevalece uma relação mais de poder e menos de afeto e carinho entre eles.

Isilda poderia ter deixado Angola junto com seus filhos, então por que decide permanecer? Observa-se nela uma dolorosa consciência de que sua vida em solo angolano acabou, pois está sozinha, sem ninguém da sua família ou amigos; não há mais trabalhadores nem produção na sua fazenda e grupos de guerrilha cada vez mais próximos e violentos, ameaçando a sua própria vida. No entanto, a decisão de Isilda é de permanecer. Ao lembrar que, para Bauman (2004), o indivíduo constitui sua identidade e seu pertencimento a determinado lugar por meio de suas escolhas, podemos afirmar que Isilda, enquanto sujeito híbrido, reconhece e aceita a sua condição de pertencimento a esse entre-lugar do mundo pós-colonial. Em Angola, ela ainda pode, mesmo que ilusoriamente, manter uma posição de superioridade em relação aos outros, nesse caso, aos negros, ao passo que, em Portugal, acredita que sofreria preconceito e discriminação justamente por não ser mais vista como um português ‘puro’. Nas palavras de seu pai: “E portanto não consintas em partir, não saias de Angola, faz sair os teus filhos mas não saias de Angola, sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola” (ANTUNES, 1999, p. 245).

O pai também explica o porquê da colonização e qual a expectativa dos portugueses ao se mudar para as colônias:

Aquilo que tínhamos vindo procurar na África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães, o meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade (ANTUNES, 1999, p. 143).

Nesse sentido, fica claro que os portugueses buscavam em Angola um local onde pudessem estabelecer relações de dominação sobre os negros e, inclusive, sobre outros colonos brancos, porém em situação econômica mais baixa. Assim, percebe-se que, entre outras razões, o que determina a permanência de Isilda em solo africano é seu orgulho de colonizadora, o que lhe resta, demonstrado em forma de resistência.

É interessante perceber que, após a invasão da casa e da fazenda por grupos de guerrilha, Isilda e suas duas empregadas, as únicas sobreviventes, passam a viver nas mesmas condições precárias: “eu uma mulher idosa com mais duas mulheres idosas na cozinha comendo as mesmas conservas e os mesmos legumes que as lagartas desprezavam e bebendo a mesma água

castanha do depósito” (p. 75). No entanto, Isilda tenta manter, ainda que apenas no seu pensamento, a distância entre elas: “encontro, apenas eu, a Maria da Boa Morte e a chuva nos quartos, eu a fingir que mando e ela a fingir que obedece” (p. 58) ou a hierarquia “a casa que deixamos ontem a caminho da Chiquita, a Maria da Boa Morte, a Josélia e eu ou melhor como deve ser eu, a Josélia e a Maria da Boa Morte” (p. 125). Sabe-se que Isilda e Maria da Boa Morte, a empregada negra, eram amigas quando crianças, e que a menina branca, naquela fase de sua vida, não percebia nenhuma diferença entre as duas “se me afigurasse impossível que nos separássemos um dia, deixássemos de apanhar enguias no rio e comer muamba na esteira” (p. 124). Entretanto, logo, a menina passa a reconhecer a diferença: “a Maria da Boa Morte e eu não éramos iguais por a minha madrinha me não chamar preta nojenta, me não olhar num desgosto indignado, suspeitei que a Maria da Boa Morte era inferior a mim, não tinha alcatifa nem tapetes” (p. 126), ocorrendo, por fim, o afastamento entre as duas: “de modo que apenas nos tornamos a ver muito depois” (ANTUNES, 1999, p. 126). A partir desse relato, evidencia-se o quanto a construção identitária do eu é influenciada pelo outro, especialmente dentro do núcleo familiar e durante a infância. Sobre esse aspecto da identidade, Hall discorre:

É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurradas em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p.13).

A consciência da diferença entre a colonizadora e a colonizada permanece em Isilda e em Maria da Boa Morte até a velhice, mesmo a partir do momento em que as diferenças externas (roupas, perfumes, joias) entre elas já tenham desaparecido. E, ainda mais contundente, mesmo depois que a sobrevivência de ambas dependa da proteção uma da outra. Após a morte de Josélia, a empregada mais velha, ao tentar proteger Isilda na fuga, ela diz:

Uma última vez como se quisesse dizer qualquer coisa que eu não entendia, que o barulho do rio me não deixava entender, tentando desculpar-se do que eu não lhe desculpava porque tal como meu avô não admito liberdades nem má-criações a uma indígena, não consinto liberdades nem má-criações a uma fulana qualquer (ANTUNES, 1999, p. 228).

Essa fala, no tempo presente, ratifica um determinado comportamento relacionado ao orgulho que os colonizadores portugueses sentem e que não mudará, embora se verifique um rompimento das relações de poder em Angola. A hibridização dos sujeitos que habitam esse espaço pós-colonial está presente em Isilda, na sua consciência de que a vida acabou em Angola,

assim como na impossibilidade de se desvencilhar desse mundo. De acordo com a voz do seu pai, os portugueses da antiga metrópole:

olhavam para nós como criaturas primitivas e violentas que aceitavam o degredo em Angola a fim de cumprirem condenações obscuras longe da família, de uma aldeia qualquer sobre penhascos de onde vínhamos, habitando no meio dos pretos quase, como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejetos para formamos uma raça detestável e híbrida que aprisionavam por medo na África mediante teias de decretos, ordens, câmbios absurdos e promessas falsas na esperança que morrêssemos das pestes do sertão ou nos matássemos entre nós como bichos e entretanto obrigando-nos a enriquecê-los com percentagens e impostos sobre o que não nos pertencia também, roubando no Uije e na Baixa Cassanje para que nos roubassem em Lisboa ué (ANTUNES, 1999, p. 244).

Nesse contexto, os colonos portugueses ocupam um local fronteiro instável ou entre-lugar, isso porque não pertencem a Angola, mas também não são como os portugueses que vivem em Portugal. A sensação de não pertencimento é evidenciada no excerto abaixo:

os que não engordarem o caju esquarterados nos trilhos e nos degraus das casas tornarão a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que não nos aceitam aqui para chegarmos a Lisboa onde não nos aceitam também, carambolando-nos de secretaria em secretaria e ministério em ministério por uma pensão do Estado, despachando-nos como fardos de quarto de aluguel em quarto de aluguel nos subúrbios da cidade, nós e os mulatos e os indianos e inclusive os pretos que vieram conosco por submissão ou terror, não por estima, não por respeito (ANTUNES, 1999, p. 245).

Desse modo, o retorno dos colonos é como um “fardo” para Portugal, que não tem interesse em recebê-los e abrigá-los, eles serão sempre os retornados e, por isso, uma presença incômoda, já que representam por contiguidade o fracasso do regime colonial português. As indeterminações nas fronteiras culturais refletem-se em identidades não definidas. A fim de compreender melhor a relação entre identidade e entre-lugar, Bauman esclarece que:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age - e a determinação de se manter firme a tudo isso- são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2004, p. 17).

Com isso, notamos que a constituição identitária de um indivíduo passa pela forma com que se relaciona com os outros, com as identificações

e com as diferenças a que é exposto, além de que suas ações, vontades e escolhas são decisivas na determinação de traços identitários, bem como na sensação de pertencimento a certo lugar. Por isso, em *O esplendor de Portugal*, acompanham-se os percursos individuais das personagens em um núcleo familiar instável em um complexo processo de descolonização. Nesse sentido, as personagens do romance constituem vozes narrativas a procura “da sua identidade e da sua identificação, num exercício de reencontrar seu rosto pessoal e do sujeito português, face a uma ambiente pleno de signos de violência, de ruptura física, psicológica e social” (RIBEIRO, 2004, p. 255).

Considerações finais

A literatura portuguesa contemporânea tem alargado as fronteiras da composição narrativa e se dedicado a experimentar os limites do próprio romance, em consequência disso, temos uma nova forma de ver e representar o mundo com a qual a ficção de António Lobo Antunes dialoga. Nesse contexto, a rejeição da composição convencional da intriga, a multiplicidade de vozes e perspectivas narrativas, a complexificação das personagens, a falência de uma função demiúrgica do narrador, o imbricamento de tempos e espaços diversos, reflete um plano de composição fragmentário, bem como a impossibilidade de se chegar a uma totalidade. Com isso, em lugar de uma prática romanesca tradicional, que refletia um mundo estável e em equilíbrio, emerge uma prática romanesca que prima pela diversidade e fragmentação na composição narrativa, refletindo um mundo onde prevalecem incertezas, obscuridades, ambiguidades, onde as verdades cedem lugar a incertezas. Desse universo, emergem sujeitos mais fluidos múltiplos e heterogêneos; sujeitos que perdem seus contornos nítidos e conquistam a presença no mundo pelo seu discurso. Essas personalidades presas ao seu cotidiano, envolvidas em situações banais, cercadas por trivialidades, produzem, através de suas narrações, um alargamento da temática social e política e uma ampliação do fenômeno histórico. São narrativas propícias à problematização histórica e à revisitação do passado.

Poder-se-ia pensar que um conjunto diverso de visões permitiria ao leitor delinear mais completamente a história de cada personagem, pois diversos pontos de vista sobre o mesmo assunto dão a impressão de se alcançar uma interpretação mais fidedigna dos acontecimentos e traçar com mais precisão determinado perfil. Todavia, no texto antuniano, essa multiplicidade de vozes e perspectivas enfatiza justamente a dispersão na construção de cada personagem, seu contínuo processo de despersonalização e consequente inconclusibilidade. Ademais, cabe ressaltar que isso ocorre, sobretudo, pela rememoração, o que acarreta o aparecimento de muitas lacunas e silêncios, devendo-se, portanto, ter consciência da incompletude e reversibilidade dos sentidos provisoriamente encontrados.

Na narrativa de *O esplendor de Portugal*, percebe-se que a identidade das personagens é instável e fraturada e que há uma estreita relação entre a estrutura fragmentada da narrativa e a fratura nas identidades, ou seja, a complexa forma de narrar aponta para uma forma igualmente complexa de se ver como indivíduo. Notamos que o contexto colonial, pós-colonial, permeado por casos de profunda violência, mostra-se determinante para a constituição identitária das personagens desse romance. Percebe-se que as personagens Carlos, Rui e Clarisse são sujeitos dispersados de sua terra natal, que mantêm vínculos com seu lugar de origem, mas que têm de negociar com as novas culturas, sem, contudo, serem totalmente assimilados por elas e sem perderem sua identidade, sem abandonar os traços de cultura, linguagem, histórias, tradições que carregam consigo. São um centro aglutinador de histórias e culturas diferentes, além de manter consigo marcas identitárias: de cor (mestiçagem), de comportamento (promiscuidade) e de constituição física (doença/loucura), ressaltadas ou apagadas na relação que mantém com o outro. Isilda, por sua vez, sofre um processo de hibridização ainda mais acentuado, demonstrado através de sentimentos, atitudes, e pensamentos contraditórios, expostos durante a sua narração. Ela é filha de colonos portugueses em Angola, uma mulher colona e depois ex-colona, mantém em si traços da cultura portuguesa, mas se mostra intimamente ligada ao espaço africano. Pode-se dizer que ela assimila e é assimilada pelo espaço que habita, ela pertence e não pertence àquele, mantém-se em um entre-lugar, sofrendo as consequências de não ter em si uma pureza cultural. Assim, as personagens desse romance são inegavelmente sujeitos traduzidos.

Por fim, importante lembrar que assim como o mundo narrativo antuniano, “o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2004, p. 19). Por isso, a necessidade de compreender as identidades como flutuantes e aceitar sua condição inconclusa, provisória, além de estar atento a qualquer tentativa de solidificação de algo que se tornou fluido na contemporaneidade.

Referências

ANTUNES, António L. **O esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARDOSO, Norberto do V. **A mão-de-judas**: representações da guerra colonial em António Lobo Antunes. Portugal: Texto Editores, 2011.

CARVALHO, Suzana João. **António Lobo Antunes: a desordem natural do olhar**. Lisboa: Texto, 2014. 5 vol. (Coleção António Lobo Antunes – Ensaio).

CORDEIRO, Cristina. Os limites do romanesco. **Colóquio/Letras**, 143-144, p. 111-133, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo**. São Paulo: Edusp, 1993.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JELIN, Elizabeth. **¿De que hablamos cuando hablamos de memorias?** In: _____. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: SigloVeintiuno de España Editores, 2001. p. 17-38.

RIBEIRO, Margarida C. **Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

AS FACES DE JANUS EM *BORN IN AMAZONIA* DE CYRIL DABYDEEN

THE FACES OF JANUS IN *BORN IN AMAZONIA* BY CYRIL DABYDEEN

Neide Garcia PINHEIRO*
(UNICENTRO)

* Doutora em Letras
Inglês e Literatura
Correspondente pela
Universidade Federal
de Santa Catarina
(UFSC). E-mail:
npinheiro9@gmail.
com

Resumo: Este artigo é parte de um trabalho que tem como objeto de pesquisa produções literárias e culturais canadenses em língua inglesa. A partir dessa proposta mais ampla, apresenta-se uma interpretação de *Born in Amazonia* (1995) de Cyril Dabydeen. Parte-se da constatação de que o poeta escreve de uma perspectiva a que ele denomina ‘faces de Janus’, olhares que se voltam simultaneamente para múltiplas direções. Com base nesse pressuposto, *Born in Amazonia* é uma complexa reflexão sobre a condição do eu poético como imigrante no Canadá e um olhar para suas origens na Guiana. Ao longo do livro, Dabydeen reflete sobre processos de deslocamento cultural, quer por imigração – como no caso do eu poético – ou por realocações forçadas, como no caso de povos originários das Américas que são apresentados em muitos dos poemas do livro. Ao final, este estudo sugere que a obra do poeta guianense é um ato de (re)imaginação do passado cultural para (re)construção de sentidos para o presente.

Palavras-chaves: Poesia. Canadá. Amazonia. Estudos Culturais.

Abstract: This paper results from a research work that focuses on Canadian literary and cultural productions in the English language. From this broader proposal, a reading and interpretation of *Born in Amazonia* (1995) by Cyril Dabydeen is presented. The discussion is based on the hypothesis that the poet writes from a perspective he calls ‘faces of Janus’, which is a look that turns to multiple directions simultaneously, intertwining a reflection on his experience as immigrant in Canada and a view of his ‘origins’ in Guyana. Throughout the book, Dabydeen reflects on processes of cultural displacement, whether by immigration – as in the case of the poet – or by forced relocations, as in the case of the indigenous peoples in the Americas that are featured in many of the book’s poems. This study suggests that the work of the Guyanese poet is an act of (re)imagination of the cultural past to (re)construct meanings for the present of the poetic self.

Keywords: Poetry. Canada. Amazonia. Cultural Studies.

Introdução

Este artigo é parte de um trabalho que tem como objeto de pesquisa produções literárias e culturais canadenses em língua inglesa. A partir dessa proposta mais ampla, apresenta-se uma leitura e interpretação de *Born in*

Amazonia (1995) de Cyril Dabydeen. Nessa obra poética, o escritor volta o olhar para a região amazônica, onde se localiza sua terra natal, a Guiana que, situada na fronteira com o Brasil, também faz limites com o Suriname e a Venezuela. Relativamente próximas, estão as ilhas do Caribe. Assim, em termos culturais, a Guiana faz parte do Caribe anglófono, sendo o único país da América do Sul a ter o inglês como língua oficial. É um país heterogêneo, com uma população composta por diversos grupos étnicos provenientes da Índia, África, China e Europa e de populações indígenas.¹ Desse modo, *Born in Amazonia* celebra os povos, histórias, a flora e a fauna de uma região multicultural e complexa que compreende as Américas do Sul e Central.

¹ Fonte: <https://www.britannica.com/place/Guyana>

Com o título “O contexto multicultural de Dabydeen,” a primeira seção do artigo tece algumas considerações sobre o contexto em que Dabydeen produz suas obras. Essa contextualização subsidia a ideia de que *Born in Amazonia* (1995) possibilita a reflexão sobre processos de deslocamento, quer por imigração – como no caso do poeta, que reside no Canadá – ou por realocações forçadas, como no caso de povos originários das Américas que são apresentados em muitos dos poemas do livro. Na segunda seção, “Dabydeen: as faces de Janus como estratégia de escrita,” propõe-se que *Born in Amazonia* resulta da perspectiva a que Dabydeen denomina ‘faces de Janus’, cujos olhares voltam-se simultaneamente para múltiplas direções e temporalidades. Com base nesses pressupostos, a terceira seção, denominada “As faces de Janus em *Born in Amazonia*,” compreende a análise de alguns dos poemas da coleção: “Hinterland”, “Born in Amazonia” e “Bramalea, not a dirge”. Nas considerações finais do artigo sugere-se que a obra do poeta guianense é um ato de (re)contar histórias, uma (re)imaginação do passado cultural para (re)construção de sentidos para o presente e futuro.

O contexto multicultural de Dabydeen

Com base no pressuposto de que as práticas de representação cultural “sempre estão implicadas nas posições de que se fala ou escreve – as posições de enunciação” e que, desse modo, “todos escrevemos e falamos a partir de um lugar e tempo particular, de uma história e cultura que é específica” (HALL, 1990, p. 222, tradução minha), considera-se aqui que as obras de Cyril Dabydeen são produzidas em um contexto bastante significativo. O escritor nasceu em 1945 na Guiana, descendente de imigrantes indianos que se estabeleceram na região. Muda-se para o Canadá em 1970, onde reside atualmente. Ele chega ao país em um período de grandes questionamentos sobre identidade nacional. Segundo John Bolland (2002), esses debates tiveram início na década de 1960, com o processo de crescente reconhecimento da importância de grupos marginalizados tais como, mulheres, classe trabalhadora, grupos étnicos e imigrantes. São as vozes significativas e dinâmicas dessas minorias que se tornam fundamentais para a revisão da história do Canadá e confrontação às tradições hegemônicas francesa e

inglesa (BOLLAND, 2002, p.15). Nesse período delineavam-se as discussões formadoras do que hoje é o multiculturalismo, cuja proposição oficial é o reconhecimento da heterogeneidade do país.²

Desde então, o multiculturalismo tem sido objeto de contínuos e intensos debates no Canadá. Por um lado, alguns críticos o consideram como um oportunismo político. Neil Bissoondath (1994) define a política multiculturalista como um shopping center multicultural. Sob essa perspectiva, trata-se de uma estratégia para manter divididas as diversas etnias que compõem o país e assim fazer prevalecer a hegemonia das culturas inglesa e francesa. Por outro lado, outros teóricos do multiculturalismo apresentam uma visão mais otimista. Linda Hutcheon (1990), por exemplo, mantém que, apesar de todos os problemas que o multiculturalismo possa apresentar, ele representa, ao menos, uma possibilidade de reconhecimento das diversas forças que contribuíram para a construção do país.³

Tendo em vista esses debates, bem como a posição de imigrante de Dabydeen e suas ‘origens’ caribenhas, não é surpresa que o multiculturalismo se reflita nas obras do poeta. Em suas produções iniciais ele é bastante crítico com relação à política multiculturalista, conforme aponta Edegar França (2008). Porém, suas obras mais recentes têm sido muitas vezes consideradas celebratórias do multiculturalismo. Sobre isso França argumenta que “na medida em que sua escrita amadurece, [Dabydeen] provê menos indicações diretas de sua posição política sobre a discussão do tema da imigração, mas faz referências a eventos obscuros, à história do Canadá e usa a língua de forma a permitir diferentes leituras de seus trabalhos” (2008, p. 39, tradução minha). Neste artigo, afirma-se que, ao longo de sua trajetória, seja explicitamente ou de forma menos direta, o poeta tem composto o que se pode definir como poesia engajada, preocupada com a condição do imigrante e com a heterogeneidade das culturas que contribuíram para erigir o Canadá. E esse engajamento inclui um olhar para as suas ‘origens’ na América do Sul e Central.

Dabydeen: as faces de Janus como estratégia de escrita

Corroborar-se neste artigo a afirmação de França (2008) de que Dabydeen define-se como tendo faces de Janus, um antigo deus romano. Comumente retratado com duas faces, cada uma contemplando uma direção diferente, Janus olha simultaneamente para frente e para trás. Sobre a influência dessa perspectiva no conjunto de sua obra, o próprio Dabydeen comenta: “este sentimento de se ter faces de Janus continuará indubitavelmente a ditar a forma como eu escrevo” (*Imaginary Origins*, p. 11, apud FRANÇA, p. 2, tradução minha). Simbolicamente, essa postura representa a possibilidade de contemplar o futuro e o passado, para construção de sentidos para o presente.

² Em 1971, o Canadá adota oficialmente a política de multiculturalismo. Um de seus resultados foi o *Canadian Multiculturalism Act* de 1988. Disponível em <http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/C-18.7/>

³ Em *A Border Within: National Identity, Cultural Plurality and Wilderness* (1997), o filósofo canadense Ian Angus ressalta que os debates ocorrem devido ao termo se referir a diferentes situações. Assim, por exemplo, o multiculturalismo pode ser compreendido como um fenômeno social, uma questão filosófica e uma política de estado. Na prática falha-se no entendimento da interrelação entre essas diferentes interpretações.

Todavia, referindo-se ao fato de que há representações mais antigas de Janus não com duas, mas com quatro faces, Maria Lúcia Milleo Martins, citada em França (2008), ressalta a complexidade da obra de Dabydeen, cujo olhar não apenas se volta para o passado, mas explora uma multiplicidade de relações em diferentes espaços e temporalidades. Assim, para ela, o poeta articula “uma curiosa cardinalidade trazendo um passado sulista a um presente nortista e articulando os eixos leste/oeste -velho /novo mundo, direita/ esquerda partidária- em suas várias linhas conflitantes” (MARTINS apud FRANÇA, 2008. p. 2, tradução minha). É sob essa perspectiva teórico-crítica proposta por França e Martins que este artigo apresenta a seguir uma interpretação de alguns poemas de *Born in Amazonia*. Considera-se aqui que o livro é uma complexa articulação em que o poeta explora a história das Américas, o passado cultural da região amazônica e sua cosmogonia e também reflete sobre sua condição de imigrante no Canadá.

As seções a seguir ilustram essa complexidade. Para maior objetividade, elas estão distribuídas da seguinte forma: a primeira subseção, intitulada “A face de Janus para a Amazônia,” introduz o leitor ao mundo de *Born in Amazonia*, ressaltando uma das figuras centrais do livro, o jaguar ou onça-pintada, como um dos elementos que são simbólicos da visão de Janus proposta por Dabydeen. A segunda subseção, “Uma visão xamanística”, enfoca o poema homônimo ao título do livro, “Born in Amazonia”. Nele o poeta apresenta uma perspectiva sobre os Huaorani e os Yanomami, povos originários da região. Essa visão contempla um passado mitológico e a reflexão sobre os problemas enfrentados pelos povos nativos. O poema ressalta as preocupações ecológicas, tendo em vista o processo histórico de colonização das Américas e da exploração de suas riquezas naturais, especialmente o ouro. A terceira seção, “Da Amazônia a Bramalea: um triste lamento”, tem como enfoque o poema “Bramalea, not a dirge” em que o eu poético conjectura sobre relações familiares e conexões com seu passado sulista. Trata-se de um lamento pela perda de laços devido ao processo de imigração. Como considerações finais, o artigo retoma a ideia inicial de que a obra de Dabydeen é um misto de discussões sobre deslocamentos históricos – como no caso dos povos nativos das Américas – e de reflexões sobre os deslocamentos do imigrante.

As faces de Janus em *Born in Amazonia*

Hinterland: a visão do jaguar

O primeiro poema de *Born in Amazonia* tem como título “Hinterland”, que pode ser traduzido como ‘mata adentro’ ou ‘interior da mata’.⁴ Assim, o interior da região amazônica estabelece-se como um dos cenários fundamentais no livro. Conforme se observa na transcrição a seguir, o poema, de forma indireta, também introduz um dos personagens que se tornarão

⁴ Este trabalho apoia-se no artigo “Encountering the Other: Translating South-American Myth in Cyril Dabydeen’s *Born in Amazonia*”, de Miguel Nenevê e Simone Norberto, pesquisadores da obra do poeta guianense. Trata-se de um estudo sobre a tradução da obra de Dabydeen, especialmente em um contexto das diversas comunidades da região amazônica. Nenevê e Norberto (2015) sugerem que a tradução para o português contribui para a compreensão da obra, por envolver o repensar sobre a mitologia da região amazônica e também um diálogo intercultural entre o norte e o sul, num processo que promove a descolonização (p. 69). Com relação à tradução de ‘Hinterland’, os autores apresentam diversas possibilidades, entre elas “mata adentro” (p. 80) que se corrobora neste artigo.

centrais no livro. Trata-se do jaguar ou onça pintada, considerada o maior felino das Américas.⁵ A ação, protagonizada pelo animal, parece relativamente simples. Ele contempla do alto de uma árvore o amanhecer na floresta. De um lado, a mata densa, com a lua ainda visível. Do outro lado, o horizonte onde o dia desponta. O felino desce da árvore.

HINTERLAND

Looking out
from the edge
of the forest,
eyes glaring –
the entire forest
looking back –
emblazoning
the moon’s face;
morning’s prowl,
the sun bursting -
out bag of blood
descending a tree⁶ (DABYDEEN, 1995, p.11)

Nota-se que o primeiro verso do poema é composto pela expressão *looking out*. Esse verbo de ação pode ser traduzido como vigiar. Desse modo, introduz-se um *leitmotif* que permeia *Born in Amazonia*, o sentido da visão, que opera simbolicamente ao longo desse e de outros poemas do livro. O sexto e sétimo versos corroboram essa perspectiva: é pelo “olhar flamejante” do animal que o ambiente se descortina ante os olhos do leitor. É também através do olhar da onça pintada que se observa toda a ação do poema. Infere-se que o felino, protagonista da ação, é também o elemento focalizador dos eventos. Sobretudo, o uso de expressões que se referem à visão destaca a posição de sentinela do jaguar.

Na medida em que a onça pintada, vigilante, contempla a paisagem, em seu olhar refletem-se as imagens da lua, de um lado, e do sol na direção oposta, que enfatizam o contraste entre a escuridão da floresta e a luminosidade do horizonte. Essencial para a poesia é a linguagem metafórica. Nesse sentido, compreende-se aqui que esses elementos não são apenas marcadores da transição entre o dia e a noite, mas se referem também a diferentes temporalidades, o passado e o futuro, simbolicamente contemplados no presente pelo felino no alto da árvore. “Hinterland” é, assim, metaforicamente, um poema sobre o sentido da visão, do olhar que contempla simultaneamente múltiplas direções, perfeitamente condizente com a proposta de Dabydeen sobre suas faces de Janus.

⁵ Onça Pintada é uma das possíveis traduções do original em inglês “Jaguar”. No entanto, outras possibilidades são jaguatirica, ou até mesmo jaguar. Por questão de estilo utilizamos ao longo do artigo ‘onça pintada’ e ‘jaguar’, mas cientes das implicações que esses termos têm no entendimento da mitologia regional. Sobre essa questão de tradução, recomendo novamente a leitura do artigo de Nenevê e Norberto (2015).

⁶ MATA ADENTRO
Vigiando
de uma clareira
da floresta,
olhos flamejantes –
à floresta toda
voltando o olhar –
braseando
a face da lua;
a ronda matinal,
o sol explodindo –
bolsa de sangue
descendo de uma
árvore
(DABYDEEN, 2005,
p. 11 tradução minha)

A ênfase ao sentido da visão está implícita também nos aspectos estéticos desse primeiro poema. Sua forma, bem como a escolha dos verbos no presente contínuo, proporciona uma imagem quase que ‘cinematográfica’ da ação. Os versos são curtos, com não mais do que três sílabas cada um. Na estrofe inicial, mais longa, com 12 versos, predominam os cavalgamentos. Em consonância com os versos trissílabos, esses cavalgamentos induzem a um movimento muito particular de leitura, uma vez que cada linha necessita obrigatoriamente da linha posterior para que os sentidos se completem. Essa escolha estética faz com que o movimento de leitura do poema se assemelhe ao movimento dos olhos do felino que se alterna entre direções diferentes na medida em que ele desce da árvore. Finalmente, a simular um corte muito rápido entre uma cena fílmica e outra, a pausa entre as duas estrofes é sugestiva do breve instante que antecede o pulo do jaguar, que se concretiza na última estrofe, composta de um único verso.

No seu todo, “Hinterland” sugere um movimento descendente, um mergulho profundo no interior e nos mistérios da floresta, em um amanhecer que, em termos simbólicos, pode também ser considerado como um olhar para as origens, para construir sentidos para o futuro, sob a perspectiva do presente. Pelo olhar do felino, simbolicamente, os olhares do poeta – e do leitor – voltam-se para a região amazônica e sua cosmogonia. Ao longo de *Born in Amazonia*, há um mundo de criaturas mitológicas regionais. A esse mundo que (re)nasce pelo olhar atento e vigilante do jaguar, intercala-se também uma visão sobre a complexa história da colonização das Américas e as implicações – ou continuidade – desse processo em tempos mais recentes, conforme se observa na leitura do poema a seguir.

“Born in Amazonia”: uma visão xamanística

A Amazônia é um território de grande diversidade geográfica e cultural que compreende vários estados brasileiros e outros países do norte da América do Sul.⁷ A região abriga algumas das populações indígenas mais isoladas do planeta, as quais têm sido submetidas às vicissitudes do processo de exploração da floresta e seus recursos naturais. Corrobora-se aqui Eduardo Viveiros de Castro, em seu prefácio ao livro *A Queda do Céu* (2015), que descreve esses povos como “minorias extranacionais que ainda resistem à total dissolução pelo liquidificador modernizante do Ocidente” (2015 apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.14).

“Born in Amazônia,” homônimo ao título do livro, explora o tema da modernidade e suas consequências para os povos indígenas da região amazônica. O poema é composto de quinze tercetos distribuídos em quatro seções e, considerando-se o seu conjunto, infere-se que se trata de um ritual em que uma voz ecoa pela floresta até os ouvidos de um xamã. O eco é proveniente de um tempo mais verde e abundante. Assim, conclui-se que o

⁷ De acordo com a página ambientes.ambientebrasil.com.br, a floresta amazônica compreende um vasto território, dentro e fora do território brasileiro. Cerca de 60% pertence ao Brasil, a chamada Amazonia Legal, abrangendo os Estados do Amazonas, Amapá, Mato Grosso, oeste do Maranhão, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins. O restante está em territórios da Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Guiana Francesa, Peru, Suriname e Venezuela.

xamã contempla o passado, anterior à devastação da floresta tropical e às implicações desse processo para as populações indígenas.

A creature that won't come down;
the tree that will always remain motionless,
the voice that will continually be a scream.

The land's echo in a greener forest –
The terrain giving itself up to you
With cochineal, greenheart, rum-rum.⁸ (DABYDEEN, 1995, p. 35)

A partir da terceira estrofe o poema introduz o leitor ao mundo dos Huaorani e dos Yanomami.⁹ Percebe-se a preocupação do poeta guianense com as questões políticas e sociais decorrentes do processo de domínio colonial que historicamente tem ameaçado o modo de vida dos povos indígenas da região.

There's nothing left to hope for,
because of the upstart Huaorani
who says nothing is ever lost –

Who comes to the big city and will flaunt
himself like Crocodile Dundee –
written about in *The New Yorker*,¹⁰ (DABYDEEN, 1995, p. 35)

Observa-se nos tercetos acima uma referência direta à comédia *Crocodile Dundee*, filme produzido em 1986. O enredo da famosa produção cinematográfica tem como fio condutor a história de um caçador de crocodilos australiano a quem um periódico de Nova York decide entrevistar. A jornalista incumbida da tarefa convence-o a ir com ela aos Estados Unidos, onde tudo parece novo e estranho ao caçador. No poema de Dabydeen, é o Huaorani que, fora do seu contexto na floresta tropical, é submetido a um processo de deslocamento e estranhamento diante do mundo moderno. Conforme sugere o poema, o indígena exhibe-se na cidade grande, reiterando imagens construídas pelas mídias dominantes. É um processo de identificação que ocorre a partir dos estereótipos que historicamente determinaram seu posicionamento. Igualmente, a partir de sua segunda seção, o poema apresenta os Yanomamis, povos que se mantêm relativamente isolados na floresta tropical.

The Yanomami Indian, too
never really down under,
never in erstwhile disdain

⁸ Uma criatura que não descerá;
a árvore que sempre permanecerá imóvel,
a voz que continuamente será um grito.
O eco da terra em uma floresta mais verde –
O terreno se entregando a você
Com cochonilha, beberu, rum-rum.
(DABYDEEN, 1995, p. 35, tradução minha)

⁹ De acordo com a página *The Peoples of the World Foundation*, os Huaorani são povos que habitam atualmente o Equador e cujos primeiros contatos com a <civilização> se deram nos anos 1940, ao mesmo tempo em que se descobria que suas terras eram ricas em petróleo. Dessa forma, os Huaorani foram submetidos a um processo de realocação que transformou profundamente o modo de vida ancestral. Enquanto parte deles foi submetida ao processo de colonização, muitos permanecem na floresta amazônica, resistindo aos contatos com o mundo exterior. O que se sabe sobre seus estilos de vida é que eram profundos conhecedores da floresta com a qual conviviam em uma relação simbiótica e espiritual. A floresta tropical

Of the forest he has known all his life;
 eyes rivetted to an ancient sky
 as Brazil continues to shape destiny.¹¹ (DABYDEEN, 1995, p. 35)

Propõe-se aqui que as quatro estrofes citadas apontam para uma questão central. Trata-se das (re)representações culturais, especialmente no que diz respeito à construção de estereótipos indígenas, como os disseminados pelas mídias ocidentais. Os estereótipos são perversos não somente por influenciarem na percepção que se tem dos povos originários, mas por contribuírem para a construção de políticas prejudiciais às populações indígenas. Assim, encaminha-se para um ponto fundamental em “Born in Amazonia”, as (re)representações culturais como importantes instrumentos para ação no campo político. Desse modo, é válida aqui uma breve informação sobre as imagens dos Yanomamis, especialmente as que têm sido criadas a partir da década de 1960.

Nota-se que muitos dos estereótipos foram disseminados não somente pelo cinema ou literatura, mas, também, por meio da construção do conhecimento científico. Em *Yanomami: the fierce controversy and what we can learn from it* (2005), Rob Borofski observa que o antropólogo Napoleon Chagnon descreveu em seus estudos o que ele considerava uma característica Yanomami: a extrema violência. No prefácio ao livro *A Queda do Céu* (2015), Viveiros de Castro corrobora: “Chagnon difundiu uma imagem dos Yanomami como ‘povo feroz’ (título do seu livro mais famoso), uma tribo de gente suja, primitiva e violenta, verdadeiros figurantes de um grand-guignol hobbesiano” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 25).

Viveiros de Castro acrescenta que “tal chichê etnocêntrico foi repetidas vezes utilizado contra os Yanomami pelos muitos agentes dos Brancos – burocratas, missionários e políticos – interessados em lhes roubar as terras e/ou as almas.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 25). Borofski (2005) também argumenta que as imagens criadas por Chagnon contribuíram para justificar políticas para a realocação dos Yanomami em diversas reservas menores. Essa política foi estabelecida com o argumento de se conter as violências internas entre os diferentes grupos Yanomami. Mas, simulando o interesse no benefício dos povos indígenas, o plano teria sido instrumento para facilitar a exploração do ouro na região, conforme Borofski aponta.

“Born in Amazonia” é sugestivo dessa relação entre disseminação de estereótipos e ações no campo econômico e político. Isso se observa na referência ao estado nacional, o Brasil, como o formador de destinos. Deduz-se que aí se inclui o destino dos povos indígenas. Nas estrofes que se seguem, nota-se que o ouro figura como a razão para o domínio os povos nativos pelo estado:

lhes provia toda a subsistência e por isso não praticavam agricultura ou pecuária. Praticavam o xamanismo e rituais animísticos.

Conforme a *Survival International*, os Yanomami vivem no norte do Brasil e sul da Venezuela e hoje são uma das populações isoladas mais ameaçadas. <http://www.survivalinternational.org/povos/yanomami/mododevida>

Uma das importantes publicações sobre os Yanomami é o livro *A Queda do Céu* (2015), trabalho conjunto entre o xamã Yanomami Davi Kopenawa e o etnólogo francês Bruce Albert.

¹⁰ Não há mais nada para se esperar, por causa do presumptuoso Huaorani que diz que nada está perdido –

Que vem para a grande cidade e exibirá

a si próprio como Crocodilo Dundee – descrito no *The New Yorker*, DABYDEEN, 1995, p. 35, tradução minha)

¹¹ O índio Yanomami também

Nunca de fato esteve abaixo

Nunca antes desdenhado

A floresta ele conhece a vida toda
 Olhos pregados num céu antigo

Because of more solid elements:
the gold remaining in the ground forever,
and still burnishing

Or boiling with lava underground;
the centre of the earth really,
this supplication –

to more ancient gods
with a longer memory
conjuring up other visions.¹² (DABYDEEN, 1995, p.35)

Em “Born in Amazonia” é o yanomami que contempla um “céu antigo”. Considerando-se essa referência em termos metafóricos, o olhar indígena está voltado para um cosmos em que está contida a sabedoria ancestral, acessada xamanisticamente. Nesse sentido, conforme se observa a seguir, a terceira seção do poema ressalta a visão do xamã que, em transe evoca entidades mitológicas, como o Trovão, o Grande Espírito da floresta, um deus antigo de muitas mitologias regionais. É o instante da súplica diante da visão contundente de devastação que é explícita nas imagens da paisagem menos verde e da vulnerabilidade do peixe gigante, o arapaima:

O Anima, Thunder,
the hummingbird quivers
closer to the Great Spirit –

The bird’s bill opening and closing
with a halting breath, suffocating
because of what little air’s left.

The incense and resin of past days,
wild flowers withering in the sun;
palpitates, moving to its slow end.

with less greenery everywhere
as the giant fish, the arapaima,
palpitates, moving to its slow end. (DABYDEEN, 1995, p. 36)

A visão xamanística apresentada nas estrofes anteriores estende-se aos dois últimos tercetos do poema, na referência que esses fazem a outro elemento significativo: o arco-íris. De acordo com Priscila Faulhaber (2007), na mitologia regional o arco-íris está associado à cobra grande. Trata-se de uma entidade que habita o fundo dos rios e quando enfurecida vira as canoas do transgressor. Assim, com base no papel representado pelo fenômeno na

Enquanto o Brasil
continua a moldar o
destino

(DABYDEEN,
1995, p. 35, tradução
minha)

¹² Em razão de
elementos mais
sólidos:

o ouro restante no
solo para sempre
e ainda inflamando

Ou em ebulição na
lava interior;

o centro da terra na
verdade,

esta súplica –

a deuses mais antigos
com uma memória
mais extensa

invocando
outras visões.
(DABYDEEN,
1995, p. 35, tradução
minha)

mitologia amazônica, entende-se que, conotativamente, o arco-íris em “Born in Amazonia” é um prenúncio de turbilhões e tempestades, que o Yanomami vislumbra em seu transe xamanístico.

Stealthily the beast draws closer to the river,
and always, Where do you come from,
from what source because of territories

Too foreign for us always to remember?
The eyes looking up at the stark rainbow
or sunset with even more distant quivers.¹³ (DABYDEEN, 1995, p. 36)

De um modo geral, conforme a análise dos poemas acima enfatiza, *Born in Amazonia* é de extrema complexidade por intercalar uma visão sobre a Amazônia, seus povos e mitologia regional com uma perspectiva sobre a história das Américas. Elementos como animais mitológicos, entre eles a onça pintada ou a cobra grande, a experiência xamanística, o olhar para o interior da floresta estão associados a uma profunda reflexão sobre a histórica exploração do continente pelas potências colonizadoras e pela continuidade desse processo na atualidade. Dabydeen também expõe uma preocupação com questões ecológicas, tais como a preservação da flora e fauna da região amazônica. Notadamente, a obra do poeta destaca os ‘deslocamentos’ a que povos como os Yanomami e Huaorani são submetidos em nome da modernidade e do progresso. Ao mesmo tempo, ao se considerar o conjunto dessa obra importante do escritor guianense, ela expressa também um olhar do eu poético para a sua própria condição de deslocamento, conforme ilustra a análise a seguir.

Da Amazônia à Bramalea e Madonna: um triste lamento

“Bramalea, not a Dirge” inicia-se com o eu poético perguntando ao irmão sobre a possibilidade de, quando da morte do pai, irem ao seu enterro que, pelo contexto de *Born in Amazonia*, infere-se que será na Guiana. O tema da morte que o poema introduz pode, sob uma perspectiva metafórica, ser considerado como uma alusão ao próprio distanciamento entre o poeta, o pai e o restante da família que permanece no país de origem. Dessa maneira, a primeira estrofe antecipa toda a reflexão, que será desenvolvida ao longo do poema, sobre as distâncias que se estabelecem na família. Não se trata apenas do deslocamento em termos geográficos, mas, talvez principalmente, da perda de conexões familiares e dos laços com o antigo território em decorrência da imigração.

I ask my brother that
when our father dies –
should we go to his funeral?

¹³ O alma, Trovão,
O beija-flor
estremece
mais perto do Grande
Espírito –

Seu bico abre e fecha
com uma respiração
ofegante, sufocada
Por causa do pouco ar
que restou.

O incenso e a resina
dos dias passados,
flores selvagens
murcham ao sol;
palpitam, movendo-
se para o seu fim
lento.

menos vegetação em
todos os lugares
enquanto o peixe
gigante, o arapaima,
palpita, e ruma para o
seu fim lento.

Seguramente, a besta
se aproxima do rio,
e sempre, De onde
você vem,
de que origem por
causa de territórios

Muito estrangeiros
para deles nos
lembrarmos?

Os olhos para o alto
a contemplar o rígido
arco-íris

Ou o pôr do sol com
tremores ainda mais
distantes.

(DABYDEEN,
1995, p. 36, tradução
minha)

I haven't been back in over ten years;
my father is somewhere close to anonymity,
his other children having grown up –
many whom I hardly know.¹⁴(DABYDEEN, 1995, p. 68)

O título, “Bramalea, not a Dirge”, também opera de modo bastante simbólico. De um lado, “Bramalea City Centre”, um centro comercial localizado em Brampton, Ontario, no Canadá. De outro, “dirge”, uma canção funerária, um lamento triste. O contraste sugerido pela inserção desses dois elementos desenvolve-se ao longo das demais estrofes, conforme se percebe a seguir. É em Bramalea que as novas gerações, descendentes de imigrantes, encontram-se para passar o tempo. Enquanto isso, as velhas gerações esvanecem-se, tristes e ansiosas diante dos novos valores que, nessa sociedade de consumo, inferida pela referência à Bramalea, são incorporados especialmente pelas gerações mais jovens.

Back there, they talk
about me from time to time;
here my brother notes how his kids
hang out at the Bramalea City Centre.
Older ones, the immigrants – languish,
often wistful,
their faces creased
with pain with growing
anxiety.¹⁵ (DABYDEEN, 1995, p. 68)

O poeta explora, então, o posicionamento político do irmão, descrito como radical, portanto, presumivelmente, de uma posição de esquerda. No entanto, a expressão “of sorts” é conotativa da falta de firmeza do irmão no que diz respeito ao seu posicionamento de resistência. Sem surpresas, portanto, ele agora observa o filho que trabalha distribuindo o *Toronto Sun*, um tabloide diário que é reconhecidamente de direita, frequentemente seguindo posições conservadoras. À representação desse questionamento político soma-se outro elemento que reforça o contraste entre gerações: a música. Em clara oposição ao lamento triste a que o título se refere, o irmão ouve, com o aparelho em alto volume, um disco da cantora pop Madonna.

Once a radical of sorts, my brother watches
his son distributing the right wing *Toronto Sun*
on weekends, and listens to Madonna
on a disc vibrating loudly...¹⁶ (DABYDEEN, 1995, p. 68)

¹⁴ Pergunto a meu irmão
quando nosso pai morrer –
Devemos ir ao seu funeral?

Eu não voltei em mais de dez anos;
meu pai está perto da anonimidade,
seus outros filhos cresceram –
muitos que eu mal conheço.
(DABYDEEN, 1995, p. 68, tradução minha)

¹⁵ De volta, eles conversam
sobre mim de vez em quando;
aqui meu irmão observa seus filhos
passeando no Bramalea City Centre.
Os mais velhos, os imigrantes – languideceram,
muitas vezes melancólicos,
os rostos dobrados pela dor da ansiedade crescente
(DABYDEEN, 1995, p. 68, tradução minha)

¹⁶ Tendo sido um tipo radical, meu irmão observa
seu filho distribuindo o direitista *Toronto Sun*
nos finais de semana, e ouve Madonna
num disco que vibra alto...
(DABYDEEN, 1995, p. 68, tradução minha)

O poema aponta para a condição de deslocamento do imigrante, não apenas no que diz respeito à distância do antigo território. “Bramalea, not a dirge” é um lamento principalmente pela inserção inevitável de novos costumes e valores e pela consequente perda de laços ancestrais, tanto por parte das gerações mais antigas quanto das mais jovens. O poeta demanda ao irmão que tome providências imediatas – talvez quanto à ambiguidade de sua postura política. Mas, possivelmente, a reprimenda refere-se também ao volume alto da música que, simbolicamente, torna inaudíveis as vozes ancestrais, dificultando as (re)conexões com as origens caribenhas. A tensão causada pela reprimenda é brevemente aliviada pelo instante do riso. Entretanto, mesmo esse momento breve de humor não impede que o poema se encerre em tom pessimista, com o poeta prometendo pagar pelo funeral do pai quando a ocasião chegar.

I urge my brother to take instant action.
Laughter! Soon another poem, as I imagine my father
becoming greyer, and withered.

As if not thinking, I make a promise
to pay the cost
for my father’s funeral –
when that time come
– to everyone’s utter surprise.¹⁷ (DABYDEEN, 1995, p. 68)

“Bramalea, not a dirge” pode ser então visto como o ponto de (des) encontro entre o novo e o antigo, o tradicional e o moderno. É um poema sobre memórias – das quais o pai, no interior da região amazônica, é um ponto de referência. Mas as conexões não são fáceis. Esse poema expõe as dificuldades de conciliar o passado vivido no território distante com o presente e o futuro, diante das diferenças impostas pelo novo território e do consequente afastamento entre as velhas e novas gerações. O poema aponta para a posição entrelugares a partir da qual o poeta busca (re)construir-se. Esse posicionamento é enfático ao longo do livro e, significativamente, é ressaltado no último poema da coleção “Mute Song”, onde a voz conclama: “diga-me de verdade. de onde você vem? para onde eu devo retornar?” (sic) (DABYDEEN, 1995, p. 76 tradução minha).

Considerações finais

A breve leitura aqui apresentada consegue apenas sugerir a complexidade de *Born in Amazonia*. Ao voltar uma das faces de Janus para suas “origens”, Dabydeen provê uma profunda visão sobre a região amazônica, suas criaturas, mitologias e povos e as conexões históricas que se estabeleceram numa vasta região que compreende uma geografia e culturas intrincadas.

¹⁷ Exorto o meu irmão a agir rapidamente.

Gargalhada! Em breve outro poema, enquanto imagino meu pai

Com os cabelos cada vez mais brancos, decadente.

Sem pensar, prometo pagar o custo do funeral de meu pai quando esse tempo chegar

– para a surpresa de todos.

(DABYDEEN, 1995, p. 68, tradução minha)

Ressalta-se, portanto, a perspectiva da qual o poeta escreve, do norte, mas a partir de suas conexões com a terra ancestral no sul. Essa posição inclui um olhar para a história das Américas e o processo de domínio colonial. Dessa forma, os poemas aqui analisados, bem como o livro como um todo, ilustram como Dabydeen utiliza suas faces de Janus para articular a “curiosa cardinalidade” a que se refere Milleo Martins em França (2008).

Essa cardinalidade inclui uma preocupação fundamental com questões sociais e ecológicas bastante atuais, como a exploração e devastação da floresta e as consequências dessas práticas especialmente para os povos originários da região amazônica. No contexto mais amplo do livro, percebe-se a associação entre esses temas recentes e a construção de um imaginário sobre as Américas que inclui o mito do El Dorado, apresentado em forma de alusão no poema “Born in Amazonia”, e que é desenvolvido em outros poemas da coleção, como em “Explorer,” “Miners” e “Precious Little”. Trata-se de um mito central ao processo de colonização das Américas do Sul e Central.

Outra possibilidade analítica que emerge da leitura de *Born in Amazonia* é com relação à experiência de imigrante do eu poético. Sob essa perspectiva, ele pode ser comparado ao jaguar, personagem que opera simbolicamente ao longo de livro. Assim como o felino que, apresentado no poema inicial, mergulha nas profundezas da floresta, o poeta submerge em uma densa e xamanística reflexão sobre seu próprio deslocamento e o das pessoas que de alguma forma foram desterritorializadas pelas vicissitudes históricas – como os Huaorani e Yanomami do poema “Born in Amazonia” ou como a família guianense em “Bramalea, not a Dirge”.

Assim, considerando-se as faces de Janus de Dabydeen, *Born in Amazonia* é, afinal, uma afirmação de que é preciso volver o olhar, de forma xamanística, para a sombra de outros tempos, outros territórios, “too foreign for us always to remember¹⁸” (DABYDEEN, 1995, p. 36). Assim, o poeta busca compreender o presente e vislumbrar um futuro no seu ‘El Dorado’ que, metaforicamente, pode ser o Canadá e as oportunidades que ele representa para o imigrante. Essas memórias tornam o livro um ato revolucionário de (re)contar histórias e (re)imaginar o passado individual e, num sentido mais amplo, as histórias, sempre plurais, das Américas. Como o poeta afirma em “Mute Song”, o último poema da coleção: “i say, you will understand later what it’s all about. you will tell stories to your children, always will. let the stories take over once and again¹⁹” (DABYDEEN, 1995, p.76).

Referências

ANGUS, I. **A Border Within: National Identity, Cultural Plurality and Wilderness.** Montreal: McGill Queen’s Press, 1997.

¹⁸ “muito estrangeiro para deles nos lembrarmos” (DABYDEEN, 1995, p. 36)

¹⁹ “eu digo, você vai entender mais tarde do que se trata. você contará histórias para seus filhos, sempre o fará. deixe as histórias assumirem o controle mais uma vez” (DABYDEEN, 1995, p. 76).

- BISSOONDATH, N. **Selling illusions: the cult of multiculturalism in Canada.** Toronto: Penguin Books, 1994.
- BOLLAND, J. **The English Patient: a reader's guide.** New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2002.
- BOROFSKI, R. **Yanomami: the fierce controversy and what we can learn from it.** Los Angeles: University of California Press, 2005.
- CANADIAN Multiculturalism Act. Disponível em: <[http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/C-18.7/page-1.html](http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/C-HYPERLINK)> "http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/C-18.7/page-1.html"18.7/page-1.html"> Acesso em: 10/05/2016.
- CASTRO, E. V. Prefácio. In: KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A Queda do Céu.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CROCODILE DUNDEE. Direção: Peter Faiman. Produção: John Cornell. Austrália: Rimfire Films, 1986. (97 min.)
- DABYDEEN, C. **Born in Amazonia.** Oakville: Mosaic Press, 1995.
- FAULHABER, P. Interrogando as teorias sobre o arco-íris. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, abr./jun, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702007000200007> "http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702007000200007"&HYPERLINK "http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702007000200007"pid=S0104-59702007000200007"> Acesso em: 20 abr. 2017.
- FRANÇA, E. **The multifaced janus: multiculturalism in the poetry of Cyril Dabydeen.** 2008, Dissertação (Mestrado em Letras Inglês) – Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- GUYANA. <https://www.britannica.com/place/Guyana>. Acesso em: 10 maio 2016.
- HALL, S. Cultural Identity and Diaspora. **Identity: Community, Culture, Difference.** Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- THE PEOPLES OF THE WORLD FOUNDATION. **The Huaorani People.** Disponível em <<http://www.peoplesoftheworld.org/text?people=Huaorani>> Acesso em: 20 jan. 2017.
- HUTCHEON, L. **Other solitudes: Canadian multicultural fictions.** Oxford: Oxford University Press, 1990.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A Queda do Céu.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NENEVE, M; NORBERTO, S. Encountering the Other: Translating South-American Myth in Cyril Dabydeen's *Born in Amazonia*. **Journal of Cultural and Religious Studies**, v. 3, n. 2, p. 69-83, mar./abr. 2015.

WORLD WILD FUND. **Arapaima**: the freshwater giant. Disponível em: <http://www.wwf.org.br/informacoes/english/?26210/Arapaima-the-freshwater-giant>. Acesso em: 11 jun. 2017.

SURVIVAL INTERNATIONAL. **Yanomami**. Disponível em: <://www.survivalinternational.org/povos/yanomami/mododevida> Acesso em: 20 jan. 2017.

IMOBILISMO E FRUSTRAÇÃO EM O AMANUENSE BELMIRO

INACTIVITY AND FRUSTRATION IN O AMANUENSE BELMIRO

Maria Clediane OLIVEIRA*

UERGN/Campus de Pau dos Ferros

Manoel FREIRE**

UERGN/ Campus de Pau dos Ferros

Resumo: Este artigo constitui-se de um estudo sobre *O amanuense Belmiro*, do escritor mineiro Cyro dos Anjos, com foco no personagem Belmiro Borba, protagonista e narrador do romance. Solitário e retraído, Belmiro chega aos trinta e nove anos sem ter conseguido realizar nada de significativo, algo que trouxesse um sentido para sua existência. Inapto para a ação num mundo em que o ativismo é condição indispensável à sobrevivência, Belmiro fracassa em todas as esferas de atuação, não conseguindo realizar qualquer projeto consistente que pudesse marcar positivamente a sua vida. Não realiza os planos dos seus pais, negando as virtudes da família ao recusar-se dar-lhes continuidade através do trabalho na propriedade rural; fracassa na tentativa de escrever um livro de memórias para registrar suas lembranças, ao deixar que as cenas do seu cotidiano predominem e ofusquem os acontecimentos do passado; também não se realiza no plano afetivo, tornando-se um solteirão melancólico e solitário, que se retrai para realizar a única obra de que fora capaz: o registro íntimo de impressões do cotidiano misturadas a reflexões acerca de sua trajetória fracassada, numa prosa irônica temperada com lirismo e melancolia.

Palavras-chave: Cyro dos Anjos. Romance de 30. Imobilismo; Fracasso.

Abstract: This article aims at studying *O Amanuense Belmiro*, by the Brazilian writer Cyro dos Anjos, focusing on the character Belmiro Borba, protagonist and narrator of the novel. Solitary and reserved, Belmiro reaches thirty-nine years without having been able to accomplish any significant thing, something that brings meaning to his existence. Unfit for action in a world where activism is indispensable to survival, Belmiro is unsuccessful in all spheres of activity, failing to make any consistent project that could positively influence his life. He does not carry out the plans of their parents, denying the family virtues by refusing to continue working on their farm; fails in trying to write a memoir to record their recollections, enabling the scenes of everyday life predominate and overshadow the events of the past; also does not accomplish his affective plane, becoming himself a melancholic and lonely bachelor, that reserves himself to carry out the only work that had been able: the intimate record of daily impressions mixed with reflections on his failed trajectory, a temperate ironic prose with lyricism and melancholy.

Keywords: Cyro dos Anjos. Brazilian novel of the thirties. Immobility. Failure.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus de Pau dos Ferros. E-mail: cledianeoliveira@hotmail.com

** Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2009), professor de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Universidade. E-mail: manoelfrr@gmail.com

Considerações iniciais

Publicado em 1937, *O amanuense Belmiro* é o romance de estreia do escritor mineiro Cyro dos Anjos. É narrado em primeira pessoa pelo protagonista Belmiro Borba, de modo que todos os fatos narrados na obra são apresentados de acordo com uma determinada visão de mundo, que passa pelo filtro emocional do narrador protagonista.

Belmiro Borba é um solteirão intimista e solitário que, ao chegar aos quase quarenta anos sem ter conseguido realizar nada de importante e significativo, torna-se um indivíduo frustrado, angustiado e desiludido. Sem conseguir situar-se no tempo e no espaço, o personagem decide escrever um livro de memórias para guardar as lembranças de quando vivia em Vila Caraíbas, lugar em que morou até a adolescência ao lado da família. No entanto, aos poucos, seu cotidiano de funcionário público, a convivência com um grupo de amigos e com suas duas irmãs vão ocupando todo o espaço da narrativa, e o que seria um livro de memórias torna-se uma espécie de diário em que o personagem registra seus sentimentos e reflexões mais íntimas.

A instabilidade de espírito e a oscilação entre estes dois tempos, sem viver o presente em sua plenitude nem superar os fracassos de seu passado, faz com que Belmiro estabeleça um movimento de balança entre a realidade e o sonho (CANDIDO, 1971), isto é, procure fugir de um passado de que não consegue se desvencilhar, criando uma atmosfera de fantasia, que pode ser percebida através do mito da “Donzela Arabela” e da representação desse mito associada à imagem de Camila, primeiro amor da infância, e a Carmélia, personagem real, mas que é idealizada por Belmiro, tornando-se também uma figura inacessível.

Partindo desses pressupostos, o presente trabalho tem como objetivo analisar alguns aspectos do romance *O amanuense Belmiro*, buscando demonstrar que o personagem Belmiro Borba vive mergulhado em um estado de angústia, solidão e amargura, sem conseguir encontrar a si mesmo, isto porque carrega uma história de fracasso e frustração que cresce cada vez mais em face de sua imobilidade perante a vida, isto é, de sua incapacidade para agir e superar os malogros de seu passado. Como suporte para fundamentar as discussões utilizamos apontamentos críticos de Candido (1971), Gil (1999), Lafeté (2004), Bueno (2006), dentre outros. Através da análise desse personagem nos deparamos com o retrato de um Belmiro totalmente desiludido, que não conseguiu se realizar nem obter êxito em nenhuma área, seja ela profissional ou afetiva.

Belmiro Borba: imobilismo e frustração

Belmiro Borba chega aos trinta e nove anos angustiado por não ter conseguido realizar nada de importante e significativo que pudesse trazer um sentido para sua existência, tornando-se, assim, um homem solitário,

intimista e desiludido. O capítulo inicial do romance apresenta uma espécie de síntese do conflito que o leitor encontrará nas páginas posteriores do romance *O amanuense Belmiro*:

Ali pelo oitavo chope, chegamos à conclusão de que todos os problemas eram insolúveis. Florêncio propôs, então, um nono, argumentando que outro copo talvez trouxesse uma solução geral [...]

- A solução é a conduta católica, afirmou o amigo Silviano [...] A conduta católica, repetiu. Isto é, fugir da vida, no que ela tem de excitante (ANJOS, 2006, p. 15).

Através de uma situação casual e aparentemente sem importância, o narrador apresenta dois aspectos fundamentais para se entender o comportamento do protagonista. Belmiro e seu seleto grupo de amigos estavam em um dos bares de Belo Horizonte comemorando o Natal e, entre um chope e outro, chegaram à conclusão de que todos os problemas são insolúveis. Ora, se as linhas que abrem o romance já apresentam uma frase conclusiva de que não existe solução para os problemas, logo já sabemos que não haverá solução para o conflito vivido pelo personagem. Além disso, a supressão é apontada como uma alternativa, isto é, não havendo como chegar a uma resolução dos problemas, pode-se fugir deles, evadir-se, o que também é outra característica de Belmiro. Lafetá (2004, p. 25) afirma que “estas primeiras páginas de *O amanuense Belmiro* inscrevem-se entre as melhores coisas que já se fizeram na literatura brasileira”, fazendo referência ao fato de que, através delas, podemos obter uma antecipação de todo o romance, possibilitando uma visão geral acerca do comportamento de Belmiro e de sua posição resignada diante da vida.

A solidão, a angústia dos planos que fracassaram e a incapacidade de superar suas frustrações faz com que o personagem recorra à escrita. Segundo Bueno (2006), Belmiro resolve escrever buscando um duplo refúgio: no passado e na literatura, como sugere o próprio narrador ao dizer que o caderno “tornou-se a minha própria vida, tanto se acha embebido de tudo o que de mim provém e constitui a parte mais íntima de minha substância” (ANJOS, 2006, p. 95), e que “Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico” (ANJOS, 2006, p. 197). Ou seja, o personagem conseguia transpor para as páginas do livro sua alma, seus anseios, expectativas, medos e desejos mais profundos, fazendo com que a literatura fosse concebida como algo sublime que permite a salvação e a libertação de um indivíduo em conflito com sua própria identidade e o com o mundo exterior. Por esse efeito de refúgio e libertação, Belmiro compara o seu trabalho de escritor ao de uma mãe ao dar à luz:

“Por que um livro?”, foi a pergunta que me fez Jandira, a quem, há tempos, comuniquei esse propósito. “Já não há tantos?” [...] Respondi-lhe que

perguntasse a uma gestante por que razão iria dar à luz um mortal, havendo tantos. Se estivesse de bom humor, ela responderia que era por estar grávida. Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. E isso é razão suficiente. Posta de parte a modéstia, sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço. Ai de nós gestantes (ANJOS, 2006, p. 23)

O narrador utiliza a metáfora da maternidade para explicar o processo de composição do romance, como está expresso no próprio título do capítulo, “Questão de obstetrícia”. Assim como na sociedade uma mulher sente a necessidade de dar à luz uma vida, um fruto gerado de seu próprio ventre, um ser que carregue seus traços e características, do mesmo modo Belmiro, que nunca tinha conseguido criar/realizar nada de significativo, precisava de um fruto seu, alguma coisa que trouxesse sentido e significado para os trinta e oito anos de frustração e esterilidade. Em outras palavras, se o protagonista não conseguiu realizar o que planejou ao longo de sua vida, está na hora de colocar para fora, exteriorizar em algo concreto o resultado de suas vivências ao longo de todo esse tempo de inércia. Além disso, em momentos anteriores, o narrador lembra-se da frase de Montaigne “A alma descarrega suas paixões sobre objetos falsos, quando lhe faltam os verdadeiros”, enfatizando a ideia de como é pertinente encontrar um meio de descarregar suas emoções, sentimentos e angústias.

Belmiro começa a escrever no Natal de 1934 e termina no carnaval de 1936, abrangendo apenas pouco mais de um ano de sua vida. O seu interesse, a princípio, é guardar as doces lembranças de sua infância e adolescência que viveu ao lado da família, em Vila Caraíbas. Entretanto, logo se percebe que sua instabilidade de espírito também influenciará na escolha do gênero que pretende escrever, como sugere o seguinte fragmento:

Não sei bem o que me sairá das entranhas. Comecei contando o Natal que acabou e falando nos amigos e na parentela. Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta a meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o procurarei a mim próprio (ANJOS, 2006, p. 25).

Belmiro sentia-se estagnado no tempo, daí seu interesse pelo passado, de modo que seus escritos permitiriam reviver um período de sua vida que não voltaria mais, conforme aponta Gil (1999, p. 45) ao dizer que “A memória se transformaria numa espécie de espaço compensatório para um presente no qual o personagem não vê mais sentido”. No entanto, o que se pode perceber é que desde o primeiro instante é o presente que se insinua e passa a predominar na maior parte do tempo, e isto porque o problema

não está no presente, mas no personagem, que não consegue encontrar sua própria essência e precisa de alguma coisa que possa acalmar o seu espírito conturbado, conforme defende Silviano ao dizer que “o problema é puramente interior, entende? Não está fora de nós, no espaço!” (ANJOS, 2006, p. 17).

O primeiro capítulo oferece uma perfeita exibição do cenário urbano de Belo Horizonte: mulatas indo e vindo na rua, soldados, proletariado negro; no segundo capítulo, temos um pouco do convívio de Belmiro com suas duas irmãs. Ou seja, tanto em um quanto em outro é o presente que é narrado, é o cotidiano de um funcionário público que prevalece e, conseqüentemente, o que seria um livro de memórias vai se transformando no gênero diário.

Buena (2006) afirma que, embora Belmiro defenda seu interesse pelas memórias, o passado não consegue ganhar qualquer autonomia, surgindo nas lembranças de Belmiro somente a partir de fatos ligados ao seu presente, apontando isso como o primeiro fracasso na vida de Belmiro. O próprio narrador tem consciência da mudança de foco quando diz que repelia “as solicitações de um presente que se insinuava, sob mil formas, no meu espírito e disputava lugar às imagens do passado. Depois, o caderno toma a feição de Diário e nele passo a expor fatos, impressões, ingênuos pensamentos, loucas fantasias” (ANJOS, 2006, p. 209).

Segundo Gil (1999), não é que o personagem não tenha conseguido se adaptar à vida em Belo Horizonte, mas que nem o passado conseguiu se impor ao presente, nem o presente conseguiu acabar com suas memórias, ficando as duas dimensões operando em conjunto. Analisando o comportamento do personagem ao longo da obra percebemos que a instabilidade no tocante ao gênero memória/diário na verdade é apenas reflexo da confusão existencial de Belmiro, que não consegue se encontrar ou se situar no espaço e no tempo:

Depois de ter andado inquieto como uma galinha sem ninho (já viram uma galinha desalojada do ninho? Como cacareja aflita, sem encontrar lugar no espaço!), pus-me a pensar no permanente conflito que há em mim, no domínio do tempo. Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meios de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano. Pelo oposto, é comum que, quando o atual me reclama a energia ou o pensamento, estes se diluam e o espírito se desvie para outras paragens, nelas buscando abrigo. Tais solicitações contrárias, em luta constante, levam-me às vezes a tão subitâneas mudanças de plano, que minha vida, na realidade, se processa em arrancos e fugas, intermináveis e sucessivos, tornando-se ficção, mera ficção, que se confunde no espaço e no tempo (ANJOS, 2006, p. 26-27)

O narrador faz uso de metáforas para exemplificar suas indagações sobre o espaço e o tempo em que está inserido, gerando um permanente conflito: mergulha no passado em busca de uma compensação ao seu

desajuste presente, mas a realidade o traz de volta ao seu cotidiano pacato e insignificante; de igual forma, esse mesmo cotidiano que o acorda para a realidade faz com que busque o passado para fugir de seus dilemas existenciais. Assim, Belmiro segue seus dias “em arrancos e fugas”, procurando uma maneira de suportar suas decepções, sem conseguir se realizar plenamente. Nessa inconstância, procura evadir-se criando uma atmosfera de devaneio e fantasia, fato que Candido (1971) chamou de movimento de báscula entre o sonho e a realidade.

O amanuense idealiza o seu passado em Vila Carabas, no entanto, este também é marcado por fracassos e frustrações. No capítulo intitulado “O Borba errado” vemos que ele não conseguiu realizar nenhum dos desejos dos pais a seu respeito, negando as virtuosidades da família Borba, daí a ideia de negação presente em seu título. Ora, Belmiro  de origem rural, filho e neto de grandes proprietários de terra, de modo que, sendo uma das características da família Borba a dedicação às atividades ligadas ao campo, a família queria que o protagonista seguisse a mesma trajetória de seus parentes e continuasse no trabalho rural, o que de fato não acontece:

Mas dei em droga na fazenda e andei zanzando pela Vila, metido em serenatas e noutras relaxações. Coitado do velho. Neguei as virtudes da estirpe. Sou um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas, que teve seu brilho rural. Em face do código da família [...] foi um crime gastar as vitaminas do tronco em serenatas e pagodes. L estava a fazenda, grande, poderosa como um estabelecimento público, com suas lavouras à espera de cuidados moços. Sinto muito, avós. Eu não podia ver uma sanfona (ANJOS, 2006, p. 21)

Belmiro não apresentava a mesma expansão e vitalidade dos seus familiares, decepcionando-os por não realizar os planos que haviam projetado para sua vida. Os pais queriam vê-lo agrônomo ou agrimensurador, mas em vez de utilizar sua força no trabalho do campo, o protagonista gastava seu tempo em festas, serenatas e pagodes, levando uma vida bomia. É interessante perceber que a fazenda aparece no texto associada à ideia de grandeza, de poder, mas ao mesmo tempo é comparada a um estabelecimento público que, de acordo com Bueno (2006), simboliza o fato de ela não pertencer a ninguém especificamente e, principalmente, a Belmiro, já que este a trata com o mesmo desprezo e indiferença do ambiente da repartição pública. Nobile (2005, p. 213) afirma que a forma como o ambiente rural  construído representa “O desmoronamento do mundo agrário e a sua reinserso no novo contexto – urbano –, que se apresenta como signo de morte e decadência, conforma a tensão histórica proposta, que  a perda da autoridade do mando da oligarquia rural brasileira”, isto é, o rompimento com o conjunto de valores patriarcais e a inserso em uma nova realidade urbano-industrial.

A relação encantadora, sentimentalista e idealizada que o personagem protagonista mantm com o passado, segundo Gil (1999, p. 52-53) “não

produz outra coisa senão a paralisia da memória no presente e, no mesmo passo, a imobilidade do presente no passado”, de modo que “a condição contemporânea que tomam as páginas do seu diário não implica movimento, deslocamento, numa palavra, transformação das coisas”. Ou seja, tanto o passado (rural) quanto o presente (urbano) é marcado pelo imobilismo, pela falta de ação, sem que o personagem consiga fazer nada de útil e concreto para modificar sua vida. Essa imobilidade também pode ser percebida através da incapacidade de Belmiro para se relacionar e conviver em meio à multidão, como sugere o episódio do carnaval:

Sinto inutilmente, em mim, uma vaga nervosa que quer acudir ao apelo que a multidão dirige a cada unidade. Quero rir, chorar, cantar, dançar ou destruir, mas ensaio um gesto, e o braço cai, paralítico. Dir-se-ia que há em mim um processo de resfriamento periférico. Os outros têm pernas e braços para transmitir seus movimentos interiores. Em mim, algo destrói sempre os caminhos, por onde se manifestam as puras e ingênuas emoções do ser, e a agitação que me percorre não encontra meios de evadir-se. Reflui, então, às fontes de onde se irradia e converte-se numa angústia comparável à que nos provém de uma ação frustrada (ANJOS, 2006, p. 30).

O carnaval é uma festa popular em que um grande número de pessoas se reúne para comemorar com alegria, dança, música e muito movimento. Para o personagem, é mais um momento em que realiza uma viagem interior, “um mergulho mais profundo nos nossos abismos”, tendo em vista que percebe a sua incapacidade de fundir-se à multidão e de se inserir naquele ambiente. Belmiro deseja experimentar todos os sentimentos e tenta sair da inércia, no entanto, os seus gestos não passam de tentativas fracassadas. Termos e expressões como “braço cai, paralítico”, “processo de resfriamento periférico” enfatizam essa ideia de fixidez e estabilidade, a ponto de o narrador insinuar que sua agitação interior não encontra meios de colocar em prática o que verdadeiramente sente vontade de fazer. E o resultado disso é uma “angústia comparável à que nos provém de uma ação frustrada”, conclui o personagem.

Se na vida profissional Belmiro não consegue se realizar, muito menos no plano afetivo, de modo que todas as mulheres que fazem parte de sua vida apresentam alguma característica que as tornam inacessíveis. Começando por Jandira, única mulher do grupo de amigos e por quem o amanuense nutre um profundo desejo, conforme vemos em alguns trechos:

Da roda, fui o único que não tentou conquistá-la. Já lhe disse que, infelizmente, nisto não andou virtude, e sim timidez. Dias houve em que ela me perturbava profundamente, e por pouco não lhe teria dito as palavras do desejo [...] Quando, como hoje, ela me vem tão desejável e tão perigosa (como a saúde de Jandira convida a um higiênico idílio rural!), volto os olhos para um lado, recusando-me devaneios acerca de sua amável

geografia e convocando este anjo latente prestimoso que nos segue como a sombra (ANJOS, 2006, p. 41)

O narrador deixa claro que o motivo de não ter tentado conquistar Jandira não foi sua amizade, mas sua timidez, sua falta de iniciativa em relação ao sexo oposto. Belmiro descreve de forma poética e com muita sensualidade a geografia do corpo da personagem e o seu desejo em relação a ela, em alguns momentos elogiando seus atributos físicos, destacando que sai beleza *está na força da carne*, e cujas formas não inspiram *pensamentos castos*. No entanto, não toma qualquer iniciativa, e ainda agradece a Deus por ser um homem tímido e, assim, ter preservado a amizade. Além disso, ainda promete lhe arranjar um marido.

Essa falta de realização também no campo afetivo faz com que o personagem central recorra ao mito, criando uma mulher idealizada que só existe no seu mundo de sonho e fantasia. É o que ocorre com o mito da “Donzela Arabela”. Belmiro, após ficar embriagado de éter e respirar os jatos de lança-perfume que o atingiam, é jogado de um lado para outro e, em meio ao tumulto carnavalesco e à multidão de foliões, sente a mão de uma jovem pousar em seu braço. Essa imagem faz com que o protagonista vivencie uma das mais estimulantes sensações:

Efeito da excitação de espírito em que me achava, ou de qualquer outra perturbação, senti-me fora do tempo e do espaço, e meus olhos só percebiam a doce visão. Era ela, Arabela. Como estava bela! A música lasciva se tornou distante, e as vozes dos homens chegavam a mim, lentas, desconexas. [...] Parecia que eu me comunicava com Deus e que um anjo descera sobre mim. [...] O mito donzela Arabela tem enchido minha vida. [...] Mas vivam os mitos, que são o pão dos homens (ANJOS, 2006, p. 32-33).

A mão pertencia a uma “branca e doce donzela” que fez com que o personagem sofresse uma espécie de arrebatamento, passando a lembrar e reviver um mito infantil que ouvira em Vila Caraíbas quando criança, segundo o qual Arabela vivia presa em uma torre de castelo e morreu de amor. Belmiro sente um misto de sentimentos: êxtase, plenitude, totalidade, uma sensação que o desconcerta inteiramente e, a partir desse episódio, o mito passa a preencher toda sua vida, tornando-se seu alimento diário para fugir da realidade e encontrar um amor idealizado.

Belmiro passa a perseguir nas ruas de Belo Horizonte a imagem da mulher que o levou a reviver o mito infantil. A situação do personagem e os seus devaneios se agravam ainda mais quando, certa noite, ouve uma voz feminina cantando uma música que o conduz aos tempos da fazenda em Vila Caraíbas, mas dessa vez lhe trazendo à lembrança a figura de Camila, seu primeiro amor da infância: “As duas imagens se consorciaram no meu espírito e ainda hoje nele permanecem, enriquecidas de outras que lhes ministrou este demônio fantasia que me habita”. (ANJOS, 2006, p. 38).

As mãos e a voz pertencem a uma única mulher: Carmélia Miranda, desta vez uma personagem real, e não simplesmente um fruto de sua imaginação. Mas logo esse ser real é envolvido na atmosfera de sonho e fantasia, de modo que Belmiro, ao voltar, já não vê Carmélia, mas Arabela, ou seja, mais uma vez o mito predomina sobre os aspectos da realidade: “Perturbou-me bastante o encontro. Sou um incorrigível produtor de fantasia, a retalho e por atacado, e fiquei a imaginar doces coisas” (ANJOS, 2006, p. 40). Passado e presente se fundem, de modo que o mito infantil e a imagem real são vistos em uma só pessoa. Mesmo sabendo da existência física da mulher, o personagem não consegue tomar qualquer iniciativa: “Carmélia apareceu-me com frequência, ora sob o seu aspecto real, ora encarnada em Camila e integrada na paisagem caraibana, circulando por entre meus fantasmas. [...] Como é casto esse amor! Nenhum desejo, nenhuma representação sensual” (ANJOS, 2006, p. 142), declara o amanuense, continuando a cultivar o terreno da fantasia.

Assim como Belmiro procura fugir da realidade buscando um refúgio nas lembranças do passado, é como se também fugisse da mulher “real”, Carmélia, e fosse em busca de um abrigo através do mito e da imaginação, como sugere o narrador: “Creio que já não quero o mito, mas a pessoa. Entretanto, assim como, quando queremos forçar demasiado a atenção em qualquer coisa, esta coisa nos foge [...] escapou-me uma imagem nítida de Carmélia para só ficar um esboço vago de seu vulto” (ANJOS, 2006, p. 53). Aqui mais uma vez o narrador evidencia sua paralisia, imobilismo e incapacidade de agir. Esse é o primeiro momento em que o personagem deseja verdadeiramente o ser real, mas esse sentimento é logo dissipado e Belmiro deixa que a paralisia e a inércia o dominem. Essa falta de ação ocorre como algo automático (“desviei sem querer os meus olhos”), sem que o personagem consiga controlar os seus gestos e atitudes.

O esboço de um vulto é suficiente para que Belmiro crie uma imagem de Carmélia em sua imaginação: “Construí uma Carmélia cerebral que me causava devastações [...]. E criei um ser fantástico, onde só entram tênues traços da moça” (ANJOS, 2006, p. 74). Solteiro e celibatário convicto, o personagem constrói um ser em sua mente que o faça companhia em seus dias de solidão. A respeito dessa confusão entre mito e ficção, Lafetá afirma o seguinte:

Mas entre a interioridade e o mundo real existe uma simples diferença: o mito não é a moça, Arabela não é Carmélia. A moça real pertence à “haute gomme” de Belo Horizonte. Belmiro é apenas amanuense; a moça real pertence ao sistema filistino, Belmiro ao “sistema Borba”; tudo são dificuldades, mas a grande diferença é que Carmélia é real, pertence ao mundo das convenções, e Arabela é uma criação do espírito de Belmiro, e elemento mediador entre ele e a transcendência (LAFETÁ, 2004, p. 33).

Neste sentido, Lafetá apresenta a distinção entre interioridade e exterioridade, realidade e ficção, aspectos que fazem parte do conflito existencial vivido pelo personagem central. Há uma série de fatores e dificuldades que contribuem para que Belmiro não consiga se realizar afetivamente com Carmélia: esta é “fina, jovem e rica”, ao passo que Belmiro já tem quase quarenta anos e não passa de um simples amanuense. Outros aspectos ainda podem ser somados, como, por exemplo, o fato de Carmélia casar-se com outro homem, mas o aspecto mais significativo que torna o amor impossível de se concretizar é que a jovem é um ser real e não uma criação do espírito conturbado de Belmiro.

No tocante à frustração afetiva do amanuense, observa-se que ele não consegue se realizar com nenhuma mulher: nem com Jandira, alegando uma timidez que não o deixou tomar coragem; e muito menos com Arabela/Camila/Carmélia, transformadas em uma única mulher na imaginação do amanuense, e todas inacessíveis.

Como se não bastassem todos os fracassos, o grupo de amigos do qual Belmiro faz parte é lentamente dissolvido e cada um procura seguir seu próprio rumo, de modo que a única companhia que restou para o amanuense foi a do velho Carolino. Com o fim do grupo, não há rodas de conversas, apenas a solidão e, conseqüentemente, não há mais o que narrar: “Já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me dizer-lhe que a vida parou e nada há mais por escrever” (ANJOS, 2006, p. 228). No início do romance o narrador cita Drummond: “*Stop. A vida parou Ou foi o automóvel?*”, e no final, após ter acabado sua fantasia em relação a Carmélia, momento que pode ser representado quando a jovem e seu esposo Jorge passam de automóvel por ele na rua salpicando-o de lama, Belmiro estabelece uma intertextualidade com o poema “*E agora, José?*”, enfatizando a ideia de um ser frustrado e angustiado que não sabe o que fazer e, por isso, tudo termina da mesma forma como começou: “Que faremos, Carolino amigo?”.

Considerações finais

Em face do exposto neste trabalho, analisando o comportamento do protagonista e narrador do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, podemos perceber que Belmiro Borba, um tímido e solitário amanuense, chega aos quarenta anos (ou quase) sem ter realizado nada de importante e significativo em sua vida, que trouxesse um sentido para sua existência, carregando consigo uma história marcada pelo fracasso e pela frustração.

Belmiro deixou a fazenda, em Vila Caraíbas, após decepcionar seus pais, que queriam vê-lo continuando o trabalho rural, já que esta era a virtude principal da família Borba, segundo o narrador. Foi para Belo Horizonte, onde

conseguiu emprego em uma repartição pública, porém a incapacidade de agir e de superar seus problemas o torna o indivíduo intimista e introspectivo.

Sem conseguir se situar no tempo e no espaço, Belmiro vive em um conflito permanente entre passado (rural), em Vila Caraíbas, e presente (urbano), em Belo Horizonte. Essa instabilidade de espírito fez com que o personagem fracassasse também na tentativa de escrever um livro de memórias, já que foi o seu presente que predominou durante a maior parte da narrativa. No plano afetivo, também não conseguiu se realizar, já que não teve coragem de tomar iniciativa para um relacionamento com nenhuma mulher. Diante disso, busca refúgio no mito, criando um mundo de sonho e fantasia, associando as imagens de Arabela/Camila/Carmélia a um único ser, fruto de sua imaginação.

Portanto, chegando ao término do romance podemos perceber que Belmiro Borba é um indivíduo frustrado por não ter conseguido realizar-se em nenhuma das áreas de sua vida, o que se agrava ainda mais diante de sua falta de posicionamento, pois em nenhum momento toma qualquer iniciativa para sair da angústia e da desilusão em que estava mergulhado, o que faz com que o seu diário termine da mesma maneira como começou, enfatizando a ideia de um sujeito que estagnou no tempo e já não sabe o que fazer.

Referências

ANJOS, C. **O amanuense Belmiro**. Posfácio Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. Estratégia. In. ANJOS, C. **O Amanuense Belmiro**. 7. ed., Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1971.

GIL, F, C. O amanuense Belmiro: lirismo, cotidiano e imobilidade. In: **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. p. 45-61.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. (Org. Antônio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOBILE, A, P, F. O amanuense Belmiro: a angústia da oligarquia decaída. **Línguas & Letras**, Cascavel, v. 6, n. 10, 2005. p. 205-215. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/790/671>>

A LENDARIZAÇÃO DE MESTRE BIMBA NAS MÚSICAS DE CAPOEIRA

THE MISTIFICATION OF MESTRE BIMBA IN THE CAPOEIRA LYRICS

Elizabeth Suarique GUTIÉRREZ*
(FURG)

Giselle Ponce LEONES**
(UESC)

Resumo: O artigo aborda, de forma geral, algumas das questões sobre a origem e a evolução da capoeira, considerada aqui como uma prática cultural com alicerces na cultura africana que articula diversas linguagens. Tem o objetivo de oferecer um contexto às temáticas das canções em relação ao processo de lendarização de Mestre Bimba, “criador” da Capoeira Regional. Nestas composições, destaca-se um processo de lendarização de um personagem histórico que, pela sua contribuição à capoeira, é representado com características especiais, semelhantes às atribuídas aos heróis fundadores da arte-luta. Além disso, a existência de Mestre Bimba cria um tempo mítico no qual a capoeira regional, como tradição afro-brasileira, adquire um caráter ancestral. A partir das literaturas comparadas, é possível abordar com maior legitimidade o *corpus* produzido na oralidade pois, tem uma forma específica de uso da linguagem e responde às regras de composição. O *corpus* aqui examinado são as músicas de capoeira que fazem parte de um conjunto expressivo de música, letra, canto e movimento.

Palavras chave: Literatura oral. Lendarização. Mestre Bimba. Capoeira.

Abstract: This article approaches some questions about the origin and evolution of the capoeira, considered a cultural practice with foundations in the African culture that articulates different languages. It aims to provide a context to the themes of the songs in relation to the process of lending Mestre Bimba, “creator” of Capoeira Regional. In these compositions, there is a process of lendarization of a historical person who, due to his contribution to capoeira, is represented with special characteristics, similar to those attributed to the founding heroes of the art-fight. In addition, the existence of Mestre Bimba creates a mythical time in which regional capoeira, as an Afro-Brazilian tradition, acquires an ancestral character. Based on the comparative literature perspective, it is possible to approach with greater legitimacy the corpus that was not produced like written registry, but has a specific form of language use and that responds to the rules of composition. The corpus examined here is composed by capoeira songs that are part of an expressive set of music, lyrics, song and movement.

Keywords: Oral literatures. Mistification. Mestre Bimba. Capoeira.

* Doutoranda em
História da Literatura,
ILA-FURG. E-mail:
izassu@yahoo.com

** Mestranda
Profissional
em Letras,
PROFLETRAS
– UESC. E-mail:
giselleleones@
hotmail.com

Introdução

As literaturas orais ainda são consideradas problemáticas em sua abordagem. São aceitas no viés teórico, mas as categorias para seu estudo não têm o mesmo desenvolvimento no âmbito da pesquisa e ainda são avaliadas com receio, sobretudo naqueles espaços acadêmicos que insistem em considerar o objeto somente a partir da sua caracterização na forma escrita. Porém, as literaturas comparadas, como metodologia, permitem avaliar os gêneros literários orais na sua forma de expressão viva, inerentes à vida das comunidades, com uma produção permanente e uma tradição preservada por séculos.

As literaturas orais, na maioria das vezes, se distinguem pela ausência de um autor, um texto fixo e uma data de produção. É um patrimônio vivo da coletividade e de domínio público que se transforma no contato com seus receptores, além disso, não é possível fixar uma data da sua criação. No entanto, como objeto literário, é possível encontrar nelas o uso estético da linguagem, os princípios de composição, o conjunto de conteúdos temáticos, as vertentes estéticas e os cenários específicos de difusão.

As literaturas orais passam de pessoa a pessoa, no entanto, com o desenvolvimento tecnológico da *Mass media*¹, agora, pode ser registrada em diversos formatos audiovisuais: documentários, redes sociais, canais de vídeo, filmes, antologias publicadas online ou impressas em livros. Deste modo, as práticas literárias orais têm maior presença na sociedade, pois seu acesso é menos restrito ao momento e local da realização. Temos assim, para proveito de nós pesquisadores da área de Letras, um *corpus* mais acessível para sua análise, ultrapassando as geografias e distâncias temporais.

Sob um olhar otimista da globalização, podemos apreciar como, nesta época, é possível acessar o conhecimento das tradições que fazem parte de processos culturais em territórios específicos e que estão em permanente processo de criação e atualização nas formas de lenda e de mito, pois ainda têm uma função social e não caem na condição de gênero morto. No artigo *Mitos e imaginário*, os autores confirmam a atualidade do mito nas comunidades:

Se tratando de mitologia quer “antiga” quer “moderna”, o mito é uma história viva para os que a recriam, a escutam ou a leem. Uma história mítica não utilizada pode continuar a ser nomeada “mito” numa perspectiva largamente diacrônica; mas ela para de ser mito a partir do momento que não mais constitui um componente da cultura, da literatura estudada. Ela volta a se tornar mito quando a referência se encontra reativada, quando ela traz uma nova história que nutre o imaginário (ex.: a saga do quilombo no Brasil negro de hoje) (JOACHIM; PAGEUAUX, 2010, p. 292).

Um exemplo disto são as músicas da capoeira nas quais se pode reconhecer, desde o século XX até nossos dias, a produção do fenômeno de lendarização de Mestre Bimba, personagem histórico, criador da Capoeira

¹ Um dos aportes das literaturas comparadas é considerar as novas formas dos gêneros da literatura popular nos meios de comunicação, isto é, formas da lenda urbana. Os *fait divers* são exemplos de como a produção literária popular germina nas novas tecnologias conservando seus princípios constitutivos da coletividade, censora moral ou atualizadora de mitos, mas adequando-se às molduras segundo o meio de transmissão. Neste caso, como crônica de jornal escrito e televisivo, em forma de e-mail ou como boato nas redes sociais.

Regional. A capoeira é uma prática cultural criada no território brasileiro com alicerces na cultura africana e articula diferentes linguagens em sua origem e evolução. A expressão corporal, a música e a oralidade conjugam-se no fenômeno cultural considerado parte da identidade nacional.

O que se pode designar por lendarização, segundo Bertrand Bergeron em *No reino da Lenda* (2010), é o mecanismo pelo qual a narrativa de um fato ou personagem histórico vira lenda, adquirindo aqueles motivos comuns ao gênero, alguns deles, além do real, isto é, superioridade física, maior inteligência, façanhas com grandes dificuldades, até enfrentamentos com seres sobrenaturais, como no caso de São Jorge e o Dragão. Conforme o capítulo sobre a lenda em *Formas simples* (1978), de André Jolles, esse procedimento está presente na composição das *vitas exemplares* da hagiografia medieval, que serviram de exemplo para a escrita das biografias dos artistas do renascimento² nas quais se conserva a ideia do predestinado, incluindo anedotas da infância que recalquem o dom do artista. Este mecanismo continua nas biografias modernas de líderes políticos, militares e demais líderes públicos.

Outra característica do mecanismo de lendarização é a continuidade dos personagens depois da morte, eles vivem em um tempo mítico, mas em diálogo com sua comunidade no tempo presente, seu saber é lembrado e transmitido. Sua presença é chamada pelo meio das expressões do cotidiano: “o que ele pensaria de tudo isto”, “como ele diria”. Na capoeira, este chamado acontece pelo meio do canto com um caráter mais ancestral e ritualístico, pois é na roda da capoeira que a sua presença é invocada. Deste modo, o personagem acompanha espiritualmente, por meio das letras, a prática dos capoeiristas.

Para que este procedimento aconteça, é preciso que um personagem histórico tenha sido um líder para a sua comunidade, ou que sua morte tenha deixado alguma lição de moral para ela. Alguns exemplos concretos da lendarização são: Napoleão Bonaparte, o mito de Elvis Presley, as façanhas do Simon Bolívar, a morte da Evita Peron. Sobre todos eles se produziram narrativas de vida, de modo exemplar, para as suas comunidades, inclusive fora delas.

Breve resenha sobre a capoeira

A capoeira vem sendo objeto de estudo em diferentes áreas do conhecimento. Nas ciências sociais, aborda uma complexidade cultural que permite o reconhecimento das estruturas de organização social, inseridas na (re)construção das identidades afro-brasileiras; como técnica de treinamento corporal no campo da educação física; como concepção corporal unida a uma concepção espiritual e como fonte histórica para a compreensão de fenômenos como a escravidão, a organização social e a sobrevivência das tradições ancestrais africanas³.

² Em relação à lendarização da vida do artista, se acha o trabalho de Ernst Kris & Otto Kurz: *Lenda mito e magia na imagem do artista*. Lisboa, Presença, 1988.

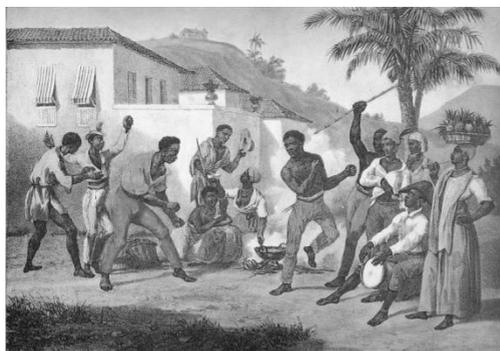
³ Para a elaboração deste artigo foram consultados uma tese de doutorado: PAIVA, Ilnete Porpino de. *A capoeira e os mestres*. 2007, 166f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007; e dois artigos apresentados em seminários de pesquisa, que são citados como referência básica para o tema: CASTRO JÚNIOR; LEMOS DA SILVA PESSOA, Maria Eduarda. **A musicologia da capoeira:** significados e expressões. Disponível em: <http://www.cbce.org.br/docs/cd/resumos/067.pdf>. Acesso em: 11 de nov. 2107; MELLO, André da Silva. **A história da capoeira:** pressuposto para uma abordagem na perspectiva da cultura corporal. Disponível em: http://www.geocities.ws/capoeiranomade/A_historia_da_capoeira_na_perspectiva_da_cultura_corporal-Andre_Mello.pdf. Acesso em: 11 de nov. 2017.

As fontes historiográficas da capoeira são principalmente a tradição oral, extraída dos cantos e das histórias transmitidas do Mestre para os seus discípulos. Quanto às fontes escritas, procura-se o arquivo oficial dos editais e processos da proibição. Sobre as primeiras menções da capoeira na literatura se citam: as *Crônicas*, de Machado de Assis; no livro de Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos* e no romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

Como primeiro texto histórico e teórico, encontra-se *A Capoeira Angola: um ensaio sócio etnográfico*, de Waldeloir Rego, publicado em 1968, fonte referencial para o desenvolvimento das dissertações sobre o tema. A partir deste trabalho observa-se uma extensa produção teórica sobre o assunto. Cada uma delas oferece uma versão sobre as origens da capoeira e sua evolução; às vezes, se acham algumas diferenças e contradições, mas para não entrar em polêmicas, neste artigo, se retomam aqueles dados comuns a todas estas perspectivas.

A capoeira se define como uma prática cultural de raízes afro-brasileiras. Nasceu no período colonial, nas senzalas das fazendas onde se cultivava a cana-de-açúcar, produto que começou a ser produzido no Brasil já na segunda metade do século de 1500, na região nordeste do país. No começo, foi uma estratégia de resistência e de treinamento corporal criada pelos escravos para o combate e a defesa pessoal. Com o aparecimento dos espaços urbanos, a capoeira passou a ser vista como luta de resistência dos negros, perseguidos pelo Estado e pela polícia, após a criminalização em 1890. Os praticantes ficavam ao lado dos instrumentos e do Mestre, enquanto o público formava uma roda para assisti-los em combate. Os capoeiristas praticam uma luta corporal que simula uma dança, o ritmo da luta é levado pelo ritmo das palmas dos capoeiristas e do público. Durante a roda cantam-se as músicas tradicionais, geralmente com uma voz líder, e um coro que responde com estribilhos segundo o gênero da canção. A capoeira tem seu primeiro registro visual na pintura do artista inglês Johann Moritz no ano de 1835:

Figura 1. “Jogar Capoeira ou Danse de Guerre”



Johann Moritz Rugendas, 1835⁴

⁴ Disponível em: <http://mosaiconegrobras.blogspot.com.br/2011/06/o-ultimo-capoeira.html>

Sua prática foi proibida sob pena de prisão, com a alegação de incitar a violência. Foi exclusiva dos escravos durante o tempo do império, após a instauração da República. A capoeira ficou suspensa no limbo da ilegalidade pelo edital promulgado pela lei mas, por outro lado, deu-se a sua associação com grupos de poder que utilizavam os seus praticantes para exercer outros tipos de “tarefas clandestinas”. É assim que se fala da “ética da malandragem”⁵. Estas relações ficaram nas letras das cantigas mais antigas:

Para rodar capoeira, para vai ter que parar
Para roda de capoeira que a cavalaria acabou de chegar...”

Ê tava na minha casa, sem pensá nem imaginá
Governo mandô chamá, para ajudá a vencê
a Guerra do Paraguá, ah, ah...”

A marinha é de guerra, o exército é de campanha
o bombeiro apaga o fogo, a polícia é que apanha...
(músicas de domínio Público) (DA SILVA, [s/d], p. 2).

A descriminalização da capoeira aconteceu na década de 1930 no governo do então presidente da República Getúlio Vargas, cuja tentativa de elencar símbolos nacionais como o futebol e o carnaval fez com que a capoeira ganhasse reconhecimento de esporte nacional. Mestre Bimba fez uma “demonstração” da Capoeira para o presidente no “Palácio da Aclamação, em 1953, sendo governador da Bahia, na ocasião, Dr. Régis Pacheco de Almeida” (CAMPOS, 2001). Por ser uma prática criada no Brasil, teria um potencial importante para construir o imaginário nacional. Na linha de conformar a identidade nacional com o ideal do mestiço, a capoeira ganhou um espaço na sociedade como uma prática que cultivava a higiene corporal, isto é, uma espécie de ginástica nacional. A capoeira experimentou uma expansão e uma abertura racial na sua prática, pois foi apropriada por pessoas de outras etnias e representações culturais: mestiços, brancos, jovens das cidades e mulheres. Pouco a pouco, a capoeira foi considerada prática cultural e esportiva. Neste cenário, a presença do Mestre Bimba, como foi conhecido Manoel Reis Machado (Salvador, Bahia, 23 de novembro de 1899 - 15 de fevereiro de 1974, Goiânia, Goiás) foi fundamental, já que este esporte estava se tornando um atrativo turístico, afastado de seu sentido fundacional de luta e de prática simbólica.

O Mestre Bimba elaborou um método de ensino para o aprendizado da capoeira. Incluiu movimentos e novos toques de berimbau, como São Bento Grande de Bimba e Iuna; estava criada a Luta Regional Baiana, depois conhecida como a Capoeira Regional. Daí em diante, assume a condição de uma das duas vertentes junto com a Capoeira Angola. O Mestre levou a capoeira ao espaço da academia sistematizando seu ensino para dar-lhe

⁵ De acordo com o artigo publicado por André da Silva Mello: *A história da capoeira: pressuposto para uma abordagem na perspectiva da cultura corporal*. Cita-se: “Vieira (97) revela que no período da ilegalidade os capoeiristas viviam no limiar da ordem e da desordem, isto porque, ao mesmo tempo em que praticavam um ato ilegal, ou seja, praticar capoeira estava em contato com a polícia, com o poder. A esta situação Vieira chama “ética da malandragem”. Algumas cantigas de capoeira relatam o relacionamento da capoeira com o poder, com as instituições sociais” (SILVA MELLO, p. 2).

um estatuto de técnica de treinamento corporal, entretanto, com um caráter filosófico no sentido de atribuir à seu exercício um agir ético e moral de seus praticantes. Além disso, incorporou a cerimônia da Formatura e da graduação.

Outro aspecto importante é a música, que determina o ritmo do jogo e seus diferentes toques, e marca as dinâmicas de movimento dos capoeiristas no centro da roda. Suas letras conservam as histórias e as lendas dos personagens da capoeira. A música mantém vivo o mito em formas específicas, com diferentes funções e insere outras práticas culturais (os ofícios, as práticas religiosas, entre outros). As estrofes, segundo o gênero, são cantadas por uma voz principal e o Mestre é quem ensina também as músicas como parte da capoeira. Dessa forma, a música é o “livro” no qual se conservam as histórias, exercendo o papel de guardião da memória da capoeira⁶.

É muito importante observar a relação da música nesse ato performativo da capoeira já que é uma ação no tempo e no espaço concreto. Neste cenário, a música e a letra exercem um controle sobre o que acontece na roda, assim, geram um estado de ânimo, aceleram e determinam o tipo de jogo e a luta. No artigo *A musicologia da capoeira: significados e expressões* se destaca:

A musicalidade na capoeira serviu e serve para estabelecer a comunicação entre os capoeiristas e as forças emanantes, assegurando a transmissão oral como caminho de interlocução da história, que favorece a preservação dos seus ritos de passagens. A poesia sonora e a produção de saberes na musicalidade da capoeira (CASTRO, p. 03).

Os cantos têm diversos toques, mas os que interessam para a análise são os seguintes: as quadras, os corridos e as cantigas conforme a Capoeira Regional. Geralmente, a apresentação das músicas de capoeira estrutura-se em estrofes e um refrão cantado pelos participantes da roda. Estas estrofes introdutórias têm por matéria a apresentação ou louvação dos mestres, apresentação da cidade, da roda e de outros fatos históricos.

Em relação à instrumentação, o berimbau caracteriza a musicalidade da capoeira e rege o ritmo das cantigas e o tipo de jogo na roda, é formado por uma cabaça, um arco de madeira – a Biriba –, um arame como corda presa pelas extremidades arqueando a madeira. Uma mão segura o berimbau projetando a pedra, ou dobrão, contra o arame, ao mesmo tempo em que a mão que segura a baqueta segura o caxixi, um pequeno cesto com sementes. Na mão que segura o berimbau se sujeita uma pedra que causa a variação de tons emitidos pelo arco ao tocar a corda com a baqueta. Na capoeira regional palmas, berimbau e pandeiros compõem a bateria, mas pode haver variação segundo a escola. Assim, na capoeira Angola se tem, pelo menos, os seguintes instrumentos: os três tipos de berimbau (o gunga, médio e o viola), o atabaque, tipo de tambor, o reco-reco, o agogô e o pandeiro.

⁶ Estas são considerações elaboradas a partir da participação das autoras nas rodas de capoeira da escola Tribo Unida, cidade de Ilhéus, Bahia.

A categoria de mestre

O mestre é a pedra angular da capoeira, sua presença resguarda a tradição. Ao seu redor forma-se a roda de aprendizes que o reconhecem como depositário do saber e aquele que tem a autoridade de ensinar e regularizar a participação de cada um dos discípulos. Bimba converteu-se na imagem do Mestre por antonomásia, ao caracterizar uma filosofia de vida, porém, esta é uma das qualidades que se destacam da sua personalidade nas letras de capoeira. Seguindo a tese de doutorado, *A capoeira e os mestres*, de Ilnete Porpino de Paiva (2007), o reconhecimento do Mestre também está unido a uma justificativa mítica no sentido de considerá-lo um ser singular de maior elevação. Na capoeira existe outro exemplo de lendarização, que, no entanto, tem a matéria sobrenatural: trata-se de Besouro Mangangá que, segundo a lenda, foi um capoeirista de nome Manuel Henrique Pereira (1897 – 1924) portador de poderes especiais de grande força e flexibilidade e que conseguia desaparecer quando precisava. Sua morte fica entre a traição e a cilada.

Este personagem se apresenta nas letras como um capoeirista esperto e justiceiro, contra as tiranias dos fazendeiros:

Coro:

Besouro Mangangá, Besouro Mangangá

Besouro, Besouro, Besouro,

Besouro Mangangá

Besouro Mangangá

Cidade de Santo Amaro

Terra do Maculelê

Viu os Mestres Popo e Vavá

E viu Besouro a nascer

Besouro, Besouro, Besouro,

Besouro cordão de ouro

Manoel Henrique Pereira

Desordeiro pra polícia

Uma lenda pra capoeira

Besouro, Besouro, Besouro,

A lenda diz que Mangangá

Também sabia voar

Transformando em besouro

Pra da polícia escapar

Besouro, Besouro, Besouro,

Mataram Besouro Preto

Não foi tiro nem navalha

Com uma faca de tucum
Na velha Maracangalha
Besouro, Besouro, Besouro

No caso do Mestre Bimba, suas qualidades de fundador de uma vertente da capoeira e o fato de ser expoente na cena nacional e internacional, foi o suficiente para permanecer nas músicas. Embora outros grandes mestres sejam mencionados, o caráter de Mestre Bimba os ultrapassa.

Análise do corpus

O contexto exposto nos permite compreender melhor a significação das letras da capoeira. A partir dos componentes da cultura da capoeira e da estrutura de composição, é momento de apresentar a análise das letras considerando o tema da lendarização:

BIMBA ENSINA⁷

Bimba ensina eu
Ensina eu ensina
Manuel dos Reis Machado
Nasceu na velha Bahia
Espalhando pelo mundo
A sua filosofia

Coro

Da Iúna⁸ e regional⁹
Ele foi seu criador
Um valente um guerreiro
Que a Bahia abençoou

Coro

Nas rodas de capoeira
Sempre foi um vencedor
De rasteira e cabeçada
Muita gente derrubou

Coro

Hoje em dia a capoeira
Pelo mundo se espalhou
Agradeço a Mestre Bimba
A raiz que ele plantou

O começo desta música é uma louvação, seguido do refrão para o coro, marcando desse modo o pulso da música. É a exaltação da principal qualidade do personagem como Mestre, além disso, sugere a identificação

⁷ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nH3OkXVYIGU>

⁸ O toque da Iúna é atribuído ao Mestre Bimba. É usado em ocasiões solenes nas quais os formandos graduados podem mostrar suas habilidades. Geralmente este jogo se faz somente com o acompanhamento do berimbau, uns dos instrumentos da capoeira.

⁹ A Luta Regional Baiana é o estilo de capoeira que o Mestre Bimba sistematizou a partir da capoeira angola e que logo se converteu numa vertente diferente conhecida como capoeira regional.

do personagem histórico e localiza a área geográfica de influência da lenda, assim, projeta o personagem sobre um espaço mais amplo do local. Continua com a caracterização de sua sabedoria no campo dos valores da vida, semelhante aos heróis civilizadores. Na segunda parte, narram-se os ensinamentos do Mestre, atribuindo-lhe qualidade de herói guerreiro, ele é considerado filho exemplar da terra. Também caracteriza-se o seu agir superior entre os outros, suas façanhas e sua superioridade corporal, semelhante ao herói épico. Apresenta sua transcendência no tempo, assim, com sua existência, marca o ponto de origem de uma tradição, neste caso, o personagem mítico se fundiona ao personagem histórico, isto é, ao nascimento da lenda.

BIMBA NO CÉU¹⁰

Bimba partiu, mais eu sei pra onde
foi ter no céu com o mestre de lá
Que coisa linda é saber que seu Bimba
encontrou Ganga Zumba e quem
Já estava lá

Quando chegou ficou desconfiado
Vendo uma roda naquele Lugar
Mas logo o som que animava parou
Gritaram iê capoeira
Mestre Bimba chegou
Sentiu-se tamanha alegria
Os capoeiras foram o abraçar
E Mestre Bimba com seu
Jeito faceiro de velho
Mandingueiro, começou a chorar

Foi tanta gente não posso contar
que aquela roda quase terminou
mais capoeira é o que sempre foi
é só preciso uma viola, um gunga
e um berra boi
E mestre Bimba ao lado de São Bento
disse licença: Vou capoeirar!
Sorriu pra o Santo como bom capoeira
Pedindo: “me proteja”
foi pra roda jogar

E aquela roda nunca mais parou
com os capoeiras que se vão pra lá

¹⁰ Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=njTGaVHYFII>

Pastinha, Bimba, Chibata e Corvão
Mestre Paulo dos Anjos
Waldemar da Paixão
São estes mestres que nos vão olhando
nos ajudando em nossa união
em cada roda, em cada jogo de irmão
mostrando o caminho
nos dando proteção

Na lenda, interatuam o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Neste canto, a roda do céu encontra-se com a roda executada pelos capoeiristas, ali se invoca a presença dos mestres já falecidos. A canção também é o lugar da anedota, o que permite dar continuidade à narrativa do personagem no além. O herói conserva sua aura e é louvado por sua chegada ao lugar dos mortos. Seguidamente, apresentam-se os instrumentos e as características da roda da capoeira. A presença do santo evidencia o sincretismo religioso comum nas zonas geográficas nas que confluíram diferentes tradições religiosas. Esta união também tem a ver com esse caráter de fusão das diversas tradições, pois, ao ser inserida na vida social, a capoeira deixou de ser uma prática exclusiva das comunidades afro-brasileiras para ser acessível a todos os grupos sociais. A narrativa se constrói no tempo cíclico: a roda da capoeira e a continuidade do tempo infinito que se repete tanto no céu como na terra. Assim, é o ponto de união das rodas, das quais os mestres participam, e toda a tradição se faz presente na execução no momento que se canta. Os Mestres têm o poder de intervir, além disso, se gera um sentimento de coletividade, de irmandade como uma forma de vida espiritual.

EU QUERO VOLTAR PARA OS TEMPOS DE BIMBA¹¹

Coro

Eu quero voltar nesses tempos de Bimba ee
De Bimba ee, de Bimba eee
Eu quero voltar nesses tempos de Bimba ee
De Bimba ee, de Bimba eee

Aqueles tempos de Bimba ensinar
A capoeira regional
Só aluno formado era aceitado
E batizado no ritual

Eu quero voltar nesses tempos onde Bimba
Desafiava pra lutar

¹¹ Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=yXKlKy4JAoM>

Foi Vitor, Enrique, Custodio e um tal de Ciência
Todos batidos pela regional

Eu quero voltar no passado pra treinar
Com os mandamentos que Bimba ensina
Deixar de falar enquanto se pratica,

E não deixar nunca de gingar

....

Ohh Mestre Bimba era guerreiro
a todos nos ensinô,
Que a capoeira e o remédio,
para qualquer tipo de dor,

Ohh Se não Fosse o Mestre Bimba
eu não sei o que seria,
Porque sem ele a Capoeira
eu nunca conheceria,

Ohh Mestre Bimba muito obrigado,
por tudo que você fez
O senhor deu oportunidade,
Da capoeira eu conhecer,

Ohh Mestre Bimba, Mestre Bimba
ehh, criador, da capoeira
Mestre Bimba Mestre Bimba
ehh, criador da regional

Nesta música, fala-se dos tempos de Bimba como o tempo ancestral substituindo o tempo histórico. A existência de Bimba no século XX é deixada de lado para instaurar na capoeira uma atemporalidade que se atualiza na roda de capoeira. Preserva-se a relação hierárquica do ensino da tradição do Mestre e seus discípulos, eles são batizados e aceitos na comunidade, não somente como praticante senão como discípulo e membro ativo com habilidades específicas. Este ritual também foi instaurado pelo Mestre Bimba, dessa forma se destaca a imagem do Mestre como guia espiritual para uma comunidade que se organiza a sua vez conforme ao tempo da experiência mítica. A herança deixada pelo Mestre Bimba inclui uma conduta e umas regras que são transmitidas através do mesmo canto na roda. Ao atribuir-lhe o caráter de criador, se fornece a singularidade do Mestre como personagem histórico legendado, o que não acontece com outros Mestres da capoeira. Ele

marca um rompimento do tempo, pois se inaugura um novo tempo mítico na capoeira, isto é, antes e depois de Bimba. A louvação encerra o canto, à semelhança da louvação dos cantos religiosos. O agradecimento também faz parte do sentimento de respeito e humildade ante a figura de um homem de conduta exemplar.

MESTRE BIMBA¹²

Vamos ouvir agora o hino da capoeira regional da Bahia tocado por mestre Bimba...

Já faz cem anos que mestre Bimba nasceu

Mas a herança que ele pra nós deixou

Nem mesmo tempo que passou pode apagar

A sua história nas terras em que jogou

Foi a Bahia a sua terra natal

Nasceu em Brotas no antigo Engenho Velho

Foi batuqueiro e jogou capoeira angola

E foi mais tarde criador da regional.

Menino pobre mais com destino traçado

Acreditando no valor de sua arte

Muita beleza, firmeza e dedicação

Salve seu Bimba, Manuel dos Reis Machado

Da capoeira fez a sua filosofia

Não só nas rodas, mas também num dia a dia

Nos ensinou coisas que ninguém sabia

Pra nos livrar da maldade e covardia

Lá foi-se o tempo, tempo de uma vida inteira

Roça do lobo é lembrança que ficou

Pra seus alunos você nunca foi-se embora

E o som do gunga

Na regional hoje chora

Se a capoeira pudesse falar

Ela iria a dizer: obrigado ao Mestre Bimba

Se a capoeira pudesse falar

Ela ia a dizer: obrigado Mestre Bimba

ee viva meu Deus

ee viva meu Deus, camará

ee viva meu Mestre

ee viva meu Mestre, camará

ea da capoeira

ea da capoeira camará

¹² Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=MOPO2tMJOi18>

Esta letra de capoeira tem um caráter biográfico, pois, além dos motivos já presentes nas músicas precedentes, ela tem mais detalhe nos dados históricos do nascimento, da infância e do aprendizado da capoeira. Como pontos da lendarização, se pode observar o verso de destino traçado, semelhante às biografias de artistas do renascimento. O sofrimento na infância, o seu comportamento de altos valores, a sua honestidade e dedicação são enxergados pela comunidade como lição moral, expressa-se a saudade pela sua presença. Outro aspecto a ser notado é a voz da capoeira como exemplo da figura literária da prosopopeia para representar a voz dos praticantes da capoeira toda que se faz presente em cada uma de suas expressões. Finalmente, o agradecimento volta a ser uma louvação. A repetição dá maior ênfase ao anseio de se comunicar com Mestre Bimba. Note-se que os agradecimentos têm uma ordem hierárquica: primeiro Deus e logo Mestre Bimba – o que o aproxima da qualidade de divindade –, depois os santos. A menção à Bahia como centro da capoeira é importante, pois na lenda é possível a mitificação de espaços geográficos, embora nestes versos se assinala o local da prática da capoeira como o Rio de Janeiro, já que, depois da proibição da escravidão, foi o ponto de maior desenvolvimento. Essa amplitude geográfica da capoeira a constitui como elemento da identidade nacional.

A BENGUELA CHAMOU¹³

A benguela¹⁴ chamou pra jogar
a benguela chamou pra jogar capoeira
a benguela chamou pra jogar
a benguela chamou pra jogar capoeira

E todo começou assim
Hoje eu tenho que lembrar
Que Maria maquina do Bonfim
E Luiz Candido Machado
Que eram os pais de Mestre Bimba
Manoel do Reis Machado

ee em 1900 este fato aconteceu
em 23 de novembro o Mestre Bimba nasceu

ee Bimba assim dizia
tocando seu Berimbau
sentado num velho banco
ensinando a regional
coro
ee nos dias de formatura
era obrigado jogar

¹³ Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=hPz_A0M-7tc

¹⁴ Refere-se a um toque da capoeira

o São Bento grande
e o toque de Iuna
Benguela não podia sujar

ee em 5 de fevereiro do ano de 74
essa tristeza aconteceu
na cidade de Goiânia
Mestre Bimba faleceu
A benguela chamou pra jogar

A benguela, à qual a composição se refere na sua abertura valendo-se da figura literária de personificação, é um toque da capoeira que chama para o início do jogo. Também aqui os dados biográficos do personagem histórico são verídicos, enquanto as cenas do cotidiano fornecem a iconografia do mestre Bimba. No caso, alude-se ao momento de troca de cordão, quando todos os capoeiristas eram obrigados a jogar em todos os ritmos. Assim, o registro dos fatos históricos fornece o agir do herói na vida da comunidade.

MESTRE BIMBA SE FOI¹⁵

Mestre Bimba se foi
Mestre Bimba se foi
Mestre Bimba se foi para o céu
Mestre Bimba se foi (bis)

Está jogando angola com Pastinha
Berimbau com a Aberrê
Cantando com Valdemar
ensinando mucugê

Quando eu falo de mestre Bimba
Eu sinto o corpo arrepiar
Vejo o dia escurecer
Vejo a noite clarear...

O nome de Mestre Bimba
Para sempre será louvado
Porque foi bom capoeirista
Homem muito respeitado

O Bimba se foi
(Coro)

Em um cantar de um pássaro
Criou um jogo bem bonito

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHk>

Deve estar jogando angola
Numa roda do infinito.

O Bimba se foi
(coro)

Nesse caso, o tom da letra é doloroso, mas conserva a ideia do encontro no céu com os outros mestres e a continuidade da roda da capoeira. Se expressa o sentimento de perda como fechamento do ciclo mítico, já que depois da sua morte retorna ao tempo do presente e atualiza a presença dos mestres na roda da capoeira. Na continuação, as qualidades humanas do Mestre são exaltadas. A roda do infinito é a expressão clara desse tempo referido, sendo parte dos motivos estéticos das músicas da capoeira.

SABEDORIA DO MESTRE¹⁶

Oh na Bahia
Que mestre Bimba nasceu
Com sua sabedoria
A capoeira cresceu
Engenho velho é o lugar
Onde nasceu
No bairro da liberdade
Capoeira aprendeu
E na Bahia

De batismo deu nome a Manoel
Hoje proteja Abadá e mestre lá do céu
E na Bahia

Sua vida dedicou à capoeira
Aprendeu com seu Bentinho
Cabeçada e rasteira

Criador da capoeira regional
Tirou o canto da Lúna
E trouxe pro berimbau
Na Bahia

Foi-se embora da Bahia pra Goiás
Hoje mora lá no céu
E jogar na roda da paz
Da Bahia

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lltckwCHk>

E mestre Bimba
é capoeira de valor
Hoje venho lhe agradecer
Muito ao senhor
E na Bahia

A propósito dessa composição, vale ressaltar que o aporte do Mestre Bimba é reconhecido na história da capoeira, pois ele transformou o rumo desta prática cultural na Bahia. É possível que os pontos geográficos tenham ganhado importância de peregrinação para os seguidores mais fervorosos da cultura da capoeira regional. A derradeira parte da vida do Mestre Bimba esteve assinalada pela sua mudança à cidade de Goiânia, por não achar o apoio suficiente para continuar seu projeto de consolidação da capoeira como disciplina no Estado da Bahia. O fato causou estranhamento na sua terra. Sua saúde debilitou-se, as coisas não deram certo para ele e sua grande família. O Mestre Bimba morre fora da Bahia. Seu enterro gerou um movimento do povo que chorou sua perda. Este fato histórico motiva na lenda um dramatismo trágico do herói.

A VIDA DE MESTRE BIMBA¹⁷

Foi-se a Bimba a Deus
Foi-se o Bimba a Deus
Foi-se embora da terra
A jogar capoeira
Lá em cima com Deus

Amigo já faz cem anos
A terra ele chegou
Na freguesia de Brotas
De Engenho Velho nasceu o criador

Seu nome de guerra
Famoso na capoeira
Foi fruto de uma aposta
Entre sua mãe e a parteira
Foi Bimba a Deus

Foi jogar a capoeira
Nas estradas das boiadas
No bairro da liberdade
Em Salvador, sua terra amada

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lltckwCHk>

O africano Bentinho
Ensinou a mestre Bimba
A capoeira angola
A malandragem e a mandinga
Foi-se Bimba a Deus...

Engenho Velho de Brotas
Bairro pobre de Salvador
Sua primeira academia
Em 32 ele fundou lá na Bahia

Que tristeza foi a morte
De Manoel do Reis Machado
Só porque tiveram a sorte
De jogar junto a seu lado

Nas *vitas exemplares* uma anedota singular prediz o destino do herói. Neste caso a referência à aposta da mãe com a parteira coloca a lendarização com um sentido mais engraçado. Entre as histórias sobre a origem do apelido do Mestre Bimba se encontra publicada na Internet em diversas biografias esta citação: “Recebeu esse apelido devido a uma aposta que sua mãe fez com a parteira que o “aparou”. Ao contrário do que a mãe achava, a parteira disse que iria nascer um menino, se fosse receberia o apelido de «Bimba» pôr se tratar, na Bahia, de um nome popular do órgão sexual masculino”. Esta composição é uma biografia de seu processo de formação, os Mestres com quem ele aprendeu. É uma genealogia familiar, mas também uma biografia de seus mestres fazendo parte da tradição precedente.

BIMBA, ENSINA EU¹⁸

Bimba, ensina eu ensina eu ensina

Manoel do Reis Machado
Nasceu na bela Bahia
Espalhando pelo mundo
A sua filosofia
Da Iuna e Regional
Ele foi seu criador
Um valente e um guerreiro
Que a Bahia deixou

Nas rodas de capoeira
Sempre foi um vencedor
Deu rasteira e cabeça

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHk>

Muita gente derrubou
Coro
Hoje em dia a capoeira
Pelo mundo se espalhou
Agradeço a mestre Bimba
A raiz que ele plantou
Coro

MENSAGEM DE BIMBA¹⁹

Bate asa aráúna
Bate asa aráúna
Araúna, aráúna, aráúna
Quando você bateu asa
Logo fechei os meus olhos
Pensei que era o mestre Bimba que
Estava chegando pra perto de nós

Se um dia você for se embora
E no meio caminho
Encontrar Mestre Bimba
Peça para ele tocar
O São Bento grande um toque da Iúna
Ou então Idalina

Se a tarde começa a descer
Araúna vem logo posando
Imagino que é mestre Bimba
Que está nessa roda nos observando

Se o canto arrepiava meu corpo
Provoca minha solidão
Eu lembro de mestre Bimba
E da estrela de São Salomão

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHK>

Nessa música, o Mestre Bimba adquire outro tipo de presença espiritual, espectral e fantasmagórica no meio dos sonhos, característica dos santos e dos personagens de lenda; sua presença na roda de capoeira é semelhante ao *deus ex machina*. Aqui temos uma ideia sobrenatural, pois o medo é afastado pela presença do Mestre Bimba, além disso, a estrela de São Salomão pertence ao universo mítico afro-brasileiro servindo para livrar seu portador de mortes violentas por tiros e facadas.

Conclusões

Podemos, assim, compreender o processo de lendarização nas músicas de capoeira. A lendarização consiste em inserir alguns motivos comuns da narrativa da lenda sobre um fato ou personagem histórico que foi transcendente na formação moral de uma comunidade. A lenda vai ressaltar aquelas anedotas de nascimento e da infância que permitem criar singularidades e a ideia de um destino predeterminado, uma disposição especial do rumo do personagem. Neste caso, o Mestre Bimba tem a anedota da parteira expressa nas letras da capoeira.

No herói surgem bem cedo algumas qualidades de humildade, habilidade física, maior entendimento das coisas, passagem com os mestres, acesso à espaços do saber, enfim, as experiências reveladoras. Mestre Bimba nasce no centro da prática da capoeira e se forma ao lado de Mestres importantes da capoeira.

O modo como o personagem enfrenta as dificuldades o isola como indivíduo, mas ao mesmo tempo a narrativa da sua vida adquire valor por representar um conjunto de tudo aquilo que a comunidade quer preservar, seja por sua origem humilde, pela sua perseverança ou dedicação, neste caso, um conjunto de escolhas exemplares que um membro da comunidade experimenta e que é possível ser seguida pelos outros membros. Ressalta-se, nas letras da capoeira, a maneira como o Mestre Bimba incorpora em sua vida uma conduta ética, com valores alicerçados na sua prática da capoeira. As façanhas que o personagem da lendarização fez modificou a vida da comunidade, o herói age semelhante ao herói civilizador da épica. Sua presença organiza a cotidianidade da comunidade, a grande façanha do Mestre Bimba foi sistematizar o ensino da capoeira de modo que sua prática mudou daí em diante.

O entorno do herói também adquire um valor especial através da realização de façanhas e os espaços geográficos como as cidades e bairros tornam-se espaços míticos. Estes são nomeados e podem, em alguns casos, se preservar na memória da comunidade, inclusive reconfigurar a representação geográfica. Os locais onde o Mestre Bimba fundou sua academia, as ruas onde ele começou seu ensino, sua casa, os percursos que ele fez, aparecem nas letras da capoeira. Pode-se pensar, para aqueles seguidores fervorosos do Mestre, na importância de se fazer essa mesma peregrinação nos lugares citados nas cantigas.

Geralmente, a morte também está marcada por algum sucesso especial. Além disso, a sua presença *pós morte* mantém o vínculo com a comunidade, a qual, por meio da linguagem, procura o contato com esse guia espiritual. O Mestre Bimba morreu afastado da sua terra, uma lição para a comunidade percebe como o sacrifício do herói, pois ele cobra a falta de apoio do Estado para seu projeto educativo. Na roda da capoeira sua presença é invocada

pelos cantos, a roda é iluminada com a prática de seu legado, aparece como o patrono da capoeira, semelhante à função do santo na tradição religiosa.

Com esta análise, fica verificada a existência de uma composição literária na forma das poéticas orais. A canção da capoeira é somente um exemplo da lendarização, mas o campo simbólico da capoeira merece um trabalho mais aprofundado, pois nela é possível descobrir diversas formas estéticas que podem aportar ao conhecimento de outros elementos sobre como a literatura oral repercute diretamente em uma comunidade, deste modo se destaca a função da literatura oral que integra os aspectos estético, ético e social.

A lendarização é um procedimento comum nas literaturas orais e escritas. Achar esta forma de produção nas músicas da capoeira criadas no século XX é uma oportunidade para compreender a forma como a tradição vai-se mantendo na expressão popular, mas também como um objeto de estudo que pode ser analisado e que enriquece, por sua vez, nossa problematização dos conceitos de objeto literário.

De acordo ao campo das poéticas orais, este tipo de estudo permite identificar outras origens e permanências em relação ao desenvolvimento não só de literaturas, no sentido de texto escrito, mas também de poéticas, composição estética da linguagem que foi e segue sendo transmitida pelo meio das formas tradicionais e ancestrais como nos exemplos apresentados. Assim, a Capoeira ganha uma qualidade estética ao vincular o movimento à poesia e à música, num tipo de expressão que constrói sua tradição e se constitui em representativa de uma identidade. Este fenômeno é comum nos povos ancestrais e naquelas comunidades com uma forte autoafirmação da sua identidade regional.

Este tipo de trabalho, sobre as literaturas orais, adquire maior legitimidade, pois expande o conceito de objeto literário que, para o caso americano, é preciso se estender, do contrário as origens da expressão e da estética da palavra podem se perder e não ter um vínculo manifesto na tradição. Por meio das literaturas comparadas, outras formas são reconhecidas, junto com a sua influência nas tradições ancestrais e na formação das literaturas nacionais, assim, vamos nos aproximando com o objetivo de ingressá-las como uma das fontes originárias que poderia intuir-se como uma história da literatura oral como tradição e estética viva.

Finalmente, foi importante achar um espaço para considerar outros patrimônios literários e a possibilidade de confirmar a vida da expressão literária no meio da rua, nas vozes das gerações mais jovens que têm práticas simbólicas em outras linguagens. Aquela geração julgada como não leitora talvez esteja alimentando-se de outro tipo de patrimônio oral com as mesmas qualidades da literatura escrita. Para isso, é preciso caracterizar estas expressões dentro dos critérios do literário. Para encerrar, se faz importante reconhecer todo o contexto da produção da capoeira, daquilo que

vira lenda, além do que se considera como um gênero literário no sentido mais canônico da palavra, própria de uma tradição cultural que representa a identidade do Brasil frente ao mundo.

Referências

BERGERON, Bertrand. **No reino da lenda**. Tradução de Sylvie Dion e Danieli de Quadros. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG – Série Traduções, Rio Grande, n. 6, set. 2010.

CAMPOS, Helio. **Capoeira na Universidade** – uma trajetória de resistência. Salvador: EDUFBA, 2001.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor; LEMOS DA SILVA PESSOA, Maria Eduarda. **A musicologia da capoeira: significados e expressões**. Disponível em:

<http://www.cbce.org.br/docs/cd/resumos/067.pdf>. Acesso em: 11 de nov. 2107.

JOACHIM, S; PAGEUAUX, D. Mitos e Imaginário ensaio XVI. IN: **Poética do imaginário, leitura do mito**. Recife: Editoria Uda, UFPE, 2010.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **Lenda mito e magia na imagem do artista**. Lisboa: Presença, 1988.

LOLLES, André. A legenda. In: **Formas simples**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. p. 30-57.

MELLO, André da Silva. **A história da capoeira: pressuposto para uma abordagem na perspectiva da cultura corporal**. Disponível em:

http://www.geocities.ws/capoeiranomade/A_historia_da_capoeira_na_perspectiva_da_cultura_corporal-Andre_Mello.pdf. Acesso em: 11 de nov. 2107.

PAIVA, Ilnete Porpino de. **A capoeira e os mestres**. 2007, 166f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola** – ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Editora Itapoan, 1968.

Sites relacionados

<http://mosaiconegrobras.blogspot.com.br/2011/06/o-ultimo-capoeira.html>.

Acesso em: 16 jul. 2013

<http://capoeiradb.wordpress.com/2011/06/04/eu-quero-voltar-para-os-tempos-de-bimba/>

Acesso em: 16 jul. 2013

<http://www.truenet.com.br/neto/mbimba.htm>. Acesso em: 4 out.2013

<http://www.filhosdejahveh.com.br/pagina.asp?ip=81&t=Instrumentos+de+Capoeira>

Acesso em: 4 out. 2013

<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mylinks/viewcat.php?cid=0&letter=C&min=300&orderby=titleA&show=10>

Acesso em: 4 out. 2013

Músicas disponíveis em YOU TUBE:

Bimba ensina. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nH3OkXVY1GU>

Bimba no céu. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=njTGaVHYFII>

Eu quero voltar aos tempos de mestre Bimba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXKIKy4JAoM>

Mestre Bimba. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=MOPO2tMOi18>

A Benguela chamou. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=hPz_A0M-7tc

Mestre Bimba se foi. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHk>

Sabedoria do mestre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHk>

A vida de mestre bimba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHk>

Bimba ensina eu. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHk>

Mensagem do Bimba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lltcykwCHk>

SILÊNCIO E SILENCIAMENTO EM *MRS. DALLOWAY*, DE VIRGINIA WOOLF

SILENCE AND SILENCING IN *MRS. DALLOWAY*, BY VIRGINIA WOOLF

Gabriela Bruschini GRECCA*
(UNESP)

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Email: gabrielabgrecca@hotmail.com.

Resumo: Este artigo tem o objetivo de explorar algumas das formas de silêncio e silenciamento em *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. Os aspectos em questão serão abordados sob o viés do romance lírico, categoria híbrida de gênero literário, apresentada teoricamente, neste artigo, por Freedman (1971) e Tofalini (2013), que se expandiu durante o século XX como sintoma da crise do romance – e, ao mesmo tempo, de sua emancipação do dever de relatar a realidade sempre mimeticamente. A importância de uma análise do silêncio em Woolf é a proposição de renovar um ponto de vista sobre a obra, geralmente voltado para a representação das vozes por meio do fluxo de consciência, mas sem se atentar em como o silêncio se manifesta significativamente e de modo imperativo para que o discurso funcione. Neste ponto, as referências bibliográficas se amparam em Orlandi (2007) e Steiner (1988). Tem-se o desejo de ressaltar tanto as práticas de silenciamento legitimadas pela sociedade inglesa da época, criticadas pela autora, como as diferentes formas pelas quais o silêncio é capaz de acometer as personagens no momento em que o intraduzível é maior do que a experiência relatável no mundo moderno.

Palavras-chave: Literatura inglesa. Romance lírico. Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Silêncio.

Abstract: This article aims to explore some of the forms of silence and silencing in *Mrs. Dalloway* (1925), by Virginia Woolf. These aspects will be approached from the perspective of a lyric novel, hybrid category of literary genre, which has as its theoretical background, in this study, Freedman (1971) and Tofalini (2013). This genre expanded throughout the XX century as a symptom of the novel crisis – and, at the same time, of its emancipation from the duty to describe reality mimetically. The importance of an original study about the silence in Woolf is the proposition of renewing a perspective to the masterpiece, generally focused on the representation of voices brought by streams of consciousness, but without attempting to how silence manifests significantly and imperatively so that the discourse may work. At this point, Orlandi (2007) and Steiner (1988) are the support bibliographic references. There is also in this article a wish to emphasize some silencing practices legitimized by the English society of Woolf's time, criticized by her, as well as the different forms in which silence is able to interfere in the characters' lives in the moment that the untranslatable becomes greater than the relatable experience in the modern world.

Keywords: English literature. Lyric novel. Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Silence.

Introdução

Muito se tem dito sobre como a crise das categorias narrativas, principalmente a do narrador onisciente tradicional do século XIX, proporcionou uma mudança significativa na maneira como as vozes se expressam no romance moderno e contemporâneo. Contudo, apenas recentemente se tem mostrado a influência do silêncio nestas alterações e como, na verdade, ele nunca deixou de se manifestar desde os primórdios da literatura e da arte em geral. Como na cultura ocidental o silêncio tem uma relação, dentre as apontadas por Orlandi (2007), ora com a mística, ora com o nada e o vazio, a tradição crítica da literatura voltou-se, na maioria das vezes, apenas para o estudo do que é permitido observar pelos escritos verbais. Aqui, na visão contrária, ainda que se manifeste por intermédio do não-dito, o silêncio se manifesta por aquilo que ele permite sentir. Tem-se admitido que a obra literária possui lacunas que são responsáveis por sua constante releitura – por outras obras, pela crítica e até por outros gêneros. Mas muitas vezes não se percebe que isso só ocorre porque sucede o silêncio, o qual, por sua vez, é profundamente significativo: ele põe em cheque a representação e a função domesticadora da linguagem.

Tofalini (2013) afirma que sempre existiu silêncio na obra literária, e que a modernidade se destaca por tê-lo inserido ainda mais nos textos atuais. De fato, o século XX se tornou referência pelo nascimento de outros modelos possíveis do narrar, em resposta à crise do gênero romanesco. Uma das categorias da forma que foi amplamente questionada em suas mudanças e perspectivas futuras foi a do narrador. O ensaio de Adorno (2003) é, até hoje, uma das maiores referências a respeito do assunto. O autor reconheceu na transformação da posição do narrador uma quebra com a necessidade da *mimesis* de relatar com verossimilhança e objetividade o mundo “como ele é”. Desta forma, a incumbência de ser onisciente caiu por terra e escritores como James Joyce e Virginia Woolf (para ficar na literatura inglesa) foram pioneiros em criar outros modos de contar histórias, como o monólogo interior e o fluxo de consciência.

No caso de Woolf, a máxima do experimentalismo estético veio em sua obra *The Waves* (*As Ondas*, 1931). A autora inovou o campo da literatura com a falta de linearidade da história, em termos de cronologia e também de situacionalidade dentro/fora da mente, e com o fluxo de consciência. Mesmo que a narração seja feita em terceira pessoa, a voz que conta encontra-se inseparável das personagens e das experiências pelas quais elas passam, integradas ao mundo sem ter nele posição privilegiada, misturando discurso direto e indireto livre.

Nas palavras de Freedman,

Una acabada yuxtaposición de la forma lírica y el flujo de la conciencia se da en muchas novelas de Virginia Woolf. Como veremos, las meditaciones

de sus personajes individuales son parte de un monólogo “público” en el cual participan, un monólogo hablado en el lenguaje y escondido en la imaginaria del autor omnímodo (FREEDMAN, 1971, p. 27).¹

O autor considera as obras de Woolf como exemplos de romance lírico, gênero que ganhou representatividade do final do século XIX em diante e que, apesar do atual arrefecimento deste tipo de escrita, continua sendo explorado. A prosa lírica não possui categorização estética definida, ela se constrói de maneiras diferentes dependendo do autor. Ainda assim, é possível elencar alguns fatores comuns aos textos já produzidos até o presente momento. Um deles é a necessidade de exploração da angústia do “eu”, o lugar onde as palavras não conseguem alcançar e precisa do lírico, isto é, de uma intensidade da atmosfera de sugestividade, desprendimento do tempo cronológico e uma linguagem altamente metafórica, para se aproximar das sensações mais profundas do ser. Isto faz com que o lírico integre o “eu” ao mundo de uma maneira sempre estética. Nas palavras de Goulart, “as interferências líricas na narrativa manifestam-se a dois níveis: ao nível das atitudes enunciativas, do próprio acto de dizer, e através dos processos técnicos compositivos” (1997, p. 20).

Outra característica é o predomínio do tempo e do espaço interiores, os quais também são responsáveis pela transfiguração dos exteriores. Aquilo que pode ser medido e concretizado se torna menos relevante do que o fragmentado e desacelerado. A referência existe para fornecer o mínimo suficiente para a comunicação, mas, no geral, o personagem vê ou conta sobre um lugar ou uma situação com a perspectiva de quem já está automaticamente impregnado pela intensificação de diversos sentimentos. Assim, ainda que o espaço encontre referências, no caso de *Mrs. Dalloway*, em nomes de ruas e bairros reais de Londres, ele não é construído ao acaso, pois a relação da personagem com determinado meio revela desde suas características psicológicas a críticas sociais severas.

A transfiguração do tempo e do espaço acaba por levar à exigência de um leitor muito mais ativo do que o dos romances tradicionais, pois a sensação gerada é de um eterno desenrolar da narrativa que está acontecendo no momento de sua leitura. A imagem é o recurso principal para amparar o texto no processo de construção da mensagem. Para Freedman (1971), tudo converge para sua construção. Mas, mais do que isso, acredita-se aqui que a imagem e o símbolo são altamente ligados ao silêncio, pois é a tensão entre eles e aquilo que não está propriamente dito que acaba por atestar o seu poder.

Apesar de o silêncio não ser característica determinante do romance lírico, ele se encontra com uma força expressiva no gênero. A prosa lírica revela a fusão da consciência do ser humano com o mundo, e o silêncio a reforça ao mostrar a complexidade ligada a este processo e a angústia que dele é resultante. Sendo lírico, nas palavras de Schüler (1989), o ritmo faz-se essencial para substituir a unidade do enunciador pela pluralidade

¹ Uma completa justaposição entre a forma lírica e o fluxo de consciência se dá em muitos romances de Virginia Woolf. Como veremos, as reflexões de suas personagens individuais são parte de um monólogo “público” do qual participam, um monólogo falado na linguagem e escondido nas imagens de um autor absoluto [tradução livre].

de enunciados, fazendo com que uma situação signifique algo totalmente diferente ao substituir o olhar objetivo, e, para existir ritmo, são necessárias as pausas, os instantes que não são vazios, mas altamente significativos.

Logo, ao observar-se que o volume de pesquisas sobre Virginia Woolf no Brasil está, em sua maioria, ligado a narrador, fluxo de consciência e vozes, este trabalho pretende contribuir para os estudos sobre a autora inserindo uma perspectiva sob o viés do silêncio. A obra *Mrs. Dalloway*, de 1925, caracterizada como romance lírico, foi selecionada para esta análise por ser portadora de diversas formas de silêncio e também de práticas sociais de silenciamento, as quais serão diferenciadas do primeiro conceito mais adiante. Desta forma, será possível desvendar um pouco mais sobre esta obra notável e enigmática do século XX.

Evidências teóricas: o silêncio aplicado à literatura

Um dos méritos de Orlandi (2007), no que diz respeito a seu estudo sobre o silêncio, é o de dar-lhe uma perspectiva discursiva que não o subordina à “falta”. A autora distancia-se da tradição ocidental de equiparar o silêncio ao nada, ao vazio e, em outros casos, à mística – já que mesmo esta última área, ao enaltecer o ato de silenciar por meio de sua sacralização, retira a possibilidade de estudá-lo ao igualá-lo ao misterioso. Deste modo, Orlandi estabelece um resgate do silêncio da sombra da ausência e do enigma, definindo-o como altamente significativo, instância da qual a linguagem é dependente, e não o contrário, como já se quis acreditar. Como não pode ser observado, precisa ser sentido.

Apesar de isto parecer muito abstrato, é possível recordar como o leitor sempre foi a instância que relatou as emoções que o texto passa, mesmo quando elas não estavam escritas. Portanto, o silêncio é uma realidade vivida a cada instante, antes, durante e depois de cada ato de enunciação. Ele prova que a linguagem nunca é capaz de se extinguir, e que almejar uma totalidade de sentido é algo impossível de concretização, pois o silêncio está a todo momento sugerindo possibilidades e significados de forma indisciplinada e múltipla.

Orlandi não apenas define e discorre sobre estas constatações, mas também propõe o método de análise que este campo necessita:

Mais do que “marcas” (paradigma da demonstração) temos “pistas” (conjecturas). Para analisar o silêncio é assim preciso fazer intervir a teoria enquanto crítica. Em consequência, é preciso se deslocar a análise do domínio dos produtos para o dos processos de produção dos sentidos. O método de que necessitamos deve então ser “histórico” (discursivo), e fazer apelo à “interdiscursividade”, trabalhando com os entremeios, os reflexos indiretos, os efeitos (ORLANDI, 2007, p. 57).

Assim, um pesquisador que se volta para o estudo do silêncio deve se atentar, entre outras coisas, a aquilo que as palavras parecem deixar de dizer, sendo que o próprio texto direciona para este movimento. Por exemplo, Tofalini (2013) identifica na escolha de Saramago pela cegueira branca, em *Ensaio sobre a cegueira*, em vez do negrume que geralmente se associa à ausência de visão de um cego, muito mais do que uma denúncia do conformismo e do entorpecimento: nesta cegueira está a crise de paradigmas que resulta na esperança da superação. Isto não está dito no texto, mas está ali, ocorrendo ao mesmo tempo em que acontece o relato de um acontecimento coletivo.

A partir desta primeira exposição, Orlandi (2007) distingue duas formas do silêncio. Existe o silêncio fundador, a partir do qual deriva toda forma de expressão da linguagem e no qual as possibilidades de sentido estão disponíveis caoticamente e resta a verbalização para disciplinar. A outra forma, o silenciamento, se divide em duas subcategorias: o silêncio constitutivo, que seria o ato da escolha de dizer uma coisa para calar a outra (dizer X para não deixar sobressair Y) e o silêncio local, ao qual recai o estabelecimento do interdito e da censura (2007, p. 29).

Outro teórico que também ressalta a importância de descentralizar o início da vida como partindo do *logos* é George Steiner, o qual discorre sobre como há outras “energias comunicativas” (STEINER, 1988, p. 30), da nota musical ao silêncio. Segundo o autor, não é que as pessoas hoje falem menos, mas há coisas das quais simplesmente não se pode falar. A contemporaneidade trouxe experiências ao indivíduo que são muito menos traduzíveis em palavras, algo que já encontra correspondência no narrador descrito por Adorno (2003), que, por sua vez, não pode mais narrar, pois a experiência da comunicação foi devastada pela fragmentação da epistemologia e da vida já no final do século XIX, quando as artes de vanguarda já começavam a se formar e prever a angústia antes mesmo do acontecimento da Primeira Guerra Mundial.

Usando o exemplo da literatura inglesa (sem, no entanto, se limitar a ela), âmbito no qual esta própria pesquisa se encontra, Steiner descreve:

Há, no uso da língua inglesa durante os períodos Tudor, elisabetano e jacobiano, uma sensação de descoberta, de aquisição profusa. (...) Marlowe, Bacon e Shakespeare usam as palavras como se fossem novas, como se nenhum toque anterior tivesse empanado seu brilho ou abafado sua ressonância. (...) O instrumento [a palavra] que temos hoje nas mãos, ao contrário, está gasto pelo longo uso. E as exigências da cultura e da comunicação de massa fizeram-no desempenhar tarefas de irrelevância cada vez maior (STEINER, 1988, p. 44-45).

O excerto acima leva à compreensão de como o silêncio está associado ao aumento das experiências cada vez mais profundas e fragmentadas da

vida social e do interior dos sujeitos, e este crescimento do intraduzível se deve aos avanços nem sempre positivos da modernidade. “Se as palavras no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não escrito” (STEINER, 1988, p. 75).

Mrs. Dalloway é costumeiramente referido como romance importante para a modernidade por ter sido uma das primeiras obras, junto a *Ulysses* (1922), de James Joyce, a lançar mão do fluxo de consciência. Esta técnica é explanada por Humphrey (1954) como a representação do modo como o conteúdo aparece na mente do indivíduo, irrompido por pensamentos aleatórios, fantasias, desejos. Romances que o utilizam são aqueles que possuem como foco o universo interno de um ou mais personagens, no qual os vários níveis da mente vão se entrelaçando simultaneamente à verbalização do que se é pensado e sentido. Deste modo, qualquer crítica que o romance faça se revela concomitante às reflexões sobre a própria natureza humana, conforme a exemplificação abaixo, trazida do próprio *Mrs. Dalloway*:

Quando uma nuvem cobre o sol, o silêncio cai sobre Londres, e cai sobre a mente. O esforço cessa. O tempo oscila no mastro. Ali paramos; ali ficamos. Rígido, apenas o esqueleto do hábito sustenta a estrutura humana. Onde não há nada, disse Peter Walsh a si mesmo; sentindo-se esvaziado, totalmente vazio por dentro. Clarissa me recusou, pensou ele. Ficou ali pensando, Clarissa me recusou (WOOLF, 2002, p. 31).

O trecho acima bem representa a presença do silêncio que, ao mesmo tempo em que está na pausa exterior, também ocorre junto ao tempo da mente. Fica claro que o fluxo de consciência, ao tomar como centro o desenvolvimento de uma voz interior, não é uma técnica que pretende sintetizar um modo de expressão completo que suprima a função do silêncio. Pelo contrário, quanto mais próximo de uma alucinação ou de um instante de desespero e angústia, mais as palavras e as imagens pululam sem ligação ou explicação, ficando totalmente no não-dito o modo como várias emoções e frustrações devem estar superaquecidas naquele momento.

Esta rápida mudança das instâncias da mente em um só fluxo pode ser observada na passagem que se focaliza em Septimus Warren Smith, personagem que, exposto à guerra, é visto como alguém tomado pela loucura, incapaz de se comunicar ou organizar linearmente o pensamento:

Os homens não deviam cortar árvores. Existe um Deus. (Ele anotava tais revelações no verso de envelopes.) Mudar o mundo. Ninguém mata por ódio. Anunciar isso (escreveu). Esperou. Escutou. Um pardal pousado na grade do outro lado chilreou Septimus, Septimus, quatro ou cinco vezes em seguida e, prologando as notas, continuou a cantar fresco e penetrante com palavras em grego que não existe crime e, juntando-se a ele outro pardal, cantaram em voz prolongada e penetrante com palavras em grego, entre árvores na campina da vida na outra margem de um rio onde caminham os

mortos, que não existe morte. Existia sua mão; existiam os mortos. Coisas brancas se condensavam atrás das grades do outro lado. Mas ele não ousava olhar. Evans estava atrás das grades! (WOOLF, 2002, p. 33).

É possível observar nos próprios sinais gráficos a luta entre o silêncio e o dizer. O início do pensamento é caracterizado por frases curtas, entre as quais o ponto e o breve espaço em branco significam uma pausa para resgatar, dentro de uma vasta possibilidade de sentidos, um dizer. Na mente de alguém atingido pela guerra, tudo parece se tornar uma sugestão para voltar ao instante traumático. Conforme os dizeres escolhidos vão entrando no direcionamento do medo e da morte, eles chegam a (um pouco antes do meio do parágrafo) transformarem-se em uma longa pronúncia (deixando o silêncio de forma diminuta nas vírgulas) para, por meio do excesso de palavras, evitar o silêncio reflexivo que pode levar à acentuação do desespero. Porém, o silêncio estabiliza-se novamente ao final do excerto, nesta função de freio para devolver a Septimus o pouco de sanidade que lhe resta. É um processo ligado a Septimus que permeia todas as aparições deste, tendo seu encerramento apenas no suicídio que comete ao final.

Esta é uma das formas de silêncio presentes no livro. Deve-se lembrar que, enquanto discurso, o texto literário é feito de silêncio do começo ao fim. Tomando a obra como um todo, na qual algumas conjecturas sobre o papel do não-dito são mais evidentes e comuns a quase todas as personagens, a ponto de levar a um estudo crítico de *Mrs. Dalloway*, será analisada sua função maior na obra, a partir de suas formas mais relevantes e que parecem apontar para um sentido além do verbalmente explícito.

Silêncio e silenciamento em *Mrs. Dalloway*: das práticas sociais ao enraizamento psicológico

O enredo de *Mrs. Dalloway* tem duração inferior a vinte e quatro horas, na cidade de Londres. O início da história parte da seguinte frase: “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores” (WOOLF, 2002, p. 9). A partir daí, a protagonista Clarissa sai de casa e cada acontecimento cotidiano que está no seu caminho provoca-lhe reflexões de uma vida inteira: o casamento com Richard Dalloway, seu amor antigo Peter Walsh, a relação homoafetiva com Sally Seton, entre outras emoções envolvendo sua própria vida, como a da festa que iria dar na noite daquele dia como anfitriã da alta sociedade. Conforme passa por um acidente, um evento cotidiano ou qualquer coisa que lhe chame a atenção, por menor que seja, a “câmera” do narrador passa a vez para outros personagens que estejam vivenciando as mesmas coisas que Clarissa. Por meio destas outras perspectivas, os outros sujeitos recontam suas histórias até desembocarem no mesmo lugar que Clarissa, e mostram-se igualmente cheios de dúvidas a respeito do futuro que os aguarda. A maioria deles estará presente na festa de Clarissa, exceto Septimus e

Rezia Warren Smith, com os quais a protagonista não se encontra, mas cujo contraste entre eles, exposto por Virginia, é fundamental para compreender dois extremos da sociedade britânica da primeira metade do século XX.

Um dos fatores que mais ficou claro na leitura do texto, orientando-a primeiramente para o aspecto político do silêncio, é como o casamento funciona como prática de silenciamento para as personagens femininas de *Mrs. Dalloway*. O vínculo institucional com o homem em uma sociedade patriarcal faz com que a identidade da mulher sofra um apagamento e se modifique, tornando-se fragmentada. Isto se verifica pela maneira como as personagens femininas são retratadas no passado e como elas se apresentam na festa de Clarissa Dalloway. A própria protagonista é um exemplo disto. Quando jovem, fora curiosa em relação à bissexualidade, e alegava inclusive ter sentimentos diferentes, inclusive melhores, em relação às mulheres:

(...) mesmo assim às vezes não conseguia resistir a se render ao encanto de uma mulher, não uma moça, de uma mulher confessando, como tantas vezes lhe faziam, algum apuro, alguma leviandade. E fosse por piedade, ou pela beleza delas, ou porque era mais velha, ou algum acaso (...) ela então sentia indubitavelmente o que sentiam os homens. Apenas por um instante; mas era o suficiente. (...) Veja-se Sally Seton; sua relação nos velhos tempos com Sally Seton. Não tinha sido amor, afinal? (...) Então veio o momento mais maravilhoso de toda a sua vida passando por uma urna de pedra com flores. Sally parou; colheu uma flor; deu-lhe um beijo na boca. O mundo inteiro podia virar de ponta-cabeça! Os outros desapareceram; ali estava ela sozinha com Sally. E sentiu que ganhara um presente, embrulhado, com a recomendação de guardá-lo assim, sem olhar o que era – um diamante, algo infinitamente precioso (...). (WOOLF, 2002, p. 41-45).

No entanto, no momento presente da história, no dia da festa de Clarissa, ela encontra-se casada há muitos anos, sem que essas sensações que tanto lhe fizeram bem viessem à tona novamente; no lugar disso, ela está representando socialmente uma anfitriã de festas para pessoas de alta sociedade. Em outras palavras, todo um passado, no qual Clarissa questionava posicionamentos à frente do seu tempo e do seu extrato social, como hierarquia de classes e relações heteronormativas, foi silenciado em prol de atitudes muito menos espontâneas.

A própria Sally Seton, referência de autonomia, liberdade, que tomou a própria atitude de beijar Clarissa e parecia tomar a dianteira de tudo, acaba se rendendo. Eis como é descrita quando aparece na festa:

Mas sua voz estava despojada de sua antiga riqueza estonteante; seus olhos não eram cintilantes como costumavam ser, quando fumava charutos, quando atravessava o corredor para pegar a esponja sem um fiapo de roupa no corpo (...) com sua ousadia, seu estouvamento, seu gesto melodramático de ser o centro de tudo e de criar cenas, fadado, Clarissa costumava pensar, a terminar em alguma tragédia horrível; em sua morte; seu martírio; e pelo

contrário tinha se casado, de modo muito inesperado, com um sujeito careca com um grande ramallete na lapela que era dono, diziam, de fábricas de tecidos de algodão em Manchester. E tinha cinco meninos! (WOOLF, 2002, p. 207).

Assim, a personagem da história que mais carregava um perfil insubordinado, de não se sujeitar, ao casar, se despiu de todas as características que antes a tornavam um símbolo de mulher transgressora. Não é que o tempo a “amadureceu”, mas foi uma prática externa que interviu e a despojou do que antes a caracterizava.

Outras mulheres observadas na história também repetem o padrão do súbito apagamento identitário após o casamento, como Lady Bradshaw:

Mas a conversão, deusa difícil de contentar, prefere sangue a tijolos, e muito habilmente se banqueteia com a vontade humana. Por exemplo, Lady Bradshaw. Quinze anos atrás tinha sucumbido. Não era nada que se pudesse apontar; não tinha ocorrido nenhuma cena, nenhuma ruptura; apenas o soçobro lento, o afundamento de sua vontade na dele. Doce era seu sorriso, pronta sua submissão; o jantar em Harley Street, com oito ou nove pratos, para dez ou quinze convidados, profissionais liberais, era calmo e cortês (...). Antigamente, muito tempo atrás, ela apanhava salmões à vontade: agora, rápida em atender ao anseio que tão suntuosamente avivava o olhar do marido pelo domínio, pelo poder, ela se paralisava, se reprimia, se restringia, se diminuía, se retraía, mal se deixava ver (WOOLF, 2002, p. 117).

É importante ressaltar que o enredo não verbaliza relatos de ameaça ou humilhação que fizeram com que essas personagens femininas se rendessem ao domínio masculino. Logo, não cabe aqui fazer uma alegação de que a mudança de identidade se deu com base no sofrimento forçado (com exceção de Bradshaw, o qual, por seu temperamento, permite uma especulação mais forte a seu respeito). Quando se fala no casamento como prática de silenciamento, ele pode ou não incluir a tortura física e psicológica, mas, mais do que isso, na obra em questão, refere-se a como a própria ligação com o marido, por mais abstrata que seja, induz a mulher a obliterar-se e dedicar-se à manutenção do *status quo*. Medeiros (2012) sintetiza este processo:

Mesmo quando sentem-se confortáveis com o novo papel a ser desempenhado por elas [personagens de Mrs. Dalloway] dentro da sociedade enquanto esposas, pode-se observar o quanto suas vidas foram marcadas pela submissão e resignação trazidas pelo casamento. Todos os seus desejos e seus ideais de satisfação e realização pessoal foram sufocados pelo bem estar do marido e pela manutenção do status quo da ordem social. A identidade das personagens femininas teve que sofrer profundas alterações, já que deve estar atrelada ao papel de boa esposa e dona-de-casa. Novos valores e comportamentos devem ser adquiridos em função do marido e da família, com a anulação de suas vontades e das possibilidades de uma felicidade concreta (MEDEIROS, 2012, p. 5).

É o que se passa com Lucrezia (Rezia) Warren Smith. É possível reconhecer nela o caso de mais uma jovem vívida, feliz na Itália fabricando chapéus e morando perto de suas irmãs, que passou a se sentir solitária e isolada do mundo, tanto pela diferença cultural entre Itália e Inglaterra quanto pela doença mental que acomete seu marido. Pelo fato de o leitor conhecer o íntimo de Septimus ao longo da história, torna-se mais fácil compadecer-se dele, e não ver com a mesma rigidez o caso de Rezia. Porém, de igual forma, não está escrito em lugar algum que o casamento das outras mulheres também foi forçado – o que não impediu que todas elas deixassem para trás seus anseios e convicções, e que mostra como mesmo a ideia romantizada do casamento ideal, de livre escolha, pode resultar em danos imprevisíveis e irreparáveis. É o que torna Virginia Woolf dona de uma atualidade inquestionável, ao fazer uma crítica ferrenha como esta já na década de 1920. Tanto é que não é dito nada sobre o destino de Rezia após o suicídio do marido: se voltou para a Itália, se continuou a vida que já estava aprendendo a carregar, como se estivesse pairando no silêncio em que o desfecho não é necessário. A vida da personagem, portanto, já havia rumado para algo que lhe tolheu a espontaneidade e a juventude.

Logo, o que as une não é apenas a ligação com Clarissa, como se fossem paralelas que a autora teve intenção de colocar para se subordinarem a recontar de várias perspectivas a vida da personagem principal. Mais do que isso, todas elas estão unidas pelo casamento como silenciamento forçado em suas vidas, de diferentes maneiras. O passado subjetivo de cada uma tornou-se um interdito, algo que não deve ser trazido à tona, revelando como a relação com o parceiro é assimétrica e contraditória, ainda mais quando dentro de leis e hábitos que justificam o predomínio masculino no poder público e privado. Cada uma delas precisa agir como se fosse opaca, mas reagem de forma diferente – Lady Bradshaw, por exemplo, quase adoecendo; Clarissa, entregando-se à felicidade e às pequenas alegrias cotidianas.

Ainda que Mrs. Dalloway pareça superficial, na verdade ela é a personagem mais próxima da autenticidade², pois não deixou de passar por experiências traumáticas privadas e sociais, assim como as outras pessoas, mas soube encontrar algo que gostasse de fazer, ainda que socialmente condenável como futilidade, para impedir-se de cair no desespero. Portanto, enquanto o silêncio de Bradshaw e Sally Seton, por exemplo, seria de dominação, pois os métodos patriarcais acabaram por desgastá-las, o de Clarisse é de resistência:

Clarissa tinha a maior convicção, uma solenidade ou silêncio especial; uma pausa indescritível; uma ansiedade (mas podia ser o coração dela, afetado, disseram, pela gripe) antes de soar o Big Ben (...). Pois só os céus sabem por que a gente tem tanto amor por ela [a vida], cuida tanto dela, trata com jeito, constrói, desmonta, recria toda ela a cada instante em nossa volta; e as mulheres mais desmazeladas, mais abatidas pela desgraça, sentadas nos

² Baseia-se, aqui, no conceito de “vida autêntica” de Heidegger (1993). Para este autor, o homem é um “ser-no-mundo”, permeado pela morte como possibilidade sempre presente. Vive uma “vida autêntica”, grosso modo, aquele que, apesar disso, não se deixa dominar por esta ideia e, assim, não se submeter a uma vida banal, construindo planos e guiando-se sempre para o futuro.

degraus das portas (sua ruína a bebida) fazem a mesma coisa; não há, sentiu com a maior convicção, como tratá-las por decreto parlamentar por aquela mesmíssima razão: amam a vida (WOOLF, 2002, p. 10).

A própria frase inicial do romance, “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores” (p. 9) já revela que Clarissa manteve a busca pela integridade do “eu”, mesmo dentro de barreiras que não havia conseguido transpor, pois ela mesma diz que vai e, de fato, vai comprar as flores. O silêncio que antecede esta frase inicial potencializa a força deste ato como a descoberta de um espaço onde a personagem pôde se reinventar dentro de suas condições. É uma verbalização imponente diante de um silêncio que condensa todo o machismo da época, e que se estende aos dias de hoje.

Outra forma de manifestação do silenciamento, a qual, inclusive, engloba a primeira, é o próprio Império Britânico. O mesmo sistema que impõe que as mulheres inglesas sejam silenciadas pelo casamento também o faz com toda uma comunidade colonial. Peter Walsh, por exemplo, é extremamente crítico das outras personagens, mas é também responsável pela manutenção do sistema colonial, perpetuando as ideias de dominação a respeito da Índia, país onde ficou de 1918 a 1923 – a respeito do clima, das características físicas das pessoas, do calor e da “feiura” do Oriente *versus* a civilização Ocidental. Ele repudia aquilo que observa, mas não dá o direito à voz para a população com o qual conviveu durante anos.

Uma magnífica realização em seu gênero, afinal, Londres; a temporada; a civilização. Vindo como vinha de uma respeitável família anglo-indiana que administrava fazia pelo menos três gerações os negócios de um continente (é estranho, pensou, o sentimento que tenho a respeito, desgostando da Índia, do império e do exército como desgostava), havia momentos em que a civilização mesmo dessa espécie parecia-lhe cara como um bem pessoal; momentos de orgulho pela Inglaterra; por mordomos; por chow-chows e moças cheias de segurança (...). E os médicos, empresários, mulheres capazes, todos cuidando de seus afazeres, pontuais, alertas, robustos, pareciam-lhe admiráveis, bons sujeitos, a quem se poderia confiar a vida, companheiros na arte de viver, capazes de entender. No final das contas, o espetáculo era realmente muito aceitável; e ele se sentaria à sombra e iria fumar (WOOLF, 2002, p. 66-67).

Nota-se que não há um esforço sequer, em seu discurso, em explicar as diferenças culturais dos dois territórios. Peter Walsh pode até ter tido momentos de reserva com as práticas do Império e discordado de algumas práticas, mas isso se tornou ínfimo perto da “segurança” transmitida pela sociedade inglesa. Mas não são só as mulheres e as culturas dominadas pelo Império britânico que são atingidas. Cada personagem tem sua maneira própria de convívio com o silêncio, ao qual deve se passar agora.

Após verificar como as práticas de silenciamento em *Mrs. Dalloway* estão ligadas, principalmente, a posições de cunho conservador, é possível ver como o silêncio não é fruto contemporâneo apenas do desespero contido das grandes metrópoles, mas também existe nas sociedades que se pretendem altamente tradicionais. Isto pode ser visto principalmente nos personagens Richard Dalloway e Septimus Warren Smith, os quais não conseguem lidar com o intraduzível. O primeiro não consegue comunicar à esposa Clarissa, com quem é casado há tantos anos, que a ama. O segundo, que era leitor ávido de Shakespeare, após ser exposto aos horrores da guerra e à morte do amigo Evans, não consegue comunicar o que viveu e nem voltar ao passado, período em que enaltecia a cultura inglesa, e vai enlouquecendo cada vez mais expressivamente ao longo da narrativa.

Mesmo Richard, que admira a esposa, a filha e consegue ver o lado bom mesmo nas pessoas mais detestáveis descritas no livro, não consegue comunicar seus sentimentos:

Entrou Richard, estendendo flores. Ela tinha se negado a ele, uma vez em Constantinopla; e Lady Bruton, cujos almoços eram tidos como extraordinariamente divertidos, não a convidara. Ele estendia flores – rosas, rosas vermelhas e brancas. (Mas não consegui dizer que a amava; não com todas as letras. [...] Estavam falando dele no almoço, disse Richard. (Mas ele não conseguia lhe dizer que a amava. Segurou-lhe a mão. Felicidade é isso, pensou.) (...). – Numa gabardine com uma sombrinha – disse Clarissa. Ele não tinha dito “Eu te amo”; mas segurou a mão dela. Felicidade é isso, é isso, pensou (...). Porém – o que ele ia dizer? Se ela se preocupava tanto com essas festas ele não ia deixar de dá-las. Queria ter se casado com Peter? Mas precisava ir. Precisava ir, disse ele, levantando-se. Mas ficou parado um momento como se fosse dizer alguma coisa; e ela ficou imaginando: o quê? Por quê? Ali estavam as rosas. – Algum comitê? – perguntou ela quando ele abria a porta. – Armênios – disse; ou talvez fosse – Albaneses. E há uma dignidade nas pessoas; uma solidão; mesmo entre marido e mulher um abismo; e que se deve respeitar, pensou Clarissa, olhando-o abrir a porta; pois não se pode rompê-la, ou tomá-la, contra a vontade dele, ao marido, sem perder a própria independência, o respeito por si – algo, afinal, inestimável (WOOLF, 2002, 136-138).

Tratando-se de uma técnica que se aprofunda nos processos da mente, nota-se que, enquanto Richard permanece silenciando seus sentimentos, reitera para si mesmo o quanto não conseguiu falar para Clarissa que a amava. Esta repetição exaustiva revela nas entrelinhas uma angústia reprimida, insuperável naquele momento em que se almejou ultrapassar e que fica contida neste “abismo”.

Tanto no caso de Richard como de Septimus o silêncio não aparece como ausência, mas como um contingente tão grande de significados que eles não sabem por onde começar. Não conseguem domesticar a densidade do que sentem a ponto de expressar em palavras e frases, cada um por seus

motivos. Richard, pode-se especular, por admirar tanto os segmentos conservadores da sociedade, e inserir-se em tais práticas de manutenção dos “bons costumes”, ao ver Whitbread comprando um colar para a esposa, acaba involuntariamente desencadeando um fluxo de consciência que culmina na vontade de presentear Clarissa e dizer que a amava. Diferente de Whitbread e Bradshaw, os quais são caracterizados por arrogância e desejo de conversão das pessoas para se tornarem “cidadãos de bem”, Mr. Dalloway contém emoções e respeito terno pelos outros, mas, ao se dar conta pela primeira vez de que sentir por vezes implora pela exteriorização, assusta-se e não consegue colocar em palavras. Ou seja, seu silêncio também é social e fruto de seu contexto: reflete o quanto sentir tornou-se abjeto, estranho.

Já Septimus é um personagem que tem por função representar o contato com os horrores da Primeira Guerra Mundial, tão próxima da escrita de *Mrs. Dalloway*. Ele vivenciou experiências múltiplas que acabaram por paralisá-lo: o medo, a morte (do amigo), o desapontamento com o mito que havia sido ensinado a vida inteira sobre sua nação, o cinismo da matança, o desespero por não conseguir mais ver o belo e a fé, entre outros. Ele é o oposto de Mrs. Dalloway, que também sofreu com a morte da irmã. A diferença entre ambos reside no fato de Clarissa ter aprendido que é possível tentar viver uma existência autêntica, no sentido de ver a beleza no que resta da vida, para além de toda a mediocridade. Ela conseguiu dominar essa “arte”, ainda que possa parecer superficial. Septimus, não. Sua saída é o suicídio, e este ato é altamente simbólico. Ele ocorre para, primeiramente, não ter que encontrar mais uma vez seu psiquiatra Bradshaw, o qual representa tudo o que há de mais de desejo de ordem, proporção e conversão. Em segundo lugar, para não encarar o médico Holmes, que não reconhecia os impactos traumáticos em Septimus e o considerava um covarde, como se ele não tivesse problema algum. É o Ocidente fragmentado que sabe que nunca mais voltará aos moldes do antigo imaginário eurocêntrico e recusa-se a tentar, pois antecipa o fracasso:

(...) ele, Septimus, estava sozinho, convocado à frente de todos os homens para ouvir a verdade, para conhecer o significado, que agora finalmente, depois de todos os labores da civilização – gregos, romanos, Shakespeare, Darwin e agora ele mesmo – seria revelado em sua inteireza a... “A quem?”, perguntou em voz alta, “Ao primeiro-ministro”, responderam as vozes que lhe farfalhavam à cabeça (WOOLF, 2002, p.40).

A própria forma do texto, por meio das reticências “seria revelado a...”, exprime a falta de significado, o qual Septimus se esforça para tentar encontrar, mas não consegue. Há um movimento de pausa, de silêncio nestas reticências, cuja revelação não vem, a tal ponto de ter de dizer em voz alta a pergunta “a quem?”, já que dentro da mente nenhum pensamento é capaz de formular uma resposta.

Estas observações levam a afirmar que não é preciso que um regime socioeconômico seja ditatorial, por exemplo, para que haja silêncio local, isto é, censura e produção do interdito. Não é apenas a proibição da palavra, mas do sentido e do posicionamento: é o que coíbe, nesta obra, as personagens mais transgressoras, sem a necessidade da agressão, mas pelo próprio silenciamento que vem como prática de alguns exercícios sociais. Portanto, o silêncio e suas manifestações só foram possíveis de serem identificados pelo contexto da obra e pela construção histórica daquele momento, o que o afasta da perspectiva do vazio e do previamente determinado.

Considerações finais

Realizou-se um breve percurso sobre as formas de silêncio que se sobressaem na obra *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, destacando-se o silenciamento, local e constitutivo, como reflexo de um desejo patriarcal e imperial de implantar uma ordem mais rigorosa em um mundo que já começava a ruir desde o início do século XX. Além disso, objetivou-se demonstrar como os silêncios de cada personagem tiveram diferentes objetivos de resposta a esta organização social. De um lado, a dominação conformista, que elimina a afabilidade de Lady Bradshaw, o espírito transgressor de Sally Seton e o sentimentalismo de Richard Dalloway. Do outro, a resistência, por meio da vontade de viver, no caso de Clarissa ou da morte de Septimus.

Portanto, o silêncio, longe de ser um vazio, chega a ser objeto de controle, de esconderijo, de explosão – tudo na mesma obra, pois a autora foi capaz de sintetizar ideologias diversas em uma polifonia harmônica, sem subordinar as atitudes a um ideal de certo/errado ou de desmerecer os tipos de silêncio adotados. Ora estão vinculados ao passado, ora são um projeto do futuro. Não se pretendeu estatizar o silêncio, congelá-lo para desvendá-lo definitivamente; a presente proposta voltou-se para a seleção de alguns exemplos que pudessem seguir por alguns caminhos, mas que ali não se encerraram.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

FREEDMAN, R. **La novela lírica**: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Barcelona: Barral Editores, 1971.

GOULART, R. M. **O trabalho da prosa**: Narrativa, ensaio, epistemologia. Coimbra: Angelus Novus, 1997.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1993.

HUMPHREY, R. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. University of California Press: California/USA, 1954.

MEDEIROS, M. C. A identidade feminina fragmentada na obra Mrs. Dalloway de Virginia Woolf. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO – RELAÇÕES DE PODER, GÊNERO E REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS, 5, 2012, Teresina. **Anais...** Teresina: UESPI, 2012. p. 1-7.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHÜLER, D. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TOFALINI, L. A. B. Ensaio sobre a cegueira e Eles eram muitos cavalos: silêncios. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, 11, 2013, Cascavel. **Anais...** Cascavel: 2013. p. 1-14.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

O IMAGINÁRIO SOBRE O INDÍGENA E A MEMÓRIA NACIONAL: MATERIALIDADES GRÁFICAS SOBRE OS KAINGANGS

THE IMAGINARY ON THE INDIGENOUS AND THE NATIONAL MEMORY: GRAPHICS MATERIALITIES ABOUT THE KAINGANGS

Bruna Cielo CABRERA*
(UFSM)

Luiza Boézzio GREFF**
(UFSM)

Resumo: O presente artigo é proposto com o objetivo de analisar discursivamente as materialidades gráficas do tipo ilustração no livro paradidático *Joaquim Toco e amigos na terra do Gâr* (DMITRUK, 2015). Veiculado em escolas do Ensino Fundamental tanto indígenas quanto não indígenas na região do oeste de Santa Catarina (Brasil), o livro expõe histórias voltadas ao público infantil, por meio de narrativas, mitos, costumes e tradições da cultura Kaingang. Apresenta ilustrações e textos de uma realidade corrente, observada pelo viés dos autores, desse povo em constante contato com comunidades não indígenas. Embasamos nosso estudo no aporte teórico-analítico da Análise de Discurso de matriz francesa, que possibilita compreender a constituição heterogênea do objeto enquanto discurso, sendo imagens e textos elementos constitutivos deste. Tomaremos como recorte de *corpus* a imagem de capa da obra para respondermos um questionamento norteador: de que forma as imagens presentes em *Joaquim Toco e amigos na terra do Gâr* constroem um imaginário sobre o indígena Kaingang que, de certa maneira, desestabilizam uma memória do indígena construído pelo imaginário nacional? Ao longo de nossa discussão observaremos a imagem como relação simbólica para os sentidos possíveis que são desprendidos do discurso proveniente dessa materialidade significante.

Palavras-chave: Análise de Discurso. Imagem. Imaginário nacional indígena. Kaingang.

Abstract: The present paper aims to analyze discursively the graphic materialities of the illustration type in the paradidactic's book *Joaquim Toco e amigos na terra do Gâr* (DMITRUK, 2015). Used in indigenous and non-indigenous Primary Schools, in the west region of Santa Catarina (Brazil), the book introduces stories directed to children, through narratives, myths, customs and traditions of the Kaingang culture. Featuring illustrations and texts of a current reality of this people in constant contact

* Doutoranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: bruna.cielo.c@gmail.com

** Doutoranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: izabgreff@gmail.com

with non-indigenous communities, observed by the perspective of the authors. We support our study in the *theoretical framework* of French Discourse Analysis, according to which is possible to comprehend the heterogenic constitution of this object as a discourse, with images and texts as its elements. We take *the cover image of the book for the analysis of the corpus to answer a guiding question: how do images present in Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr build an imaginary about the indigenous Kaingang that, in a certain way, destabilizes a memory of the Indigenous constructed in the national imaginary*. Throughout our discussion we observe the image as a symbolic relation to the possible meanings that are descendant of the discourse from this signifying materiality.

Keywords: Discourse Analysis. Images. Indigenous national imaginary. Kaingang.

Introdução

O livro infantil *Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr: crônicas do cotidiano Kaingang* (2015), escrito por Hilda Beatriz Dmitruk e Leonel Piovezana e ilustrado por Gina Zaninni, foi idealizado pela Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ), em parceria com o Ministério Público Federal (MPF)¹, a fim de resgatar (como expressado no texto de apresentação da obra) uma face há muito esquecida da história de um dos povos originários do oeste catarinense: os Kaingang. Apresentando histórias cujas temáticas são voltadas ao público infantil, o livro é proposto para veiculação na educação básica, nas etapas de 4º ao 6º anos do Ensino Fundamental, em escolas tanto indígenas quanto não indígenas da região. Através de crônicas e diversas outras formas de registro narrativo, são apresentados mitos, costumes e tradições da cultura do povo Kaingang, além de ilustrações de uma realidade corrente, observados pelo viés dos autores e da ilustradora, do constante contato dos Kaingang com comunidades não indígenas, tanto urbanas quanto rurais.

O livro, em sua totalidade, é composto por imagens e textos que constituem o discurso de tal objeto. Não propomos aqui a separação entre essas materialidades diversas, pois compreendemos que todos esses elementos são constitutivos do discurso que nos interessa. Há, no livro em questão, tomado como objeto de leitura e análise discursiva neste artigo, uma tessitura discursiva significativa, pois “todo discurso é marcado enunciativamente. Não há apenas ‘algumas’ marcas que são importantes” (ORLANDI, 2008, p. 270). Assim, não nos interessa uma discussão sobre o que as imagens representam graficamente; uma análise dessa ordem imobilizaria sentidos possíveis que são evocados, deslizados e movimentados dentro desse objeto.

Propomos, neste artigo, um trabalho que coloque em foco as materialidades discursivas (PÊCHEUX, 2014 [1988]) gráficas deste livro infantil, ancorando-nos no referencial teórico-analítico proveniente dos estudos em Análise de Discurso de matriz francesa (doravante tratada nesse texto como

¹ Juntamente com a ficha catalográfica do livro, constam atribuições a todos aqueles que participaram da elaboração do objeto, sendo que o quesito *projeto* está atribuído ao MPF. Também, segundo o portal do Governo de Santa Catarina, o MPF patrocinou a diagramação e publicação de 12 mil exemplares do livro. Disponível em: <<http://www.adrs.sc.gov.br/adrchapeco/15302-livro-infanto-juvenil-escrito-em-portugues-e-kaingang-vai-para-a-sala-de-aula>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

AD), uma teoria de base materialista, de forma a observarmos sua relação simbólica e os sentidos possíveis desprendidos do discurso proveniente dessa materialidade significante. Tendo em vista esse posicionamento, objetivamos discutir e compreender de que forma as imagens presentes em *Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr* constroem um imaginário sobre o indígena Kaingang que, de certa maneira, desestabilizam uma memória do indígena dentro do imaginário nacional.

Justamente por tratar-se de um objeto que atende uma demanda do ensino público, ao longo de nosso percurso teórico e analítico, trabalharemos com questões que envolvam a memória nacional, que é tecida e construída na/pela escolarização, sobre o indígena brasileiro. Para explorarmos essas inquietações, partiremos de um recorte discursivo (ORLANDI, 2012) do objeto que ocupa lugar de destaque: a imagem de capa. Nossa escolha se justifica em razão de que a capa de uma obra, na grande maioria das vezes, é o contato inicial do interlocutor, sendo a primeira nuance discursiva apreendida do objeto.

Uma imagem vale mais que mil palavras

Uma vez que tomamos o livro enquanto discurso, entendemos que o funcionamento discursivo das imagens faz parte do processo de produção de sentidos. Assim como a língua, em sua forma escrita ou oral, a imagem é capaz de mobilizar sentidos entre os sujeitos no momento em que somos espectadores (ou produtores) dessa materialidade. Nela também estão envolvidas condições de produção, que abrangem o que se encontra externo, tais como o social, o histórico e o ideológico (COURTINE, 2009); formações discursivas e ideológicas, nas quais os sujeitos se inserem e se inscrevem; e memória, da qual os sujeitos partilham.

Isto porque a AD trabalha não só com as formas abstratas, mas com as formas materiais de linguagem. E todo processo de produção de sentido se constitui em uma materialidade que lhe é própria. Assim, a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significante que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente (ORLANDI, 1995, p. 35).

Assim, ainda que a imagem não se materialize da mesma forma que o discurso verbal (sustentado pela língua), nem por isso deixa de produzir sentidos ou ser uma forma material de linguagem (ORLANDI, 1995). AAD compreende que a ideologia materializa-se via língua, construindo discursos, mas não *apenas* via língua. Por este viés, compreendemos que a língua é a principal, dentre as diversas materialidades possíveis para o discurso, mas não a única. Em nosso objeto de análise, temos um discurso constituído pelo verbal e o não-verbal (ORLANDI, 1995), simultaneamente, e que será lido sem distinção sobre qual linguagem *prevalece* sobre a outra: tal recurso é

constitutivo do discurso e trata-se, também, de uma reorganização de sentidos promovida por tal composição. Justamente, por contrastar formalmente em comparação à língua, a imagem, em presença simultânea desta, tem a possibilidade de reorganizar os sentidos.

Esse é o caso de *Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr*, pois, se as imagens fossem retiradas da obra, sentidos *possíveis* não mais funcionariam no discurso que constitui tal objeto, alterando sua significação. No discurso que aqui nos interessa, elas trabalham em conjunto com os textos verbais, como operadoras de significação (DAVALLON, 2015), contudo, devemos atentar para o efeito totalizante que a imagem carrega em sua prática material: o sedutor sentido único, contido pela fixidez do gráfico. Como a imagem é um “dispositivo que tem a capacidade, por exemplo, de regular o tempo e as modalidades de recepção [...] em seu conjunto ou a emergência da significação. E é um dispositivo, lembremo-nos, que por natureza é durável no tempo” (DAVALLON, 2015, p. 28), ela tem possibilidade de representar determinadas condições de produção, indicando períodos históricos e contextos sociais nos quais sujeitos se encontram. E, justamente, por suscitar sentidos como materialidade discursiva, é capaz de apreender e suscitar memória.

Como elementos constitutivos, as imagens são indispensáveis para pensarmos o funcionamento discursivo de nosso objeto de estudo. Assim como a língua, a imagem não é transparente e se apresenta opaca ao sujeito: os sentidos, embora pareçam já dados e estabilizados pelo indelével, não estão “colados” a ela. Logo, “a questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés [...], porque um discurso a atravessa e a constitui” (PÊCHEUX, 2015, p. 49). Não podemos partir à/da análise de uma imagem apenas pela sua natureza de traços, formas (assim como a palavra escrita, no sentido de representação) e cores, para definirmos fixadamente seus sentidos. Embora a história institucionalizada e a(s) teoria(s) da Arte possam muito nos dizer sobre determinada estética, nos enganaríamos se acreditássemos que há imobilidade de sentidos no discurso de uma imagem. Dessa forma, há uma falsa concepção de que os sentidos estão todos na superfície e em evidência; ao contrário, como materialidade do discurso, a imagem é tanto parte de uma mobilização de atravessamentos ideológicos e de memória(s), quanto constitutiva de memórias outras.

Se “uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentes históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório” (PÊCHEUX, 2015, p. 50), ela jamais será algo acabado, pronto, impassível de rearranjos, pois é espaço de reformulações e de reinscrições constantes. Ela está em relação constitutiva com a história, de modo que não está alheia a ela. Assim, nem a história oferece “limites” ou “bordas” para a memória e nem essa transcende a história, como se a pudesse “ignorar”; trata-se de uma relação simbiótica.

Ao pensarmos nosso objeto (e, principalmente o recorte de *corpus* que se segue), assumimos que as imagens carregam uma memória que, por sua vez, conta com o que está construído pela história sobre o indígena brasileiro dentro do âmbito escolar. Para explorarmos essa discussão, partimos para observação e leitura da imagem de capa de *Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr*:

Imagem 1: capa do livro.



Fonte: obra analisada.

Na parte superior da imagem, em meio a algumas árvores, há construções habitacionais (inferimos isso pelo tamanho pequeno das edificações e pela presença de apenas portas e janelas) possivelmente, retratadas como de alvenaria e que dispõem de certo aporte tecnológico (internet e/ou televisão), já que contam com antena em um dos telhados. Além disso, tem-se a representação de veículos urbanos (carro) e rurais (trator), sendo que esse está alocado próximo a uma plantação, enquanto o outro se encontra junto às casas.

Em destaque, encontram-se três personagens em um espaço com vegetação, que apresenta interferência humana (um tronco está cortado, que serve como banco), contando com a presença de animais tanto domésticos

(cão) quanto selvagens (ave). Os três apresentam posições diversas: a menina está sentada, o menino mais velho está de joelhos na grama e a posição do menino mais jovem sugere que ele está virando cambalhota. Suas roupas são um vestido, camisetas, bermudas e todos os personagens calçam sapatos; a menina e o garoto a seu lado portam um colar que, pelo formato, pode representar um artefato feito de penas. Ainda no que diz respeito aos acessórios, a menina (identificada pelos cabelos longos e o uso de vestido²) ostenta no braço direito algo que pode ser identificado tanto como uma pulseira/bracelete, quanto como uma pintura corporal.

Deparamo-nos com uma questão que toca a ideia da superfície e da evidência do sentido: as imagens do livro *Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr*, ao mesmo tempo em que evocam o indígena da memória estabilizada via discurso escolar, mobilizam sentidos que não estão nessa memória nacional sobre o indígena: quem é esse que não está de cocar? Que não está nu? Que não está na selva? Pensemos, primeiramente, em nossa formação escolar, uma vez que esse livro paradigmático está escalado para veiculação em escolas de Ensino Fundamental: onde estavam/estão os índios nos livros de História? Onde estavam/estão os índios nos livros de Literatura Brasileira? Onde estavam/estão os índios nos livros de Língua Portuguesa?³

Esse sujeito indígena reside (ainda hoje) em um imaginário que está fixado na história e na memória nacional, ele se constitui no discurso do “descobrimento”: seja em *Iracema* (1865) ou em *O Guarani* (1857), de José de Alencar; seja no período literário quinhentista que inaugura a Literatura Brasileira com *A Carta* (1500), de Pero Vaz de Caminha; seja nas palavras do vocabulário de nossa língua nacional que, em caso de apresentar uma “origem” em línguas indígenas, são devidamente classificadas como “indianismos” ou “tupinismos”, colocando-as em uma relação de *outro* com a língua portuguesa do colonizador. Essa visão remete ao momento histórico em que os portugueses pisaram o solo brasileiro, sendo essa memória nacional que está estabilizada e que perpassa o imaginário dominante de existência desses diversos povos, pois “o discurso histórico estabiliza a memória” (ORLANDI, 2008, p. 44).

O discurso colonialista está embasado historicamente, contemplando um efeito de verdade construído pelo conquistador/dominador português, que deu “notícia” do achamento da terra brasileira, e que produziu os discursos sobre os habitantes originários do Brasil. Essa memória foi tecida “não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PÊCHEUX, 2015, p. 44), construindo mais do que saberes sobre um espaço e seus sujeitos, mas também um imaginário sobre os mesmos. Tal memória do indígena do/no “descobrimento” foi inscrita em discursos que vieram a moldar nossa nacionalidade, tornando-se parte dos ditos e já-ditos sobre os autóctones das

² Com tal leitura, entendemos que reproduzimos, não sem muito pesar, um estereótipo de gênero.

³ A Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, sancionada pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, a conhecida LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), e estabelece para a educação básica a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. De acordo com as modificações no texto, é obrigatório para o Ensino Fundamental e Ensino Médio, públicos e privados, o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. Os conteúdos devem ser ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, com ênfase nas áreas de Artes, Literatura e História brasileiras, focando a ação educacional no combate ao racismo e às discriminações; favorecendo a consciência política e histórica, a diversidade das etnias e o fortalecimento de identidades e direitos; abordando “diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais

índias ocidentais. Tais discursos tornaram-se bases para discursos outros e, por um movimento que é próprio da memória, o indígena do ano de 1500 significa, ainda hoje, o indígena *do Brasil em qualquer tempo*.

Os primeiros passos da história do Brasil Colônia são marcados por narrativas em que os sujeitos autóctones são significados como exemplares de um tipo humano que merecia atenção não por sua humanidade, mas por seu exotismo, por seus corpos nus e pintados, sujeitos pagãos (politeístas) e canibais. Em síntese, a memória social (HALBWACHS, 2003) que construiu a memória histórica sobre os indígenas brasileiros filia-se a uma formação discursiva permeada por uma ideologia dominante europeia, “civilizada”, que desconhecia a forma de vida dos sujeitos “daqui” e a tornava “selvagem”. E, uma vez que determinada memória social é englobada no discurso histórico em sua forma linear, a Escola pode servir-se dele, institucionalizando-o, e sempre o reiterando através do saber escolar.

Através desse discurso foi possível “falar sobre o ‘outro’ para instituir a imagem de ‘si’, cria[r] sua tradição (sou-sempre-já), além de sua imagem (como deve ser)” (ORLANDI, 2008, p. 52). Criou-se o imaginário do português desbravador, conquistador de territórios, fundador da colônia brasileira, o homem civilizado e civilizador, mas, também, em contrapartida, criou-se o imaginário dos indígenas de corpos perfeitos cobertos por tinturas e penas⁴. É o discurso sobre esse índio canibal, sem Lei, sem Rei, sem Deus, que permeia os saberes que serão difundidos por várias gerações, sem muitos espaços de contestação. A Literatura (como tantas outras áreas de conhecimento, como a Mitologia, a História e até a Comunicação Midiática), então, encontrou aí sua fonte inesgotável para personagens fictícios que dão a um instinto de nacionalidade⁵ brasileiro a origem quimérica de nosso povo. E hoje, quando a memória ainda mobiliza tais sentidos, ao buscarmos uma imagem do indígena brasileiro, nos perguntamos se tal imaginário sobre esses sujeitos os significa, em pleno século XXI.

A Escola como espaço de institucionalização da memória

Na Escola, parte das informações e conhecimento acessados e mobilizados está no discurso dos livros didáticos, paradidáticos e de literatura (de leitura obrigatória ou não); discursos que, não raramente, reiteram o imaginário sobre a figura do indígena e (re)produzem a memória do discurso colonialista sobre os indígenas brasileiros⁶. Nesse discurso sobre (ORLANDI, 2008), encontramos o um, o único, o fixado, que jaz institucionalizado por objetos culturais, ou seja, “um conjunto de objetos concretos (livros, escritos, imagens, filmes, arquiteturas, etc.) que resultam de uma produção formal e que são destinados a produzir um efeito simbólico” (DAVALLON, 2015, p. 32). Sendo assim, podemos compreender os livros didáticos e paradidáticos como alguns dos objetos que asseguram a manutenção da memória social

como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil” (BRASIL, 1996, Art. 26-A § 1º).

⁴ Em *A carta*, de Pero Vaz de Caminha, o texto que inaugura a Literatura Brasileira, temos: “E um deles trazia por baixo a covinha, de fonte a fonte, na parte por detrás, uma espécie de cabeleira feita de penas de ave, amarela, do comprimento de um coto, muito basta e cerrada, que lhe cobria a nuca e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena com uma confeição branda como cera [...]” (CAMINHA, 2012, p. 90). Além de: “Ali alguns andavam quartejados com aquelas tinturas; outros, de metades; outros, com tantas cores pintados como em pano de Arras [...]. E quanto mais se molhavam, mais este vermelho se avivava” (CAMINHA, 2012, p. 103).

⁵ Machado de Assis trata sobre esse conceito, remetendo à literatura indianista, em seu texto *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto*

(e, em tese, também coletiva (HALBWACHS, 2003)), visto que é direito de todo cidadão brasileiro, garantido pela Constituição Federal, cumprir o Ensino Fundamental em escola pública e gratuita.

Entendemos que o discurso que nos propomos a analisar aqui causa estranhamento, justamente, porque retoma a memória e, de alguma maneira, desestabiliza o já-dito da história. Há certa recusa em tomarmos esse discurso como possível, pois, enquanto sujeitos, estamos interpelados pela ideologia dominante que perpetua essa estabilização de sentidos através dos Aparelhos Ideológicos de Estado (ALTHUSSER, 1985), que, nesse caso, configura-se na Escola. Essa, por sua vez, é capaz de reproduzir e propagar a ideologia dominante do Estado em suas práticas sociais, tratando de disseminar discursos que nem sempre estão de acordo com a pluralidade da constituição étnica, cultural, religiosa, etc. dos cidadãos brasileiros.

Se é verdade que a ideologia “recruta” sujeitos entre os indivíduos [...] e que ela recruta a *todos*, é preciso, então compreender de que modo os ‘voluntários’ são designados nesse recrutamento, [...] de que modo todos os indivíduos recebem como evidente o sentido do que ouvem e dizem, lêem ou escrevem (do que eles *querem* e do que se *quer* lhes dizer), enquanto “sujeitos-falantes” (PÊCHEUX, 2014 [1988], p. 144, grifos do autor).

A instituição escolar é capaz de manter-se e regular, a partir de uma consonância para com a ideologia dominante, um “acordo de olhares” para determinados discursos. Esse “recrutamento”, tratado por Pêcheux, acontece, dentro das salas de aula, com o auxílio da ferramenta de objetos culturais (DAVALLON, 2015), tais como livros didáticos, paradidáticos e de literatura, dos quais os sujeitos recebem os sentidos dados como evidentes e estáveis. Dessa forma, se coloca a imagem do indígena do achamento do Brasil como única e, assim, ela é regularizada em seus infinitos sentidos possíveis e “tudo se passa então como se a imagem colocasse no horizonte de sua percepção a presença de outros espectadores possíveis tendo o mesmo ponto de vista” (DAVALLON, 2015, p. 29).

Percebemos aqui discursos da ordem da repetibilidade, os quais não são provenientes necessariamente do sujeito indígena, mas, também, construídos por outro(s) sujeito(s): um discurso sobre, “definido como o lugar de construção dos sentidos, a verticalidade (domínio da memória) do dizer, que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito” (ORLANDI, 2008, p. 49). Esse funcionamento discursivo trabalha na ordem da memória discursiva (repetição e regularização dos dizeres), que “face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.)” (PÊCHEUX, 2015, p. 46), o que causa saturação da/na memória.

de nacionalidade, publicado em 1873: “Ou já nos costumes puramente indianos, tais quais os vemos n’Os *Timbiras*, de Gonçalves Dias, ou já na luta do elemento bárbaro com o civilizado, tem a imaginação literária do nosso tempo ido buscar alguns quadros de singular efeito, dos quais citarei, por exemplo, a *Iracema*, do Sr. J. de Alencar, uma das primeiras obras desse fecundo e brilhante escritor. Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal [...]” (ASSIS, 2011 [1873], p. 16).

⁶ Pela nudez e pelas características físicas, o imaginário cria o outro, o diferente, instituindo estereótipos. Instituiu-se o *eles*, sendo que *eles* não somos *nós*.

O imaginário que temos construído por nossa memória escolar é resultante, em parte, dos discursos presentes nos objetos culturais aos quais tivemos acesso e que nos são familiares, o que “pode também conservar a força das relações sociais (e fará[ão] então impressão sobre o espectador)” (DAVALLON, 2015, p. 25). Esse imaginário é o de que o sujeito índio é aquele do “descobrimento” e, assim,

haveria, sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual uma “regularização” [...] se iniciaria, e seria nessa própria regularização que residiriam os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase (que podem a meu ver *conduzir à questão da construção dos estereótipos*) (PÊCHEUX, 2015, p. 46, grifos nossos).

Observamos, então, o recorte de nosso *corpus* (a imagem de capa do livro) como uma proposta de ruptura, e não como um resgate de memória (INDURSKY, 2015) enquanto movimento que poderia ser “previsível” em um material (para)didático sobre povos indígenas. Temos, na ilustração da capa da obra *Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr*, um discurso que significa na construção de uma memória possível de um indígena que perdeu o espaço que possuía e, agora, reside em um espaço povoado de diferentes saberes. Esse discurso não surge sem a possibilidade de sua existência no interdiscurso, contudo, o indígena do século XXI, que vive em aldeias tocadas pelo urbano, ou comunidades que estejam em contato com outras comunidades não-indígenas é negligenciado/apagado/silenciado (ORLANDI, 2008).

Considerações finais

As imagens de *Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr* nos trazem um discurso que retoma o pré-construído para fazê-lo significar de outra forma: a figura do indígena brasileiro é reconfigurada, ao mesmo tempo em que nos coloca em contato a memória do “já-dito” (o indígena com acessórios feitos com elementos da natureza, inserido em um ambiente sem relações com não-indígenas e atemporal) e uma memória que ainda está em processo de construção. Essa “nova” memória remete ao indígena que não é mais “selvagem” ou “gentílico”, mas, sim, que é parte do corpo social brasileiro, que ocupa espaços que outrora lhes foram negados seja por sua cultura ou pela cultura do homem branco que os excluía/exclui (como nas escolas públicas “tradicionais”, como nas universidades, como nos cargos de emprego no comércio...).

Estamos diante de um objeto que causa um deslizamento, um deslocamento de sentidos da memória do indígena no Brasil. Ela não é apenas uma significação do indígena do século XXI em nosso país, ou uma representação da estética de certos costumes indígenas modificados. Se “a eficácia da imagem pode se inscrever em uma problemática da memória societal” (DAVALLON, 2015, p. 26), ela é, uma vez que inscrita no discurso,

simbólica: é preciso ir além dos sentidos que pairam na superfície e apurar nosso olhar nessa leitura para percebermos os sentidos possíveis de denúncia.

Se hoje os indígenas brasileiros estão inseridos em um contexto urbano, não é, necessariamente, por uma escolha ou uma determinação subjetiva, mas por, entre outras causas, seus espaços terem sido drasticamente reduzidos ao longo desses cinco séculos desde a invasão portuguesa. Há uma série de fatores que convergem para que o indígena não esteja mais no lugar que o discurso que construiu a memória sobre ele indica como “o seu lugar”: além da apropriação secular do homem branco sobre os territórios indígenas, nos deparamos com a morosidade do Estado em discutir e aplicar políticas públicas que atendam, realmente, aos interesses desses sujeitos. Ademais, tendo em vista que tal discurso é produzido como um projeto apoiado pelo poder judiciário brasileiro, outra questão provoca-nos para continuarmos em busca de compreender os questionamentos que esse objeto nos suscita: tal discurso visa construir uma “nova” memória do indígena de modo a incluí-lo na sociedade (em uma questão de abordagens de preconceitos e/ou representatividade no ambiente escolar) ou está buscando normalizar a presença do indígena na sociedade branca para que sua falta de espaço em terras reservadas/protegidas por lei seja, gradativamente, menos questionada?

Isso posto, acreditamos que o primeiro impacto que as imagens causam é certa negação daquela figura como representação/significação de um indígena brasileiro, e isso comprova o funcionamento da memória na construção dos sentidos. Neste viés, o livro presta serviço à construção de uma memória outra, que rompe com o estável dos já-ditos e quer “apontar para a *permanência* do discurso da des-coberta e da colonização. Apontar para os seus efeitos de sentidos que ainda estão sempre aí se (re)produzindo” (ORLANDI, 2008, p. 265). Esse não é mais o discurso já-dito do indígena do “descobrimento” e, também, não é o discurso pré-construído de indígena “aculturado”, mas, sim, um discurso sobre sujeitos indígenas possíveis (destinado tanto para outros sujeitos indígenas, quanto para sujeitos não indígenas), que podem, muito bem, existir.

Contudo, ao longo de nossa discussão, significamos a inquietação de considerar que tal obra, inicialmente tomada como um discurso de promoção de representatividade do indígena “dos tempos atuais” em nossa sociedade, possa promover também uma dessensibilização dos sujeitos para com a questão do “deslocamento” do indígena de espaços naturais para espaços urbanos. Tal consideração não é uma “desconfiança”; trata-se de buscar ler o discurso além da superfície e de compreendermos, em seus processos de produção de sentidos, o efeito ideológico que lhe é constitutivo.

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade [1873]. In: _____. **O jornal e o livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-26.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm>. Acesso em: 01 mail. 2015.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Paulo: EduFSCar, 2009.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre [et al.]. **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 4. ed. Campinas: Pontes, 2015. p. 21-34.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

INDURSKY, Freda. Políticas do esquecimento x políticas de resgate de memória. In: FLORES, G. G. B.; NECKEL, N. R. M.; GALLO, S. M. L. (Orgs.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. v. 1. Campinas: Pontes, 2015. p. 11-26.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Rua**, Campinas, n. 1, p. 35-47, 1995.

_____. **Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo**. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 2008.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. ACHARD, Pierre [et al.]. **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 4. ed. Campinas: Pontes, 2015. p. 43-51.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Puccineli Orlandi et al. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014 [1988].

Obra analisada

DMITRUK, Hilda Beatriz; PIOVEZANA, Leonel. **Joaquim Toco e amigos na terra do Gãr: crônicas do cotidiano Kaingang = Gãr jamã tá Joaquim Ror kar ti mré ke: Kanhgág jykre to vême**. Ilustrado por Gina Zanini. Brasília: MPF, 2015.

Resenha

GALERA, Daniel. *Meia-noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, 202 p.

O ACERTO DE CONTAS DE UMA GERAÇÃO CONSIGO MESMA

Donizeth Aparecido dos SANTOS*
(FATEB)

* Doutor em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela USP e professor de Língua Portuguesa da Faculdade de Telêmaco Borba.

O romance *Meia-noite e vinte*, de Daniel Galera, publicado pela Companhia das Letras em 2016, apresenta o acerto de contas de uma geração consigo mesma, o despertar que traz a angústia da passagem do tempo e da constatação do que deu errado entre o sonhado e o realizado.

O romance narra a história de quatro amigos, Andrei, Antero, Aurora e Emiliano, que haviam criado em Porto Alegre, no final dos anos 90, um dos primeiros fanzines digitais do Brasil, o Orogotango, que se tornou conhecido e apreciado no país inteiro. Em meio à euforia criada pelas perspectivas revolucionárias trazidas pela internet, o grupo compartilhava, além da amizade, sonhos e desejos comuns, apostando num futuro que poderia ser o melhor dos mundos. Com o passar do tempo, ocorre o distanciamento entre os amigos e cada um deles segue um caminho diferente, quebrando-se assim não só a unidade do grupo, mas, principalmente, os sonhos e projetos comuns que haviam cimentado essa unidade. Aurora tornou-se uma bióloga e foi para São Paulo fazer um curso de doutorado na USP com foco na pesquisa sobre plantas, os outros ficaram em Porto Alegre, mas seguiram rumos distintos e mal se viam: Andrei seguiu a carreira literária, tornando-se um dos principais escritores da literatura brasileira contemporânea; Antero também se deu bem na vida profissional como um influente publicitário, respeitado e requisitado em todo o país; e Emiliano permaneceu um modesto jornalista freelancer que enfrenta todos os dias a batalha pela sobrevivência.

Quase duas décadas depois, Antero, Aurora e Emiliano têm um reencontro inesperado, daqueles marcados pela vida e com convite surpresa; se encontram para o enterro de Andrei, assassinado durante um assalto enquanto corria pelas ruas de Porto Alegre. É a partir daí que começa a narrativa dos quatro amigos, pois o reencontro entre eles será também um reencontro com eles mesmos. Nenhum deles sairá ileso desse reencontro forçado, já não são os mesmos de 1999, o tempo passou e eles não se deram conta disso. Com a súbita consciência da passagem do tempo, vêm junto os seus efeitos e os seus fantasmas, os sonhos não realizados e a angústia por tudo que foi perdido durante esse hiato de mais de 15 anos. A inocência da juventude, que permite todos os sonhos e utopias possíveis, talvez seja a maior das perdas.

Meia-noite e vinte é um romance polifônico, narrado pelas vozes de Aurora, Antero e Emiliano, e está estruturado em seis capítulos não nominados. O primeiro, o quarto e o sexto capítulo são narrados por Aurora; o terceiro por Antero; e o segundo e o quinto por Emiliano. A morte de Andrei, conhecido entre os amigos por Duque, é o artifício utilizado por Daniel Galera como mote para contar a vida do grupo e dos seus quatro integrantes. A partir desse fio condutor, por meio da polifonia e da técnica narrativa do contraponto, o autor vai nos apresentando esses quatro personagens, juntamente com outros pertencentes aos seus círculos familiares e sociais, ao mesmo tempo em que vai reconstituindo a vida de cada um deles desde os tempos do Oranotango, e assim temos um retrato de cada um dos personagens narradores e do personagem morto, o conhecemos pela visão que os amigos tinham dele pelo fato de que a sua voz é silenciada na narrativa.

Dessa forma, por meio dessa estrutura narrativa contrapontística e polifônica viabilizada pela utilização de diferentes narradores em primeira pessoa, adentramos o mundo interior desses personagens e compartilhamos dos seus sonhos não realizados, dos seus desejos reprimidos, das suas angústias existenciais, dos seus fantasmas, de suas taras e de suas neuroses, e assim tomamos conhecimento da humanidade deles, do que eles são no momento em que se encontram e do que eles foram no passado. Nesse sentido, o reencontro não previsto, além de provocar em Antero, Aurora e Emiliano uma viagem ao passado em busca de fatos e imagens de Andrei que pudessem fazê-los compreender melhor a figura brilhante, reclusa e enigmática do amigo que se transformara em um dos principais escritores da literatura brasileira do início do século XXI, também provoca uma viagem ao interior deles mesmos em busca do que eles foram no passado para se compreender o que eles são no presente, tentando entender o que deu certo e o que deu errado em suas vidas.

Desse acerto de contas de cada um com seu passado ninguém sairá o mesmo. Um traço comum em todos eles é uma angústia existencial, uma espécie de ressaca depois do porre de sonhos vividos na juventude, quando juntamente com a revolução tecnológica e de comunicação trazida pela internet também sonharam em revolucionar o mundo. Aurora vive angustiada em São Paulo, às voltas com o término do seu curso de doutorado, enfrentando problemas com a banca do exame de qualificação e uma gravidez não prevista, enredada cada vez mais num pessimismo que pode vir a ser crônico; Antero, apesar de ser um publicitário muito bem-sucedido, bem casado e pai de um filho pequeno, vive uma eterna insatisfação existencial que o leva a extravasar as angústias no álcool e no sexo, meios que podem levá-lo ao fim do casamento com consequências também na vida profissional. Já Emiliano, além de enfrentar uma luta diária pela sobrevivência como jornalista freelancer, fato que o força a aceitar a proposta feita por um editor para escrever a biografia de Andrei, também vive às voltas com a sua sexualidade mal resolvida e com a angústia de uma iminente crise de meia

idade, pois é o único dos amigos acima dos 40 anos. Quanto a Andrei, o grande escritor também possuía suas neuroses: era recluso, mal falava com a imprensa e com o público e controlava deliberadamente o que era divulgado sobre ele, e a julgar pelas impressões de Emiliano sobre o material de pesquisa do seu próximo livro, ele também compartilhava do pessimismo de Aurora, pois planejava escrever um livro apocalíptico.

Dessa forma, ao narrar a trajetória de um grupo por meio das trajetórias individuais de seus integrantes, Daniel Galera apresenta um acerto de contas de uma geração consigo mesma e também entre cada integrante com o seu eu mais profundo. A partir da morte de Andrei eles são colocados frente a frente com suas imagens do passado e do presente, e essa acareação mostra o quanto a distância entre o sonhado e o realizado pode ser grande; e mais importante ainda: o quanto são voláteis as relações humanas, o poder que o tempo e o distanciamento têm para deteriorar amizades sólidas, transformar grandes amigos em quase estranhos.

No capítulo final do livro, em que Aurora vai para um sítio pertencente à família de Emiliano, há uma explicação para o título do romance que pode ser também uma grande metáfora que explica o significado daquele reencontro entre amigos. Aurora relembra que no réveillon de 1999, quando o mundo estava preocupado com o bug do milênio, ela, Andrei, Antero e Emiliano passaram a virada do ano no sítio, isolados, sem internet e longe do alcance dos fogos de artifício e dos seus clarões, e num dado momento Andrei anunciou, para surpresa de todos, “que já era meia-noite e vinte”. Nenhum deles tinha percebido até então que já tinham se passado vinte minutos do novo ano, da mesma forma que até o enterro de Andrei eles também não tinham percebido que havia se passado quase vinte anos do tempo em que eram grandes amigos e sonhavam juntos e agora eram quase estranhos, apenas conhecidos que um dia tinham compartilhado um projeto de vida.

ORIENTAÇÕES AOS COLABORADORES

Política editorial

A revista *Muitas Vozes* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, e tem como objetivo se constituir em um espaço de reflexão sobre questões de linguagem em suas múltiplas manifestações, sendo sua missão divulgar artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos de linguagem. A revista aceitará colaborações vinculadas aos dossiês temáticos de cada número, de acordo com os prazos que serão divulgados no início de cada ano, e artigos de temática livre em fluxo contínuo.

Adequações ao formato da revista

Todas as colaborações devem ser inéditas (não publicadas ou submetidas a outro periódico ou livro). Os trabalhos serão submetidos à avaliação de pareceristas, que verificarão a adequação do material à proposta da revista.

Os trabalhos podem ser submetidos em português, espanhol, inglês ou francês, e devem ser enviados para o e-mail revistamuitasvozes@gmail.com em dois arquivos com extensão DOC: um completo e outro sem identificação do autor. Além disso, o autor deve enviar um arquivo separado que contenha os seguintes dados: nome, afiliação acadêmica, endereço para correspondência, e-mail e números de telefone e fax.

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores. Os Editores não se responsabilizam por opiniões ou afirmações dos autores.

Normas gerais para apresentação de trabalhos

Os textos devem ter fonte Times New Roman, tamanho 12.

Quanto à extensão, artigos devem conter de 4.000 a 8.000 palavras e resenhas, até 3.000 palavras. Neste caso, o autor deve obedecer à seguinte ordem: referência bibliográfica da obra resenhada, de acordo com as normas da ABNT, nome do autor da resenha e afiliação entre parênteses, no formato Maria da SILVA (UEPG). As obras resenhadas devem ter sido publicadas, no máximo, dois anos antes da submissão do texto.

Artigos resultantes de pesquisa de mestrado ou doutorado deverão incluir o nome do orientador em nota de rodapé, a partir do título do trabalho.

Os artigos devem ser escritos na seguinte sequência

1. TÍTULO em caixa alta e em negrito, centralizado no alto da primeira página, em espaçamento simples entre linhas;
2. Título em inglês, na mesma fonte, dimensão e disposição, logo abaixo.
3. Abaixo do título, antecedido de um espaço simples, identificação do autor no formato Maria da SILVA (UEPG);
4. Nota de rodapé, a partir do sobrenome do autor, que traga as seguintes informações: titulação e e-mail para contato;
5. Precedido da palavra RESUMO, em caixa alta, duas linhas abaixo do nome do autor, sem adentramento e em espaçamento simples, texto de, no mínimo, 50 palavras e, no máximo, 200, contendo resumo do artigo, que indique seus objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão;
6. Precedida da palavra *ABSTRACT*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do título do artigo em inglês, versão do resumo, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
7. De 3 a 5 palavras-chave, separadas por ponto, precedidas do termo PALAVRAS-CHAVE, em caixa alta, mantendo-se o espaçamento simples, duas linhas abaixo do *abstract*;
8. Precedida da expressão *KEYWORDS*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do abstract, versão das palavras-chave, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
9. O corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das *keywords*, em espaçamento simples entre linhas;
10. Subtítulos correspondentes a cada parte do trabalho, referenciados a critério do autor, devem estar alinhados à margem esquerda, em negrito, sem numeração, com dois espaços simples depois do texto que os precede e um espaço simples antes do texto que os segue;
11. Para ênfase, usar *itálico*.
12. Agradecimentos, quando houver, seguem a mesma diagramação dos subtítulos, precedidos da palavra Agradecimentos;
13. Sob o subtítulo **REFERÊNCIAS**, alinhado à esquerda, em negrito e sem adentramento, as referências bibliográficas devem ser mencionadas em ordem alfabética e cronológica, indicando-se as obras de autores citados no corpo do texto, separadas por espaço simples. As referências devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor, seguindo as normas da ABNT: espaço simples e um espaço entre cada obra. Caso a obra seja traduzida, deve-se informar o tradutor.

Exemplos:

Livros LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1986.

Capítulos de livros

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p. 15-50.

Dissertações e teses

BITENCOURT, C. M. F. **Pátria, civilização e trabalho: o ensino nas escolas paulistas (1917-1939)**. 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Artigos em periódicos

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepâncias entre a pontuação e as pausas. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 26, p. 63-77, 1994.

Trabalho de congresso ou similar (publicado)

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. **Anais...**São Paulo: UNESP, 1990. p. 114-8.

1. No corpo do texto, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em letras maiúsculas, separado, por vírgula, da data de publicação (BARBOSA, 1980). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Morais (1955) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), estas deverão seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. (MUNFORD, 1949, p.513). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (PESIDE, 1927a), (PESIDE, 1927b). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (OLIVEIRA; MATEUS; SILVA, 1943), e quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960). Citações diretas em mais de três linhas deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra tamanho 10, sem aspas e espaço simples entre linhas. Citações com menos de três linhas devem seguir o fluxo normal do texto e virem destacadas apenas entre aspas. Não usar idem, ibid., ou ibidem.
2. As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé da página; remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior, após o sinal de pontuação, quando for o caso.
3. Ilustrações, tabelas, gráficos, desenhos e quadros devem ser numerados e ter título.

1. Quando imprescindíveis à compreensão do texto, e inclusos no limite de 30 páginas, **Anexos e/ou apêndices**, seguindo formatação dos subtítulos, devem ser incluídos no final do artigo, após as referências bibliográficas ou a bibliografia consultada.
2. Transferência de direitos autorais: Caso o artigo submetido seja aprovado para publicação, **JÁ FICA ACORDADO QUE** o autor **AUTORIZA** a UEPG a reproduzi-lo e publicá-lo na *REVISTA MUITAS VOZES*, entendendo-se os termos “reprodução” e “publicação” conforme definição respectivamente dos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98. O **ARTIGO** poderá ser acessado tanto pela rede mundial de computadores (WWW – Internet), como pela versão impressa, sendo permitidas, **A TÍTULO GRATUITO**, a consulta e a reprodução de exemplar do **ARTIGO** para uso próprio de quem a consulta. **ESSA** autorização de publicação não tem limitação de tempo, **FICANDO A UEPG** responsável pela manutenção da identificação **DO AUTOR** do **ARTIGO**.

Composição

Editora UEPG

Impressão

Imprensa Universitária