

entre **CAMINOS**

entreCaminos, São Paulo, v. 3, 2019

Anais da VII Jornada do Programa de
Pós-graduação em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-Americana



entreCaminos

REVISTA DOS ALUNOS DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

EQUIPE EDITORIAL

Editoras-chefe

Barbara Zocal Da Silva, USP

Laura Hosiasson, USP

Comissão editorial

Carolina Rubira, USP

Eleni Nogueira dos Santos, USP

Fabio Barbosa de Lima, USP

Fernanda Lobo, USP

Fernanda Simões Lopes, USP

Jáder Muniz, USP

Liliana Patricia Marlés Valencia, USP

Niala Pessuto, USP

Pacelli Dias Alves de Sousa, USP

Renata Raulino, USP

Zyanya Ponce, USP

Conselho assessor

Adrián Pablo Fanjul, USP

Alai Diniz, UNILA

Amarino Queiroz, UFRN

Ana Cecilia Arias Olmos, USP

Ana María Camblong, Univ. Nacional de Misiones

Angélica Karim Garcia Simão, Ibilce-UNESP

Caleb Gonzalez, Ohio State University

Cíntia Camargo Viana, UFU
Elias Ribeiro da Silva, UNIFAL
Elvira Arnoux, UBA
Fátima Cabral Bruno, USP
Franklin Larrubia Valverde, UniRadial/Unip
Heloísa Pezza Cintrão, FFLCH-USP
Idelber Avelar, Tulane University
Ivan Rodrigues Martin, Unifesp
Javier Rubiera, Université de Montréal
Jolanta Rekawek, UNEB
José Luis Martínez Amaro, UnB
Laura Masello, UDELAR
Leonor Acuña, UBA
Maria Augusta da Costa Vieira, USP
Maria del Carmen Fátima González Daher, UFF
María Isabel Pozzo, Universidad Nacional de Rosario
Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold, UFRJ
María Teresa Celada, USP
Miriam Gárate, Unicamp
Neide Maia González, USP
Silvana Mabel Serrani, Unicamp
Valesca Brasil Irala, Unipampa
Vera Lucia de Albuquerque Sant'Anna, UERJ
Walter Costa, UFSC
Wilson Alves Bezerra, UFSCar
Xóan Lagares, UFF

APRESENTAÇÃO

A VII Jornada do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana é um evento realizado anualmente pelos pós-graduandos desse programa, oferecido pelo Departamento de Letras Modernas, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP). Na edição de 2018, o encontro foi realizado nos dias 7, 8 e 9 de novembro.

A Jornada tem como objetivo ampliar a interlocução entre os pesquisadores de diversas linhas de pesquisa do programa por meio de debates, além de proporcionar um espaço de diálogo entre a pós-graduação e a graduação do Departamento de Letras Modernas. Ela foi composta por oficinas e mesas-redondas que abrangeram diversos temas relacionados às principais áreas de pesquisa do nosso Programa, isto é, Estudos tradutológicos, comparados e de processos interculturais; Estudos sobre funcionamento linguístico, aquisição, ensino e aprendizagem; Formas e processos na literatura espanhola; e Problemáticas estéticas e debates críticos na literatura latino-americana.

La VII Jornada del Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana es un evento realizado anualmente por los estudiantes de posgrado de este programa, ofrecido por el Departamento de Letras Modernas, en la Facultad de Filosofía, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) de la Universidad de São Paulo (USP). En 2018, el encuentro se realizó durante los días 7, 8 y 9 de noviembre.

La Jornada tiene como objetivo ampliar la interlocución entre los investigadores de varias líneas de investigación del Programa a través de debates, además de proporcionar un espacio de diálogo entre el posgrado y el pregrado del Departamento de Letras Modernas. En 2018, se realizaron talleres y mesas redondas que abarcaron diversos temas relacionados a las principales áreas de investigación de nuestro Programa: Estudios traductológicos, comparados y de procesos interculturales; Estudios acerca del funcionamiento lingüístico, adquisición, enseñanza y aprendizaje; Formas y procesos en la literatura española; y Problemáticas estéticas y debates críticos en la literatura latinoamericana.

- 10 ABSURDOS, ALIENADOS E VANGUARDISTAS:
ITINERÁRIOS DE UMA POLÊMICA
BRUNO VERNECK
- 20 A DOENÇA E A DISSOLUÇÃO DO SUJEITO,
EM *FRUTA PODRIDA*, DE LINA MERUANE.
O QUE PODE O CORPO ESCRITO?
ANA CAROLINA MACENA FRANCINI
- 32 *ALGÚN AMOR QUE NO MATE*, DE DULGE CHACÓN:
PRIMEIRAS QUESTÕES DE TRADUÇÃO
MAYRA MARTINS GUANAES
- 41 A MÁSCARA E O MONSTRO: A RELAÇÃO
ENTRE ROSTO, MÁSCARA E MONSTRUOSIDADE
NO ROMANCE *EL DESIERTO Y SU
SEMILLA*, DE JORGE BARON BIZA
LAIANE MARCHON FERREIRA
- 52 DEBATES SOCIAIS DA ESPANHA NOS ANOS 50,
A PARTIR DO ENFOQUE NARRATIVO EM *ÚLTIMAS
TARDES CON TERESA* (1966), DE JUAN MARSÉ
ROMEU DA SILVA TEIXEIRA
- 62 EDUARDO GALEANO E OS JOGOS DE LINGUAGEM:
ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA
HELOISA HELENA RIBEIRO DE MIRANDA
CÉLIA MARIA REIS

- 79 ENSAIAR A ESCRITA, ESCREVER A VIDA:
SYLVIA MOLLOY ENTRE O ROMANCE, O
ENSAIO E O RELATO AUTOBIOGRÁFICO
MARIANA PIRES SANTOS
- 88 FORMAS DO ESQUECIMENTO: ESCRITURA
DO ALZHEIMER NA LITERATURA LATINO-
-AMERICANA CONTEMPORÂNEA
RENATA CRISTINA PEREIRA RAULINO
- 95 LINGUAGEM E ESCUTA NAS
AGUAFUERTES CARIOCAS
ANDREIA MOURA DOS SANTOS
- 105 REINALDO ARENAS, CRÍTICO LITERÁRIO
PACELLI DIAS ALVES DE SOUSA
- 112 UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS RELIGIOSOS
E DAS SIMBOLOGIAS PRESENTES NA
LEYENDA "A ROSA DA PAIXÃO",
DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER
FERNANDO RODRIGUES DA COSTA

ABSURDOS, ALIENADOS E VANGUARDISTAS: ITINERÁRIOS DE UMA POLÊMICA

BRUNO VERNECK

Graduando em Letras – Português/Espanhol pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pesquisa na Pontificia Universidad Católica de Chile (2018) financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Atua na investigação dos seguintes temas: teatro hispano-americano moderno; dramaturgia hispano-americana comparada; e historiografia e crítica do teatro hispano-americano.

A estreia de *El desatino* de Griselda Gambaro, em 1965, desatou grande polêmica na cena teatral argentina. Ao ser eleita, no início de 1966, a melhor obra do teatro argentino contemporâneo pela revista *Teatro XX*, a peça catapultava sua autora para o centro de uma polêmica. “De imediato, dois dos jurados renunciaram à revista, em desacordo com a escolha. A partir daí a polêmica se generalizou” (PELLETIERI, 1992, p. 14). Estavam em tensão dois grupos: os realistas e os vanguardistas. Os representantes do realismo social eram Roberta Cossa, Carlos Gorostiza e Ricardo Halac; Griselda Gambaro e Eduardo Pavlovsky representavam os dramaturgos do lado vanguardista do conflito.

Para Osvaldo Pelletieri, crítico importante do teatro argentino do período, o que diferenciava as duas propostas e impulsionou a polêmica eram as escolhas formais e os diálogos com certas estéticas estrangeiras. O realismo reflexivo, influenciado pelo norte-americano Arthur Miller, buscava equacionar o conflito individual e a “causalidade social”, valendo-se de um aprofundamento psicológico das personagens. Mantinha, como herança naturalista, o ilusionismo da cena representada “como algo vivo”, recorrendo a uma “trivialidade deliberada destinada a produzir um efeito dramático” (PELLETIERI, 1992, p. 12). A proposta se centrava em representar uma classe média emparedada entre seus dilemas individuais e as ameaças do mundo.

Ainda segundo o crítico argentino, a *neovanguardia*, por outro lado, propunha “uma primazia da percepção sobre a reflexão” (PELLETIERI, 1992, p. 13). Herdeira do “teatro do absurdo”, esta vertente lançava mão de estruturas circulares, recorrendo a repetições, sem causalidade explícita. Segundo Pelletieri, a obra de Gambaro vale-se de “metáforas opacas” e é propensa à “autonomia total da obra dramática” (PELLETIERI, 1992, p. 13).

Matriz da imensa maioria de leituras posteriores, o trabalho de Pelletieri conclui que as “metáforas opacas” de Gambaro só se “aclaram” na passagem para a década de 70. De costas para o “referente histórico” ou a “realidade argentina”, a obra da dramaturga buscava sua verossimilhança apenas dentro da lógica interna do “gênero do absurdo”. Além do suposto radicalismo das propostas, havia no âmago da polêmica de 1966 um embaraço de ordem espacial que opunha o Teatro Independente ao Instituto Di Tella.

O Teatro Independente tem longa história na cena cultural argentina. Em 1930, Leónidas Barletta criava o *Teatro del Pueblo*, cuja proposta buscava fazer confluír as demandas das artes dramáticas e as inquietações sociopolíticas. Vinculado ao Partido Comunista da Argentina, o fundador tinha por objetivo propiciar um espaço em que o teatro dialogasse com as classes populares, especialmente a classe operária. Sobre a situação do teatro argentino coevo, ele criticava: “Bajo la apariencia de inocentes autores de sainetes, comedias y dramas al uso, se ocultaban las especies venenosas que nos rendían un pueblo sin valores morales, una juventud grosera y sin ideales” (BARLETTA, 1938, p. 28). Era necessário reformular ideologicamente

o teatro argentino a partir do ponto de vista nacional, visando uma educação política a partir dos palcos. Aí estão as matrizes ideológicas do teatro independente onde beberia a geração do “realismo social” que ganharia os palcos na década de 1960.

Fundado em 1958, a proposta do *Instituto Di Tella* era completamente distinta. Constituído como um centro de pesquisa sem fins lucrativos, seguia no rasto das vanguardas históricas, integrando modalidades artísticas e buscando se alinhar às inquietações da arte mundial. Era o “templo de las vanguardias artísticas” (MURA, 2014, p. 62). *El desatino* estreou no Centro de Experimentación Audiovisual da instituição. Foi o diretor da sala, Roberto Villanueva, quem tratou indiretamente da polêmica com o realismo em observação estimulante contida no prefácio à primeira publicação da peça:

El desatino no reproduce una realidad y tampoco la inventa, sino que crea una co-realidad a partir de elementos reales tratados libremente. (...) Todos los acontecimientos en ella son reales, mejor aún: cotidianos. Pero esos personajes, esos gestos, esas reacciones, esas motivaciones mismas están llevadas a sus últimas consecuencias. (VILLANUEVA, 1965, pp. 7-8)

Nesta breve apresentação do texto, o diretor tocava em um ponto central do tema: aquilo que se entende por realismo. Diferente da visão naturalista, prezando pelo ilusionismo da cena, o realismo reflexivo tentava se posicionar como uma superação da corrente anterior, mas transferia para esta “nova concepção” seu preceito central. Villanueva atualizaria a discussão da cena com argumentos que há muito a narrativa já havia descoberto: todas as possibilidades (e as camadas) do que entendemos por realismo. Basta pensar na produção de contos de dois grandes escritores hispano-americanos como Jorge Luís Borges e Juan Carlos Onetti para verificar os rumos diversos do mesmo tema. Em perspectiva similar, Kive Staiff, diretor da revista *Teatro XX*, lembra da hostilidade que reinava entre os dois grupos, haja vista que “el disentimiento no era meramente profesional o estético; se internaba de lleno en el territorio de la ideología” (STAIFF, 1992, p. 223). A situação, para Staiff, era de franca oposição:

En el teatro, el naturalismo minucioso, el realismo positivista y sin alas poéticas, execraba del arte degenerado que parecía proponer el Di Tella, rechazaba las expresiones que presuntamente remitían al colonialismo europeo y yanqui, a la evasión de las sociedades opulentas, a las así llamadas vanguardia, por su parte, se consagraba a actos sacrificiales del racionalismo, abominaba de las virtudes teologales de la palabra, gestaba paraísos sensoriales, descubría los misterios del

cuerpo y del inconsciente colectivo, se abandonaba al descreimiento. (STAIFF, 1992, p. 226)

No contexto polarizado da década de 1960, “vanguarda” passava de uma característica a uma acusação, convertendo-se em sinônimo de alienação e oposição da arte dita engajada. Neste período, até mesmo Bertolt Brecht correria o risco de ser um “vanguardista”, no sentido pejorativo da palavra, por situar a ação de seus textos na China ou nos idos tempos medievais. O “realismo reflexivo”, tomando para si a “missão” de levar à cena as angústias de seu tempo, seria a saída formal para acompanhar as inquietações da intelectualidade pequeno-burguesa; este gênero trazia em seu bojo uma “tese social” que dava conta de uma sociedade atrofiadora e imersa no individualismo. O que haveria por trás da “metáfora opaca” do “vanguardismo” de Gambaro? Seriam apenas exemplos de *L’Art pour art*, ou, como em Ionesco, um gesto de preocupação com o “infortúnio metafísico” do homem, ignorando o “infortúnio histórico”? (ROSENFELD, 2009, p. 341).

O chileno Jorge Díaz, assim como Gambaro, também despontou na cena teatral em meio a polêmicas que, se bem não alcançaram a dimensão daquelas que povoaram a cena argentina, foram importantes para questionar as bases ideológicas do teatro chileno novecentista.

É necessário pontuar, a modo de prólogo, um aspecto central da cena chilena do século XX: a centralidade dos teatros universitários. Emergindo sob o lema *gobernar es educar* do presidente Pedro Aguirre Cerda, em 1941 funda-se o *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* e em 1943 o *Teatro de Ensayo de la Universidad Católica* (TEUC), centrais para a vida cultural chilena, por onde passariam os grandes dramaturgos e atores do período.

Apoiados pelos sucessivos governos, foi frequente que os dramaturgos tivessem viagens custeadas à Europa como “práctica formativa”. De modo que “gracias a estos desplazamientos, los creadores nacionales ampliaban su educación estética y de paso les era posible relacionarse con las nuevas tendencias y sus principales exponentes” (PIÑA, 2014, p. 38). Diferente da oposição nos palcos argentinos coevos entre *européizantes* e nacionalistas, o contexto chileno foi marcado por um movimento mais antropófago.

O apoio do governo ao teatro universitário o converteu no espaço nuclear para a dramaturgia do século XX. Esta centralidade (e, penso, autossuficiência) é de tal modo decisiva que Cristián Opazo (2016) identifica um legado agorafóbico na crítica e na historiografia posterior: a produção dos “extramuros de los campus universitarios” raras vezes eram atendidas e pensadas em sua complexidade de questões.

Neste cenário, não é infundado pensar num certo incômodo com a fundação do ICTUS, por parte de um grupo de dissidentes egressos do TEUC. Contudo, as menções a qualquer

potencial polêmica são sutis e vagas. Na página de apresentação da companhia no site Memória Chilena, a separação do grupo tem como origem “diferencias con la política teatral” e com o TEUC. Tampouco se expande tal menção em trabalhos monográficos que discorrem sobre a história do grupo (Cf. HURTADO, 1980 e CANOVAS, 1986).

A vanguarda surge como polêmica no teatro chileno configurada temporal e espacialmente. Nathanael Yañez Silva, reputado dramaturgo atuante desde a primeira década do século XX, deixa entrever em suas críticas publicadas no jornal *La Nación* um incômodo com o afã “demolidor” da geração ICTUS. Sua resenha de *El velero en la botella* se inicia com fortes considerações:

A todos los autores nacidos hace treinta años, se les llama hoy en día, autores de vanguardia, renovadores del teatro, sin fijar los puntos de este teatro, ni tampoco su identidad. ¡Muy cómodo! Todos los demás autores, son anticuados o reaccionarios, y sobre estos jóvenes de treinta años o más, han caído todas las gracias del Espíritu Santo, y en una frase: son una maravilla. (*La Nación*, 4/8/1962)

Todo o desenvolvimento do texto tenta provar que o trabalho de Díaz é digno de aplausos e estudo não por seu “vanguardismo renovador”, mas por colher na tradição elementos para compor a peça. Na revisão de *Variaciones para muertos de percusión*, o crítico faz uma leitura irônica do programa da obra, observando uma contradição risível, uma vez que o texto fala de um número crescente de público no teatro da nova geração. “La realidad se burla de los prólogos” (*La Nación*, 19/6/1963), afirma o crítico ao observar que a quinta seção da peça já se encontrava esvaziada. Yañez marca uma oposição entre diferentes gerações que se enfrentam não só em suas propostas estéticas, mas também no modo de avaliar o “novo” diante “do velho” ou “o tradicional” versus “a vanguarda”.

Na leitura da obra de Díaz, além do sentido de ruptura do termo, que caracterizou o ICTUS, vanguarda figura como uma afiliação direta à *avant-garde* francesa, o que Martin Esslin cunharia como “Teatro do absurdo” no livro homônimo de 1962. Mesmo antes da popularização do termo criado pelo crítico húngaro, as primeiras resenhas à obra de Díaz já o colocavam como um discípulo de Ionesco, de seu “anti-teatro”, expresso pelo “caos formal” dos textos e sua “inquietud metafísica”.

Os dois primeiros parágrafos da resenha do crítico oficial de *El Mercurio*, Critilo, a *El cepillo de dientes* e *Un hombre llamado Isla*, na ocasião das respectivas estreias, antecipam grande parte das leituras posteriores da obra de Díaz. Trata-se de um herdeiro daquilo que seria conhecido como a estética do “absurdo”, ou simplesmente a vanguarda vinda da França.

O crítico é enfático quanto às influências europeias: sem a existência de Ionesco, seria impossível a existência de Díaz (*El mercurio*, 13/05/1961).

Ainda na resenha publicada em maio de 1961, Critilo identifica que “el equívoco verbal, la repetición obsesiva, el automatismo, la caricatura del convencionalismo escénico, el falso eufemismo, animan esta nueva concepción de la comedia” e são, portanto, também a alma da dramaturgia de Ionesco. Díaz, em 1959 no ICTUS, fora ator em uma montagem de *A cantora careca* e seu declarado admirador.

A relação Díaz-Ionesco, pensada no campo fonte-influência, será reiterada nas críticas posteriores de Critilo ao comentar *El velero en la botella* (1962) e *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963). Abundam expressões como “antiteatro”, “inquietação metafísica”, “caos formal” e “retórica verbal do absurdo”, reiterando sistematicamente a zona de contato identificada.

Na esteira da recepção da época, começam a surgir trabalhos teórico-críticos que, agora embaçados pela obra capital de Martin Esslin, se propõe a pensar o “drama absurdista hispano-americano”. Nesse sentido, são exemplares a antologia *Teatro del absurdo hispanoamericano* de Howard Quackenbush, de 1987, e textos críticos como “Evolutionary tendencies in Spanish American absurd theatre” de Támara Holzapfel, de 1980.

Depois de seis exitosas estreias no ICTUS, entre elas as celebradas *El cepillo de dientes*, *El velero en la botella* e *El lugar donde mueren los mamíferos*, o dramaturgo chileno fez as malas com destino à Espanha. As razões dessa viagem são incertas. Dentre elas, a sensação de que sua dramaturgia caía em um esquema repetitivo junto ao ICTUS estaria entre as mais decisivas... A sensação de recusa ao clima chileno “agobiante” também aparece recorrentemente em suas declarações: “Una sensación de claustrofobia”, resume em entrevista. A viagem que em princípio duraria algumas semanas, se estendeu por mais de trinta anos.

Díaz desembarca na Espanha ditatorial em 1965. Filho de espanhóis, foi acolhido por familiares em Madrid e rapidamente se juntou ao teatro independente local, mas seguiu enviando textos para serem encenados em América – aspecto importante que logo retomaremos. Nos palcos espanhóis estrearia cinco anos depois, em 1970, com a peça *El génesis fue mañana o la víspera del degüello*. Neste texto, Díaz constrói interessantes metáforas a partir de um casal em um mundo pós-apocalíptico enfrentando os dilemas da recriação. As referências à mitologia judaico-cristã trazidas em chave cômica seriam suficientes para motivar atitudes repreensivas por parte da censura franquista. Sobre o tema, afirmaria em entrevista:

No tuve ningún problema con la censura, por la sencilla razón de que no se representaban obras mías, ni yo pretendía eso, ni nunca andaba con obras bajo el brazo para entregarlas a un empresario, ni tampoco las presentaba a la censura; o sea,

no tuve problemas porque no tuve ocasión de tenerlos, pero evidentemente los habría tenido. (GALLARDO, 1972, p. 260)

Tendo levado aos palcos nove textos entre 1957 e 1964, ele seguiu em seu ritmo intenso de produções, ainda que sob o delicado momento social da cena espanhola. Driblando este impasse, seus textos continuaram sendo montados no Chile, além de ganhar os palcos norte-americanos, portugueses e de outros países latino-americanos como Cuba, Porto Rico e Venezuela. É neste período em Espanha que sua obra se irradiaria para outros países, caminhando para a fama que o consagraria depois como o dramaturgo chileno mais encenado fora de seu país. No Chile, o ICTUS continuava levando aos palcos peças inéditas e – inclusive durante a ditadura iniciada em 1973 – assumindo tom crítico e contestatário.

Todos os conflitos que atravessam as culturas argentina e chilena do período estão imersos em um contexto de radicalismos que marcou os 60 como época. A “hegemonia cultural de esquerda”, que notara Roberto Schwarz (1978: 62) no Brasil mesmo sob governo militar, marcara outros países latino-americanos. “La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la practica intelectual”, observa Claudia Gilman (2003, p. 42), de encontro à leitura de Schwarz. Toda a ebulição dos 60 parecia conformar uma mudança radical e inevitável. O Chile buscava sua via para o socialismo e em 1970 levava ao poder a Unidad Popular liderada por Salvador Allende. A esquerda peronista, por sua vez, clamava seu retorno em Argentina.

Não é alheio ao espírito da época que Gambaro e Díaz falem de modo enfático da centralidade que a relação com o público ocupa na concepção de seus textos teatrais. A primeira, ao comentar posteriormente seu exílio em Espanha, afirma que não produziu porque havia perdido seu público e, não conhecendo o público espanhol, não tinha sentido nenhum escrever teatro em tais condições (GAMBARO, 2010). Já Díaz analisa que os efeitos transformadores do teatro haviam se neutralizado porque os textos precisavam ser apresentados a uma burguesia que “necesita sentirse revolucionaria en las palabras”. Ele concluía que “en una sociedad al borde de cambios inminentes y radicales, el teatro aún sigue sostenido y dirigido por una minoría oligárquica” (DÍAZ, 1970, p. 74).

A relação com o público “conhecido”, com quem se dialoga, ou o desejo de chegar em aqueles que não estariam anestesiados por sua posição de classe é a marca da crença de que o teatro necessita comunicar e, mais importante, que tem algo importante a dizer.

O contraste destas declarações com grande parte das páginas da crítica e da historiografia a respeito dos autores é absoluto. A alcunha de *absurdo*, que aparece aos montes nas revisões, parece deslocar o “conteúdo” das obras para uma intenção “universalizante” da “mensagem”,

toda ela trabalhada nessa forma do caos que, creio, por seu afã de amplitude abarca uma produção bastante diversa tornando o conceito inespecífico, errático e, paradoxalmente, redutor.

Jean Pierre Ryngaert, ciente das “sortes diversas” que adquiriu “a partir dos 50, a escrita dramática” (2013: XI), recusa o conceito e busca ler desde outras perspectivas a obra de Ionesco, Adamov, Beckett e outros contemporâneos. Também no Brasil, Fabio de Souza Andrade, tradutor e leitor da obra de Samuel Beckett, mostrou que ao contrário do que a tradição crítica reiterava, o realismo não é “região antípoda” da obra do irlandês, concluindo que “o realismo beckettiano se distancia do modelo novecentista, sério por excelência, mas nem por isso se torna menos realista, alcançando o “risus purus”, capacidade de rir na infelicidade (...)”. (ANDRADE, 2010: 35)

Pelo exposto, me parece equívoca a leitura pela “via do absurdo” por duas razões: a primeira, porque o conceito é frágil e já amplamente rebatido pela crítica, a exemplo dos dois textos mencionados; e a segunda, porque no tocante a obra de Díaz e Gambaro, perde-se de vista a variedade de formas que eles manejam e experimentam, além dos ricos diálogos que uma análise formal pode estabelecer. Por fim, transcrevo o incômodo dos próprios autores com o epíteto:

Son comparaciones para mí, irritantes (...) pienso que hay una diferencia fundamental, es decir, que siempre hay en un transfundo de las obras, una materia de tipo social que las dinamiza, que las hace empezar a mover. Lo de Ionesco es más metafísico, es el absurdo de la existencia, y nosotros no llegamos al absurdo de la existencia en esos términos. Llegamos al absurdo del trabajo por la supervivencia, por ejemplo, ese tipo de cosa. (GAMBARO, 2014, p. 44)

En mi mal llamado “teatro del absurdo”, justamente había demasiada intencionalidad, moraleja, didactismo. ¿Como no lo vieron los críticos en su momento? De “absurdo” no tenía nada. Había demasiado sermón moralizante (...) las obras estaban cargadas de crítica social bastante obvia: la incomunicación de la pareja, la soledad, la explotación, obvias y demasiados mensajes. (DÍAZ apud GUERRERO, 2016, p. 89).

Nas duas declarações, o fator determinante para se diferenciar do absurdo é a “questão social”. Para Gambaro, a periferia, presa no “reino da necessidade”, trata de questões mais práticas, “terrenais”. Para Díaz, o que ordena o “caos formal” é a mensagem em sua potência de crítica

social. A sensação dos autores explicitada nas passagens é a de uma leitura insuficiente dos textos que, por sua vez, geraram uma leitura incômoda de suas respectivas visões do teatro.

A questão se desdobra ainda nas décadas posteriores. Durante o primeiro ciclo do *Teatro abierto*, ainda que em suposta harmonia (em se tratando de Gambaro, toda harmonia é suposta), Gambaro e Cossa são enfáticos ao insistir que o *Teatro Abierto* não foi um “movimento estético”, mas “apenas político”, atendendo a um caráter de urgência das condições sociais e históricas do momento, negando qualquer traço de assimilação da “vanguarda” com o “realismo”.

Jorge Díaz, por sua vez, já um nome inquestionável da dramaturgia chilena, passou trinta anos em solo espanhol experienciando tanto o “assassinato do Chile” (HOBBSAWM, 2017), quanto a efervescência (contra)cultural após o fim da ditadura de Francisco Franco. Figura canônica, a presença do autor nas historiografias produzidas desde então tende a uma harmonia no representar dos conflitos como a passagem do teatro universitário para o ICTUS tivesse sido espontânea mesmo em meio aos radicalismos que marcam o momento.

Assim, pensar as complexas relações entre teatro e político nos 60 nos leva a repensar o lugar que os dois dramaturgos têm ocupado nos trabalhos teórico-críticos que sobre eles se ocuparam até hoje. Repensar este lugar nos leva a aproximá-los não pelo gosto que nutriram pelas estéticas estrangeiras em um momento de força dos nacionalismos populistas, mas justamente pelo gesto dissidente de situar sua produção dramaturgical às margens das expectativas das políticas de estado hegemônicas em sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Fabio de Souza. Caindo na real: notas sobre o realismo inusitado em Beckett e Eurípides. *Literatura e Sociedade* (USP), v. 14, pp. 24-35, 2010.
- BARLETTA, Leónidas. “Crónica del teatro”, Buenos Aires, *Conducta*, n. 2, 1938.
- CÁNOVAS, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986.
- DÍAZ, Jorge. Dos comunicaciones. *Latin American Theatre Review*. v. 4, n. 1, 1970, pp. 73-78.
- GALLARDO, Andrés. Jorge Díaz: una entrevista. Santiago, *Aisthesis. Revista Chilena de investigaciones estéticas*. Núm. 7, 1972, p. 260.
- GAMBARO, Griselda. “Griselda Gambaro: ‘En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público’”. Buenos Aires, *Revista Ñ del Clarín*, 2010.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GUERRERO, Eduardo. *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Viva la revolución: A era das utopias na América Latina*. Organização de Leslie Bethell e tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLZAPFEL, Támara. “Evolutionary tendencies in Spanish American absurd theatre”. *Latin American Theatre Review*. v. 13, n. 3, 1980, pp. 37-42.

HURTADO, María de la Luz & Ochsenius, Carlos. *Teatro Ictus*. Santiago: CENECA, 1980.

MURA, GUSTAVO. *Die Zweitsprache. La Segunda Lengua*. Buenos Aires: Dunken, 2014. p. 62.

OPAZO, Cristián. Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena. Belo Horizonte, *Aletria*, v.26, n.1, 2016, pp. 29-47.

PELLETIERI, Osvaldo. “Trinta anos de teatro argentino”. In: *Teatro argentino contemporâneo*. Tradução de Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Publifolha, 2009.

QUACKENBUSH, Howard. *Teatro del absurdo hispanoamericano: antología anotada*. Cidade do México: Editorial Patria, 1987.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andra Stahel. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2013.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978, pp. 61-92.

STAIFF, Kive. “Una profecía perturbadora”. In: FERNÁNDEZ, Gerardo. *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 223-229.

VILLANUEVA, Roberto. Prologo. In: GAMBARO, Griselda. *El Desatino*. Buenos Aires: Centro de experimentación audiovisual del Instituto Di Tella, 1965. pp. 7-8.

A DOENÇA E A
DISSOLUÇÃO DO
SUJEITO, EM *FRUTA
PODRIDA*, DE LINA
MERUANE. O QUE PODE
O CORPO ESCRITO?

**ANA CAROLINA
MACENA FRANCINI**
Doutoranda em Literatura
Hispano-Americana na
Faculdade de Letras
da USP e Mestra pelo
Programa de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e
Hispano-Americana do
Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade
de São Paulo (FFLCH-USP).
Atualmente, é professora
de Português e Espanhol
(Ensino Médio e Superior)
no Instituto Federal de
São Paulo – Campus São
Roque. Tem experiência na
área de Letras e Educação.
Trabalhou como professora
e corretora de Redação no
Curso e Colégio Objetivo.

RESUMO

O romance contemporâneo *Fruta podrida* (2008), da escritora chilena Lina Meruane, narra a história de duas irmãs que vivem no campo: María — a mais velha —, especialista em pesticidas, e Zoila — irmã mais nova —, diagnosticada com diabetes. Chama a atenção o fato de a narrativa girar em torno do corpo doente de Zoila o qual, sem estar sob o controle do “sujeito da consciência” da personagem, acaba por ser subjugado pela medicina que, legitimada pelo saber científico, detém o monopólio sobre o corpo enfermo. Tendo isso em vista, o objetivo deste trabalho é analisar de que modo o romance, ao pôr em foco o corpo doente- seus sofrimentos e suas potencialidades-, problematiza a categoria de ‘pessoa’ ou de ‘sujeito da consciência/de direito’, como única forma possível/reconhecível do ser. A categoria de pessoa pensada para este trabalho é a que está presente em discursos jurídicos, filosóficos e políticos e que sustenta as reivindicações dos direitos humanos, contraditoriamente tão em voga na contemporaneidade, conforme teorizou o filósofo italiano Roberto Esposito, em seus livros *Tercera persona* (2009) e *Dispositivo de la persona* (2011). Dessa forma, será pertinente investigar também como a dissolução da hierarquia binária mente/corpo, no romance de Meruane, pode — como ato político — permeiar o sensível (RANCIÈRE, 1995), desestabilizar os dispositivos de controle da biopolítica (FOUCAULT, 2004, 2011) e instigar por novas formas de liberar e pensar a vida para além da exclusiva e excludente categoria de pessoa.

PALAVRAS-CHAVE: Fruta Podrida, Lina Meruane, doença, corpo, sujeito.

*Na recusa das grades,
o jaguar faz do próprio corpo a sua liberdade.
Maria Esther Maciel*

O CORPO DA ESCRITA

Em seu ensaio “Los travestis”, do livro *La simulación* (1982), o escritor exilado cubano Severo Sarduy (1937-1993) descreve o minucioso trabalho de escritura corporal de monges hindus – os ‘sadús’ –, que copiavam em seus corpos os *Vedas*, escrituras sagradas em sânscrito, do hinduísmo:

Las letras de un viejo manuscrito, apagadas por las manos y por el monzón, va a pasar del espacio inanimado y plano de la página, a la topología móvil del cuerpo. (...) Ejercicio sin fallos: se trata de salvar el cuerpo. No mediante el sacrificio o el don, no en su “caída”, sino por su inserción en un orden textual -el de los Vedas- al cual el cuerpo del sadú viene a anudarse, preso en el red de la escritura. (SARDUY, 1982, p. 63)

A inscrição da letra no corpo, com um pincel, feita pelos ‘sadús’ amalgama escrita e corpo; gesto este que possibilita ao corpo inserir-se na ‘ordem textual’ e, por conseguinte, situar o homem em seu grau mais elevado, segundo Sarduy: “el reino del símbolo” (SARDUY, 1982, p.64), da linguagem. Esta contiguidade entre letra e corpo, por sua vez, é uma noção fulcral que perpassa a obra de Sarduy, na qual se permite pensar não somente o corpo como texto, mas também o reverso: conceber a escritura em sua materialidade, como um corpo. Mais estritamente, essa perspectiva propicia pensar a materialidade da escrita literária: o corpo da literatura.

Tal concepção – tanto simbólica como material – da escrita literária (e do corpo) de Severo Sarduy, de alguma forma, reverbera na ideia que o filósofo francês Jacques Rancière (1940) possui sobre o ‘ato de escrever’ que preconiza sua teoria da ‘escrita como um ato político’, presente em sua obra *Políticas da escrita* (1995). Neste livro, distintivamente do gesto dos ‘sadús’ que escrevem no próprio corpo, tornando-o texto, Rancière reconhece a escrita como uma prolongação desse corpo: “uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma” (RANCIÈRE, 1995, p.7). Assim, para o filósofo francês, uma vez que o corpo se prolonga na escritura, pela qual se estabelece a conjugação com outros corpos, configura-se a comunidade. É a partir dessa noção de comu-

nidade – que é também uma forma de contiguidade entre corpo e letra ao modo dos ‘sadús’ – que se pode instaurar o ato da escrita como uma “maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 1995, p.7). É por essa razão que para Rancière a escrita é coisa política, pois – permeando o sensível – ela constitui esteticamente a comunidade, alegoriza essa comunidade e lhe dá forma:

A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições. (RANCIÈRE, 1995, p. 8)

É esta relação, pois, entre escrita e ‘ligação comunitária’, que estaria atrelada ao conceito de “políticas de escrita”, de Rancière, que pensa a escrita não como instrumento de poder, mas como forma de partilhar e determinar o sensível. Dessa maneira, tendo em vista essas noções, este breve artigo tem como objetivo analisar como se configura no romance *Fruta Podrida* (2018), da escritora chilena Lina Meruane, essa continuidade entre corpo e escrita que, ao pôr em foco o corpo doente da protagonista, dilui a hierarquia binária mente/corpo e acaba por problematizar a categoria de ‘pessoa’ ou de ‘sujeito da consciência/de direito’, como única forma possível/reconhecível do ser. É pertinente salientar que a categoria de pessoa pensada para este trabalho é a que está presente em discursos jurídicos, filosóficos e políticos e que sustenta as reivindicações dos direitos humanos, contraditoriamente tão em voga na contemporaneidade, conforme teorizou o filósofo italiano Roberto Esposito, em seus livros *Tercera persona* (2009) e *Dispositivo de la persona* (2011). Estendendo a relação escrita/corpo à política, tal como postula Rancière, o intuito desta análise é também indagar de que maneira a narrativa de Meruane, como coisa política, entremeia e ocupa o sensível, desestabiliza os dispositivos de controle do biopoder (FOUCAULT 2004, 2011) e permite interpelar por novas formas de liberar e pensar a vida para além da exclusiva e excludente categoria de pessoa humana, conforme será exposto a seguir.

A DOENÇA, SEM METÁFORAS

Habría que esperar.

Habría que estudiar.

Habría que consultar con los cirujanos extranjeros que venían cada año por si había algún promisorio adelanto.

Pero habría era un verbo condicional y el Médico Cirujano lo reemplazó por habrá, por haré la consulta o haremos, porque en la actualidad hacemos trasplantes de riñón, de pulmón, de corazón, aunque todavía nadie sobreviva suficientes días como para celebrarlo públicamente o anunciarlo por los diarios... Pero los hacemos porque en caso extremos, ya terminales, es la única opción para alargar la vida unos días, unos meses, a veces simplemente horas.

Al menos ese tiempo produciría la ilusión de haberle robado horas a la fatalidad. Al menos esas operaciones contribuirían al desarrollo de la ciencia a bajo costo. ¿Y entonces qué estaban esperando?

(MERUANE, 2015, p. 27)

Neste trecho do romance *Fruta Podrida*, a indagação feita pela personagem María – “¿Y entonces qué estaban esperando?” – parece óbvia à primeira vista, frente à única alternativa médica para salvar sua irmã enferma Zoila da “desgraça de padecer eternamente” de diabete (MERUANE, 2015, p.28). Presente no primeiro capítulo, denominado “Plan fruta” – num entrecruzamento entre a fruta podre e o corpo doente que vai além do simbólico –, este diálogo entre o médico Diretor do Hospital e María engendra o que será a trama desta narrativa: o drama da protagonista Zoila, a irmã mais nova que está sob os cuidados, ou melhor, à mercê da irmã mais velha María, especialista em pesticidas, a qual trabalha para uma grande empresa de Agronegócios para a exportação de frutas. O oposto de Zoila, María é caracterizada pelo seu asco às doenças: obcecada por higiene e pela fruta saudável (coberta de agrotóxicos), María tem como obstinado propósito a cura de sua irmã mais nova.

Mais especificamente, a conversação supracitada prenuncia o atroz acordo entre María e a junta hospitalar que visa, por meio de um escuso projeto experimental de transplantes de células com bebês recém-nascidos, prolongar a vida saudável de Zoila a qualquer custo (nem que seja por algumas horas), sem seu consentimento. A protagonista, então, diagnosticada com diabete, não é mais dona do seu corpo cujos proprietários são os médicos com suas prescrições, sem que a enferma possa interferir ou escolher o melhor tratamento para si. A narrativa põe em relevo, dessa forma, a tensão, de um lado, entre os médicos e María – os quais têm por objetivo tratar Zoila para um arriscado transplante – e, do outro, a enferma Zoila, que – contrária à afirmação do médico – não quer ter sua vida ‘alargada’ nem que seja por algumas horas. Zoila, na verdade, almeja o que parece ser impensável numa sociedade mercantil gerida por discursos que controlam e valorizam a vida produtiva: deseja deixar-se morrer.

Esse diálogo entre María e a junta médica – que culmina com a pergunta “¿Y entonces qué estaban esperando?” – pode ser considerado óbvio, mas o é especialmente nas socieda-

des industriais avançadas, nas quais a doença e a morte tornaram-se fatos “ofensivamente sem sentido” (SONTAG, 2007, p.14), tal como aponta a escritora norte-americana Susan Sontag (1933-2014), em seu livro *Doença como metáfora* (1978). Nesta obra, Sontag discorre sobre o imaginário que se criou em torno da tuberculose, sobretudo no século XIX, e do câncer no século XX. O que essas doenças teriam de semelhante? Ambas, cada uma em seu tempo, remeteriam a enfermidades misteriosas, intratáveis, caprichosas. Seriam, portanto, um escândalo à compreensão racional e médica, uma vez que esta, desde o século XIX, postula que todas as doenças poderiam ser curadas (SONTAG, 2007, p. 12).

Susan Sontag, então, sustenta que, quando uma doença temida ainda não foi compreendida pela medicina, isto é, quando ainda não há consenso sobre sua origem e, por conseguinte, sobre o seu tratamento para sua cura, esta lacuna é preenchida por uma série de fantasias que tentam apreender tal doença. Em outras palavras, para que uma doença misteriosa faça ‘sentido’, ela não pode ser reconhecida pelo que ela é – literalmente uma doença – já que sua compreensão foge aos limites do pensamento racional – ela acaba convertendo-se num símbolo de algo outro, ou seja, torna-se uma metáfora.

É o que parece ter ocorrido com a tuberculose e, nos dias atuais, com o câncer, pois, conforme afirma Sontag, ambas enfermidades são pensadas, metaforicamente, como doenças de paixão:

Assim como a tuberculose foi vista como uma doença provocada por excesso de paixão, que acometia os imprudentes e os sensuais, hoje muitos creem que o câncer é causado por uma paixão insuficiente, que acomete pessoas sexualmente reprimidas, inibidas, sem espontaneidade, incapazes de expressar ira. (SONTAG, 2007, p. 24)

Dessa forma, nota-se que a causa das duas enfermidades está relacionada a um traço psicológico que justifica a existência da doença e que culpabiliza, de alguma forma, o próprio sujeito enfermo por contraí-las. Entretanto, apesar das semelhanças, Sontag pontua uma diferença importante entre elas: a tuberculose, por ser contraída no pulmão, é concebida como uma doença “da alma”; já o câncer, como pode ser contraído em qualquer órgão – inclusive nos órgãos considerados constrangedores –, é concebido como uma doença mais “baixa”, do corpo. Assim, enquanto a tuberculose acabou por se tornar uma doença lírica, espiritualizada, elevada, cuja morte foi estetizada pelos românticos, “o câncer é um tema raro e ainda escandaloso para a poesia; e parece inimigável estetizar a doença” (SONTAG, 2007, p. 23).

Sem perder de vista o fato de que o livro de Sontag foi publicado na década de 1970, foi possível notar no romance contemporâneo *Fruta podrida* um gesto literário distinto do que

aponta Sontag com relação à doença. Esta não é mais narrada metaforicamente como símbolo de algo outro (tal como faziam os românticos), ao contrário, a doença, de forma perturbadora, é narrada literária e literalmente pelo que ela é: tão somente uma doença. E, ainda que não seja o câncer, a diabete de Zoila é uma doença degradante e degenerativa que, apesar de não ser imediatamente letal, não tem cura, assim como o câncer. Desse modo, a protagonista encontra-se confinada neste limbo angustiante – o seu tratamento – que a narrativa põe em foco. Por sua vez, a doença, ao instaurar-se pelo que ela é no corpo e na narrativa, sem apresentar um outro sentido que a torne inteligível, parece desestabilizar o pensamento racional. A enfermidade parece instaurar na narrativa a lógica do corpo, que a racionalidade custa a abarcar. Outrossim, ao perturbar o pensamento racional, a presença do corpo doente – com seus sofrimentos e suas potencialidades – acaba por problematizar também a categoria que sustenta tal pensamento: o sujeito da consciência ou simplesmente a noção que se tem de “pessoa humana” tal como está popularmente estabelecida em discursos jurídicos, filosóficos e políticos e que converte esse sujeito num sujeito ‘de direito’, que o protege, conforme postula o filósofo italiano Roberto Esposito, em seus livros *Tercera persona* (2009) e *Dispositivo de la persona* (2011), como será discutido nos tópicos a seguir.

NARRATIVA DOENTE

Se a lógica do corpo está instaurada nessa narrativa ou se a narrativa é um corpo escrito, tal escritura dificilmente remeteria a um sujeito da consciência, uno: é isso que se nota no foco narrativo de *Fruta Podrida*. Dividido em quatro capítulos – “Plan Fruta”, “Moscas de la fruta”, “Fruta de exportación” e “Pies en la tierra” –, cada um possui uma instância narrativa distinta: no primeiro capítulo, o narrador está em terceira pessoa; no segundo capítulo, a voz é de Zoila, em primeira pessoa; em seguida, converte-se em segunda pessoa; e, por fim, volta à primeira pessoa, mas com foco narrativo de uma enfermeira norte-americana de um grande hospital, que conversa com Zoila.

Tais variações no foco da narrativa não permitem que haja uma centralidade do sujeito no romance e conduzem para uma neutralização dessa categoria. E tal como assinala Blanchot, em “A voz narrativa” (2010), o discurso literário – por suas peculiaridades – é um dos espaços mais genuínos do impessoal, ou seja, de neutralização da categoria de pessoa ou sujeito. Isso porque, segundo esse autor, o ato de narrar implica a renúncia do “eu” para dar voz ao “ele”, no entanto essa terceira pessoa não seria um outro sujeito, seria o neutro. Para Blanchot, a voz narrativa é neutra, pois ela se relaciona com a linguagem de maneira oblíqua, de forma que perca seu centro: não há exatamente um sujeito singular que se afirme na linguagem, como

esta pressupõe. O narrador “é aquele que renuncia a dizer ‘eu’ mas delega esse poder a outros” (BLANCHOT, 2010, p. 144), tais como os personagens. No entanto, na estrutura narrativa de *Fruta Podrida*, este descentramento do sujeito fica ainda mais evidente, já que nem a subjetividade dos personagens é possível contornar de maneira clara, reverberando ainda mais o processo de dissolução do sujeito na narrativa.

DESCIDA AO CORPO. DESCIDA AOS CORPOS

¿Y qué era ese olor, ese poderoso olor que le arrancaba otra náusea? La boca abierta de ese cuerpo emitía una empalagosa podredumbre. Apretó las muelas, la hermana mayor. En ese aliento espeso había manzanas agrias recién caladas. Se separó para tomar aire, y aspiró otra vez. (MERUANE, 2015, p. 16)

Náusea, mau hálito, maus odores: sem o intuito de estetizar o corpo, a narrativa de *Fruta podrida* declara a presença putrefata do corpo, que quase sempre se buscou ocultar dentro e fora dos limites da narrativa literária em primazia da consciência. Tal predominância da mente sobre o corpo, conforme assinala Esposito, corresponde a uma perspectiva dicotômica vigente a respeito do conceito de pessoa, a exemplo da concepção do filósofo francês de orientação católica Jacques Maritain, presente em seu livro “Os direitos do homem” (1967), que embasou a Declaração dos direitos humanos. De acordo com esta definição, no processo de personificação do ser humano seria necessário submeter sua parte animal, relacionada ao corpo, à parte racional correspondente à consciência. O corpo se tornaria, portanto, objeto desse sujeito, que é “senhor de si” e deteria o controle desse corpo, eis a pessoa humana (MARITAIN, 1967, p. 55; 62). É por isso que Esposito afirma que, na verdade, a categoria de pessoa – normalmente relacionada à tradição cristã ou aristotélica – jamais coincide com o corpo, é algo para além do corpo e isto seria o seu valor: a pessoa ou personalidade seria como uma “máscara” aderida ao corpo do ser humano, a qual estaria reservada somente a sua parte espiritual, mais elevada, portanto, apartada do corpo (ESPOSITO, 2009, p. 112).

Em razão dessa separação e hierarquização entre mente e corpo, referir-se ao corpo acaba por tornar-se uma decaída, nas palavras de Cristina Burneo Salazar, em seu ensaio “Cuerpo geminado”:

Digo que descendemos el cuerpo porque pensarlo es una tarea baja: sus órganos, fluidos, tubos, orificios, funciones han sido reprimidos por siglos y aun suprimidos

en nombre del alma, la mente, el espíritu. Los tubos que conducen a un orificio y un alma elevada no pueden ser parte de lo mismo. Hemos hecho arte, pensamiento, literatura, medicina, arquitectura, sin cuerpo. Prescindir del cuerpo para hablar de la existencia, de la cultura, prescindir del cuerpo para hablar del cuerpo. Quiero enunciar la vuelta del cuerpo (...). (BURNEO, 2017)

Este prefigura ser também o anúncio de *Fruta podrida* que indaga o corpo desde baixo e instiga por novas configurações do pensamento, do sujeito e da existência na narrativa literária: a erupção do “sangue doce” de Zoila que atesta sua doença – tema central da narrativa – instaura uma ordem outra, corpórea, que contesta a primazia da mente e, por conseguinte, a categoria de pessoa. Essa presença do corpo, que foge ao controle da racionalidade, de alguma forma, revê a noção de que o enfermo poderia ser responsável por sua própria doença, conforme assinou Sontag. Essa responsabilidade atribuída ao próprio doente seria consequência dessa visão “elevada” do conceito de pessoa, na qual a consciência deveria se sobrepor ao corpo. Não por casualidade, em entrevista ao Clarín, Lina Meruane também contesta tal ideia ao afirmar:

que un enfermo no es responsable nunca de su enfermedad ni tampoco de su curación, esa idea también hay que volver a pensarla, críticamente. (...) La enfermedad está infectada por la culpa. Es importante resistirlo (...).

A culpa, por sua vez, implicitamente, pressupõe uma infração cometida por esse “sujeito da consciência” que deve sofrer uma punição, o que corrobora para uma postura de “paciente” resignado, que o torna ainda mais vulnerável a possíveis tratamentos médicos abusivos ou simplesmente indesejados. Zoila, no entanto, não se coloca como “paciente” e tampouco carrega esta culpa, ao contrário, ela busca resistir ao monopólio sobre o seu corpo doente pelo saber médico-científico mercantil que, alicerçado por essa visão racional, quer ocupar esse papel do sujeito de consciência da personagem. Quando Zoila recusa-se às prescrições médicas e entrega-se ao seu apetite de comer açúcar, por exemplo, desde baixo, desde seu corpo, Zoila afronta a visão limitada de vida saudável e produtiva dos discursos médico-científicos para os quais o único intento é evitar a morte cujo limiar se define por uma ameaça, como o vírus ou a peste, sendo sua função controlar essa vida e restringi-la dessas ameaças (RECCHIA PAEZ, 2018, p. 159).

Portanto, de forma semelhante ao que teorizou Michel Foucault, em *Microfísica do poder* (2004), a presença do corpo doente em *Fruta podrida* delata as práticas de controle da biopolítica, a partir da articulação entre o saber e o poder que produz discursos que sujeitam o

corpo, como o discurso da medicina. Destarte, quando a política subverte sua prática para a gestão e controle da vida biológica e produtiva, a categoria de sujeito torna-se esvaziada de sentido e mais uma vez se dissolve. Por isso, a condição de enferma de Zoila insinua que a personagem não é mais sujeito da consciência (pessoa humana) e não pode responder por si: por imposição, torna-se paciente. Não por casualidade, uma das passagens mais marcantes do livro se dá quando María, irmã de Zoila, na iminência de ser presa, acusada por contaminar frutas propositalmente, pede a Zoila que lhe dê uma garrafa de veneno, pois preferia a morte a padecer na cadeia e Zoila hesita:

Me miro al espejo y veo a María en el Reflejo.
Encuentro la botella, no tengo más que un minuto para decidir qué hacer con ella.
Los hombros de esos hombres ahora empujan la puerta.
Por qué concederle una libertad a la que yo nunca tuve derecho.
Por qué darle la posibilidad de una muerte que yo misma he deseado siempre.
(MERUANE, 2015, p. 127)

A morte e a doença convertem-se, dessa maneira, numa espécie de libertação ou resistência às práticas da biopolítica na narrativa a qual, por seu turno, parece permear o sensível e interpelar por novas formas de pensar a existência, a vida, o corpo para além de sua habitual submissão à mente e ao discurso médico-científico mercantil, reordenando-os.

E, não bastasse a presença da doença e dos fluídos corporais, a narrativa de Meruane faz assomar tudo aquilo que escapa ao controle da racionalidade: as moscas da fruta, a praga, a fruta podre. Mais que uma descida ao corpo, *Fruta podrida* é uma descida aos corpos, à materialidade que lhes é comum, mais uma vez diluindo a noção de sujeito na narrativa. O fato de María ser uma especialista em pesticidas que devem prevenir a qualquer custo pragas nas frutas para exportação (para gerar lucro à empresa multinacional que explora o terceiro mundo) corrobora a ideia de que tanto a fruta quanto o corpo de Zoila padecem da mesma condição: de uma lógica perversa de “procedimentos múltiplos” de controle do corpo (FOUCAULT, 2011, p. 154), que adentram vários níveis e instituições diversas da sociedade e que possibilitam a dominação econômica e o acúmulo de capital. Nesta narrativa não parece haver sujeitos, mas sim corpos subjugados. A lógica do corpo na narrativa, portanto, revela um contínuo entre as corporeidades que não cabe nos contornos de um sujeito, colocando-o em xeque.

Por fim, *Fruta podrida*, ao não prescindir do corpo em sua narrativa, reivindica formas de resistência onde a opressão parece estar mais “profundamente arraigada”: no próprio corpo, assim como adverte Felix Guattari, em seu manifesto “Para acabar con la masacre del cuerpo”:

Es el espacio de este cuerpo con todo lo que produce de deseos lo que nosotros queremos liberar de la influencia “extranjera”. Es en este lugar que nosotros queremos “trabajar” por la liberación del espacio social. Entre ambos no existe ninguna frontera. Yo me oprimo porque yo es el producto de un sistema de opresión extendido a lo largo de todas las formas de lo vivido. La “conciencia revolucionaria” es una mistificación siempre que no pase por el “cuerpo revolucionario”, el cuerpo productor de su propia liberación. (GUATTARI, 2013, p. 59)

O corpo escrito, enfim, põe em evidência seus sofrimentos e potências e instiga a pensar: para além do sujeito, da racionalidade, do biopoder: o que poderia mais um corpo?

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010.
- BURNEO SALAZAR, Cristina. *Cuerpo geminado. Cuerpo siamés*. Quito: Turbina editorial, 2017.
- CLARÍN- REVISTA Ñ. Lina Meruane :La posición de víctima me parece de muy baja intensidad, 2012. Disponível em: https://www.clarin.com/literatura/lina-meruane-entrevista_0_SJw4oShvmg.html
- ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- _____. *Tercera persona: política de vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- _____. *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz Editores, 2016.
- Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Organización: Nathalie Bouzaglo e Javier Guerrero. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.
- GUATTARI, Felix. *Para acabar con la masacre del cuerpo*. Revista Fractal. n° 69, 2013. Disponível em: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal69FelixGuattari.htm>
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- MARITAIN, Jacques. *Direitos do homem e a lei natural*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1967.
- MERUANE, Lina. *Fruta Podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

A doença e a dissolução do sujeito, em *Fruta Podrida*, de Lina Meruane. O que pode o corpo escrito?
Ana Carolina Macena Francini

RECCHIA PAEZ, Juan. Cuerpos infectos, cuerpos extraños: literatura y vida en Fruta podrida de Lina Meruane. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, septiembre de 2018, vol. 7, n° 14, pp. 155-168.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora, Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

*ALGÚN AMOR QUE
NO MATE, DE DULCE
CHACÓN: PRIMEIRAS
QUESTÕES DE
TRADUÇÃO*

**MAYRA MARTINS
GUANAES**

Mestranda em Letras, área de estudos literários, pesquisa com foco nos estudos de tradução, estudos de gênero e literatura hispânica (UNIFESP). Bacharel em Letras – Português e Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e licenciada pela mesma instituição. É membro do corpo editorial da revista acadêmica *De Letra em Letra*, vinculada ao Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Possui experiência na área de letras, atuando como professora, redatora e editora, na área de arte-educação, atuando como mediadora em exposições de arte e ministrante de oficinas, e na área de produção cultural atuando como produtora de eventos.

A condição social das mulheres é um tema comum na obra da autora espanhola Dulce Chacón (Zafra, Badajoz, 1954 - Madrid, 2003), que era bastante comprometida com as questões de gênero, inclusive fora do campo literário, tendo participado da Associação de Mulheres contra a violência de gênero, da Associação de Mulheres contra a Guerra e da Plataforma de Cultura Contra a Guerra durante a Invasão do Iraque.

Algún Amor Que No Mate foi seu primeiro romance. Publicado em Barcelona, em 1996, pela editora Plaza & Janes, teve uma boa recepção pela crítica, foi adaptado para o teatro em 2002 pela própria autora e em 2007, após o falecimento de Dulce Chacón, a editora Alfaguara realizou uma segunda edição da obra em uma compilação intitulada *Trilogía de la Huida*, com outros dois romances seguintes: *Blanca vuela mañana*, (1997) e *Háblame, musa de aquel varón*, (1998).

Ainda que seja uma escritora pouco conhecida no Brasil, sua obra contribui para a discussão a respeito da desigualdade de gênero porque apresenta personagens femininas que buscam a libertação das imposições sociais.

Dulce Chacón é uma autora reconhecida na Espanha por sua produção literária considerável (cinco romances, cinco volumes de poesia, um de contos e duas obras teatrais)¹; entretanto, suas obras parecem pouco estudadas e ainda não foram traduzidas para a língua portuguesa. Dentre a produção científica dos últimos cinco anos, encontramos uma tese e uma dissertação acerca do romance *La voz dormida*², publicado por Dulce Chacón em 2002 e vencedor do prêmio *Libro del Año 2003*, concedido pelo Grêmio dos livreiros de Madri; sobre *Algún amor que no mate*, até agora encontramos apenas uma dissertação de 2010, “La reescritura de la subjetividad femenina en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi”, produzida na Universidade da Flórida por Veronica Tienza-Sanchez, e o artigo de 2006 “La narrativa de

1 Romances: *Algún amor que no mate* (1996); *Blanca vuela mañana* (1997); *Háblame, musa de aquel varón* (1998); *Cielos de barro* (2000); *La voz dormida* (2002). Poesia: *Querrán ponerle nombre* (1992); *Las palabras de la piedra* (1993); *Contra el desprestigio de la altura* (1995); *Matar el ángel* (1999); *Cuatro gotas* (2003). Teatro: *Segunda mano* (1998); *Algún amor que no mate* (2007).

2 Este é o romance mais recente da autora e tem como pano de fundo a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a ditadura franquista (1939-1975). Ele trata da situação das mulheres no período de pós-guerra. Em 2016, Isabel Jaén Portillo escreveu a tese “Aspectos cognitivos en torno a la novela y el cine de la memoria histórica *La voz dormida*” na Espanha e no Brasil, em 2017, Patrícia Dal’moro Mendes escreveu a dissertação “O feminino na luta antifranquista e a memória nos romances *La voz dormida* e *Las trece rosas*”. Este romance se tornou mais conhecido devido à adaptação cinematográfica com título homônimo, produzida em 2011 pelo diretor de cinema espanhol Benito Zambrano.

Dulce Chacón: Memoria de las perdedoras” de Carmen Sérven, que cita o romance. Os dois trabalhos abordam a subjetividade feminina e a representação da memória de pós-guerra, mas não estudam a representação da violência de gênero, que nos interessa.

Mesmo que *Algún amor que no mate* não tenha recebido tanta atenção quanto *La voz dormida*, acreditamos na potência literária com que Dulce Chacón aborda a violência de gênero, questão social bastante presente tanto na Espanha quanto no Brasil, visto que na Espanha os homicídios que têm como classificação “violência de gênero” ultrapassam o número de 60 mulheres mortas por ano. Já no Brasil, o índice de feminicídio é o quinto maior do mundo, com uma taxa de 5.000 mortes de mulheres por ano, segundo o Mapa da Violência 2015 sobre Homicídios de Mulheres.

O objetivo deste trabalho é registrar o que foi apresentado na VII Jornada do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da USP acerca das primeiras questões implicadas na tradução do romance *Algún amor que no mate*, que compõe o projeto de mestrado “Tradução e estudo do romance *Algún amor que no mate* de Dulce Chacón”, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo, sob a orientação das Prof^{as} Dras. Paloma Vidal e Ana Cláudia Romano Ribeiro.

O projeto em sua totalidade visa à análise dos aspectos textuais, estruturais e políticos do romance, bem como a sua tradução, tendo em vista os aspectos linguísticos e aproximações entre a língua portuguesa e a língua espanhola. Também serão produzidas notas explicativas sobre a tradução e comentários críticos sobre a obra e a temática da violência de gênero.

Traduzir o romance *Algún amor que no mate* é a possibilidade de apresentar em língua portuguesa uma obra de temática atual que foi escrita sob uma perspectiva sensível e crítica, que acreditamos poder fomentar o debate sobre a violência de gênero. Além disso, com a tradução seguimos com o nosso intuito de fortalecer a divulgação da literatura produzida por mulheres, além de divulgar no Brasil a produção da escritora Dulce Chacón.

O romance *Algún amor que no mate* está dividido em 74 partes ou blocos e, para organizar a nossa tradução, adotamos esta divisão também. Este trabalho, então, se debruça sobre duas partes do texto, que estamos chamando de bloco 1, ou seja, o início do romance, e o bloco 36, que compõe a parte do meio da narrativa em que ocorre a introdução de personagens novas, neste caso, a amante do marido da narradora/personagem Prudência.

O romance é narrado em primeira pessoa por uma mulher que é maltratada pelo marido durante o casamento. Esta narradora em muitos momentos cita episódios da vida de uma personagem chamada Prudência. Diante das fusões temporais da narrativa e das coincidências entre os episódios que são narrados sobre as duas, é possível constatar que a narradora e Prudência são a mesma pessoa.

Feitas estas considerações, passamos então para as primeiras questões de tradução surgidas ao traduzir os dois primeiros blocos.

O romance inicia-se com os seguintes parágrafos:

Hace muchos años que no hago el amor. No es una queja. Vivo muy bien así. Sin **la obligada costumbre**. Mi marido y yo nos echábamos juntos la siesta. **Él era muy cumplidor, y cumplía**. [...] Y digo que no hicimos el amor nunca más, no porque no tuviéramos tiempo, sino porque se nos fueron pasando las ganas de **coincidir**. De recién casados hacíamos el amor también por las noches. Con el paso del tiempo me empezaron a dar dolores de cabeza a la hora de cenar. (CHACÓN, 2007, p. 18, grifo nosso).

No atual momento de desenvolvimento do projeto “Tradução e estudo do romance *Algún amor que no mate* de Dulce Chacón”, parte das questões de tradução envolvidas nestes dois blocos já foram resolvidas, entretanto, nos interessa aqui a discussão das diferenças entre a língua espanhola e portuguesa presentes nestes blocos do texto.

Neste primeiro trecho temos questões semânticas, haja vista a nossa preocupação com possíveis perdas que poderiam ocorrer em relação à construção do texto e seu sentido. Na primeira linha do romance, por exemplo, a autora coloca “sin la obligada costumbre” (CHACÓN, 2007, p. 18) que poderíamos traduzir sem perdas de sentido por “sem o costume forçado”, “sem a obrigação do costume” ou “sem o costume da obrigação”. No entanto, outra possibilidade seria “sem a obrigação costumeira” que nos parece mais natural na língua portuguesa.

Neste mesmo parágrafo temos o substantivo/adjetivo “cumplidor” formando um par com o verbo no pretérito “cumplía”. A tradução exata deste par para a língua portuguesa é possível, bem como o caso anterior, mas sentimos a perda de sentido neste caso para o português, já que em nossa língua de chegada é pouco usual o termo “cumpridor” para este sentido que a autora coloca no texto, de um marido que “cumpre” com o dever de ter relações sexuais com sua esposa. Pensamos em duas possibilidades: traduzir por um termo mais usual (como “comparecer”, por exemplo) ou manter o par, mesmo causando um estranhamento na língua de chegada. Optamos por manter o par, preservando a construção paralela proposta pela autora.

No segundo caso, temos uma tradução exata para o verbo “coincidir”, mas como na frase seguinte temos este verbo no contexto das relações sexuais, acreditamos que na língua portuguesa o sinônimo “corresponder” é mais usual e não acarreta uma perda de sentido.

Ainda no primeiro bloco, temos o seguinte trecho:

Entonces yo me despertaba y le decía que **tenía la regla**, le acariciaba el pelo y él se dormía tranquilo. Poco a poco se fue acostumbrando a que la noche es para dormir. (CHACÓN, 2007, p. 18, grifo nosso).

Para dizer que estava menstruada, a narradora diz “tenía la regla”. A opção por este termo indireto nos permite pensar no contexto desta narrativa. A narradora provavelmente cresceu durante a ditadura franquista, período em que as mulheres tinham pouca liberdade em relação à própria vida e ao próprio corpo. Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, “regla” significa “menstruação” (p. 1188), sendo assim, seria possível traduzir este termo por “estava menstruando” ou “tinha menstruado”, mas perderíamos o sentido que a autora traz ao escolher este termo. Uma tradução mais exata seria “tinha a regra”, mas “regra” é um termo que, em 2019, pouco utilizamos para designar a menstruação, assim, perderíamos o sentido necessário para o público de língua portuguesa. Para este trecho encontramos a solução “estava naqueles dias”, que é um termo que parece conciliar a mesma ideia para leitoras e leitores de língua portuguesa e de gerações diferentes.

No bloco 18 também há questões semânticas em relação à escolha da tradução literal ou de uma expressão sinônima:

Cuando llegó por la noche ella le estaba esperando con la tarta en la mano y las velas encendidas, esto sí que lo hizo por cumplir, para que su marido no pudiera **reprocharle** nunca que se hubiera olvidado de su cumpleaños. () (CHACÓN, 2007, p. 53, grifo nosso).

Seriam possíveis algumas alternativas para a tradução do verbo “reprocharle”, que segundo o *Diccionario de la Real Academia Española* significa “censurar” (p. 1205). Na tradução exata do espanhol para o português temos “reprochar”, mas entendemos que este termo em português é pouco utilizado e remete a um contexto mais formal da língua, como pode ser observado no Corpus do Português desenvolvido por Mark Davies, que utilizamos para observar a variação dialetal da língua portuguesa. Poderíamos optar pelo sinônimo “censurar”; no entanto, após a discussão deste trabalho na VII Jornada do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da USP, adotamos o verbo “reclamar” que concilia grande parte de nossas expectativas léxico-semânticas em relação a este trecho.

As semelhanças e diferenças entre o português e o espanhol são elementos que estamos considerando ao traduzir, realizando adaptações na tentativa de não perder o sentido do texto, mas também de não apagar o fato de que esta é uma obra produzida em língua espanhola. Por-

tanto, na dúvida entre os termos mais adequados para o nosso trabalho, estamos optando por aqueles que não prejudicam as construções e sentidos do texto de partida.

Para isso, temos em vista algumas perspectivas teóricas a respeito de tradução, como por exemplo, a de Walter Benjamin. Para ele, com uma tradução, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento”, além de “expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (BENJAMIN, 2011, p. 209). Pelo caráter da renovação que uma tradução pode trazer, como exposto por Benjamin, é que muito se discute sobre as diferenças entre o original e tradução. Para Britto, “traduzir e escrever são de fato duas atividades qualitativamente diferentes” (BRITTO, 1999, p. 241). Britto discute em *Tradução e criação* a natureza da diferença entre ambas e chama a atenção para o fato de haver traduções que se aproximam mais do texto original e outras que se afastam.

Também consideramos a perspectiva de Antoine Berman que, em diálogo com Benjamin, apresenta algumas tendências deformadoras do processo de tradução. Sua abordagem interessa ao nosso trabalho, pois faz uma análise das traduções de prosa literária, forma do romance que pretendemos traduzir.

As tendências deformadoras fazem parte do processo de escolhas envolvidas em uma tradução como, por exemplo, neste trecho:

Quando Prudencia apagó las velas y dejó la tarta encima de la mesa, había un perro mordisqueando su muleta. Es un regalo de cumpleaños de mi madre. Con eso ya no había nada que decir, porque todo lo relativo a su madre era incuestionable. Había que aceptar al perro, sin protestas, por más que el marido **se hubiera** negado siempre a tener un animal en casa, aunque Prudencia **le rogó** en muchas ocasiones que **le dejara** tener un gato. (CHACÓN, 2007, p. 53, grifo nosso).

Dulce Chacón neste trecho faz uso de dois tempos verbais diferentes. Na língua espanhola, “Hubiera” e “dejara” são verbos conjugados no pretérito imperfeito do subjuntivo, tempo que expressa possibilidades, incertezas ou desejos improváveis no passado; “rogó”, por sua vez, está no pretérito perfeito do modo indicativo construindo uma oração concessiva. Ainda que a língua espanhola tenha semelhanças com a língua portuguesa, para garantir a concordância verbal da língua portuguesa é necessário mudar o tempo verbal na tradução:

Quando Prudência apagou as velas e deixou o bolo em cima da mesa, havia um cachorro mordendo sua muleta. É um presente de aniversário da minha mãe. Com isso já não havia nada que dizer porque tudo relativo a sua mãe era inquestioná-

vel. Havia que aceitar o cachorro, sem protestos, por mais que o marido **tivesse** se negado sempre a ter um animal em casa ainda que Prudência **tenha pedido** em muitas ocasiões que a **deixasse** ter um gato.

Neste trecho, a nossa opção foi, ao invés de utilizar a tradução de “rogó” no pretérito perfeito do indicativo (que também há na língua portuguesa, mas não em construções concessivas), adotar o pretérito perfeito do subjuntivo de língua portuguesa “tenha pedido”, que expressa uma ação (pedir) já realizada no passado. Assim conseguimos manter o sentido do texto, apenas “deformando” o modo verbal. Pelos exemplos apontados, podemos observar que até então, a maior parte de deformações e adaptações causadas são de âmbito gramatical e semântico.

As deformações e adaptações presentes em uma tradução também são questões abordadas pelos Estudos de Tradução quando articulados com os Estudos de Gênero. Essa articulação, aliás, nos possibilita a reflexão a respeito do papel de quem traduz. Simon, em *Gender in translation*, levanta a seguinte questão: “Até que ponto o papel do tradutor se mistura com valores sociais e como as posições da hierarquia social são refletidas no campo literário?” (SIMON, 1996. p. 3, tradução nossa).

Quando a tradução se articula aos Estudos de Gênero, que refletem sobre os valores sociais e as posições de hierarquia social, torna-se necessária a observação de alguns aspectos da nossa língua que amenizam as hierarquias de gênero. É comum observar perdas importantes na tradução de elementos significativos do texto em relação às questões de gênero.

Simon (1996) comenta em seu livro sobre Feminismo e Tradução, como exemplo, a tradução *The Second Sex* feita por Howard Parshley em 1952, do livro *Le deuxième sexe* (1949) de Simone Beauvoir. Uma crítica feita por Margaret Simons em 1983 em relação a esta tradução aponta vários cortes do texto original, entre eles, notas, nomes de mulheres mencionadas por Beauvoir, referências ao contexto entediante da vida cotidiana doméstica das mulheres, às relações lésbicas, ao feminismo socialista, etc. Simon (1996) nos mostra que a tradução distorce a argumentação de Beauvoir, a ponto de deixá-la incoerente, de modo que essas escolhas de tradução sejam questionáveis.

Embora nossa tradução ainda não tenha chegado a partes do texto que implicam questões de gênero, estamos atentas a elas, bem como aos valores sociais de quem traduz, uma vez que o romance *Algún amor que no mate* aborda a violência de gênero e esta temática deve ser apresentada com a devida clareza ao público leitor.

Nossa tradução visa a uma fruição da estilística do texto, visto que é através do fazer poético implicado em artes como a literatura que talvez seja possível sensibilizar o leitor tanto

para a estética da escrita literária quanto para questões difíceis do nosso cotidiano, como a da violência conjugal.

Traduzir uma obra de Dulce Chacón é aproximar o público leitor de língua portuguesa a uma obra de língua espanhola que muito dialoga com a nossa realidade social. Como coloca Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento em *Tecendo leitores, construindo leituras: o texto literário em língua espanhola*: “Se a literatura é fonte de encontros, por que não favorecê-los?” (NASCIMENTO, 2004, p.195).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. v. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução Susana KampffLages. 2.ed. Florianópolis: UFSC, 2011.
- BERMAN, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Tradução: Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2.ed. Florianópolis: Copiart: PGET/UFSC, 2012.
- BLUME, Rosvitha Friesen. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. *Fragments*. Florianópolis, n. 39, 2010.
- BRASIL. Decreto nº 11340/06, de 7 de agosto de 2006. Lei Maria da Penha. Distrito Federal, Brasil, ago 2006. Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. *Cadernos de tradução*. Santa Catarina, v.1, n.4. 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5534/4992>.
- CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? Trad. de Beatriz Regina Guimarães Barboza. *TradTerm*. São Paulo: v. 29, julho, 2017.
- CHACÓN, Dulce. *Algún amor que no mate*. 3.ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1996
- _____. *Trilogía de la huída*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- DAVIES, Mark. *Corpus do Potuguês*. Disponível em: <http://corpusdoportugues.org>.
- DOLZ, Patricia Ortega. Por que homens matam mulheres? *El País*, Madrid, jul. 2017. Seção Internacional. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/08/internacional/1499533272_517542.html.

ESPAÑA. Decreto nº 313, de 28 de dic. 2005. Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Madrid, España, dez 2005. Disponível em: <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760>.

FANJUL, Adrián. (Org) et al. Gramática y práctica de español para brasileños. 2.ed. São Paulo: Moderna, 2011.

FLOTOW, Luise von. Feminist Translation and Gender. Translating in the “Era of Feminism”. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

MENDES, Patrícia Dal’moreo. O feminino na luta antifranquista e a memória nos romances *La voz dormida* e *Las trece rosas*. 2017. Dissertação. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2017.

PORTILLO, Isabel Jaén. Aspectos cognitivos en torno a la novela y el cine de la memoria histórica “*La voz dormida*” de Dulce Chacón y su adaptación fílmica. 2016. Tese. (Doutorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario del estudiante. Madrid: Santillana, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUBIO, Andrés Fernández. Dulce Chacón publica una novela contra las parejas convencionales. *El País*, Madrid, feb. 1996. Seção Cultura. Fonte: https://elpais.com/diario/1996/02/16/cultura/824425204_850215.html. Acesso em:

SALLES, Penélope Eiko Aragaki. A desumanização em o remorso de Baltazar serapião: uma análise da violência dos homens contra as mulheres. 2018. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SÉRVEN, Carmen. La narrativa de Dulce Chacón: Memoria de las perdedoras. *Revista Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Volumen CLXXXII, nº 721, septiembre-octubre 2006.

SIMON, Sherry. *Gender in translation*. London: Routledge, 1996.

TIENZA-SANCHEZ, Veronica. *La reescritura de la subjetividad femenina en las obras de Dulce Chacon*, Lucia Etxebarria y Najat El Hachmi. Florida: University of Florida. 2010.

A MÁSCARA E
O MONSTRO: A
RELAÇÃO ENTRE
ROSTO, MÁSCARA E
MONSTRUOSIDADE NO
ROMANCE *EL DESIERTO
Y SU SEMILLA*, DE
JORGE BARON BIZA

**LAIANE MARCHON
FERREIRA**

Mestranda em Literaturas
Estrangeiras Modernas
Hispânicas (Universidade
Federal Fluminense).
Graduação em Letras -
Português/Literaturas
(Universidade Federal
Fluminense). Atualmente,
além de mestranda, é
copidesque, revisora e
tradutora freelancer.

Originariamente, fui inscripto en el registro civil como Jorge Baron Biza (Registro Civil de Buenos Aires, 1067, 22 de mayo de 1942). Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Baron Sabattini. No sé si “Jorge Baron Biza” debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío.
(JBB)

O romance argentino *El desierto y su semilla* foi publicado pela primeira vez em 1998. Sem sucesso na tentativa de publicar em grandes editoras, seu autor, Jorge Baron Biza, decide custear a própria publicação, pela pequena – porém em ascensão, na época – editora Simurg. No período, o romance teve boas críticas e a primeira edição esgotada, rendendo uma segunda. O pequeno sucesso que atingiu, entretanto, não se deve exatamente à crítica jornalística ou mesmo a algum movimento publicitário da parte do autor ou da editora; o que mais chamava a atenção de algum público para a obra era sua relação com um evento trágico ocorrido 34 anos antes, que envolvia o próprio autor e sua família (SOTA, 2008, p. 168-70). O acontecimento culminante da tragédia da família de Biza se deu em 1964, quando, no ato de assinatura do divórcio de seus pais (o escritor e político Raúl Barón Biza e a professora e historiadora Clotilde Sabattini), o primeiro atira ácido sulfúrico no rosto de sua futura ex-esposa. Horas depois, Raúl põe fim à própria vida com um tiro. O caso tornou-se um escândalo de âmbito nacional, uma vez que, para além da tragicidade em si, ambos os envolvidos eram figuras públicas argentinas. Um dos filhos do casal e autor do livro sobre o qual trato aqui, Jorge, assiste ao momento da agressão, partindo imediatamente com a mãe e um dos advogados também presentes para o hospital mais próximo. E é assim que inicia, décadas depois, *El desierto y su semilla*.

O sociólogo, professor e ensaísta Christian Ferrer, em seu livro *Barón Biza: El inmoralista*, cujo mote é Raúl, afirma que a obra se deve a Jorge, sobre o qual trata no primeiro capítulo, chamado “El hijo”. Ferrer afirma que Jorge Baron Biza teria “encomendado” o livro de maneira indireta, enviando-lhe um arquivo com diversos documentos, cartas, recortes de jornal e fotos de seu pai, afirmando que ele mesmo estava escrevendo um livro a partir desses materiais, mas que este não era um biografia (FERRER, 2016, p. 11-8). O livro tinha, de fato, certo cunho biográfico, mas era uma ficção. Como se, para conseguir produzir seu escrito, Jorge também precisasse que alguém produzisse uma obra deveras biográfica sobre o tema. A professora e pesquisadora María Soledad Boero, no livro *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica*, aponta para a não finitude da obra de Jorge e para impossibilidade de sabermos onde o gênero romance de *El desierto y su semilla* começa ou termina, ou mesmo onde começa ou termina sua confluência com a biografia posteriormente

escrita por Ferrer. Ela destaca a necessidade de Jorge Baron Biza de escrever algo que reunisse suas memórias e também uma possível necessidade sua de que outro escritor expressasse essas memórias de maneira mais distanciada, uma biografia de fato. Assim, Biza teria recorrido a Ferrer para dar cabo de um novo traçado de sua história, pois ele próprio estaria demasiado envolvido e precisava reinventá-la (BOERO, 2017, p. 142-3).

O escritor argentino Alan Pauls, em um breve artigo para a revista *Letras Libres*, chamado “Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo” (PAULS, 2012), afirma que *El desierto y su semilla* é, não apenas o livro que torna Jorge Baron Biza, finalmente, um escritor, mas é o que faz aquilo que seu autor jamais poderá fazer: “inventa um lugar no mundo”³. Pauls aponta para a singularidade da obra, para seu caráter único, e que impossibilitaria seu autor de escrever qualquer outra coisa posteriormente, pois ela o teria aniquilado. Diz ele: “Mais do que uma operação de conjura, *El desierto y su semilla* é uma condenação”⁴. A partir dos termos usados no artigo de Pauls, é possível chegar a uma questão bastante profunda, fundamental da obra – que não passa despercebida para Boero nem para Ferrer: sua característica cíclica. A ideia de deserto como possível analogia ao rosto da mãe que se desfigura produz o ambiente para que se crie algo novo (alusão à semente). É a partir da violência de seu pai contra sua mãe que o autor (e o narrador) vai desenvolver sua escrita.

O ROSTO ANTROPOFÁGICO

Como mencionado, *El desierto y su semilla* inicia logo após a agressão ter acontecido; o pai do narrador, na obra, chamado de Arón, acaba de jogar ácido no rosto da futura ex-esposa, chamada de Eligia. Então, seu filho, chamado de Mario, está levando-a para o hospital mais próximo. É preciso dizer que a primeira cena acontece como continuação ao ato de agressão, mas este só vai ser mais bem explicado páginas depois, criando uma sensação de continuidade desde o princípio; ou melhor, é como se não houvesse um princípio exato, o texto faz com que pareça que o leitor chegou no meio da narração de algo. De fato, a primeira frase da obra é a seguinte: “Nos momentos que se seguiram à agressão, Eligia ainda estava rosada e simétrica, mas minuto a minuto encrespavam-se as linhas dos músculos de sua cara, bastante suaves até esse dia”⁵.

3 “Inventarse un lugar en el mundo.” (PAULS, 2012, s/p., tradução minha.)

4 “Más que una operación de conjura, *El desierto y su semilla* es una condena.” (PAULS, 2012, s/p., tradução minha.)

5 “En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encrespaban las líneas de los músculos de su cara, bastante suaves hasta ese día (...).” (BARON BIZA, 2013, p. 21, tradução minha.)

Assim, o narrador segue descrevendo o rosto de sua mãe, como ele vai se transformando pouco a pouco, além do percurso que fazem até o hospital e a relação que mantinha até então com os pais, o que dá uma ideia do que provavelmente aconteceu nos momentos anteriores ao início do livro, mas, como já dito, somente páginas depois ele descreve efetivamente o ocorrido.

O romance se estrutura bastante em um movimento de ir e vir; Mario, o narrador, intercala assuntos, como se estivesse, de fato, pensando. Uma memória leva a outra, todas elas desencadeadas pelo ato de agressão, que funciona como uma *madeleine* proustiana funesta. A ciclicidade é um aspecto fundamental da obra, como se ela estivesse baseada sobre um labirinto (imagem que aparecerá ao longo da trama) que permite diferentes direções e caminhos, mas que sempre acabam por se encontrar, desde seu princípio. Um pouco mais adiante, o narrador acompanha o tratamento de sua mãe em uma clínica argentina para a reconstrução de seu rosto. Porém, ocorre uma mudança de perspectiva no tratamento de Eligia. O médico argentino encarregado optara por uma tentativa de reconstrução dos tecidos perdidos devido ao ácido, mas percebendo que não tinha suporte suficiente para fazer uma reconstituição tão séria, recomenda que a mulher seja tratada pelo maior especialista em cirurgia plástica na época, que se encontra na cidade de Milão, na Itália. Mario e sua mãe vão, então, para o local. Lá, o médico milanês sugere a Eligia algo diferente, o oposto do que havia sido feito na Argentina; propõe a remoção de tudo o que havia em sua face, antes e depois do ácido, para que o corpo possa ser reconstruído do zero.

O médico italiano, não à toa, tem o nome de Calcaterra, que funciona como um título para o próprio. Esse personagem será o artesão que, como uma espécie de demiurgo aristotélico, construirá um universo que siga um modelo de perfeição divino a partir de matéria caótica. A seguir, o trecho em que ele descreve, de maneira grandiloquente, o procedimento que operará:

Removeremos toda esta confusão. A carne queimada formava parte de uma estrutura maior de músculos, muito complexa e sábia. Os médicos que antes curaram sua mãe removeram o que estava evidentemente danificado, mas deixaram restos da estrutura, aqueles que não foram queimados. Andaimos inúteis agora. Uma estrutura incompleta é o caos, ou pior ainda, um fracasso da razão, ruínas em que tudo se perde. Colocaremos nova matéria, mas vamos fundá-la sobre bases sólidas, cimentos firmes e claros (...). Senhora, cavaremos em busca do Criador, o buscaremos no fundo das feridas (...) e quando o encontrarmos, pedir-lhe-emos que faça uma nova mulher. De modo que, a partir do ódio que a feriu, a partir deste maldito

ácido, destas feridas, tu, senhora, encontrarás a sua grande verdade, sobre a qual poderá edificar de novo, dessa vez para sempre.⁶ (BARON BIZA, 2013, p. 75)

Esse trecho funciona como um resumo de todo o processo pelo qual passará Eligia e aqueles que estão à sua volta (no caso, Mario é quem está sempre lá). O processo de recriação desde o caos é quase um projeto político do qual depende sua última esperança de existência real. Ou, ainda, um projeto verdadeiramente artístico, em que seu rosto será a obra, a possível tela que terá que ser tornada em branco novamente, para que o artista possa pintar um novo rosto. Como dito na introdução deste texto, a partir das reflexões de alguns de seus leitores críticos, *El desierto y su semilla* pode ser lido como tentativa de reconstrução de uma memória, que não pode ser feita de maneira autobiográfica por seu autor, mas que é reinventada por meio da ficção. Jorge Baron Biza também é o artesão, o demiurgo que constrói a partir do caos.

Ao pensarmos em *El desierto y su semilla*, podemos traçar alguma relação com a corrente antropofágica surgida no Modernismo brasileiro no início do século XX, bebe-se muito até hoje em diversos âmbitos artísticos na América Latina. A publicação do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade na primeira edição (chamada de primeira dentição, numa alusão bastante coerente com a ideia de antropofagia) da *Revista de Antropofagia* impulsionou essa corrente de ideias que tinha por intuito “comer” aquilo que não lhe fosse próprio. A tentativa de construção da identidade de povos que são o produto da violência, da imposição europeia sobre os corpos e culturas que viviam antes na América e dos que para cá foram trazidos à força data de muito tempo e passa pelos caminhos mais diversos. A antropofagia era o comer “o que não é meu” e absorver o que era deglutido para criar o novo, uma nova identidade, que, de fato, identificasse aqueles aqui nascidos após a colonização. Jorge Baron Biza apropria-se do ato violento a que assiste, no qual seu pai atinge sua mãe exatamente no rosto, o lugar que guarda sua identidade e que é arrasado, e constrói sua narrativa, juntando pedaços de fontes diver-

6 “Quitaremos toda esta confusión. La carne quemada formaba parte de una estructura mayor de músculos, muy compleja y sábia. Los médicos que antes curaron a su madre han quitado lo que estaba evidentemente dañado, pero dejaron restos de la estructura, aquellos que no fueron quemados. Andamios inútiles ahora. Una estructura incompleta es el caos, o peor aún, un fracaso de la razón, ruinas en la que todo se pierde. Pondremos nueva materia, pero la vamos fundar sobre bases sanas, cimientos firmes y claros (...). Señora, cavaremos en busca del Creador, lo buscaremos en el fondo de las heridas (...) y cuando lo encontremos le pediremos que rehaga una nueva mujer. En modo que, a partir del odio que la ha herido, a partir de ese maldito ácido, de esas heridas, usted, señora, encontrará la su grande verdad, sobre la que podrá edificar de nuevo, esta vez para siempre.” (BARON BIZA, 2013, p. 75, tradução minha.)

sas. O autor vai buscar em arquivos, cartas e fotos a matéria para basear seu quebra-cabeça. Os médicos argentinos tentam retirar os pedaços de pele queimada de sua mãe e costurá-los à maneira de reconstrução. Não dá certo. Calcaterra remove todos os pedaços que ficaram e espera até que o próprio corpo possa também (re)agir. Ele remove tecido de outras partes desse corpo e os realoca. E diz que a identidade poderia ser reencontrada se o rosto fosse olhado de maneira diferente, com olhos que falam com o divino, com “um olhar superior”, “um saber reconciliador”.

A ideia da criação de uma nova identidade em *El desierto y su semilla* implica em um procedimento de “troca de máscaras”. Há uma cena no romance na qual, ao entrar em um avião, ela é recebida pelos gritos de uma criança, que aponta para seu rosto, chora e pergunta à mãe “O que é? O que é?”, obtendo apenas a resposta “Não olhe, não olhe!” (BARON BIZA, 2013, p. 52). Não basta a reação veemente da criança, sua mãe também não sabe como reagir, e tampouco os outros passageiros presentes, que simplesmente desviam o olhar, calando-se. Ninguém sabe o que dizer ou fazer a seguir, até que o piloto do avião aparece e pede que Eligia e Mario se retirem. Ao obter a negativa como resposta, incomodado por aquela mulher sem expressão, o piloto decide colocar os dois na classe executiva, que se encontrava praticamente vazia; ali, ao menos estariam longe da vista de todos. Eligia fora condenada à condição de tabu.

O rosto que já não exerce sua função de rosto acarreta em seu isolamento, o leva a um estado de intocável, quase sobrenatural. Contudo, é a partir dessa condição de tabu, de algo que talvez compita a outro plano da existência, que será possível chegar ao novo, à elevação, à identidade que só se reconhece a partir do “olhar superior” descrito por Calcaterra. Temos, então, nesse movimento de conversão, a semelhança com um movimento proposto pela antropofagia, principalmente na ideia de Oswald de Andrade.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. *A transformação permanente do Tabu em totem. (...) A luta entre o que seria Incriado e a Criatura ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. (...) Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.* (ANDRADE in: PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 3 e 7)

Esse trecho do “Manifesto Antropófago” nos chama a atenção para a questão da transformação do tabu em totem. Na obra marcada por dualidades que é o livro de Jorge Baron Biza, é possível lançar um olhar antropofágico no que tange à transformação daquilo de que se tem medo – o tabu (significante) – em algo que represente o sagrado – o totem (significado). A representação básica e primordial da dualidade em *El desierto y su semilla*, que “falará” por diversas outras,

como a relação entre a violência e a família, ou o governo atuante na época na Argentina, é o rosto de Eligia. Este será a grande imagem de todo o livro, imagem da qual nunca temos uma descrição exata, que não seja alusiva a uma obra de arte ou a uma formação rochosa monumental ou à infinidade do deserto.

MÁSCARA E MONSTRO

María Soledad Boero, a partir da leitura de teóricos como Giorgio Agamben, David Le Breton e Gilles Deleuze, fala sobre a importância do rosto como “o lugar do outro”, a máxima exposição do homem ao mundo social e que, ao mesmo tempo, é justamente sua maneira de manter-se oculto (BOERO, 2017, p. 134). Abre-se, assim, uma perspectiva em que o próprio rosto funcionaria também como máscara, a possibilidade de alteração que permite mostrar e ocultar aquilo que o outro vê.

A desfiguração do rosto desencadearia, é claro, na desfiguração da identidade, na perda da capacidade de uso da máscara que revela ou da que oculta segundo o eu que a “veste”. A desfiguração indica para um momento posterior a uma figuração; aquilo que antes havia, que carregava possibilidades de expressões, de máscaras, torna-se, então, outro. Boero (2017, p. 11), em referência a Le Breton, nos diz que “A desfiguração no rosto traz consigo uma privação do ser, uma experiência do desmantelamento de si mesmo. A desfiguração desfaz a identidade, o rosto se torna Outro, mas um Outro que se torna sinistro”⁷ (BOERO, 2017, p. 135-6). E aqui a ideia de sinistro se coloca de propósito, pois a destruição do que era antes um rosto carrega consigo um peso, uma qualidade sinistra, trágica. Qualidade essa que permeia todo o livro de Jorge Baron Biza, como um espírito que assombra cada parte da narrativa.

O ato trágico de Arón de jogar ácido sulfúrico em Eligia é um movimento, um deslocamento de máscaras. Ao praticar o gesto, Arón, sob a máscara de homem, de pai, de marido, reafirma sua persona em posição de poder. Sua intenção era a de atingir os olhos da futura ex-esposa, para torná-la cega, tendo como última visão o rosto de seu agressor, para que essa fosse sua última memória visual. Nesse momento, ele se torna um monstro inegável. A partir da esperada cegueira de sua mulher, faria com que perdesse a função de ver o outro de que um rosto dispõe, com que esse rosto se tornasse incompleto em suas funções primordiais. Entretanto, o feito dá errado, Eligia protege os olhos, tendo a mão ferida e o restante do rosto destruído. Acontece o

7 “La desfiguración en el rostro trae consigo una privación del ser, una experiencia del desmantelamiento de uno mismo. La desfiguración deshace la identidad, el rostro se vuelve Otro, pero un Otro que se vuelve siniestro” (BOERO, 2017, p. 135-6, tradução minha).

oposto do planejado, a função de ver o outro permanece, mas ela, Eligia, também se torna um outro, que pode, inclusive, ver a si mesma. Quando o objetivo de Arón dá errado, ele não só se revela como monstro, mas passa a condição de monstro para Eligia.

É com essa máscara, a da monstruosidade, e, como dito anteriormente, com a condição de tabu, que Eligia é obrigada a figurar no mundo a partir de então. Ainda lhe é possível ver o outro e suas diversas máscaras, mas não é mais viável que o outro a olhe e veja outras máscaras que não a do monstro.

Em certo ponto da obra, Mario se encontra em Milão, mas não está com sua mãe na clínica de cirurgia, e, sim, na casa de uma jovem que conheceu na própria clínica. Ali, esperando que sirvam o jantar para que foi convidado, o narrador depara com um quadro pendurado na parede em frente ao lugar onde está sentado. A pintura se trata de uma reprodução de “O Jurista”, também chamado de “O Advogado”, do pintor Giuseppe Arcimboldo, datado de 1566. Temos, então, a análise que o jovem faz da obra tão característica de seu pintor – Arcimboldo é conhecido por seus retratos a óleo de personagens de feições humanas, porém compostas por elementos os mais diversos. Por exemplo, em sua famosa série intitulada “As quatro estações”, temos quatro perfis humanos, cada um formado por vegetais referentes a primavera (folhas verdes, flores variadas), verão (algumas folhas, frutos, raízes e sementes variadas), outono (uvas, cogumelos, folhas secas) e inverno (troncos, raízes e folhas secas).

“O Jurista” é o retrato de um homem que, a partir da observação de certos detalhes, é possível conceber como um privilegiado de um imperador da época em que foi pintado. Contudo, onde deveria estar o corpo do retratado, veem-se grossos volumes de livros dos quais não sabemos os títulos e que, segundo o narrador de *El desierto y su semilla*, é “possível imaginá-los áridos e soporíferos”⁸ (BARON BIZA, 2013, p. 118). Seu colarinho é formado por páginas escritas. O rosto é formado por aves depenadas, que dão origem aos olhos, nariz e bochecha, sendo que sua boca é a mesma que a de um peixe, cuja cauda representa também a barba do jurista.

Segundo a descrição do narrador,

O pintinho do nariz, depenado como seus congêneres no retrato [as outras aves que também constituem o rosto], posicionava sua cabeça de maneira que seu olho fosse

8 “se los adivinaba áridos y soporíferos.” (BARON BIZA, 2013, p. 118, tradução minha.)

também o olho do jurista. Quando prestei atenção a este detalhe recebi o golpe: o pintinho estava depenado e vivo.”⁹ (BARON BIZA, 2013, p. 118)

A partir desse detalhe do quadro, o narrador vai, então, discorrer sobre a capacidade dupla da imagem de representar o que ele chama de “anamorfismo psíquico”, a representação, ao mesmo tempo, do sofrimento e do assombro de vítima do pintinho depenado vivo e o brilho frio e calculista do olhar implacável do jurista. Tais imagens seriam percebidas sem que o espectador precisasse mudar de posição ou de auxílio da iluminação; deveriam-se apenas a “um esforço interior”. O termo “anamorfismo” compete a processos de distorção e deformação, principalmente no que se refere à geologia; a rocha anamórfica é composta de diversas substâncias encontradas em grandes profundidades. Em seguida, o narrador sugere que também o espectador de tal retrato deveria passar por uma mudança interior a fim de captar o caráter duplo, a mutabilidade do que vê. Surpreso por ser um quadro pintado quatrocentos anos antes, Mario destaca a conservação desses dois aspectos presentes e notáveis até então nele.

Reconheci no segundo olhar que despedia o retrato – o frio e implacável – uma matéria tão atenta ao mal que havia perdido a consciência de si mesma e exalava essa mesma qualidade maligna de não poder reconhecer-se, que eu então havia atribuído às pedras, essa perversidade além das possibilidades humanas, instrumento da transrazão, que logo eu encontrava encarnada desde tempos remotos, como se as pedras conformassem, de trás da carne sem penas, uma aterradora e escondida referência ao deserto. (BARON BIZA, 2013, p. 119)

Não por acaso “O Jurista” figurava na capa da primeira edição de *El desierto y su semilla*, a edição paga pelo próprio autor, que pôde escolher cuidadosamente seus paratextos (textos de orelha e de contracapa) e a imagem. Para Boero (2017, p. 172), a presença do quadro representaria “melhor que as palavras a desintegração da carne, a falta de escala que permite a mistura de

9 “Reconocí en la segunda mirada que despedía el retrato – la fría y despiadada – una materia tan atenta al mal que había perdido conciencia de sí misma y exhalaba esa misma cualidad maligna de no poder reconocerse, que yo hasta entonces le había atribuido a las rocas, esa perversidad más allá de las posibilidades humanas, instrumento de la transrazón, que de pronto encontraba yo encarnada desde tiempos remotos, como si las rocas conformasen, detrás de la carne sin plumas, una aterradora y escondida referencia al desierto.” (BARON BIZA, 2013, p. 119, tradução minha.)

carnes, ‘a irracionalidade’ de cada ser”¹⁰. É claro que a representação dessa imagem na obra é indispensável e traz outra dimensão e outro efeito causado em relação ao que ocorre na carne, no rosto da mãe do narrador. Entretanto, é a partir da palavra que se dá sua representação, e é a partir da palavra, e também de sua desintegração que a obra se constrói, em um processo semelhante ao descrito por Calcaterra sobre o que será feito de fato no rosto de Eligia.

Além de todos os processos de transformação presentes na obra aqui apresentada, há também a questão do trabalho feito na linguagem pelo autor. Quando, no livro, o texto não se trata uma descrição narrativa, mas sim de passagens formadas por diálogos que ocorrem em um idioma que não o espanhol ou, por exemplo, uma redação que o narrador escreveu em alemão, ou seja, situações de estrangeirismo, o autor lança mão de um artifício que o próprio chama de “cocoliche globalizado”. Esse seria uma espécie de prática assistemática em que, ao escrever todo o texto em espanhol, em algumas partes deixa sinais sintáticos para que se perceba que os personagens estão falando em outro idioma. Essa prática funciona, portanto, como que de maneira oposta ao idioma *pidgin* cocoliche, que era falado em Buenos Aires no século XIX e início do século XX por imigrantes italianos que misturavam sua língua materna ao espanhol argentino da época.

Baron Biza lança mão desse elemento que, apesar de manter seu idioma materno – o espanhol –, marca fortemente a presença de outro. Um idioma é arrebatado por outro, porém sem que este outro se sobreponha, mas que contamine o primeiro. Cria-se uma espécie de máscara, que funciona enquanto o idioma primeiro, o idioma-base, se mantém; suas palavras continuam lá, constituem um sistema, mas disfarçado e fundamentalmente composto também por outro. É necessário pontuar que o próprio cocoliche “original” argentino funcionaria também como uma máscara identitária do imigrante na Argentina da época de seu uso.

Como dito, a ciclicidade e a dualidade estão presentes em toda a obra. O cocoliche globalizado de Baron Biza em uso chama a atenção do leitor para a condição de estrangeiro do personagem principal, funciona como uma máscara, assim como o cocoliche falado em seu país de origem funcionara antes. E, assim como o rosto de sua mãe e o da mãe do narrador, se funda a partir de uma violência, de uma transformação forçada de um idioma em outro, e que, também como é o caso do rosto da mãe, carrega uma identidade outra, forçadamente nova, com algo de monstruoso: a costura de idiomas que gera um quase idioma.

10 “mejor que las palabras la disgregación de la carne, la falta de escala que permite la mezcla de carnes, la ‘irracionalidad de cada ser’.” (BOERO, 2017, p. 172, tradução minha.)

CONCLUSÃO (OU DESCARO)

El desierto y su semilla funciona, de fato, como um labirinto. Aqui, ao tentar percorrê-lo, lancei alguns fios que poderiam ser capazes de promover a leitura da obra por diversos caminhos: a antropofagia, o aspecto cíclico, a dualidade, a máscara, a monstrosidade. Como era de se esperar, devido ao aspecto labiríntico que tem o livro, todos esses elementos acabaram por se encontrar em algum momento.

Gastón Gallo, editor responsável pela editora Simurg à época da publicação de *El desierto y su semilla* e amigo de Jorge Barón Biza, leva a público em um artigo (GALLO, 2016) a informação de que, inicialmente, o autor chamaria sua obra de *Descaro*. Ao ouvir de Baron Biza tal título – em suas palavras – tão “truculento”, tratou de demovê-lo. O título inicial talvez falasse bastante sobre o livro, mas nuncaalaria tanto como o título que acabou recebendo, que demonstra um olhar mais cuidadoso e quiçá reconciliador.

Assim como Mario enxerga o “segundo” olhar do jurista como “uma matéria tão atenta ao mal”, o professor Calcaterra havia antes se referido ao rosto “vitriolado” como “um mal verdadeiramente complexo” (BARON BIZA, 2013, p. 73), uma imagem que poderia ser vista apenas por um “olhar superior”, capaz de enxergar o que há de oculto sem se atordoar pela confusão causada pelo ácido. Ele sugere que se olhe a partir de um “saber mais profundo”, um “saber reconciliador”. E é assim que o narrador termina o romance. Após anos em viagem, acompanhando a reconstrução da carne de sua mãe e os anos depois de seu retorno, povoados por memórias e tentativas de reconstrução da própria identidade, do eu e do outro, ele finaliza sua obra com a seguinte frase: “É de reconciliação que estou falando”¹¹ (BARON BIZA, 2013, p. 220).

11 “Es de reconciliación de lo que estoy hablando.” (BARON BIZA, 2013, p. 220, tradução minha.)

DEBATES SOCIAIS DA
ESPANHA NOS ANOS
50, A PARTIR DO
ENFOQUE NARRATIVO
EM *ÚLTIMAS TARDES*
CON TERESA (1966), DE
JUAN MARSÉ

**ROMEU DA SILVA
TEIXEIRA**

Mestrando em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Licenciado em Letras, com ênfase em línguas portuguesa e espanhola e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas, com ênfase em línguas portuguesa e espanhola pela Universidade do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Portugal (Período Sanduíche). Foi bolsista de Iniciação Científica na área de Literatura Espanhola Contemporânea.

Juan Marsé nasceu em oito de janeiro de 1933, na cidade de Barcelona, Espanha. Escritor autodidata, define-se como um romancista catalão que escreve em castelhano. Pertence ao grupo de jovens escritores que, entre 1955 e 1970, procuraram a superação da narrativa espanhola do ponto de vista das técnicas vigentes em seu tempo e da visão crítica da realidade espanhola que eles próprios viveram; pois esses autores presenciaram a Guerra Civil Espanhola, sofreram as perdas de familiares e amigos e alguns foram exilados em outros países da Europa ou da América Latina. Marsé relaciona-se com autores como Martín Santos, Juan e Luis Goytisolo, García Hortelano, compartilhando as suas características narrativas. Em 1966, publica *Últimas tardes con Teresa*, seu primeiro grande romance que o faz ganhar o Prêmio Biblioteca Breve de Seix Barral. Suas obras, traduzidas para a maior parte de línguas do mundo, fizeram com que Barcelona ficasse conhecida até nos países mais distantes, pois a cidade é o cenário principal de suas obras.

Essa obra mostra a trajetória de Manolo Reyes, apelidado de “El Pijoaparte”, um dos personagens mais fortes e originais da literatura contemporânea. “Pijoaparte” era uma expressão muito utilizada na década de 50 em Barcelona para apelidar os migrantes murcianos moradores da periferia. Manolo – el Pijoaparte – é comparado a grandes personagens da literatura, conforme Arturo Pérez-Reverte (2003):

Ahora acabo de releer el libro – es la cuarta vez en treinta años que sigo la huella, página a página, de Manuel Reyes, alias el Pijoaparte – y confirmo lo que le dije a su autor: *Últimas tardes con Teresa* es una novela de aventuras. Eso no resulta extraordinario si consideramos que, desde Homero, la historia de la literatura se refiere, casi siempre, a la aventura del ser humano moviéndose por un territorio hostil, en pos de un deber, una pasión, una idea, un amor, una cita ineludible con el azaro el Destino. Lo que ocurre es que, en el caso de Manolo el Pijoaparte, ese conflicto se traslada de los escenarios clásicos, el mar, la guerra, las praderas, la selva misteriosa, el desierto, a un paisaje inmediato, próximo, tan gris y falto de esperanza como la realidad del hombre atrapado por la tela de araña que él mismo teje: el equívoco, la ambigüedad, la ambición, el dinero como presunta dignidad, el sexo y su doble filo como salvación y como trampa. [...] Manolo Reyes, alias Pijoaparte, es uno de los personajes literarios mejor trazados en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. (PÉREZ-REVERTE, 2003 apud MARSÉ, 2005, p. 16)

As características do protagonista da obra fazem com que entendamos tal personagem como um anti-herói, pois a falta de moralidade, a ambiguidade, a ambição pelo dinheiro revela um personagem muito mais próximo à realidade. Marsé constrói o seu personagem moderno com traços muito clássicos, advindos da literatura picaresca. Manolo Reyes, tal como Lázaro de Tormes, tenta uma vida mais digna por meio de algumas mentiras e trapagens, burlando de seus coadjuvantes. El Pijoaparte finge ser um operário que milita clandestinamente para se envolver com uma burguesa militante em causas sociais antifranquistas. Assim como Lázaro em *Lazarillo de Tormes*, o autor espanhol contemporâneo utiliza um personagem pobre e marginalizado para criticar/denunciar as aparências das classes mais altas.

Por meio do um relato de uma história amorosa entre um jovem andaluz, ladrão de motos, representante da classe baixa, marginalizada (Pijoaparte), e uma jovem da alta sociedade, rica e filha da burguesia (Teresa), o narrador tenta relacionar dois mundos diferentes, utilizando diversas vozes com ironia e crítica ácida para debater a recuperação econômica da Catalunha pós-guerra civil espanhola, de acordo com a biografia de Juan Marsé, escrita por Josep Maria Cuenca (2015):

La tercera novela de Marsé aborda con determinación, entre otros asuntos, la conflictiva relación entre apariencia y realidad, las mil caras de la falsa conciencia humana, los numerosos y tiránicos condicionamientos derivados del origen social y económico de cada cual, la inconsistencia y fugacidad de las convicciones, la inaprensible lógica de las leyes que rigen las relaciones amorosas... Y aborda, también, una reflexión política profunda y necesaria que en su momento provocó indiferencia o irritación en mayor medida que la atenta acogida que sólo algunos dispensaron. En concreto, una reflexión relacionada con el carácter irreflexivo y autocomplaciente –bastante narcisista, de hecho- de algunos sectores de antifranquismo, movimiento del que, por lo demás, Marsé formó parte. (CUENCA, 2015, p. 297)

Um dos pontos mais importantes do romance é o embate ideológico provocado pelos enunciados diferentes dos núcleos divergentes representando os dois protagonistas: O Carmelo, região próxima ao Parque Güell que nos anos 50 era habitada por migrantes sulistas que fugiram da fome e da falta de recursos causadas pela Guerra Civil, e San Gervasio, bairro nobre de Barcelona, onde famílias burguesas construam suas mansões. Conforme Valdemir Miotello, em *Bakhtin: Conceitos-Chave* (2005), a ideologia na perspectiva do Círculo Bakhtiniano é:

Dito isso, se poderia caracterizar ideologia, da perspectiva bakhtiniana, como a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens. Ao mesmo tempo, esse ponto de vista também manifesta sua compreensão diversa da exercida pela ideologia dominante. A superestrutura não existe a não ser em jogo e relação constante com a infraestrutura, defende Bakhtin, e essa relação é estabelecida e intermediada pelos signos e por sua capacidade de estar presente necessariamente em todas as relações sociais. E em cada uma delas os signos se revestem de sentidos próprios, produzidos a serviço dos interesses daquele grupo. Em sociedades que apresentam contradições de classe social, as ideologias respondem a interesses diversos e contrastantes. (MIOTELLO, 2005, p.171)

Ao longo da obra, podemos ver os debates sociais por meio das divergências de classes desses dois protagonistas. Manolo já não tem nenhuma perspectiva de vida dentro de seu próprio bairro e busca na vida de Teresa uma maneira de conseguir o que sempre desejou. Manolo finge ser um operário que luta contra o sistema totalitário da Ditadura Franquista, enquanto Teresa se interessa por ele. Anteriormente, pensamos que Teresa inocentemente é persuadida por Manolo, mas depois, observamos que ela se aproveita da situação para conhecer uma realidade que nunca teve contato, mas sempre a atraiu. Dessa maneira, poderá praticar todas as teorias debatidas no grupo revolucionário do qual fazia parte, e conseguirá maior prestígio entre o grupo. Esses embates ideológicos também estão presentes na crítica do narrador a respeito dos movimentos sociais antifranquistas dentro das universidades, ou seja, por mais revolucionários que os estudantes almejavam ser, suas criações e influências familiares não os fariam iguais aos grupos que defendiam, pois eles viveram a vida inteira nas partes mais altas da pirâmide social e não possuíam consciência de classe, ou seja, não sabiam identificar os seus privilégios. Por mais que tentassem, eram contraditórios em suas atitudes:

Crucificados entre o maravilhoso devir histórico e a abominável fábrica do pai, abnegados, indefesos e resignados, carregam sua culpa de filhinhos de papai como os cardeais sua dignidade, a pálpebra caída humildemente, irradiam um heroico *resistencialismo* familiar, uma amarga malquerença de pais abastados, um desprezo por cunhados e primos empreendedores e tias devotas enquanto, paradoxalmente, são envolvidos por um perfume salesiano de mimos de mãe rica e jejum com mingau: isto os faz sofrer muito, sobretudo quando bebem vinho tinto em companhia de certos coxos e corcundas do bairro chinês, sombras tavernárias

presumivelmente sacaneadas pelo Regime por causa de um passado republicano e progressista. (MARSÉ, 2015, p. 294)

Outra teoria difundida pelo Círculo de Bakhtin que podemos identificar dentro de *Últimas tardes con Teresa* é o cronotopo. Segundo Fiorin (2006), o conceito de cronotopo, formado pelas palavras gregas *crónos* (tempo) e *tópos* (espaço), foi criado por Bakhtin para estudar como as categorias de tempo e espaço estão representadas nos textos. Ainda de acordo com esse autor, os cronotopos são uma categoria conteudístico-formal e brotam de uma cosmovisão, determinando a imagem do homem na literatura, pois constituem uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, lugares que estão em interação mútua (FIORIN, 2006, p. 133).

Verificamos a utilização do cronotopo quando a cidade de Barcelona é demonstrada de maneira detalhada para que o leitor se sinta parte daquela história, como se fosse vizinho dos personagens e os visse caminhar pelas ruas da cidade. A descrição tão realista enfatiza ainda mais as diferenças sociais dos protagonistas:

Ao amanhecer, do cume do Monte Carmelo às vezes é possível ver surgir uma cidade desconhecida sob a névoa, distante, quase como sonhada: farrapos de neblina flutuam ainda sobre ela como a asquerosa poeira que nubla nossa vista quando despertamos dos sonhos, e só mais tarde, solenemente, como se no céu fosse afastada uma grande cortina, começa a crescer em algum lugar uma luz crua que de repente cai de viés, rebate no Mediterrâneo e vem diretamente à fralda da colina para estatelar-se contra os vidros das janelas e cintilar na lata dos barracos. (MARSÉ, 2015, p. 77)

Quase não há marcadores temporais, sabemos em quais períodos as ações se desenvolvem por meio das descrições dos bairros e pontos turísticos de Barcelona. O excerto mostra que apesar do sonho turístico de Barcelona, o amanhecer é muito cruel para as pessoas que moram no Monte Carmelo, pois o contraponto entre o mediterrâneo e a luz refletida nos barracos marca bem essa análise. A maioria dos capítulos do romance é iniciada com a descrição dos ambientes da cidade ou dos espaços fechados em que as cenas acontecem para que o leitor possa se sentir como os personagens estão se sentindo dentro daquele espaço. Isso demonstra ainda mais as diferenças sociais em Barcelona e acentua as diferenças de classe dos protagonistas, focando ainda mais no desejo de ascensão de Manolo Reyes, que ao entrar em contato com esse “novo” ambiente, almeja ainda mais fazer parte dele.

Talvez porque, como todos os anos , quando o verão chegava, captasse de uma maneira aguda a vasta neurose coletiva de felicidade, o áureo prestígio do dinheiro que se espalha pelas propriedades mais luxuosas da costa mediterrânea como um mel dourado, que flutua no meio da explosão do sol como um gérmen da verdadeira vida e que em algumas noites especialmente cálidas e sem fim se introduz no sangue como álcool [...]. (MARSÉ, 2015 p. 119)

Um ponto a mais a se observar dentro de *Últimas tardes con Teresa* é genialidade do narrador. Como sabemos, o narrador tem um papel fundamental dentro de um romance. É ele que determina o papel do leitor na composição literária. Enquanto ente ficcional é capaz de exercer um poder sobre a atuação do personagem. A sua visão dos personagens, suas opiniões e ironias determinarão as interpretações dos leitores e não pode ser confundido com o autor, conforme Reis e Lopes (1988, p. 61):

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 61)

Mesmo divergindo autor de narrador, toda obra carrega traços inerentes aos seus respectivos autores, pois há uma mescla de opiniões, experiências vividas, referências culturais e políticas, com o mundo paralelo da narrativa:

Mesmo reconhecendo-se a sua especificidade ontológica, importa não esquecer que o narrador é, de fato, uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego etc. (REIS, LOPES, 1988, p.62)

Nesse romance, o narrador é onisciente, o relato está em terceira pessoa, com alguns monólogos interiores em primeira e em segunda pessoa. José Luis Bellón Aguilera, em *La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)* (2009) afirma: “Estilísticamente, Marsé emplea una rica gama de procedimientos que van desde las abundantes construcciones en estilo indirecto libre o en estilo directo libre, hasta el monólogo interior o la utilización de la segunda persona narrativa.” Há uma tentativa em dar uma variedade de perspectivas, tanto do autor quanto dos personagens, formando assim um romance polifônico:

O filósofo da linguagem, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoiévskiana e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. (PIRES, TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 66)

Marsé utiliza em *Últimas tardes con Teresa*, edição espanhola de 2005, vários procedimentos durante a narrativa: construções em estilo indireto livre (p. 78, 91, 187, 188, 237, 282, 301, 302 e 326) ou em estilo direto livre (p. 83 e 85), e também o monólogo interior e a utilização da segunda pessoa narrativa (p. 44, 261, 268, 302 e 306). O autor tenta pluralizar as perspectivas, tanto do narrador quanto dos personagens, transformando a obra em algo muito mais complexo, de acordo com Bakhtin (2015):

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas, tampouco, serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial e com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2015, p. 5)

Marsé constrói a sua obra utilizando-se de várias vozes narrativas para que fiquemos mais cúmplices das angústias de Pijoaparte. O narrador utiliza esses aspectos para tentar “enganar” o leitor primário, que lendo de uma maneira menos crítica e superficial, acaba compartilhando da ideia de neutralidade do narrador, ou seja, o narrador tenta posicionar-se em terceiro plano dentro da narrativa, criando uma segunda voz para julgar ou premeditar o futuro do personagem, muitas vezes buscando transmitir o que o personagem pensa naquele momento ou explicando os pormenores das ações narradas, conforme o excerto:

De fato, à medida que foi crescendo, todos os fatos relacionados com o seu nascimento – ser filho de alguém que não podia se dar a conhecer por causa da sua condição social em Ronda, ter sido engendrado em uma época em que sua mãe praticamente vivia no palácio do marquês e, sobretudo, a circunstância, para ele ainda mais significativa, de ter nascido em uma cama do próprio palácio (na realidade, isso se deveu ao parto prematuro, quase sobre as mesmas lajotas que a bela viúva esfregava, e por isso tiveram de atendê-la no palácio) – foram se cristalizando de tal forma em sua mente que ainda criança criou sua própria e original concepção de si mesmo. (MARSÉ, 2015, p. 90).

O narrador promove várias vozes sociais diferentes em embate, sendo que nenhuma delas prevalece, ou seja, o narrador não opta por uma ou outra voz social, elas aparecem no discurso da mesma maneira.

Exemplifica-se, assim, uma nova posição do narrador naquela história, como também do autor, que muitas vezes aproveita a utilização do discurso polifônico dentro da obra para exprimir suas concepções políticas e sociológicas, como também para ironizar certos acontecimentos ou atitudes dos personagens. Contudo, quando um autor escreve um romance não deixa as suas ideologias de lado, por mais que queira transparecer aos seus leitores a imparcialidade ou a neutralidade, pois ser imparcial já demonstra formar parte de uma ideologia, conforme Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*:

O pós-modernismo sugere que a linguagem em que o realismo – ou qualquer outra forma de representação – opera não pode escapar a essa “contaminação” ideológica. Entretanto, ele também lembra, por seus próprios paradoxos, que a consciência em relação à ideologia é uma postura tão ideológica quanto a ausência dessa consciência, ausência mantida pelo senso comum. (HUTCHEON, 1991, p. 229)

A obra de Marsé explicita essa ideologia em seu contexto histórico bem delineado, um período muito confuso e de reconstrução de um país (Espanha) que ainda sofria a Ditadura Franquista e carregava todos os problemas resultantes de uma guerra civil muito recente, perdendo parte de sua identidade. E ao debater o papel dos próprios movimentos estudantis de esquerda, organizados por estudantes burgueses dentro das universidades, o autor critica a sua própria ideologia, pois grande parte dos estudantes participava desses movimentos superficialmente com o intuito de parecerem preocupados e sentirem-se parte de alguma mudança dentro dessa sociedade.

Conclui-se que o foco de boas obras pós-modernas é a ressignificação de certas ideologias muito debatidas dentro do realismo e do modernismo. Há uma busca por criticar aquilo que já formava parte do senso comum literário, fazendo com o que o leitor reflita sobre a própria realidade na qual acreditava. Os autores pós-modernos já possuem em sua biblioteca mental toda essa ideologia criada pelos clássicos da literatura mundial e, ao criarem novas obras baseando-se ou parodiando tais clássicos, demonstram que há uma discordância ou uma reflexão mais aprofundada daquilo que antigamente era visto como algo inovador, ocasionando uma visão mais ácida e crítica da sociedade atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA, José Luis Bellón. *La mirada pijoapartesca (Lecturas de marsé)*. Ostrava: Cover & layout, 2009.
- BASANTA, Ángel. *La novela española de nuestra época*. Madrid: Anaya, 1990.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. Ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al.. 2. Ed., São Paulo: Ed. UNESP; HUCITEC, 1990.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*/ Beth Brait, (org.) – São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.
- CUENCA, Josep Maria. *Mientras llega la felicidad: Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *La creación literaria en España: Primera Bienal de Crítica: 1966-1967*. Madrid: Aguilar, 1968.
- FIORIN, José L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GOYTISOLO, Juan. *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos. Ansiedad de influencia versus intertextualidad autoconciente en Tiempo de Silencio, de Luis Martín-Santos. *Symposium*, Washington, n. 42, p.119-132, 1988.
- MARSÉ, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- MARSÉ, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. Prólogo. In: MARSÉ, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- PIRES, Vera Lúcia e TAMANINI-ADAMES, Fátia A. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 66-76, nov. 2010.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana C. M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, Luis A. B.; OLIVEIRA, Silvana P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. Introdução à Teoria Literária. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *História de la novela social española (1942-1975)*, Vol. II. Madrid: Alhambra, 1980.
- VÁZQUEZ, José Luis G. *La novela de Juan Marsé : análisis de las tendencias y de las técnicas narrativas*, 2000. Tesis (Doctorado en Filología Hispánica) – Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- VILLANUEVA, Darío. *Revisión de la novela social*. Anuario de Estudios Filológicos, n. X, p.361-374. 1989.

EDUARDO GALEANO E OS JOGOS DE LINGUAGEM: ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA

HELOISA HELENA RIBEIRO DE MIRANDA

Doutoranda em Estudo de Linguagem, Mestrado em Estudos de Linguagem, graduação em Letras Língua e Literatura Hispânica (2011) e Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Portuguesa (2004), graduanda em Comunicação Social - Jornalismo. É professora do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologias de Rondônia - Campus Vilhena e Coordenadora do Centro de Idiomas, atuando na Área de Ensino de Língua e Literaturas Hispânicas.

CÉLIA MARIA REIS

Graduada em Letras, com mestrado em Teoria Literária e doutorado em Literatura Brasileira, ambos cursados na UNESP/São José do Rio Preto/SP. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na área de Literatura Infantil e Juvenil no Depto de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Docente (Associada IV) do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Em seu Curriculum, os termos usuais no contexto de sua produção científica, artística e tecnológica são: teoria literária, crítica literária, literaturas de Língua Portuguesa, literatura mato-grossense, literatura infantil e juvenil, estudos comparados, literatura e ensino, formação de professor de Letras, universidade-comunidade e extensão.

RESUMO

A história, em seu estatuto de ciência, compõe-se como um gênero narrativo. A literatura, expressão artística, está naturalmente implicada na história, que a constitui como gênero produzido pelo homem, imerso na temporalidade. O “ponto-zero”, que marca o antes e o depois entre a história e a literatura, está no fato de ambas se constituírem como linguagem. Sendo assim, pretendemos nesse texto demonstrar como o discurso histórico pode fazer uso da linguagem literária na composição da narrativa historiográfica. Para tanto, analisaremos o texto “Palabras perdidas”, do uruguaio Eduardo Galeano, retirado da obra *Especjos: una historia casi universal* (2008), observando que, embora Galeano não cumpra as exigências do método da historiografia estrutural (demarcação temporal, relato dos fatos, informação das fontes, etc.), seu texto oferece outra configuração, possível ao discurso histórico.

PALAVRAS-CHAVE:

Eduardo Galeano, Literatura e História, Linguagem

INTRODUÇÃO

Literatura e história apresentam discrepâncias ou correspondências, dependendo da concepção epistemológica vigente. Tal relação, por vezes hostil, acaba por gerar questionamentos sobre suas limitocidades, centrados nas dicotomias fato *versus* ficção, mito *versus* história, real *versus* imaginário.

Por mais que inúmeros debates já tenham sido desenvolvidos acerca dessas fronteiras, não se torna tautológica a indagação sobre onde termina a história e começa a literatura? O questionamento se agrava quando se trata de uma produção fundada em ocorrências históricas, que pode ser considerada literatura pelos recursos artísticos que emprega. Nesse caso, é necessário ficar indagando sobre o ponto onde o discurso histórico é posto em suspensão e se passa a penetrar na sutileza das tramas da linguagem literária? Ou mesmo questionar se é interessante investir a atenção nessas dicotomias, quando as partes ensejam cada qual garantir o seu espaço na junção, ao invés de aproveitar o vigor que provém da interdisciplinaridade?

A história, na condição de ciência, é composta como um gênero narrativo. Em contrapartida, a arte literária, implica-se diretamente na história, haja vista que a história a constitui como gênero produzido pelo homem que não encontra outro modo de viver senão nas relações de tempo e espaço. Contudo, o “ponto-zero”, aquele que pontua o antes e o depois entre a história e a literatura, está na circunstância de que ambas se constituem como *linguagem*:

a história é antes de mais nada um artefato verbal, produto de um tipo especial de uso da linguagem. E isso sugere que, se o discurso histórico deve ser compreendido como produtor de um tipo distinto de conhecimento, ele deve antes ser analisado como uma estrutura de linguagem. (WHITE, 1991, p. 24)

Explica-nos José Carlos Reis (1995) que o método de construção da linguagem histórica clássica impõe ao historiador a configuração de uma escrita que aperte, ajuste, encoste, ou, até mesmo, cole o signo linguístico ao seu referente. Tudo pelo ímpeto da reconstrução precisa e minuciosa dos acontecimentos do passado. No entanto, o que pretendemos nesse artigo é demonstrar que o discurso histórico pode lançar mão da linguagem literária na composição da narrativa historiográfica. Para tanto, faremos a análise estilístico-formal e de conteúdo do texto “Palabras perdidas”, do escritor uruguaio Eduardo Galeano, retirado da obra *Espejos: una historia casi universal* (2008), verificando que, embora Galeano não cumpra as exigências do método da historiografia estrutural, configurando sua escrita a partir da demarcação temporal, do relato dos fatos, da informação das fontes, da datação dos vestígios, da referencialidade da

linguagem e da memória das grandes personagens históricas (LE GOFF, 1990), seu texto nos apresenta outra sistematização, possível ao discurso histórico.

HISTÓRIA: UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM

Para dissertar sobre a distinção estabelecida entre a cientificidade da história e a “suposta” ficcionalidade da literatura, o historiador estadunidense Hayden White (1991) argumenta que o estatuto de ciência atribuído à história não reside na construção de enunciados inteligíveis, muito menos que o discurso histórico deva se prender a mera descrição e narração do passado. Para ele, o aspecto científico da história está situado na faculdade de produzir discursos e seus infintos significados. É a capacidade de configurar e interpretar um fato histórico que lhe confere seu estatuto de ciência.

a saber, que a “história” que é o tema de todo esse aprendizado só é acessível por meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito, antes de poder ser digerido como “história”; e que essa experiência, por conseguinte, pode ser tão vária quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na própria história da escrita. (WHITE, 1991, p. 21)

Como trabalho com a linguagem, a relação que se estabelece entre o historiador e a história é resultado de um liame instaurado via discurso. O discurso histórico é renovado em sua forma culturalmente significante como um tipo específico de escrita, devido a sua ligação com o passado – “a existência do passado é uma pressuposição necessária do discurso histórico, e o fato de podermos realmente escrever histórias é uma prova suficiente de que podemos conhecê-lo” (WHITE, 1991, p. 21).

Ao tomar o discurso histórico como manifestação da linguagem, uma vez que a história “só pode ser lida se ela for primeiro escrita” (p. 20), White passa a considerar a importância da teoria literária, tanto para a teoria da história, como para a prática da historiografia. O teórico não nega a especificidade da escrita da história, visto que a informação é uma pré-condição, mas esclarece que o discurso histórico não promove um conhecimento novo sobre o passado, na medida em que o conhecimento é concebido como o produto de um determinado método de investigação. No entanto, o teórico enfatiza:

O que o discurso histórico produz são interpretações de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até “filosofias da história” altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se percebam seus referentes como fenômenos distintivamente “históricos”. Adaptando uma frase famosa de Croce aos nossos objetivos, podemos dizer que onde não há narrativa, não existe discurso distintivamente histórico. (WHITE, 1991, p. 22)

Se, para White, o discurso histórico não produz novas informações sobre o passado, mas sim novas interpretações e, sabendo que, embora esses discursos assumam múltiplas formas em sua materialidade linguística, eles nunca se afastam de sua essência diegésica. Logo, é compreensível perceber a razão pela qual White toma a teoria da literatura como um procedimento a ser acrescentado à configuração da escrita da história. Tal percepção se dá pela relação que a literatura desde sempre estabeleceu entre a *forma* e o *conteúdo* de seus textos. A relação de contiguidade de *um* no *outro* é que permite a composição da substância da linguagem poética expressa pela literatura.

Essas novas concepções permitem uma discriminação da relação entre a forma e o conteúdo do discurso histórico mais precisa do que era possível antes, com base na idéia de que os fatos constituíam o “corpo” do discurso histórico, e o estilo, sua “roupagem”, mais ou menos atraente, mas de modo algum essencial. Hoje é possível reconhecer que no discurso realista, tanto quanto no discurso imaginário, a linguagem é ao mesmo tempo forma e conteúdo, e que esse conteúdo linguístico tem de ser computado entre os outros tipos de conteúdos (factual, conceitual e genérico) que formam o conteúdo geral do discurso como um todo. Esse reconhecimento libera a crítica historiográfica da fidelidade a um literalismo impossível e permite ao analista do discurso histórico perceber em que medida esse discurso constrói seu assunto no próprio processo de falar sobre ele. (WHITE, 1991, p. 23)

O autor nos explica que a linguagem passa a ser também “conteúdo”, devendo ser considerada entre os outros conteúdos que compõem o todo discursivo. Nesse sentido, é preciso ressaltar que o discurso apresenta uma autonomia “no próprio processo de falar sobre” o assunto. O reconhecimento, como afirma White, esbate tanto no “fascismo” da linguagem, no conceito de Barthes,

que será visto mais à frente, da fidelidade historiográfica, nessa busca incansável pela verossimilhança discursiva, quanto na dicotomia real *versus* ficcional. Esse posicionamento confere legitimidade à transposição dos elementos que compõem a escrita historiográfica porque White leva em consideração a intencionalidade da linguagem. Roman Jakobson (2010) nos esclareceu quanto a isso argumentando que, para cada intencionalidade comunicativa, a linguagem exerce atividades diferentes e, por esse motivo, deve ser estudada em todas as variedades de suas funções, que o autor distingue em cinco: fática, se o objetivo do ato comunicativo for de estabelecer contato entre os agentes; referencial, se orientada para o contexto; emotiva, se a finalidade do texto é conduzir uma carga sensível e emocional; metalinguística, se a linguagem emergir para dissertar sobre si mesma, sobre suas regras de funcionamento; poética, se o desejo for intensificar a mensagem, apreender “o caráter palpável dos signos, [...] aprofunda[ndo] a dicotomia fundamental de signos e objetos” (JAKOBSON, 2010, pp. 126-127).

Nesse sentido, caso o historiador tenha como propósito informar, descrever, tornar clara uma mensagem, um dado ou um fato, deve-se valer da função referencial da linguagem. No entanto, a intencionalidade do discurso histórico não busca, meramente, oferecer uma informação, trabalho com traço mais jornalístico. O discurso histórico busca fazer com que a mensagem seja eficiente e interessante do ponto de vista do estilo, conduzindo, dessa forma, o sujeito histórico ao conhecimento e à reflexão acerca do evento. Assim, não será utilizando somente a linguagem referencial que ele atingirá esse intuito, mas deverá empreender recursos da função poética.

Assim como o discurso poético, tal como foi caracterizado por Jakobson, o discurso histórico é “intencional”, ou seja, é sistematicamente tanto intra como extrareferencial. Essa intencionalidade dota o discurso histórico de uma qualidade de “coisa” semelhante à da enunciação poética, e esta é a razão por que qualquer tentativa para compreender como o discurso histórico trabalha a fim de produzir um efeito-conhecimento deve se basear, não numa análise epistemológica da relação da “mente” do historiador com um “mundo” passado, mas antes num estudo científico da relação das coisas produzidas pela e na linguagem com outras espécies de coisas que compreendem a realidade comum. Em resumo, o discurso histórico não deveria ser considerado primordialmente como um caso especial dos “trabalhos de nossas mentes” em seus esforços para conhecer a realidade ou descrevê-la, mas antes como um tipo especial de uso da linguagem que, como a fala metafórica, a linguagem simbólica e a representação alegórica, sempre significa mais do que literalmente diz, diz algo diferente do que parece significar, e só revela algumas coisas sobre o mundo ao prego de esconder outras tantas. (WHITE, 1994, p. 6)

É a compreensão dessa distinção na funcionalidade da linguagem que deve ser observada no ato de configuração do discurso histórico. O desejo da comunicabilidade do texto, do trabalho da mente com a finalidade de conhecer a realidade e descrevê-la, da escrita denotativa para alcançar os imperativos da historiografia são deslocados em busca do prolongamento da mensagem, em busca por significar mais do que literalmente diz, fazendo emergir algo diferente da aparência. De que vale comunicar um fato histórico se ele não alcançará a acolhida do outro?

Para concluir seu pensamento, Hayden White (1994) argumenta que na travessia do estudo de um arquivo para a composição de um discurso e para a sua tradução numa forma escrita, os historiadores devem empregar as mesmas estratégias de configuração utilizadas pelos escritores de literatura, com o intuito de dotar seus discursos daqueles tipos de significados latentes, secundários ou conotativos, que requerem que suas obras não só sejam recebidas como mensagens, mas sejam lidas como estruturas que transcendam o conteúdo apresentado.

LITERATURA: JOGOS DE LINGUAGEM

Com sua semiologia, Roland Barthes (1977) nos oferece um novo prisma para a interpretação da linguagem e do mundo. Sua própria escritura pode ser vista como um índice da voluptuosidade e do desejo no modo como via, sentia e vivia as alienações da vida diária. A mirada – microscópica – de Roland Barthes não lhe concedeu somente a percepção fenomenológica de um todo singular, mas uma maneira de compreender a complexidade contemporânea, em especial, o diz respeito à língua.

De acordo com o crítico, a língua serve como um meio de propagação de discursos ideológicos, estando estes localizados nos mais finos mecanismos de intercâmbio cultural. Entre os meios de manifestação e de disseminação desses discursos, a língua compõe-se como o regime fascista:

O objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. [...] a língua, como desempenho da linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (BARTHES, 1977, p. 13)

Para essa perspectiva, já que o sujeito não teve a opção de escolha, restaram-lhe dois caminhos: a asserção da língua e o gregarismo da repetição. Conforme Barthes, a axiomática da língua está ligada à sua composição como código e suas leis de funcionamento, isto é, quando

o sujeito enuncia, a língua o obriga a fazer uso de seus procedimentos de seleção e de combinação, encaminhando-o, assim, à construção de enunciados positivos. Negar, duvidar, colocar-se neutro é um “jogo de máscaras languageiras”. No que diz respeito ao gregarismo, o teórico faz referência à repetição e ao automatismo dos signos linguísticos, que só são utilizados na medida em que são reconhecidos.

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir fora do poder, no esplendor de uma renovação permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 1977, p. 14)

Não sendo oferecida ao sujeito a alternativa de habitar fora da língua, restou-lhe, então, tornar-se um conhecedor de suas regras e leis para, assim, poder “trapaceá-la”, burlando de maneiras variadas tais normatividades. A literatura é, assim, para Barthes, o lugar onde a linguagem poderia se desviar das malhas do poder e encontrar a liberdade simbólica do signo. Entretanto, por mais que se tenha uma percepção da trapaça, na mesma proporção que a deslealdade, na literatura ela não é insidiosa: ela aprende o jogo da língua, seu regulamento e, por sabê-lo muito bem, encontra caminhos esquivos que assentem distanciar-se de sua asserção. É essa possibilidade de desviar-se da axiomática da língua e do método clássico da historiografia que veremos se configurar na escritura de Eduardo Galeano, com

Palabras perdidas

Por las noches, Avel de Alencar cumplía su misión prohibida.

Escondido en una oficina de Brasilia, El fotocopiaba, noche tras noche, los papeles secretos de los servicios militares de seguridad: informes, fichas y expedientes que llamaban interrogatorios a las torturas y enfrentamientos a los asesinatos. Em três anos de trabalho clandestino, AM fotocopia um millón de páginas. Um confesionario bastante completo de la dictadura que estaba viviendo sus últimos tiempos de poder absoluto sobre las vidas y milagros de todo Brasil.

Una noche, entre las páginas de la documentación militar, AM descubrió una carta. La carta había sido escrita quince años antes, pero el beso que la firmaba, con labios de mujer, estaba intacto.

A partir de entonces, encontro muchas cartas. Cada una estaba acompañada por el sobre que no había llegado a destino.

Él no sabía qué hacer. Largo tiempo había pasado. Ya nadie esperaba esos mensajes, palabras enviadas desde los olvidados y los idos hacia lugares que ya no eran y personas que ya no estaban. Eran letra muerta. Y sin embargo, cuando los leía, Avel sentía que estaba cometiendo una violación. Él no podía devolver esas palabras a la cárcel de los archivos, ni podía asesinarlas rompiéndolas.

Al fin de cada noche, Avel metía en sus sobres las cartas que había encontrado, les pegaba sellos nuevos y las echaba al buzón del correo. (GALEANO, 2008, p. 56)

Para seu intento semiológico, Barthes parte de estudos da linguística estrutural, fundamentando-se na concepção de língua de Fernand Saussure (2006) como um sistema social abstrato de seleção e de combinação de signos linguísticos, com a finalidade de estabelecer um arcabouço para a compreensão e organização dos procedimentos linguísticos, dispostos na materialidade dos enunciados, disponibilizando-nos as possibilidades e os métodos de trapacear com/a língua. De acordo com seu projeto semiológico, a trapaça se manifesta, indissociavelmente, tanto no plano de *expressão*, quanto no plano de *conteúdo*.

Barthes percebe uma adjacência em ambos no momento em que reinterpreta o signo proposto por Louis Hjelmslev, em *Essais linguistiques* (1971), e compreende que a complexidade dos regimes de significação manifesta-se por conta da associação entre esses planos. Seguindo a linha de pensamento de Hjelmslev, qualquer sistema de significação comporta um plano da *expressão* (E) e um plano do *conteúdo* (C) e a significação coincide com a *relação* (R) entre os dois planos (ERC). Ao deprender essa correlação, Barthes estabelece a contiguidade entre a *forma* e a *substância* dos signos linguísticos, os quais se encontram dispostos no corpo da língua.

Em relação ao plano de conteúdo, no texto, o narrador traz a ação subversiva e transgressora de sua personagem Avel de Alencar que, em meio às barbáries do regime ditatorial, de maneira clandestina, transforma um momento turvo da história do Brasil em gesto de solidariedade humana. A ação subversiva da personagem ocorre ao fotocopiar, dos Serviços de Segurança Nacional, furtivamente, informes, fichas e anotações sobre vítimas de torturas e de assassinatos, ocorridos no íterim da Ditadura Militar brasileira.

A personagem, “noche, trasnoche”, durante três anos, fotocopiou milhares de documentos secretos, “Um confesionário bastante completo de la dictadura que estaba viviendo sus últimos tiempos de poder absoluto sobre las vidas y milagros de todo Brasil.” Evidencia-se nesse fragmento uma metáfora, não colocada de modo aleatório, mas entramando o esquema semântico e formal do texto: o jogo “arquivos dos serviços de segurança” vs “confessionário”, este, sabemos, um móvel de madeira, colocado nas margens ou no fundo das igrejas, onde fica o religioso cristão ouvindo e absolvendo ou não os pecados dos penitentes. Ambos, arquivo e

confessionário, constituem-se num lugar no qual deveriam ser depositados diferentes elementos, para objetivos bem diversos entre si – de ordem física para o primeiro; espiritual, para o segundo. É válido ressaltar que a história nos mostra que tais lugares, embora apresentando essa diversidade, podem ser aproximados por uma ideologia de domínio nefasto sobre o corpo e a mente dos sujeitos, com o endosso oficial, respectivamente, do Estado e da Igreja. Nesse caso, há uma redução potencial da metáfora empregada.

Assim, o confessionário metafórico se apresenta como um receptáculo de “informes, fichas y expedientes que llamaban interrogatorios a las torturas y enfrentamientos a los asesinatos” – registros das ações repressoras organizadas pelos Atos Institucionais. Ações de torturas e assassinatos sucedidos no período ditatorial, podem ser denominados “falta”, que, segundo Paul Ricoeur (2014), é uma inadequação existencial do ser que está sujeito ao fracasso e a solidão, quando então sua experiência torna-se um “dado”. Para o filósofo, ela é composta por uma imputabilidade gerada pela transgressão de uma regra, que acaba por trazer consequências e danos a outrem. Embora os Atos Institucionais não configurem descumprimento das leis, uma vez que estavam amparados por uma legislação interna, eles violam os Direitos Humanos.

A forma específica que toma a auto-atribuição da falta é a da confissão, esse ato de linguagem pelo qual um sujeito toma sobre si, assume a acusação. Esse ato tem certamente a ver com a rememoração na medida em que dentro desta já se atesta um poder de vinculação criador de história. [...] a confissão ultrapassa o abismo outro que aquele que separa a culpabilidade empírica da inocência que pode ser chamada de metódica, a saber, o abismo entre o ato e seu agente. (RICOEUR, 2014, p. 468)

A confissão materializada em linguagem se transfigura em rememoração, este lembrar, de acordo com Ricoeur, estabelece “um poder de vinculação criador de história”, isto é, assente uma íntima relação entre a história e a memória. No instante em que Ricoeur instaura uma ligação entre história e memória, é possível compreender que, da mesma forma como língua e fala estão ligadas por um processo dialético, uma vez que “não há língua sem fala e não há fala fora da língua” (BARTHES, 1964, p. 19), história e memória também estão ligadas pelo mesmo procedimento, posto que não há história sem memória, como não há memória fora da história. Para Ricoeur, é essa dialética que autoriza o reconhecimento, instituindo o que o filósofo chama de “memória feliz”.

É ela! É ele! E a mesma saudação acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento lembrado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovidos à “reconhecimento”. Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento. (RICOEUR, 2014, p. 504)

Ricoeur acredita que essa memória feliz, instaurada pela ação de reconhecer, trazida e partilhada pela lembrança, contribui para a realização do luto e pode se transformar não apenas em memória apaziguada, mas em perdão. E afirma que, embora a fidelidade da memória não seja um dado, mas um voto, será a originalidade desse voto que autorizará sua representação, retomada numa sequência de atos de linguagem constituídos na dimensão declarativa da memória. A dimensão declarativa da memória, enquanto encadeamento de atos de linguagem, só pode ser percebida a partir do plano de *expressão*, no qual a sensibilidade da linguagem se manifesta na seleção lexical do texto. Na trama de “Palabras perdidas”, o narrador escolhe trabalhar com vocábulos que permeiam o campo semântico de um ambiente administrativo, um espaço onde deveria predominar a imparcialidade. Entre eles podemos destacar os verbos “fotocopiar”, “firmar”, “llamar” “cumplir” e “trabajar”, como também os substantivos concretos “oficina”, “papeles”, “servicios”, “informes”, “fichas”, “carta”, “mensajes”, “palabras”.

O papel do conceito do substantivo é o de simbolizar uma estrutura individual e única e o de determinar em nosso espírito o lugar especial que cada uma das representações do objeto deve ter em relação às outras. No conjunto dos atributos, aqueles que são possuídos por excelência de um modo único desempenham um papel particular de delimitação. (HUSSERL, 1970 *apud* RICOEUR, 2015, p. 164)

Dessa forma, tomando as reflexões de Husserl, se o substantivo possui como atributo denotar uma estrutura singular e, ao mesmo tempo decretar “em nosso espírito” a condição especial de cada uma das representações realizadas acerca dos objetos, dos seres e do mundo, é possível declarar que, embora o texto seja configurado como ficção, há o desejo de concretude do fato histórico, alcançado graças à relação entre a *forma* e a *substância*, materializada pelo jogo com a linguagem literária e aliados à tangibilidade dos substantivos empregados. Na escritura, a realidade histórica é assentida pelo plano de *expressão* na maneira como os elementos figurativos são dispostos no plano sintagmático da língua e, mesmo que sua axiomática e seu gregarismo o obriguem a utilizar seu regime de funcionamento, ao se valer da potência da linguagem poética, Galeano consegue trapaceá-la.

O plano sintagmático e o plano associativo estão numa estreita relação que Saussure exprimiu pela seguinte comparação: cada unidade linguística semelha a coluna de um edifício antigo: essa coluna está numa relação real de contiguidade com outras partes do edifício; a arquitrave, por exemplo, se for dórica, essa coluna convidar-nos-á à comparação com outras ordens arquitetais, a jônica ou a coríntia; e eis a relação virtual de substituição: os dois planos estão de tal modo ligados que o sintagma só pode “avançar” por sucessivos apelos de novas unidades fora do plano associativo. (BARTHES, 1964, p. 64)

A trapaça na matéria textual está direcionada em desviar-se do fascismo da historiografia clássica. A madrugada de 31 de março 1964, ou seja, o ponto-zero que marca o início da Ditadura Militar, no Brasil, requisito básico para se iniciar uma narrativa historiográfica, uma vez que marca o tempo físico, é substituída pelas locuções e adjuntos adverbiais, “las noches”, “noche trasnoche”, “entres años”, “últimos tiempos”, “una noche”, “quince años antes”, “a partir de entonces”, “largo tiempo”, “al fin de cada noche”. Embora não se tenha acesso a uma data, o texto organiza com clareza um *clain* temporal dos acontecimentos inseridos na historicidade do período. O ponto-zero é desenvolvido pelo adjunto adverbial “Una noche”, responsável por determinar o início da ação da personagem de procurar outras cartas que certamente estarão escondidas.

Assim, quando Roland Barthes afirma que o texto só pode “avançar” graças aos incessantes apelos por novas unidades, parece-nos que a história também só avança em virtude de seus sucessivos apelos à memória, que lhe oferece novos elementos figurativos, os quais, por meio do trabalho do historiador, são analisados, interpretados e inseridos na escrita da história. Esse processo de seleção, combinação e organização, mediado pelo historiador, é o que consente o perpétuo movimento da história.

El trabajo del historiador, como cualquier trabajo sobre el pasado, no consiste solamente en establecer unos hechos, sino también en elegir por ser más destacados y más significativos que outro, relacionándolos después entre sí; ahora bien, semejante trabajo de selección y de combinación está orientado necesariamente por la búsqueda no de la verdad si no del bien. (TODOROV, 2000, p. 49)

Eduardo Galeano não é um historiador, nem busca a verdade histórica, mas, como escritor, e por compreender muito bem a importância de sua função social, busca o Bem. É exatamente esse Bem, descrito por Todorov (2000, p. 49), que ele busca realizar. Desse modo, sua persona-

gem Avel de Alencar encontra, entre as páginas da documentação oficial, uma carta que havia sido escrita há quinze anos, contendo como assinatura um beijo, enfatizado pelo escritor como sendo de mulher. O sinal na carta, além de ser um índice da existência humana, uma marca que denuncia o tempo vivido, metamorfoseia-se em símbolo: “La carta había sido escrita quince años antes, pero el beso que la firmaba, com labios de mujer, estaba intacto.”

Mesmo cientes da ficcionalidade do enredo, podemos perceber que o narrador, por meio de sua organização sintagmática, consegue apresentar um traço sensível da história, presente não somente na ação da personagem, mas também no modo de apresentação das cartas e a maneira como foram assinadas “el beso que la firmaba” e, assim, passando a conotar as inúmeras memórias postas no esquecimento. A carta figura a metonímia da memória subalterna¹² da Ditadura, no Brasil. Cada uma se compõe em um ato de linguagem que representa uma parte dessa memória negligenciada. É contra esse menosprezo que a escritura de Galeano se ergue, no embate com a historiografia eloquente, pois sabe que esta desconsidera qualquer subjetivação histórica e, por isso, vai em busca de outras memórias, as não ditas.

Como não ver, nesse gosto pelo cotidiano no passado, o único meio de nos restituir a lentidão dos dias e o sabor das coisas? E nessas biografias de anônimos, o meio de nos levar a aprender que as massas não se formam de maneira massificada. Como ler nessas bulhas do passado que nos fornecem tantos estudos de micro-história, a vontade de igualar a história que reconstruímos à história que vivemos? Memória-espelho, dir-se-ia. Se os espelhos não refletissem a própria imagem, quando ao contrário, é a diferença que procuramos aí descobrir; e no espetáculo dessa diferença, o brilhar repentino de uma identidade impossível de ser encontrada. Não mais uma gênese, mas o deciframento do que somos à luz do que não somos mais (NORA, 1993, p. 20)

Essa memória não oficial a ser decifrada é denominada por Michael Pollak (1989) de “memória subterrânea”, composta por uma substância heterogeneizante e subversiva. Ela possui como propósito trazer a público as lembranças esquecidas e traumatizantes, lançadas na aridez do esquecimento, em detrimento da memória nacional. Pollak enfatiza, também, que essa memória

12 Esclarece-nos Phillippe Joutard, que a memória subalterna se compõe de uma memória modesta, pouco segura de si mesma, afirmando que será necessário, antes, convencê-la de que ela é um agente histórico: “quando a analisamos, percebemos que parte das lembranças pessoais é frágil”. (JOUTARD, 2007, p. 230)

carrega em si a particularidade e a fragmentação de lembranças e fatos do passado, mas que, graças a ela, o silêncio se torna significável. É esse o intuito da escritura de Galeano, torna dizível o silêncio. Ainda que a personagem soubesse que as pessoas não seriam encontradas, seu conteúdo pedia que fossem devolvidas: “Él no podía devolver essas palabras a la cárcel de los archivos, ni podía asesinarlas rompiéndolas.”

A metáfora construída no texto ocorre em virtude da contiguidade de um plano no outro. Prendê-las ou assassiná-las, significava ser conivente com o silêncio, não permitindo a divulgação e, tampouco, a significação de cada uma daquelas memórias silenciadas.

A linguagem é apenas uma vigia da angústia... Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. É aí que intervém, como todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior. (OLIEVENSTEIN, 1988 *apud* POLLAK, 1989, p. 9)

Qualquer uma dessas cartas não representa apenas a confissão, materializada em linguagem, como bem defende Ricouer (2014); mas também o sofrimento, a angústia e o desespero das pessoas que tiveram seus entes desaparecidos, torturados e/ou assassinados, durante a Ditadura Militar brasileira. Elas são o testemunho dos sujeitos silenciados e, por esse motivo, Avel de Alencar lhes colocava selos e as postava: “Al fin de cada noche, Avel metía en sus sobres las cartas que había encontrado, les pegaba sellos nuevos y las echaba al buzón del correo.”

A trapaça com a linguagem é concretizada, nessa passagem, pela inversão dos termos “metía en sus sobres las cartas”, a oração é composta por um verbo cuja transitividade, tomando as regras da língua, exige dois complementos CD/CI, geralmente, aliados à solidariedade gramatical da prosódia, como bem nos ensina Jean Cohen (1974). Na organização do discurso, o “complemento directo” se relaciona diretamente com o verbo e, por esse motivo, a norma obriga que ele seja disposto primeiro e, só depois, o “completo indirecto”, em virtude da prepositividade. Esse código é trapaceado por meio da trama com a linguagem. Invertendo-se os objetos, inverte-se também os atributos e a metáfora ganha força.

[...] una de las ideas más importantes sobre el concepto de transitividad es que esta no es una propiedad intrínseca del verbo, sino que es más bien una propiedad de los predicados verbales. La transitividad es una noción que afecta a la organización del discurso, ya que relaciona el verbo y los demás constituyentes de la oración; supone una cohesión entre estos elementos establecida a través de la sintaxis

de rección. Por tanto, es un fenómeno global, uncontinuum que recorre los niveles léxico, sintáctico y semántico y, a su vez, es un fenómeno gradual o escalar, porque se puede descomponer en una serie de propiedades mínimas. (RODRÍGUEZ MOLINA, 2010, p. 236)

Devolver as cartas significa dizer o silêncio, lançando-as, agora, ao discurso da história. Esclarece-nos Ricoeur que essa é real função do historiador, realizar uma interpretação crítica da memória, não com a única intenção de evidenciar fatos ou eventos, até então negligenciados, mas com o intuito de promover o perdão. Como foi dito, o instaurar do perdão permite a manifestação da “memória feliz”. Por isso, ele conclui que história e memória, distintas na maneira de trazer ao presente, o passado, estão tão intimamente relacionadas; é por meio do projeto de verdade da história e a visada de fidelidade da memória que o “pequeno milagre do reconhecimento” torna-se possível, mas enfatiza que este não possui um equivalente na história, atribuindo-o unicamente à memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso propósito, nesse artigo, foi o de estabelecer um debate entre os limites epistemológicos traçados entre a literatura e a história, na tentativa de compreender como o jogo com a linguagem literária pode se constituir com um método a ser adotado pela escrita da história. Desse modo, vimos que, embora história e literatura sejam “[...] vias de acesso ao passado, paralelas e obedientes a duas lógicas distintas.” (JOUTARD, 2007, p. 225), elas acabam por se compor dialeticamente, já que não há história sem narrativa, assim como não há literatura fora da história.

Tentamos discutir também que o desenvolvimento da história se dá graças aos seus sucessivos apelos à memória. Esta, infinitamente fértil, tem a capacidade de sempre lhe disponibilizar novos elementos, os quais, por meio do trabalho do historiador, serão analisados, interpretados e organizados. Desse modo, será o processo de seleção, combinação e organização, mediado por ele, que permite o infinito movimento de construção histórica. Partindo desse pressuposto, a literatura, mediante seu jogo com a linguagem, transfigura-se em um espaço de solvência hierárquica entre a história e a memória. Também percebemos que, embora o texto literário, em especial a escritura de Eduardo Galeano, traga como axioma a ficcionalidade, ele se compõe em um mecanismo de historicidade, do qual a história pode lançar mão para manifestar, não apenas a subjetividade dos agentes históricos, mas também sua própria sensibilidade.

No que diz respeito a Eduardo Galeano, na condição de sujeito histórico, não é pretensão do escritor tomar para si a crítica da memória ou a escrita da história, nessa construção

do fazer histórico. Esse trabalho é dado ao historiador. Entretanto, ele se propõe em realizar o Bem (TODOROV, 2000) trazendo para a materialidade da linguagem literária a memória emudecida, proporcionando-lhe, para além da escuta, quem sabe, a materialidade do perdão (RICOEUR, 2014).

Ao final, podemos afirmar que a beleza da distinção paradoxal entre história e literatura reside na ação de olhar o avesso do tecido configurado pela linguagem. O interstício entre a *forma* e a trama que sustenta a *substância*. Por infelicidade, ávidos em encontrar a significação do texto, não conseguimos perceber seu revés, não transpomos a camada do simbolismo e ficamos tolhidos pelo aspecto ideológico que nos impede de alcançar a essencialidade poética. As dificuldades, ou o desconhecimento dos recursos da linguagem obrigam-nos a considerar predominantemente as camadas de significação. É esse empreendimento que vemos na escrita de Eduardo Galeano, uma desejante busca por caminhos que contribuam para o abandono da insensível linguagem gregária da historiografia clássica e o reencontro com o ritmo pulsante da escritura poética.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Aula. Tradução: Leyla Perrone-Moiséis. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. Elementos de Semiologia. Tradução Izidoro Bliskein. São Paulo: Cultrix, 1964.
- COHEN, Jean. Estrutura e linguagem poética. Tradução Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- GALEANO, Eduardo. Espejos: una historiacasi universal. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- HJELMSLEV, Louis. Essais linguistiques. Paris: Editions de Minuit, 1971.
- JAKOBSON, R. Linguística e comunicação. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- JOUTARD, Phillipe. Reconciliar história e memória? In: Escritos/ um. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, 2007, pp. 223-235.
- LE GOFF, Jacques. Historia e memória. Campinas: UNICAMP, 1990.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: Revista do Programa de Pós-Graduação em história, nº10, 1993, p. 7-28.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, pp. 3-17.
- REIS, José Carlos. O CONCEITO DE TEMPO HISTÓRICO EM RICOEUR, KOSELLECK E “ANNALES”: UMA ARTICULAÇÃO POSSÍVEL. In: Síntese Nova Fase. Vol 23, nº 73, 1996, pp. 229-252.
- RICOEUR, Paul. A metáfora viva. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Loyola, 2005.

_____. A memória, a história e o esquecimento. Tradução: Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RODRÍGUEZ MOLINA, J. La gramaticalización de los tiempos compuestos em español antiguo: cinco cambios diacrónicos. 2010. Tese de doutorado em Filologia do Departamento de Filologia Espanhola, Faculdade de Filosofia y Letras da Universidade Autónoma de Madrid, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultirx, 2006.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, pp. 21-48.

TODOROV, Tzvetan. Los abusos de lamemoria. Barcelona: Paidos, 2000.

ENSAIAR A ESCRITA,
ESCREVER A VIDA:
SYLVIA MOLLOY
ENTRE O ROMANCE, O
ENSAIO E O RELATO
AUTOBIOGRÁFICO

**MARIANA PIRES
SANTOS**

Mestra pelo Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH USP, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Possui bacharelado e licenciatura em Letras - Português e Espanhol - pela FFLCH USP e bacharelado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Atuou como pesquisadora de comunicação no Laboratório Espaço Público e Direito à Cidade, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

RESUMO

Procuramos analisar o livro de relatos autobiográficos *Varia imaginación* (2003), da escritora argentina Sylvia Molloy, à luz de suas próprias reflexões sobre a autobiografia, desenvolvidas principalmente em seu livro de ensaios *At Face Value/Acto de presencia* (1991/1996), mas também em seu primeiro romance, *En breve cárcel* (1981). Entendemos que *Varia imaginación* recupera, em outro registro, muitas das reflexões apresentadas no volume de ensaios críticos sobre a autobiografia hispano-americana, assim como questões já abordadas naquele romance. Entre a publicação de *En breve cárcel* e a de *Varia imaginación* passam-se mais de vinte anos. No meio do caminho, como se unisse duas pontas, está *Acto de presencia*. O que era dúvida, inquietação, perturbação para a narradora do primeiro romance de Sylvia Molloy converte-se em prazer, melancolia e ironia para a narradora do seu primeiro relato autobiográfico. Leitora atenta de si mesma, se em *Acto de presencia* a escritora-crítica busca, nas autobiografias que analisa, desconstruir formas estabelecidas de concepção da escrita autobiográfica, em *Varia imaginación* ela apresenta um relato que, além de narrar episódios e anedotas que forjam um eu fragmentado, a todo momento volta-se a si mesmo para refletir sobre a própria escrita.

PALAVRAS-CHAVE

literatura argentina, autobiografia, ensaio.

Neste trabalho, procuro mostrar as relações que se estabelecem entre três textos, de gêneros diferentes, da escritora argentina Sylvia Molloy, considerando suas próprias reflexões sobre a autobiografia: o livro de ensaios críticos *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*, de 1991, publicado em espanhol em 1996 como *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, seu primeiro romance, *En breve cárcel*, de 1981, e o relato autobiográfico *Varia imaginación*, publicado em 2003.

A produção crítica e teórica de Sylvia Molloy insere-se no contexto das grandes transformações sociais e culturais que marcam a segunda metade do século XX. Para uma mulher lésbica, trilingue, que havia deixado a terra natal no final dos anos 1950 para estudar em Paris e, no final dos anos 1960, começava a se estabelecer profissionalmente nos EUA, o gênero ensaio parece ter sido a melhor forma de expressão para os múltiplos deslocamentos que marcam sua vida e suas preocupações teóricas. O mesmo podemos dizer da autobiografia, gênero que para ela é, simultaneamente, objeto de reflexão e meio de expressão.

Em *Acto de presencia*, encontramos já na “Introducción” algumas formulações importantes sobre a autobiografia como gênero literário. A primeira definição proposta por Molloy é que a autobiografia é tanto um modo de escrever como um modo de ler (1996). Não faltam textos autobiográficos, ela afirma, faltam leituras autobiográficas: “se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio” (1996, p.12).

Reconhecendo sua estrutura híbrida e a posição mal definida a que foi relegada a autobiografia, a escritora-crítica nela encontra um valioso instrumento para indagar outras formas, mais visíveis e sancionadas, de escrita: “Como todo lo que se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que ya está allí” (1996, pp. 12-13). A frase é esclarecedora da posição que ela mesma assume como crítica de literatura e escritora. Uma posição que se reconhece marginal – como mulher, lésbica, hispano-americana, estrangeira, trilingue – e que se propõe, a partir daí, a questionar o centro, o já estabelecido, o hegemônico.

Assim, em suas reflexões sobre a autobiografia, ela rejeita abordagens segundo as quais este seria o mais referencial dos gêneros, no sentido de que encontraria correspondência, fora do texto, com fatos tidos como verdadeiros e verificáveis. São posições como a do pesquisador francês Philippe Lejeune, que em seu ensaio “O pacto autobiográfico” (1975), define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma *persona real* faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16, grifos nossos). O vínculo de fidelidade entre o texto e seu referente

externo seria assegurado por meio do pacto autobiográfico, uma espécie de contrato firmado entre autor e leitor que asseguraria condições de leitura fundamentais para o texto autobiográfico.

Chamamos atenção para essa discussão sobre a concepção do texto autobiográfico para mostrar que as abordagens são variadas e não encontram consenso. Fundamentalmente, é possível pensar que são calcadas em modos diversos de conceber a literatura e, por que não, a vida.

Para Molloy, tomar a autobiografia como o mais referencial dos gêneros é considerar mal a questão, uma vez que remete, de modo ingênuo, a uma realidade supostamente concreta (1996, p. 15). Em *Acto de presencia*, concentrando-se nas formas e estratégias de construção do “eu” nos relatos, e nos sentidos que produzem, ela chega, então, a mais uma definição: “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato” (MOLLOY, 1996, p. 16). Mas não relato único, definitivo, transparente, e, sim, relato diverso, múltiplo, ambíguo, que, calcado na rememoração do passado, é narrado de diferentes formas, determinadas pelo contexto histórico, social e cultural de cada época.

Embora *At Face Value/Acto de presencia* tenha sido publicado somente em 1991, sabemos que a pesquisa que o originou teve início muito antes, em 1976. Portanto, mais ou menos nesta mesma época, ela está preparando a publicação do seu primeiro romance, *En breve cárcel*, que sai em 1981. Essa proximidade no tempo nos ajuda a pensar a relação entre esses dois livros, bem como a ligação que estabelecem com *Varia imaginación*, mais distanciada temporalmente, mas não menos estreita.

Grosso modo, *En breve cárcel* narra, em terceira pessoa, a escrita da traição e abandono de uma mulher por outra mulher. Porém, mais do que um romance sobre relacionamento lésbico, trata-se da história da escrita de um sujeito que, a todo momento, se interroga sobre os limites e possibilidades da própria letra, que sabe que está se construindo como sujeito à medida que escreve e que se narra, que se pergunta sobre o passado, especialmente sobre a infância, mas que desconfia da própria memória e sabe que as histórias que narra já foram ou estão sendo contadas por aí a partir das recordações de terceiros. Que sabe, enfim, que o texto que escreve é, sempre, uma reescrita.

Essa consciência transparece já no primeiro capítulo, quando a narradora diz: “Relee sus papeles, encuentra cartas, notas. Sabe por otra parte que Renata también guarda sus cartas y que esta historia, en una de sus versiones, ya ha sido escrita” (MOLLOY, 2011, p. 23).

No prólogo da mais recente edição do livro (de 2011), o escritor Ricardo Piglia comenta: “La historia se construye desde tan cerca que nos da la sensación de estar espiando una escena prohibida, y el efecto de verdad – la certeza de que la historia es cierta y ha sucedido tal cual

se cuenta – es tan nítido que leemos *En breve cárcel* como si fuera una autobiografía” (PIGLIA, 2011, p. 9).

De fato, o cenário no qual transcorre quase que integralmente a narrativa é um pequeno apartamento, no qual, como leitores, somos obrigados a entrar e, imediatamente, procurar um cantinho no chão para sentar, de onde seja possível observar a personagem e acompanhar o “breve cárcel” da escrita de sua história. O efeito de proximidade e intimidade causado por esse confinamento é imediato.

Mas somente isso não basta para a conformação da sensação mencionada por Piglia, pois, na verdade, não é a escrita da personagem o que acompanhamos diretamente, mas a narração dessa escrita, mediada por uma narradora em terceira pessoa que, no entanto, parece estar colada à primeira. Molloy forja essa ambiguidade entre narradora e personagem na própria composição do texto, como se vê no fragmento a seguir: “Sus antepasados, su infancia y sus muertos son sólo suyos, no los quiere ceder. Al escribir lo que acaba de escribir sabe que se contradice, porque ha manejado – a medida que ha avanzado en este relato – sus muertos y su infancia” (MOLLOY, 2011, p. 119, grifo nosso).

No trecho em destaque, narradora e personagem se confundem, ou melhor, se fundem. Aquilo que a personagem “acaba de escribir” é, na verdade, aquilo que a narradora acaba de contar. Se quem “escreve” é a personagem, aqui se desfaz, no texto, a distinção entre ela e a narradora. O fragmento citado mostra também que, diante das inúmeras indagações que se coloca sobre a própria escrita, as escolhas da personagem não são óbvias, vão sendo feitas à medida que se escrevem, com idas e vindas. Assim, o propósito de preservar para si seus antepassados, sua infância e seus mortos é frustrado, uma vez que estes são convertidos em relato.

Em outra passagem, encontramos mais um exemplo de como narradora e personagem se fundem na enunciação do relato. Aqui vemos irromper a primeira pessoa sem nenhuma marca textual que a distinga da segunda: “Renata duerme y ella quiere escribir, una vez más, en este cuarto. Decir que la quiere a Renata, decirle: me haces falta. Decirle: Renata, yo estoy en tu cuerpo y por tu cuerpo, como por el mío, hablo. [...] Decirle: Renata, quiero quererte. Pero Renata duerme” (MOLLOY, 2011, p. 154, grifos nossos). Nota-se que o efeito de contiguidade entre as duas vozes é imediato.

Também as reflexões da personagem sobre a composição de sua escrita – permeada de dúvidas, questionamentos, medos e angústias – contribuem para o efeito de proximidade/intimidade que nos leva a ler o romance como se fosse uma autobiografia. Assim, as inquietações sobre o caráter autobiográfico dessa escrita a levam a se questionar sobre as escolhas que faz para o seu relato – usar ou não nomes reais para identificar os personagens? Nomeá-los, talvez, somente pelas iniciais? Revelar ou não o nome das cidades que menciona? “Se pregunta por

qué disimula nombres literalmente insignificantes cuando pretende transcribir, con saña, una realidad vivida” (MOLLOY, 2011, pp. 22-23, grifo nosso).

Note-se o uso do verbo “transcrever”: nesta passagem, a personagem revela que deseja contar sua história tal como ocorreu, como se fosse possível transportá-la para o papel, de modo a cumprir sua vingança. Mas, ao longo do texto, ela mostra ter consciência de que essa transposição é impossível e, diante dos dilemas que a escrita autobiográfica lhe apresenta, ela ora avança, ora recua.

Por exemplo, ela se indaga sobre as possibilidades de recepção do seu relato por pessoas conhecidas. No início, sente-se livre para escrever porque tem certeza que Renata não lerá jamais o seu relato. Mais adiante, porém, a questão toma outro rumo, mostrando como vida e escrita se contaminam: “¿Será posible que Renata piense que ella le está escribiendo? Es una pregunta que se ha hecho más de una vez y tiende a creer que sí. De otro modo ¿cómo explicar nuevos llamados de Renata y una visita insólita?” (MOLLOY, 2011, p. 133).

A personagem vive, assim, uma tensão permanente com relação à escrita autobiográfica, que a leva a refletir também sobre as condições de produção do seu relato – a cidade onde está, as leituras que realiza, a matéria que manipula. Essa tensão se revela no prazer que encontra na leitura de autobiografias, em contraste com a firme recusa de assumir seu relato como autobiográfico:

Pensó que lejos – ¿lejos de dónde? Se aleja de todos sus lugares – escribiría. Algo que le interesara, se decía, un ensayo sobre autobiografía, ¿por qué no? Como no podía delimitar la suya, de manera coherente, leería autobiografías ajenas por pura curiosidad y para crear pretextos que luego le permitirían reunirse consigo, dar una imagen única.

[...] Autobiografías: qué placer seguir a un yo, atender a sus mínimos meandros, detenerse en el pequeño detalle que, una y otra vez, lo constituye. [...] Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen – querría componer – una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros (MOLLOY, 2011, pp. 68-69, grifos nossos).

Como leitora, a personagem encontra enorme prazer no texto autobiográfico. Como escritora, porém, diante da possibilidade de dizer “eu”, ela resiste, recua, fixa distância. Chama também atenção o comentário em torno da escrita de um ensaio sobre a autobiografia. Sabemos que é isso, precisamente, o que faz a própria Sylvia Molloy naquele momento, quando desenvolve

sua pesquisa sobre a autobiografia na América hispânica, que resultaria na publicação de *Acto de presencia*.

Portanto, ler autobiografias e refletir sobre esse gênero literário mostravam-se caminho para a própria escrita autobiográfica. Tal como o lemos aqui, *En breve cárcel* pode ser entendido como um romance que encena não somente o processo de uma escrita, mas também a formação de uma escritora-pesquisadora, do seu percurso crítico e teórico e de sua poética. Já perto do final do livro, lemos:

Ella también, ella que escribe, surge, como tantos dioses, de un juego de palabras y de lo que las palabras [...] muestran y esconden. Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado, producto de un adulterio entre ella y sus palabras, y – por fin – apenas empieza a conocerse (MOLLOY, 2011, p. 147, grifos nossos).

Nesse sentido, ainda que não diga “eu”, *En breve cárcel* talvez seja um dos textos mais autobiográficos de Sylvia Molloy, antecedente inegável de sua produção subsequente, tanto crítica como ficcional. É como se nele a escritora tivesse espalhado muitas sementes cujos frutos, anos depois, colheria em outros textos. Ou, para não passar a ideia de evolução, podemos também pensar que nesse romance ela brincou de mostrar e esconder diversos tesouros que só puderam ser plenamente desvendados, tempos depois, nos textos que o seguiram.

Assim chegamos, em 2003, a *Varia imaginación*, o primeiro relato declaradamente autobiográfico de Sylvia Molloy. Diríamos que este livro ilumina a leitura de *Acto de presencia*, por um lado, e, de outro, libera, ou liberta mesmo, a leitura de seus demais textos de criação – além de *En breve cárcel*, naquele momento ela já havia publicado também o romance *El común olvido* (2002), narrado também em terceira pessoa.

É importante recordar que entre a publicação de *En breve cárcel* e a de *Varia imaginación* passam-se mais de vinte anos. *Acto de presencia* está no meio do caminho, como se unisse duas pontas. O que era dúvida, inquietação, perturbação para a narradora do seu primeiro romance converte-se em prazer, melancolia e ironia para a narradora do seu primeiro relato autobiográfico. É como se a narradora em terceira pessoa do romance, depois de ter lido muitas autobiografias “por puro prazer” e escrito seu prometido ensaio sobre o tema, finalmente tivesse encontrado, em *Varia imaginación*, o seu modo de dizer “eu”.

Como relato autobiográfico, de saída, este livro causa estranheza a quem tente lê-lo sob critérios de um gênero referencial: como o “eu” jamais é nomeado, e como não existe nenhuma informação prévia, como um prólogo, por exemplo, que autorize sua associação com o nome

da autora estampado na capa, simplesmente não há possibilidade de pacto autobiográfico nos moldes que propõe Philippe Lejeune.

Varia imaginación deve ser lido, portanto, a partir do que a própria Molloy concebe como autobiografia em *Acto de presencia*: uma “re-presentación”, um “volver a contar”, por meio da criação literária, a narrativa da vida a que suspostamente se refere (1996, pp. 15-16). O que conduz a narrativa, porém, não é a história de vida da escritora, mas a fabulação, o jogo da ficção.

O eu do relato que ela nos oferece é um eu fragmentado, opaco, em alguns momentos, quase evanescente. Não há modo de abarcá-lo em sua totalidade, de apreendê-lo exaustivamente. Trata-se de um eu que se constrói na própria escritura, feita de um tecido delicado, mas também frágil, desbotado e esgarçado: a memória, essa matéria impossível de agarrar com firmeza.

Em *Acto de presencia*, a escritora-crítica mostra que a maioria dos escritores do século XIX, e mesmo do XX, recorre à memória sem se indagar sobre seu funcionamento. Diferentemente, a narradora de *Varia imaginación*, mais do que questionar, brinca com esse material, diverte-se com ele, manipula-o a todo momento, de modo a revelar ao leitor a feitura do seu relato e as estratégias por meio das quais nele constrói seu próprio eu. No capítulo “Novela familiar”, por exemplo, a narradora joga com a memória e, ao mesmo tempo, revela os diferentes usos literários que pode fazer a partir de uma mesma recordação.

Mi abuela, la madre de mi padre, murió cuando yo tenía cuatro años: recuerdo haberla ido a visitar poco antes de su muerte, recuerdo haberle hablado, no sé en qué idioma. Este recuerdo, este no saber en qué idioma le hablé, no me deja. De hecho, he recurrido a él en dos relatos, trying to make sense of it: en uno de esos relatos, un chico habla inglés y hace feliz a la abuela, en el otro se niega (MOLLOY, 2003, pp. 75-76).

Ela se refere, neste trecho, ao romance *El común olvido*, onde a mesma recordação é elaborada de modo diferente. Mais do que como relato autobiográfico, este livro pode ser compreendido como uma autobiografia de infância – ainda que não se restrinja aos primeiros anos de vida da narradora. Neste sentido, é fundamental levar em conta o modo como Molloy concebe a infância e o relato desses primeiros anos de vida, tomando o movimento da criação literária em direção à infância como gesto liberador da imaginação e da experimentação, como fica evidente no fragmento citado. Assim, em *Varia imaginación*, encontramos um laboratório de experimentação literária como o que a escritora encontra na leitura que faz, em *Acto de presencia*, de *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange.

Do mesmo modo que aquela escritora, Molloy volta-se à infância com o ímpeto de experimentar com a escrita, jogar com a memória, brincar com a língua. Em seus relatos, a infância não se apresenta como um todo harmônico, mas como “una colección de fragmentos dispersos, una reserva de posibilidades dinámicas” (1996, p.172), para usar as palavras com que se refere ao texto de Lange em *Acto de presencia*.

Tomada como entidade autônoma e autossuficiente – e não como pré-história do adulto –, a infância funciona nestes textos como potência criativa, tanto de ficção como de vida. Assim como em *Cuadernos de infancia*, em *Varia imaginación* o eu que se forja na textura do relato é marcado pela *diferença* do ser mulher e escritora, mas, além disso, esta diferença se constrói de modo ainda mais intenso, pois inclui o ser trilíngue, estrangeira e lésbica.

Notamos, assim, que *Varia imaginación* funciona, no conjunto da escrita de Sylvia Molloy, como um sopro novo, que abre espaço à experimentação para que ela se exercite com as reflexões sobre a escrita autobiográfica que já havia desenvolvido em *Acto de presencia* doze anos antes. Ou, ainda, como um vasto campo onde se colhem respostas a perguntas lançadas há mais de vinte anos, desde *En breve cárcel*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- MOLLOY, Sylvia. Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- _____. *En breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PIGLIA, Ricardo. Prólogo. *En breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

FORMAS DO
ESQUECIMENTO:
ESCRITURA DO
ALZHEIMER NA
LITERATURA
LATINO-AMERICANA
CONTEMPORÂNEA

**RENATA CRISTINA
PEREIRA RAULINO**

Bacharela e Licenciada em Letras com dupla habilitação em Espanhol-Português (2013) pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana). Doutoranda em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana)

Este projeto de pesquisa é um desdobramento e um contraponto do estudo que desenvolvi na dissertação de mestrado *Amizade e memória múltipla: Glosa, de Juan José Saer*, da qual surgiram fecundas análises e reflexões literárias, filosóficas e político-históricas sobre as relações entre amizade e memória.

A presente proposta de pesquisa visa continuar a refletir sobre a escritura literária da ligação entre relacionamentos amorosos e o compartilhamento de memórias. Entretanto, estenderei a minha reflexão crítico-analítica para um *corpus* mais amplo de textos nos quais pretendo analisar diversos modos de figurações de vínculos familiares e de amizade.

Os escritores desses textos escrevem sobre relações com seres amados acometidos pelo Alzheimer, doença neurodegenerativa que pode levar um ser humano a perder contínua e irreversivelmente a memória recente e remota, a linguagem, o senso de tempo, a direção, a auto-percepção e o controle sobre processos metabólicos básicos. Os vínculos amorosos estão sob ameaça porque o compartilhamento de lembranças está ou estará corroído pelo esquecimento causado por essa enfermidade, uma vez que os que escrevem percebem as perdas contínuas e irreversíveis da memória e da linguagem como desestabilizadoras e transformadoras dos seus relacionamentos com esses enfermos.

A seguir, um breve resumo do conteúdo dos textos que compõem o *corpus*:

- Em *Desarticulaciones* (2010), a narradora visita quase diariamente M. L., com a qual tem uma profunda e longa relação de amizade e é ela quem está com a doença de Alzheimer. A partir desses encontros e dos fragmentos de desmemória de M. L. que testemunha, a voz narrativa constrói um relato sobre a desarticulação da amiga que vai apagando as lembranças remotas e mais recentes que compartilham.
- Em *El eco de mi madre* (2010), livro de poemas, uma filha escreve para a mãe com essa enfermidade, na qual o eco é, ao mesmo tempo, a perda da memória e a sua fala desarticulada e repetitiva.
- Em *En la laguna más profunda* (2011), Alexandra relembra parte de sua infância, quando a sua avó se tornou enferma. A narradora centra-se principalmente no seu progressivo silenciamento devido à confusão e à perda dos sentidos e memórias das palavras.
- Em *Diário da queda* (2011), um filho reflete sobre a história de três gerações de uma família judia – a dele, a de seu pai e a de seu avô – em uma narrativa de lembranças fragmentárias e repetitivas, disparada quando descobre que o pai está com a doença de Alzheimer.
- Em *O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura* (2007), uma filha conta o que vive ao compartilhar o cotidiano com sua mãe doente. Os esquecimentos recorrentes que ela sofre com esse adoecimento transformam os dias relatados em escuros, assombrados e assustadores porque a enfermidade torna o comportamento da personagem instável,

imprevisível, louco, chegando ao ponto da narradora não reconhecê-la mais como mãe e da última não reconhecê-la completamente como filha.

- No poema “H” (2009), um filho experimenta a transformação da percepção do seu cotidiano e da sua relação com a mãe, quando descobre que ela está com a doença de Alzheimer.

Em vista disso, selecionei um *corpus* preliminar de textos literários latino-americanos e contemporâneos em que os motivadores e centros de suas escrituras são os sintomas de uma enfermidade que afeta os seres amados. Portanto, analisarei como os escritores de tais textos escrevem os relacionamentos com personagens doentes e a história do adoecimento delas como parte de suas próprias narrativas de vida. Centraremos não somente no seu conteúdo, mas verificaremos especialmente como as próprias perdas contínuas da memória e da linguagem se materializam nas palavras e nas formas que compõem os referidos textos. Tal materialização parece ser uma maneira de lidar, de tentar entender o outro e, ao mesmo tempo, de compartilhar com o amado adoentado, experimentando a enfermidade ao deixar-se contaminar pelas perdas, pelas incertezas, pelas confusões, pelos assombros e até mesmo pelo humor negro que o Alzheimer pode gerar nos doentes e com quem eles convivem.

O uso de doenças como material literário não é especificidade da literatura contemporânea, como já evidenciou Susan Sontag (2007) ao valer-se de diversos exemplos retirados de textos literários e da vida de escritores ao longo do tempo em *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. Entretanto, na introdução à antologia de narrativas breves *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Javier Guerrero e Nathalie Bouzaglo (2009) afirmam que a literatura produzida no século XXI constitui o corpo enfermo como um lugar de experiência subjetiva que questiona a construção unívoca do sujeito porque o adoecimento é entendido como uma presença da alteridade, pois nela radica o potencial de uma subjetividade se transformar em um ser-corpo alheio, diferente de si mesmo e irreconhecível para a sociedade.

Por sua vez, em “Narrating the limits of narration: Alzheimer’s disease in contemporary literary texts”, Irmela Krüger-Fürhoff (2015) salienta que enfermidades que comprometem memórias pessoais e que alteram traços de caráter e comportamento emocional explicitam sobretudo a representação da transformação de uma pessoa doente em uma versão diferente e perturbadora de seu “eu” anterior. No *corpus* que selecionei, os personagens adoecidos têm grandes possibilidades de esquecerem-se do que eram e das pessoas próximas em um passado remoto e/ou recente. No entanto, segundo a antropóloga Daniela Feriani (2017) em sua tese de doutorado *Entre sopros e assombros: estética e experiência na doença de Alzheimer*, tal metamorfose não é estável na visão da família do adoentado porque há nessa percepção uma oscilação

entre a pessoa que o enfermo era antes e depois de ser acometido pela doença. No caso dos textos selecionados, os escritores muitas vezes percebem uma oscilação nas atitudes dos personagens com doença de Alzheimer, que ora estão de acordo com a sua personalidade “de sempre” e ora é a enfermidade que age através deles, principalmente devido ao comprometimento de suas lembranças e da linguagem, desarticulando e modificando a sua personalidade de uma maneira pendular, muitas vezes figurando o doente em diferentes versões do mesmo sujeito.

Feriani (2017) também observa que um discurso muito comum desenvolvido ao redor da “epidemia do Alzheimer” é caracterizado pela linguagem do déficit e da ruína individual que se cristaliza ao redor da figura do doente que falha em reconhecer o seu cuidador. Nessa instância, a “tragédia” da demência é popularmente concebida quando convenções sociais de reciprocidade afetiva são fundamentalmente violadas. No entanto, tal possibilidade, que poderia suscitar um isolamento do enfermo e uma desconexão com quem e com o que está a sua volta, não parece ocorrer no *corpus* selecionado, apesar dessa ameaça existir. *Os que se esquecem não são esquecidos*.

Uma das razões dessa não total desconexão com o mundo talvez se dê porque a escrita em si é uma forma na qual os que escrevem buscam conectar-se com os amados adoentados. Como disse, eles são os destinatários, diretos ou indiretos, e motores da escrita.

A relação que essas escritas possibilitam e figuram não parece ser a da dependência de um sobre o outro, mas a da co-dependência que qualquer relacionamento pressupõe. Talvez o adoecimento tenha tornado esse fator mais explícito. Os escritores descrevem os efeitos de uma enfermidade em outro sujeito e, principalmente, os impactos da transformação dessa relação com o advento da doença de Alzheimer na vida dos indivíduos envolvidos. No entanto, em muitos textos, os parentes e amigos se recusam e até resistem à posição de cuidadores. Por exemplo, a narradora-personagem de *En la laguna más profunda*, uma adolescente que relembra sua convivência com a avó quando criança, chega até a demorar a reconhecer a parente amada como doente. O que talvez ocorra é a figuração de uma ideia de comunidade semelhante à que o filósofo Roberto Esposito (2012) propõe em *Communitas*, livro no qual sustenta que o que une as pessoas não é um princípio de identificação, mas uma falta, uma dívida, um *munus*, que é tanto doação como dever.

Tal ideia de comunidade dialoga com as ideias de amizade que analisei no romance *Glosa*, de Juan José Saer na dissertação de mestrado a que já me referi. Partindo de teorias de filósofos como Blanchot (1976) e Agamben (2009) sobre esse vínculo, concluí que a amizade não pressupõe um encontro entre iguais, mas encontros e desencontros entre seres potenciais, isto é, que transformam a si mesmos e aos outros com quem estão em relação.

No que diz respeito aos textos que selecionei para esta pesquisa, as transformações pelas quais passam as mães em *El eco de mi madre*, *O Lugar escuro* e “H”; do pai em *Diário da queda*; da avó em *En la laguna más profunda* e da amiga em *Desarticulaciones* em seres diferentes dos que os escritores conheciam instauram relações incontornáveis com pessoas em transformação para que o vínculo continue ou se restabeleça de uma maneira diversa.

Além do mais, os próprios escritores parecem mudar diante do advento da doença do outro, o que, em “Opening minds through art students’: Constructions of people with dementia”, Oliver H. Hautz (2015) chama de “mudança ontológica”, que ocorre quando as pessoas experimentam algo que as força a se perceber de maneira diferente. Por exemplo, em *O lugar escuro* (2007), a doença da mãe parece suscitar uma pergunta aterrorizante não dita nos pensamentos da filha: “me tornarei um dia doente de Alzheimer, louca como a minha mãe?”. Por sua vez, a narradora de *Desarticulaciones* (2010) se figura como alguém com uma memória profusa, sendo inversamente proporcional ao esquecimento de M.L.

A perda pressupõe rearranjos, transformações, mas também ruína, uma lacuna deflagradora da escrita. Os escritores buscam reconstruir a memória e a linguagem que os seus seres amados perdem, escrevendo o impacto dessa perda nos seus convívios com os enfermos. Talvez alguém com a doença de Alzheimer seja tão atemorizante por causa da dificuldade que existe de nos comunicarmos de outras maneiras para além das palavras. Tal desafio é maior quando se trata de escrever sobre isso, mesmo quando a dificuldade não esteja tão visível em todos os textos que compõem o *corpus*. Por isso, os escritores podem ser comparados aos narradores que, em *Lembrar, escrever, esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin (2014) identifica em um esboço de uma reflexão de Walter Benjamin sobre a narração nas ruínas da narrativa. Diante das marcas de uma ausência do passado, o narrador se coloca em uma posição mais humilde, comparável ao catador de sucata e de lixo:

O narrador [...] seria a figura do trapeiro [...] do catador de sucatas e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza [...], mas também pelo desejo de não deixar nada se perder (GAGNEBIN, 2014, p. 53).

No lugar de mostrar a presença da memória que se conserva, os narradores e poetas dos textos que selecionei mostram a ausência, centram-se no que falta e evidenciam o esquecimento, não somente para selecionar lembranças, mas especialmente para exibir o vazio da memória. Portanto, esses escritores assumem uma escrita que mostra as suas dificuldades profundas, dificuldades inextricavelmente ligadas à escritura dos distúrbios da memória e da linguagem

que definem a condição do doente de Alzheimer. Não parece somente se tratar mais de usar a memória contra o esquecimento, mas principalmente de *incorporá-lo* à escrita, o que observamos, por exemplo, no caráter fragmentário dos textos que compõem o *corpus*. Portanto, os que escrevem levam ao extremo a seguinte reflexão de Sergio Chejfec em “*Lengua simple, nombre*”: “*escribir no es recordar; sino al contrario, delimitar lo que es imposible de recuperar*”.

Escrever sobre uma forma de degeneração, de transtorno nos corpos de personagens, nas suas vidas e nas de quem elas se relacionam, talvez leve ao reconhecimento de uma rede de vulnerabilidades e de co-responsabilidades. Em vista disso, gostaria de discutir como em alguns textos literários, a escrita da sucessiva corrosão da memória e a perda gradativa e irreversível da linguagem podem revelar as possibilidades da literatura contemporânea em imaginar sujeitos mutáveis e em relação – e não estáveis ou autônomos.

Escrever o processo do esquecimento marca uma escritura que incorpora a ruína, o fragmento, a instabilidade, o mutável, o relacional, o não totalizante. Em vista disso, minha pesquisa pretende contribuir para as reflexões sobre as formas de escritura de uma enfermidade, tão elaborada atualmente na literatura contemporânea e latino-americana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *La amistad*. In: *La amistad*. Madrid: Trotta, 1976.
- BOUZAGLO, Nathalie; GUERRERO, Javier (comp.). *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- CHEJFEC, Sergio. *Lengua simple, nombre*. Disponível em: <<https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/sergio-chejfec-simple-language-name/spanish/>>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- COLLAZOS, Oscar. *En la laguna más profunda*. Bogotá: Norma, 2011.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrotu, 2012.
- FERIANI, Daniela. *Entre sopros e assombros. Estética e experiência na doença de Alzheimer*. 316 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/324984>>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: 34, 2014.
- HAUTZ, Oliver. *Opening minds through art: students' constructions of people with dementia*. In: SWINNEN, Aagje & SCHWEDA, Mark (eds.). *Popularizing Dementia: Public Expressions*

and Representations of Forgetfulness. *Aging Studies*, vol.6. Bielefeld (Alemanha): Transcript Verlag, 2015. E-book.

KAMENZSAIN, Tamara. *El eco de mi madre*. Buenos Aires: Bajoluna, 2010.

KRÜGER-FÜRHOFF, Irmela. Narrating the limits of narration: Alzheimer's disease in contemporary literary texts. In: SWINNEN, Aagje & SCHWEDA, Mark (eds.). *Popularizing Dementia: Public Expressions and Representations of Forgetfulness*. *Aging Studies*, vol.6. Bielefeld (Alemanha): Transcript Verlag, 2015. E-book.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOLLOY, Sylvia. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

SEIXAS, Heloisa. *O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/ AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LINGUAGEM E ESCUTA
NAS *AGUAFUERTES*
CARIOCAS

ANDREIA MOURA DOS SANTOS

Bacharela em Letras com habilitação em Português/Espanhol pela FFLCH-USP (2012-2016). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Hispano-Americana. Concluiu o curso de licenciatura com habilitação em Português/Espanhol na Faculdade de Educação - FEUSP (2013-2016). Mestranda do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. Professora de Língua Portuguesa na rede municipal de ensino da cidade de São Paulo.

RESUMO

Nas próximas linhas nos propomos a analisar no livro de crônicas de Roberto Arlt *Aguafuertes Cariocas*, escritas em 1929 na ocasião de sua visita ao Brasil, a aparição do português, seja em sua forma escrita, seja em forma de escuta. Para tanto, pretendemos verificar nas crônicas como Arlt se apropria e escuta a língua do outro, com o objetivo de averiguar de que forma o português se insere na já questionada linguagem arltiana. Buscaremos identificar como e quando o português é a opção do cronista, afim de explicitar o uso territorial que ele faz do idioma além de ponderar sobre a forma como ele se apropria da língua do outro. Também será nosso interesse analisar a forma como Arlt escuta o português: a quem lhe interessava escutar e de que forma. Dessa maneira tentaremos descobrir que tipo de atenção o cronista dá a voz do outro.

INTRODUÇÃO: ROBERTO ARLT E SUA LINGUAGEM ILEGÍTIMA

Em 1930 Roberto Arlt visitou o Brasil como correspondente do jornal *El mundo* para o qual já trabalhava como cronista desde 1928, escrevendo diariamente uma crônica para sua coluna *Aguafuertes Porteñas*. Dessa viagem surgiram um conjunto de crônicas que, à época, foram publicadas na coluna assinada por Arlt sob o título de *Aguafuertes Cariocas*. Nas crônicas escritas aqui no Brasil, Arlt adotou os mesmos procedimentos que utilizava em Buenos Aires: saía às ruas para observar as pessoas, ouvir as conversas, identificar tipos, observar as transformações físicas e sociais que a cidade vivia. Além de todos esses aspectos, também a linguagem plebeia, característica de toda a narrativa arltiana, está presente nas crônicas cariocas e é justamente sobre a linguagem plebeia arltiana e o contato dessa linguagem com o português que pretendemos tratar nas próximas linhas.

Na obra de Roberto Arlt a questão da língua sempre foi uma constante, já que sua linguagem peculiar, repleta de usos populares, era continuamente questionada. Para Sylvia Saítta (2008) é de grande importância para a obra de Arlt ter uma coluna assinada em um jornal de grande circulação. A crítica assinala que foi a partir de então que o escritor consolidou o que ela chama de linguagem plebeia, a qual se identifica com a linguagem utilizada nas ruas. Saítta destaca que “Arlt eleva el idioma de la calle, la lengua plebeya, a idioma nacional consolidando simultáneamente un lugar de enunciación dentro de las páginas de un diario y un lugar de enunciación, una entonación, dentro de la literatura argentina..” (Saítta, 2008, p.81).

Falando ainda sobre linguagem, vale ressaltar que Arlt era filho de imigrantes e, portanto, não tinha uma relação com o espanhol herdada de família, pois essa não era a língua de seus pais. O escritor, quando criança, ouvia dentro de casa uma língua diferente da que tentava aprender na escola, uma vez que sua mãe era italiana e seu pai prussiano. A família Arlt fazia parte da massa de imigrantes cujo a língua não era valorizada e o espanhol era considerado precário. Beatriz Sarlo em “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX” (1997) explica que havia espanhol bem adquirido, falado pelos filhos da elite crioula, os quais recebiam o idioma como herança de seus pais. Esses podiam aprender outras línguas, ler livros em outros idiomas e traduzir; seus deslizes com o espanhol eram considerados naturais em pessoas que falavam muitas línguas. E havia o espanhol dos filhos de imigrantes os quais falavam línguas consideradas desprestigiadas e não possuíam a legitimidade de uma língua herdada. Esses não tinham como aprender outras línguas, liam apenas traduções, pois não podiam traduzir e suas dificuldades com o espanhol eram duramente criticadas. Essa era a realidade de Roberto Arlt.

Essas questões são importantes para o nosso trabalho porque a viagem para o Brasil foi a primeira viagem internacional que o escritor fez e possibilitou a ele o contato linguístico com outro idioma. Pretendemos verificar como o português aparece na já questionada linguagem arltiana, seja na tentativa que o cronista faz de reproduzi-lo, seja na iniciativa de traduzir para facilitar a compreensão de seus leitores ou ainda na forma como Arlt o escuta quando falado pelos brasileiros.

A LÍNGUA DO OUTRO: O PORTUGUÊS NAS CRÔNICAS CARIOCAS

A viagem para o Brasil foi muito importante para a carreira jornalística de Arlt, uma vez que, fazendo notas de viagem, Arlt tornou-se correspondente internacional. No momento de sua viagem, Arlt já era cronista do jornal *El mundo* há dois anos e sua coluna retratava o que ele via ou percebia em seus passeios pela cidade. As *Aguafuertes Porteñas* mantinham uma forte ligação com a cidade não somente pelos temas tratados, mas também pela linguagem empregada, já que muitos críticos assinalam que a língua que Arlt utilizava em suas obras era a língua que o portenho falava nas ruas. Essa relação foi defendida até mesmo pelo próprio autor, na *aguafuerte* “¿Cómo quieren que les escriba?” na qual ele defende sua forma de escrever e afirma que o verdadeiro idioma argentino é justamente o falado nas ruas.

É importante destacar que a própria narrativa de crônica se relaciona muito com a cidade e mais ainda com a modernização da cidade. A profissionalização do escritor, que já não tinha a figura do mecenas para patrociná-lo, foi impulsionada pela ascensão do jornalismo diário. Muitos escritores tornaram-se cronistas e o processo de modernização dependente e precário das cidades latino-americanas gerou contradições que foram temas para muitas crônicas. Arlt, como atento observador da realidade das ruas e do povo de Buenos Aires, trazia para o jornal tanto as situações e problemas que ouvia em suas longas caminhadas como também linguagem que mais comumente se falava nas ruas.

As crônicas cariocas representam a experiência de Arlt com outro país, outra cultura e outro idioma, logo, uso de palavras em português nas crônicas cariocas não é por acaso. Ao escrever em português, o cronista faz um uso territorial do idioma, pois aponta para seu leitor o seu local de fala. É importante considerar que o cronista não tinha domínio sobre o idioma português, tanto que, muitas vezes, observamos que ele escrevia da forma que ouvia. Desse modo, Arlt inseria em suas crônicas palavras em português aparentemente sem se preocupar com a grafia correta e a despeito de saber se seus leitores entenderiam o que ele estava escrevendo. Outra possibilidade seria a de que o cronista, pensando em seu leitor argentino, procurava transcrever o português de uma forma que facilitasse o entendimento fonético da palavra.

Dessa maneira, não faria falta a grafia correta e seu leitor argentino saberia como era a sonoridade da palavra. Maite Celada, ao fazer uma análise linguística do português em “Acerca de errar por el portuguol” (2000) aponta que o brasileiro tem em relação ao idioma espanhol uma ideia de apropriação espontânea. Ao observar as inserções do português nas crônicas cariocas poderíamos supor que Arlt aparentemente se apropria do português espontaneamente e supõe uma apropriação por seus leitores igualmente espontânea.

Nas crônicas cariocas, todas as entradas em português estão escritas em itálico; esse é o único sinal que Arlt utiliza para marcar o uso de uma palavra que não é de seu idioma. Vejamos a crônica “De todo un poco”, na qual o cronista fala de suas primeiras experiências em terras brasileiras:

Y el sorbete de coco. Lo sirven en un vaso como de beber champagne (35 guitas), una esfera blanca como... (me salió una metáfora atrevida...imagínese usted el cómo...) y que tiene un perfume ligeramente ácido. Es leche de coco congelada. Helado para el paladar de una *menina*.
[...] Y la crema de *abacate*. Antes de tomarla hay que hacer la señal de la cruz, debe haberla inventado el demonio para producir sueños voluptuosos. (Arlt, 2013, p.25. Grifos do autor.)

No trecho acima, Arlt utiliza duas palavras do português: *menina* e *abacate*. A crônica reflete a empolgação inicial do cronista ao chegar ao Brasil além de sua imensa vontade de relatar aos seus leitores suas novas descobertas. O vocábulo *menina* ainda vai ser diversas vezes utilizado pelo autor nas crônicas cariocas, pois foi a maneira que ele escolheu para se referir às mulheres brasileiras. Já o vocábulo *abacate* aparece de forma espontânea, já que em espanhol se utilizaria *aguacate* ou *palta*. A opção pelo português pode ser explicada por uma tentativa do cronista de registrar a fala do carioca.

Na crônica acima, a inserção de vocábulos do português ocorre por iniciativa do escritor. Nos exemplos que seguem, Arlt tenta reproduzir em português trechos de diálogos, afim de dar mais detalhes dos acontecimentos, como acontece na crônica “En la caverna de un compatriota”, na qual o cronista narra seu encontro com um jornalista português:

- Un gran periodista lisbonés en desgracia...
- *Muito pracer en counucerlo.*
- *Muito obrigado* –respondí yo por contestar algo...
- Lo protejo –continuó mi amigo–. El proveedor me tiene una confianza ilimitada.

El señor de pijama y de piernas peludas se inclinó nuevamente ante mí y me dijo:
–*Ou senhor está en la sua casa. Esteja a gosto.* (Arlt, 2013, p.29. Grifos do autor.)

Arlt descreve ao seu leitor com precisão como foi o diálogo com o jornalista, e para tanto, tenta reproduzi-lo em português. Vemos nas grafias das palavras *pracer* (prazer) e *counucerlo* (conhecê-lo) uma tentativa do registro da fala de seu interlocutor em uma escrita que, provavelmente, se aproxima do registro sonoro feito por Arlt no momento em que as ouviu. Já a última frase é escrita em portunhol, pois Arlt começa escrevendo em português e no meio da frase utiliza a preposição e o artigo em espanhol: *en la*.

No trecho seguinte, Arlt transcreve uma frase do jornalista e em seguida faz uma tradução, para que seu leitor entenda o sentido: “*Ou senhor está brincando...* (Cachando, quiere decir.)” (Arlt, 2013, p.29. Grifo do autor). Esse movimento de tradução, em Roberto Arlt é emblemático, já que, como já comentamos, a ele nunca coube a tarefa de traduzir, uma vez que o escritor, por sua condição humilde, não tinha o domínio de outras línguas. A prática de tradução se repete na crônica “Los Pescadores de Perlas”:

Charlaban entre sí. Un cafre canoso con facha de pirata, barba rala, el pecho de chocolate, le decía a un muchacho amarillo que apretaba el extremo de la red, con los sucios pies desnudos, contra el suelo: “*Toda forza que ven de acima, e de Deus...*” (Toda fuerza que viene de arriba es de Dios). (Arlt, 2013, p.37 Grifo do autor).

No trecho acima, Arlt narra a cena de homens trabalhando e em determinado momento decide escrever em portunhol a frase que um deles diz. Logo à frente e entre parênteses, o cronista faz uma tradução para facilitar o entendimento de seu leitor.

Acreditamos que a utilização do português foi a maneira que o escritor escolheu para registrar a fala do carioca e para marcar em seu texto o seu lugar de enunciação. Por esse motivo, será uma constante nas crônicas cariocas a aparição do português, do qual Arlt se apropria aparentemente de forma espontânea para escrever suas crônicas diárias em terras brasileiras.

A PRÁTICA DA ESCUTA: COMO ARLT DUVE/ESCUTA O BRASILEIRO?

Como cronista urbano, Arlt mantinha o hábito de andar pelas ruas da cidade para fazer suas observações. Além da observação, também a escuta era uma prática importante, já que muitas das suas *aguafuertes* nasceram de alguma conversa que o cronista presenciara. Jean-Luc Nancy em *À escuta* (2014) explica que estar à escuta significou primeiramente estar em um

local escondido com o fim de surpreender uma conversa ou um segredo. Aquele que estava a escuta, tinha o objetivo de captar um segredo ou uma conversa particular. Nesse sentido, ao caminhar pelas ruas de Buenos Aires em busca de temas para suas notas, Arlt estava sempre à escuta, tentando apreender algo que potencialmente fosse uma história a ser contada.

Ao chegar no Brasil, o cronista continuará com essa prática e à revelia de sua falta de habilidade com o idioma português, buscará ao menos ouvir, que aqui utilizamos em um sentido diferente de escutar, as vozes dos brasileiros.

Segundo Nancy (2014) existe uma diferença entre os estados simples e tenso das ordens sensoriais. O autor explica que cada ordem sensorial tem um estado simples e um estado tenso e cita como exemplos o ver e o olhar, o provar e o saborear e, entre outros, o ouvir e o escutar. Segundo o autor, em cada par sensorial existe uma etapa de caráter mais superficial e uma de caráter mais profundo. No caso de ouvir e escutar, o ouvir seria algo de cunho mais sonoro enquanto a escuta “está atenta para um sentido presente para além do som.” (Nancy, 2014, p.18). Sobre o mesmo tema, Roland Barthes em “El cuerpo de la música” afirma que “oír es un fenómeno fisiológico; escuchar, una acción psicológica.” (Barthes, 1986, p.243). Isto posto, nos perguntamos se a escuta de Arlt nas crônicas cariocas relaciona-se com o ato de ouvir, no sentido sonoro, ou com o ato de escutar em um sentido psicológico.

O primeiro comentário acerca de ouvir o brasileiro aparece na *aguafuerte* “De todo un poco” na qual Arlt fala sobre nosso idioma: “El idioma portugués, hay que oírlo conversar a una *menina*, es el más delicioso que puede concebirse.” (Arlt, 2013, p.24. Grifo do autor). No trecho, Arlt fala sobre o nosso idioma e o que parece lhe chamar atenção é mais o som da voz de uma mulher falando o português do que o que está sendo dito. Outro momento em que possivelmente Arlt procura captar a sonoridade de uma conversa está na crônica “Algo sobre la urbanidad popular”:

[...] Él y ella. Ella de negro. Él de blanco. Un escote admirable. Caminan lentamente. No tomados del brazo, sino de los dedos. Como criaturas. Y de pronto escucho que ella dice:

– *Meu bem* (Mi bien.)

Este “*meu bem*” ha salido da boca de una mujer impregnado de dulzura espesa, lenta y sabrosa. (Arlt, 2013, p.52-53 Grifos do autor.)

No trecho acima, percebemos o interesse de Arlt pela sonoridade, através da idealização que ele faz do português ouvido através da boca de uma mulher. O “estar à escuta” neste caso busca um sentido que se encerra na sonoridade do português, que ao ser reproduzido por uma

mulher soa ao cronista como uma canção. Notamos também uma espécie de compensação dos sentidos que o autor faz ao observar as cenas: como não pode entender completamente o que os brasileiros dizem, compensa essa barreira linguística utilizando outros sentidos, como o paladar e o tato, ao dizer que as palavras *meu bem* saídas da boca de uma mulher estão impregnadas de uma doçura espessa, lenta e saborosa.

Outro exemplo de escuta nas crônicas cariocas é a de Arlt em relação aos negros brasileiros. Vejamos como o cronista os escuta na crônica “Trabajar como negro”:

En el momento que abría una ventana, sorprendí a una negra. Estaba sola en la pieza, se reía y hablaba. O con la pared o con un fantasma. Se reía infantilmente al tiempo que movía los labios. Otra vez, caminando, escuché las risitas comprimidas de un negro. Parecía que se burlaba de un interlocutor invisible, al tiempo que pronunciaba palabras que no pude entender. [...] Frecuentemente va descubierto, de modo que imagínese usted la sensación que se puede experimentar, cuando en las tinieblas escuche una risita de orangután, un cuchicheo de palabras; (Arlt, 2013, p.62-63).

Nas palavras do cronista percebemos uma indisposição em relação à escuta dos negros. Se para Arlt o português falado por uma menina parecia uma canção, o falado pelos negros era incompreensível e, talvez por esse motivo, não havia de sua parte disposição p/ara ouvi-los e conhecê-los. Ao contrário, Arlt traçou um perfil estereotipado do negro brasileiro, descrevendo-os como se todos os negros caminhassem pelas ruas bêbados e falando sozinhos. Barthes explica que “escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la consciencia el «revés» del sentido...” (Barthes, 1986, p.247). O autor acrescenta que “La orden de la escucha es de interpelación total de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico de ambos individuos (contacto por la voz y la oreja): crea el *transferi*: «escúchame» quiere decir: tócame, entérate de que existo;” (Barthes, 1986 p.249. Grifos do autor). Considerando as definições de Barthes supomos que Arlt não estava disposto à escuta dos negros e nem a inteirar-se da existência deles, pois não havia de sua parte essa interpelação completa para escutá-los e sim uma distância que apenas lhe possibilitava uma opinião estereotipada e preconceituosa.

Não obstante da distância em relação aos negros assumida por Arlt, vemos na crônica “Fiesta de la abolición de la esclavitud” um grande espanto do cronista ao saber que a escravidão havia acabado no Brasil há apenas 42 anos. Arlt conversa com várias pessoas que confirmam a veracidade da informação e um de seus interlocutores lhe sugere: “[...] pero haga esto: vaya

al puerto y converse con algún negro viejo, de estos que usted ha visto componiendo redes...” (Arlt, 2013, p.169). No entanto, apesar de seu espanto, de seu interesse pelo assunto e da sugestão de seu interlocutor, Arlt decide não procurar um negro para buscar mais esclarecimentos sobre o tema da escravidão. Uma possível explicação para a adoção desse procedimento pode ser a estranheza que conviver no mesmo espaço e tempo que um ex-escravo poderia causar em Arlt. Na Argentina a abolição da escravidão ocorreu em 1853 e, por isso, Arlt certamente não tivera a oportunidade de conhecer um ex-escravo. Essa situação possivelmente lhe causava um certo desconforto e poderia ser vista como um motivo para a distância assumida pelo cronista em relação aos negros brasileiros: “Y todavía no me he resuelto a reportear a um ex-esclavo. No sé.” (Arlt, 2013, p.169).

Por fim, gostaríamos de assinalar um outro aspecto da escuta nas crônicas cariocas, aspecto esse que consideramos territorial, já que em muitos momentos Arlt reclama do silêncio das ruas cariocas durante a noite. O cronista comenta na aguafuerte “Ciudad de piedra” que a cidade durante o dia era completamente diferente da cidade à noite porque à noite havia “Un silencio que sólo interrumpe la vertiginosa carrera de los tranvías. [...] un silencio cálido, tropical, por donde el viento introduce un craso perfume de plantas cuyo nombre ignoro.” (Arlt, 2013, p.42). Esse silêncio noturno é estranho a Arlt porque contrasta com barulho das ruas de Buenos Aires à noite, sobre as quais Arlt sempre tece comentários, sobretudo sobre a sua rua preferida, *a calle Corrientes*, que durante a noite se enche de gente em busca de diversão. Nesse caso, considerando que a escuta assume um viés territorial, o silêncio noturno das ruas do Rio de Janeiro expõe a condição de estrangeiro de Arlt, na qual se encontra por estar longe de sua cidade. Barthes (1986) afirma que dos sentidos os quais os homens são dotados, a audição parece essencialmente ligada à avaliação da situação espaço-temporal e também que é sonora a apropriação do espaço domésticos através de ruídos familiares e reconhecíveis.

Fazendo uma relação possível entre a estranheza que o silêncio causa a Arlt e a afirmação de Barthes, percebemos que esse silêncio incomoda ao cronista porque o torna constantemente consciente de sua distância em relação a sua cidade.

A escuta é sem dúvida uma ação importante para alguém que pretende conhecer um povo, como se propunha a fazer Roberto Arlt. Nos trechos analisados, percebemos que a ação de escuta, no sentido de compreender uma mensagem não foi uma de suas prioridades, principalmente em relação aos negros. Não obstante, no que tange ao sentido sonoro, é notável a sensibilidade do cronista em relação ao som do português, quando pronunciado por uma *menina* ou em relação ao silêncio noturno das ruas cariocas que o lembrava de sua distância de Buenos Aires.

Por meio da tentativa de incorporação do português nas crônicas cariocas percebemos o desejo Arlt de sinalizar a novidade e euforia que o contato linguístico com outro idioma lhe

causava. Escrevendo suas notas aqui do Brasil, teve a oportunidade de transcrever o português e em alguns casos até mesmo traduzir, algo que até então não era possível em sua literatura, já que era um conhecido leitor de traduções justamente por não saber outras línguas. Em relação à escuta, nossa hipótese é de que Arlt, impossibilitado de compreender a fala do brasileiro com a mesma propriedade que compreendia a de seus compatriotas, optou por estar atento aos sons do português, sobretudo ao saído da boca de uma mulher, além de utilizar outros sentidos para compensar as dificuldades causadas pela barreira linguística. No que se refere aos negros, sugerimos que não houve uma real tentativa de ouvi-los por parte do cronista, talvez pela estranheza de encontrar-se diante de ex-escravos, situação até então não vivida pelo cronista. Nosso trabalho pretende investigar essas hipóteses através de uma análise atenta sobre as *Aguafuertes Cariocas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, C. SARLO, B. “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX” in: Ensayos Argentinos De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A./Ariel, 1997.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes Cariocas*. 2ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- _____. *Aguafuertes Porteñas*. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/roberto/aguafuertes.pdf>).
- BARTHES, Roland. “El cuerpo y la música” in: *Lo obvio y lo obtuso*. Trad: C. Fernandez Medrano. Paídos, 1986 (orig.1982).
- CELADA, Maite. “Acerca de errar por el portunhol”. Em *Revista Tsé Tsé*, 7-8, Buenos Aires, otoño, 2000. p. 262-264.
- ENNIS, Juan Antonio. *Decir la lengua: debates ideológicos-lingüísticos en la Argentina desde 1837*. Tese de Doutorado. Instituto de Romanística de Martin-Luther Universität de Halle-Wittenberg, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Edições Chão da Terra, Belo Horizonte, 2014 (orig. 2002).

REINALDO ARENAS, CRÍTICO LITERÁRIO¹³

**PACELLI DIAS ALVES
DE SOUSA**

Possui bacharelado e licenciatura em Letras com habilitações em Português e Espanhol. Atualmente desenvolve pesquisa de Mestrado na área de literatura hispano-americana da Universidade de São Paulo. É parte do grupo de pesquisa CANIBAL: Grupo de Antropologia do Caribe e da América Hispânica.

13 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Si, como apunta Beatriz Sarlo, decir “‘publiquemos una revista’ quiere decir ‘hagamos política cultural’”, en esta ponencia trabajo específicamente con la política cultural que implica el proceso de canonización, en este caso, tal como se inventó una tradición literaria en *Mariel Revista de Literatura y Arte*.

En el contexto de la crisis de *Mariel*, en los Estados Unidos de los ochenta, se reunieron Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, Luis de la Paz, Roberto Valero, Carlos Victoria y Marcia Morgado, con el apoyo de Lydia Cabrera, y deciden crear una revista, la *Mariel Revista de Literatura y Arte*, editada entre 1983 y 1985, con un total de ocho volúmenes publicados. La revista estaba dividida en básicamente cuatro secciones: una dedicada a la publicación de textos literarios de los marielitos (entre cuentos, poemas, y trechos de novelas), una sección llamada *Confluencias*, la sección *Experiencias*, compuesta de testimonios de vivencias bajo el gobierno revolucionario y, por fin, la sección *Urgencias*, para debates, cartas y artículos.

Mariel no fue la única revista creada por marielitos, ni la única revista hecha por cubanos en el exilio estadounidense. En el mismo período eran publicadas, por ejemplo, las revistas *Término*, organizada por Manuel Ballagas, *Unveiling Cuba*, de Ismael Lorenzo y *Linden Lane Magazine*, editada por Belkis Cuza Malé y Heberto Padilla, que tuvo, además, la coordinación de Reinaldo Arenas durante un año. *Mariel*, sin embargo, sobresale frente a las revistas por la prioridad que ofrece a la literatura (sea de los propios autores, de la tradición literaria cubana o de escritores que los apoyasen), así como por la atención a otras formas de arte (las artes plásticas y el cine, por la recepción y por el tono con el cual enfrentó los discursos que silenciaban o deslegitimaban a los marielitos, desde los discursos de otras revistas de cubanos en los Estados Unidos, intelectuales favorables a los caminos de la Revolución Cubana y espacios culturales norteamericanos del período, como muestras de cine o libros y eventos académicos).

La revista creó una comunidad de escritores y lectores en el exilio, a partir de: 1) una revisión memorialista del proceso revolucionario según aquellos que hubieron sido allí silenciados, especialmente a partir de la sección de testimonios; 2) la polémica con otros discursos de la esfera estadounidense; 3) la invención de una tradición que los sustentara como grupo artístico, especialmente a partir de la sección *Confluencias*; y 4) la promoción de un espacio de publicación para autores exiliados, especialmente con la crisis de *Mariel*.

Abordar la revista *Mariel* es abordar la formación y puesta de una voz en el campo discursivo cultural en los ochenta que, para constituir su identidad y legitimarla, se vale de la pugna y de la polémica en sus argumentaciones y, de manera frontal, en su poética.

La definición de la poética se empieza a exponer en el editorial y presentación que abre el primer número. Escrito de forma panfletaria, directa y envuelto en polémicas en la selección del vocabulario, el editorial trata de temas de la historia y de la escritura del grupo. La

lucha está centrada muchas veces en el lenguaje: en la tomada de términos que circulaban en el campo discursivo periodístico y televisivo, en regímenes de resignificación, así como en la utilización de términos que establecen franca polémica con otras lecturas del período. En artículo de Cabrera y Marques publicado en 2009, “Representações do Mariel nos Textos e Charges das Revistas *Bohemia e Revolución y Cultura* (1980)” por ejemplo, describen el modo como en Cuba se construyó a través de los periódicos oficiales la imagen de los marielitos como “lumpen”, “escoria”, y “clase improductiva”, imagen que, por su vez, también aparece en el proceso de discursivización de Mariel desde la perspectiva del periodismo norteamericano.

Se ve en el editorial, la búsqueda por confrontar las representaciones de la crisis de Mariel y defender su voz como la única verdad frente a otros discursos. El término verdad, o “verdadero artista” que hace la “verdadera creación”, es reiterado en el texto y defendido como característica de una escrita no relacionada a la ideología política del Estado. La discusión se encuentra alrededor del significado de “escritor”, en abierto contrapunto a las lecturas de “Palabras a los intelectuales” (1961), de Fidel Castro, de “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965), de Ernesto Che Guevara, y de modo general la discusión sobre la posición del escritor. Para emerger como sujetos políticos en el campo literario del período, los marielitos disputaron la significación de los conceptos básicos del campo del arte: a la literatura se la defiende desde la posición del sujeto creador, “como sentido de nacionalidad” según Arenas, y en su relación cercana a la historia, ya que, según Arenas, toda grande literatura “transciende lo meramente literario para confundirse con la realidad padecida”. La concepción de literatura aparece como un ideal que se sostiene no solo por lo estético, sino como campo asociado a la vida, a las idiosincrasias personales y no como algo relacionado al campo público, o estatal.

Más allá de los textos literarios de los marielitos, la sección *Confluencias*, título sacado del ensayo homónimo de Lezama Lima, y publicada en los siete primeros volúmenes de la revista, es un espacio interesante para pensar esas cuestiones, así como para entender la pugna por la tradición y, en consecuencia, la búsqueda por la legitimación de la escritura del grupo, aquí entendida como pertenencia a la nación – o tradición nacional – aunque en sus desvíos. Si el espacio de circulación intelectual de la revista estuvo en los Estados Unidos, el espacio imaginario es la nación cubana. Las propuestas del espacio serían, por un lado, comprobar como la escritura del grupo, los temas abordados y modos de narrar son una confluencia de imágenes y escrituras enraizadas en la cultura cubana y, por otro, según sus palabras, estaba el objetivo de “rescatar obras poco conocidas de nuestra cultura o que hayan sido deformadas o silenciadas por la burocracia del castrismo”, lo que se materializa no sólo en la publicación de los textos, sino también en los ensayos que los acompañan, en los cuales se percibe en verdad la reiteración de características defendidas por el grupo para su escritura, más allá de la construcción

de escenarios para la comprensión de los textos. En la selección se ven textos de Lezama Lima, Virgilio Piñera, Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, José Manuel Poveda, Gastón Baquero y José Martí, además de una selección de poemas con el tema “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”, título del ensayo homónimo de Arenas que acompaña el texto.

Rafael Rojas, en *Un banquete canónico* analiza como la canonización por la crítica cubana siempre estuvo asociada a un fuerte sentimiento nacionalista y de construcción de metarrelatos identificatorios, ejerciendo papel importante en el proceso de construcción del imaginario de esa comunidad. Así desde las obras de Bachiller y Morales y de Aurélio Mitjans, y la búsqueda de una esencia nacional frente al colonizador, hasta los estudios de la primera mitad del siglo XX, cuando a su vez, la cuestión pasa a ser más analítica en la indagación por el tipo de escritura de la isla, en lo que la caracterizaría y la unificaría. Un punto importante de la discusión está en *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, de 1958. En el libro, el poeta y ensayista origenista analiza diversas obras de poesía, encadenadas históricamente, con el objetivo de enseñar el proceso de cubanización de la escritura poética, el desplazamiento teleológico de lo Español en dirección a lo Cubano. Proceso que el autor ya entrevé anacrónicamente en el *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa, alcanzando su punto más alto en Martí y Lezama Lima.

El libro de Vitier parece ser un contrapunto constante en la crítica literaria ejercida por Reinaldo Arenas en *Mariel*, y en su producción crítica en general, tales como los textos recogidos en *Necesidad de Libertad*. En “Hágase también usted un hombre nuevo”, texto de 1969, Arenas comienza con una crítica a *Lo cubano en la poesía*, por no haber catalogado a los autores por el mérito de sus obras, sino por su “limitaciones” y el “renunciamiento a la vida”. No obstante, Arenas no logra analizar el argumento, el texto deriva hacia una crítica personal a un discurso de Vitier, pronunciado en 1966, en el cual habría expuesto su posición favorable al gobierno revolucionario, punto central del texto. En ensayo posterior, publicado en los ochenta, titulado “De la ‘conversación’ de Cintio Vitier”, por su vez, Arenas menciona al autor origenista, junto a Eliseo Diego, como sus grandes “tutores literarios” en los años sesenta, mientras trabajaba en la Biblioteca Nacional. El debate con la crítica de Vitier se da a partir de apropiaciones y críticas por los desvíos, Arenas no parece contraponerse al nacionalismo general del argumento, sino a determinadas lecturas, silencios y características apuntadas por Vitier sobre algunos autores.

En “Lezama Lima y el reino de la imagen”, que acompaña *La sobrenaturalidad* publicado en el primer volumen de la revista, Arenas se detiene en la defensa de *Paradiso* como obra maestra del Maestro, pues aunaría en un mundo todo aquello trabajado en sus ensayos y poemas:

“Siendo, pues, *Paradiso*, una reconstrucción minuciosa y grandiosa de toda una vida, en la cual, desde luego, participan los demás [...] La infancia, la vida familiar, los juegos de la

juventud, las variadas relaciones sexuales aparecen aquí no con la intención de criticar a un tipo de sociedad determinada, ni de exaltar, ni tampoco con la intención de moralizar, de ‘señalar el pecado’[...] Lo que aparece en Paradiso aparece sencillamente porque también está en la vida. No hay una intención moralizante a través de un pensamiento religioso; no hay una crítica deliberada a la corrupción de una época. La corrupción o la moral, para un poeta, no creo que tengan mucha relación con la cópula establecida entre dos cuerpos que se desean. [...] Pienso que si Paradiso nos ofrece la visión, todas las dimensiones del poeta y del ensayista” (ARENAS, 2012, pp. 148-149).

Si la cuestión parece pequeña, hay más por detrás: En “Lo cubano y la poesía”, Vitier defiende la posición de los ensayos entre la obra lezamiana. En “De la ‘conversación’...”, Arenas apunta que, en conversación con Vitier cuando la obra maestra fue publicada en el 66, el origenista habría dicho que la publicación del libro había sido un error y que “si la madre del poeta aún hubiese vivido, ese libro no se habría publicado”, además en su chismería intelectual apunta que “Fina García Marruz me dijo que no podía opinar sobre el libro ya que su esposo [Vitier] le había aconsejado que no lo leyera, debido a los pasajes eróticos que en el mismo aparecen”. Así la defensa de *Paradiso* parece actuar como metáfora para una defensa de la representación de la (homo)sexualidad ya que este parece ser el punto moralista que subyacería en el argumento de Vitier.

La relación entre escritura y homosexualidad también viene a la luz en “La isla en peso con todas sus cucarachas”, texto que acompaña la publicación del famoso poema piñeriano en el segundo volumen de la revista. A lo largo del texto, el autor elabora una lectura alegórica sobre el miedo en las obras de Piñera, relacionándolo a los dilemas vividos por el autor con su sexualidad frente a su familia y los rumbos de la política cubana. Otra clave del texto, sin embargo, es la inserción de Piñera en el mapa literario de la isla por su cubanía. En “Lo Cubano en la poesía”, Vitier había defendido que el famoso poema de Piñera “convertiría a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y Atroz Antilla cualquiera”, y “el tono y la tesis de este poema [...] de ningún modo y en ningún sentido puede correspondernos”. Arenas, a su vez, aunque no aborde específicamente “la cuestión nacional” como tema del ensayo, anota reiteradamente como las características que levanta serían “cubanas”. Así, dice:

El drama de Piñera es, pues, el drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafa son el drama de la desnudez y el desamparo ante la vasta chatadura de un paisaje que sucumbe perpetuamente ante invasiones sucesivas. Ese hombre ofendido, desposeído y sin dioses, contando sólo

*con su desarraigo, es una figura grotesca, patética y absurda que en medio del resplandor se bate y se debate entre una explanada y un muro dominados por un foco aún más descomunal. Nuestro héroe (o antihéroe) contemporáneo, al asumir la tragicidad, resplandor y verdad insular-antillana, y **muy específicamente cubana**¹⁴, se contempla bañado (o anegado) por una claridad que lo refleja y obsede, condenándolo a perecer si se rebela y a desaparecer si acepta.* (ARENAS, 1983, p. 20)

Por los trechos expuestos, se percibe como la crítica de Arenas recupera el núcleo del argumento de Vitier: contra la supuesta inespecificidad de “La isla...”, en el cual se articularía una representación de Cuba a un metarrelato identificatorio del Caribe, el marielito da precisión a su cubanidad por hablar de una verdad antillana de la cual Cuba participaría. “La isla en peso con todas sus cucarachas” camina en dirección a una afirmación de la escritura de Virgilio como “fundacional”, en secuestro del criterio de Vitier, importante para la centralización de Martí y Lezama en el canon de la isla.

En las siete secciones de “Confluencias” aparecen además la defensa del *topos* “desgarramiento y fatalidad” como constituyentes de la tradición poética cubana, el análisis de la escritura carcelaria en *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro y la propuesta de la obra de Labrador Ruiz como fundacional de la “obra abierta”. Además de una fuerte recuperación del proyecto origenista en la sintaxis general de la revista, cuestión importante si se tiene en cuenta las críticas y lecturas que el grupo, y especialmente Lezama, venía recibiendo desde *Lunes de Revolución*, especialmente tras su muerte. Por ejemplo, una entrevista recién concedida a Areíto por Lisandro Otero, en la cual habla de un Lezama que nunca quiso salir del país, “hombre libre” en su Cuba.

Finalmente, en tesis sobre la escritura de los marielitos, Simal analiza los modos de probar la cubanía, incluso transnacional, retomando la tesis defendida por Rojas sobre la literatura cubana del exilio, para quien “el escenario predilecto del conflicto es de la disputa por el legado nacional, la querrela por la herencia simbólica del país”. En el caso de *Mariel*, se trata de la construcción de una tradición basada en la relación entre escritura y homosexualidad, tema más explorado aquí, así como entre la literatura y el exilio, especialmente presente en la última edición de la revista, dedicada a José Martí. Si concordamos con Simal y Rojas, al tratar de *Mariel*, lo interesante parece ser cuestionar cómo tiene lugar la disputa. Desde la crítica hecha por Arenas en la revista, la cuestión no parece estar en la negación de esta comunidad

14 Respetamos los trazos de la edición original.

imaginada que es la nación, sin reafirmarla en sus desvíos, o sea, no negar la nación como criterio, sino leer la nación en las entrelíneas de la relación entre homosexualidad y escritura, de la génesis de la escritura carcelaria y del exilio político como cuestión para la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. Revista de Literatura y Arte Mariel, n°s 1-8, Año 1-2, 1983-1985.
- AAVV. Revolución, Letras, Arte. Ed Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARENAS, REINALDO. Necesidad de libertad. Sevilla: Point de lunettes, 2012.
- CABRERA, Isabel y Marques, Rickley. “Representações do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolución y Cultura (1980)”. Revista eletrônica da ANPHLAC, n. 8, 2009. s/p.
- HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- LEZAMA Lima, José. Confluencias. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- PATIÑO, Roxana. “América Latina: literatura e crítica em revista(s)”. In: SOUZA, Eneida M.; MARQUES, Reinaldo. Modernidades Alternativas na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ROJAS, Rafael. Un banquete canónico. México: FCE, 2000.
- SARLO, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. América: Cahiers du CRICCAL n. 9-10, 1992.
- SIMAL, Monica. “La poética del testimonio en *Necesidad de Libertad* de Reinaldo Arenas.” Kamtchatka, n. 6, 2015. pp. 269-290.
- VITIER, Cintio. Lo cubano en la poesía. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS RELIGIOSOS E DAS SIMBOLOGIAS PRESENTES NA LEYENDA "A ROSA DA PAIXÃO", DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

**FERNANDO
RODRIGUES DA COSTA**

Possui Graduação em Letras - Português (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade de São Paulo - USP (2015) e atualmente é Pós-Graduando no curso de Literatura e Vida Social na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Campus de Assis. Foi bolsista do Coral da USP, tendo também trabalhado anteriormente junto com a Orquestra Sinfônica da USP (OSUSP) na Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literaturas Africanas e Ensino de Língua Portuguesa. Atuou ainda na área administrativa do setor público durante um estágio na FUNDAP, trabalhou com diversos Cursos Populares de São Paulo e também como Estagiário no Setor Educativo do Museu Paulista da USP durante o ano de 2014.

OBRAS DE UM ESCRITOR SEVILHANDO

Gustavo Adolfo Bécquer foi um escritor de brevíssimo tempo de vida – nasce em 17 de fevereiro de 1836 em Sevilha e falece no dia 22 de dezembro de 1870 em Madrid, contando com apenas 34 anos de idade. Nesse curto espaço de pouco mais de três décadas, Bécquer compôs centenas de obras consideradas fundamentais até hoje na Espanha e no mundo, ainda que grande parte de seus escritos em forma de *Rimas* e *Leyendas* tenha sido, na verdade, publicada no ano posterior de sua morte. Em 1871, os amigos Augusto Ferrán, Narciso Campillo e Rodríguez Correa realizaram uma grande compilação das principais composições do autor, que seriam ainda posteriormente editados e reeditados em diferentes formatos e livros reimpressos até os dias atuais.

O autor sempre foi um grande admirador das artes. Ainda na infância, envolve-se com a pintura por influência do pai, já famoso na cidade de Sevilha. No entanto, quem segue de fato com essa profissão é o irmão Valeriano, muito próximo de Bécquer, sabendo-se que entre ambos havia uma mútua admiração. Assim que completa 18 anos, o autor muda-se para a cidade de Madrid visando a atuar profissionalmente com seus escritos. Segundo Pascual Izquierdo, esta compreende uma fase de mudanças relevantes em sua biografia:

Madrid es escenario vivencial del poeta, paisaje donde transcurre una parte importante de su biografía interior y exterior. Biografía del amor y del dolor, del presente y la melancolía, de la emoción lírica y de la dura lucha contra la asfíxia circular de lo cotidiano. (IZQUIERDO, 1994, p.15)

Durante os anos vividos em Madrid e até seus últimos dias, o autor teve sempre uma larga atuação jornalística (assim como tantos outros escritores do período), fato que lhe servia como uma fonte vital de renda ao mesmo tempo que tornava mais variadas e apuradas a sua composição e observação. Desse modo, Gustavo Adolfo Bécquer pôde atuar ao longo da vida com diferentes tipos de gêneros, desde as *Rimas* e *Leyendas* até cartas, crônicas de costume, relatos de viagem, críticas, análises, textos de história, autobiografia, entre tantos outros.

“A ROSA DA PAIXÃO”

Assim como a maioria das lendas propostas pelo escritor sevilhano, há nesta um início que visa a criar um ambiente de imersão para o leitor. Em uma espécie de apontamento, vemos a inscrição logo abaixo do título e que o classifica como “*Leyenda* religiosa”, propondo o horizonte temático a ser discutido. A narrativa está dividida em quatro partes e, antes de iniciá-

-las propriamente, há as famosas e recorrentes introduções feitas por um narrador, em geral contemporâneo do leitor e que dialoga diretamente com este sobre algum fato singular no qual lhe foi contada uma história excepcional. No caso de “A rosa da paixão”, a lenda se passa na cidade de Toledo (importante local para as pesquisas de Bécquer, como veremos adiante). Numa tarde de verão, o narrador ouve uma lenda contada por uma bela jovem portando uma rosa nas mãos. Nesse primeiro momento, percebemos dois aspectos que serão emblemáticos para esta análise: o primeiro diz respeito ao narrador que tenta alcançar a emoção da lenda que lhe foi contada e transmiti-la em igual proporção, mas julga não conseguir esse feito em sua plenitude (fator recorrente entre os românticos); o segundo ponto enfatiza a figura da rosa como presença e metáfora fundamental desde a introdução até o fechamento, trazendo um formato circular para a narrativa.

A transposição de tempos é ponto comum em Gustavo Adolfo Bécquer, partindo da cena que abre a lenda, somos logo transportados para a primeira parte – o cenário agora é a cidade de Toledo, possivelmente durante a Idade Média. Vemos a descrição de um pequeno povoado com igrejas, paróquias moçárabes e antigas construções dos mouros toledanos. E a personagem Daniel Levi é, então, descrito de modo enfático e pontual, como lembra o pesquisador Antonio Esteves:

Chama a atenção a forma como o narrador apresenta o judeu Daniel Levi, grotesco, avaro e maldoso, o que, no entanto, têm sólida tradição na literatura ocidental europeia. O leitor do século XX, no entanto, choca-se principalmente quando se sabe que a comunidade de Toledo é sempre citada como exemplo da famosa convivência pacífica entre as três culturas que dominaram a Península Ibérica durante a Idade Média e que teria produzido excelentes resultados. (ESTEVEES, 2005, p. 39)

Vê-se na figura de Daniel Levi o completo oposto de sua filha Sara (apresentada ainda na primeira parte da narrativa). Enquanto os habitantes do vilarejo refutam o pai e o classificam como extremamente feio, grotesco ou repulsivo, a jovem é destacada como “formosa”, “de lábios acesos e vermelhos”, “exuberante como a natureza” ou “bela como uma flor”. Sara é procurada por vários pretendentes, mas não desperta interesse por ninguém; no entanto, um jovem hebreu invejoso, após consultar Daniel e sendo negado pela família, resolve criar um desentendimento entre Sara e seu pai, revelando que a garota está secretamente apaixonada por um cristão. Nessa personagem sem nome, podemos fazer uma analogia com a peça *Otelo*, de Shakespeare, quando Iago, através de reiterados diálogos, inflama Otelo de ódio. Entretanto, no caso de Daniel Levi, este revela já ter pleno conhecimento de todos os passos da filha.

Entrando na segunda parte, seguimos a narrativa acompanhando a personagem Sara. Na noite de Sexta-feira Santa, ela aproveita o envolvimento de todos em rituais da cidade e vai ao encontro de seu amante cristão, com a ajuda de um barqueiro. Então, chega a um local chamado “Cabeça de Mouro”, um ponto lúgubre entre rochas escuras e pontiagudas, e, subindo o tortuoso caminho, atinge as “ruínas de uma igreja bizantina, anterior à conquista dos árabes” (BÉCQUER, 2005, p.273). É interessante nesse ponto chamar a atenção para o lado historiador de Gustavo Adolfo Bécquer, revelado através da voz do narrador, como ocorre nesta e em outras histórias, sempre tendendo a descrever e enfatizar cada detalhe das construções antigas, dos mosteiros, das igrejas e das ruínas.

Na penúltima parte da lenda, continuamos acompanhando a caminhada de Sara por entre os obscuros escombros da igreja abandonada. O narrador em terceira pessoa nos revela, além do cenário com o qual a personagem se depara, alguns pontos sobre seus sentimentos e reflexões, numa espécie de retrato psicológico da garota. Sara então encontra horríveis instrumentos de martírio e logo é abordada por um grupo de judeus acompanhados de seu próprio pai, Daniel Levi. Nessa cena de discussão, a jovem revela que está apaixonada por um cristão, nega a sua própria religião, culto e origem, e é, então, arrastada para uma morte tenebrosa e simbólica: “Arrastou-a, como possuído por um espírito demoníaco, até o pé da cruz, que parecia abrir seus descarnados braços para recebê-la” (BÉCQUER, 2005, p.277).

A quarta e última parte contém apenas um parágrafo e conta sobre a normalidade do dia seguinte no povoado. Daniel Levi trabalha como se nada houvesse ocorrido; no entanto, as janelas do quarto de Sara não mais se abriram e a bela jovem nunca mais foi vista. Tempos depois, um pastor que visitou as ruínas da igreja leva para o arcebispo uma flor estranha e misteriosa que havia encontrado naquele local:

Cavando naquele lugar, e tratando de inquirir sobre a origem daquela maravilha, acrescentam que foi encontrado o esqueleto de uma mulher e, enterrados junto com ela, outros tantos atributos divinos como os que a flor tinha. O cadáver, embora nunca se pudesse averiguar de quem era, conservou-se por longos anos com veneração especial na capela de São Pedro Verde. À flor, que atualmente tornou-se bastante comum, chamaram-na de Rosa da Paixão. (BÉCQUER, 2005, p.279)

Percebe-se assim que a simbologia da rosa funciona dentro da narrativa como parte fundamental de sua construção. Como é possível acompanhar ao longo da leitura da lenda, a figura da personagem Sara é sempre associada a um tipo de beleza rara e magnífica, tanto interiormente quanto em sua forma exterior. No entanto, assim como as rosas têm a ambiguidade que comporta

a venustidade e o encanto com o espinho, vemos na jovem a combinação da graça e formosura associada a uma personalidade ousada, contundente e revolucionária, na medida em que esta se apaixona por um cristão e nega veementemente todos os preceitos de sua religião, culto e rituais de origem. Nesse ponto, é possível lembrar até mesmo as fortes personagens machadianas, em que se nota uma pluralidade de mulheres que subvertem os valores patriarcais do período no qual estão inseridas e não raramente conduzem os fios narrativos da trama, como se observa no emblemático exemplo de Capitu no romance *Dom Casmurro* (1899).

ACEPÇÕES E SIMBOLOGIAS DA ROSA

Sabe-se que a simbologia da rosa foi e continua sendo largamente explorada por todos os tipos de composições artísticas. Em geral, as criações se utilizam não apenas dessa imagem, que parece cristalizada no inconsciente humano, mas também das inúmeras metáforas e analogias que surgem como inerentes à sua figura. A quantos poemas, versos, narrativas, peças de teatro, fotos, desenhos, filmes, pinturas, músicas e canções populares não seria possível aqui remeter apenas mencionando a palavra “rosa”?

Em uma breve consulta ao *Dicionário de simbologia*, de Manfred Lurker, é possível encontrar acepções que abrem ainda mais os conceitos e analogias presentes na imagem da rosa:

Associada simbolicamente ao amor, à morte e ao Paraíso, em virtude de seu perfume, beleza e transitoriedade. Atribuída à deusa do amor (Afrodite, Vênus) entre gregos e romanos. Homero fala da Aurora (Eos) “com dedos de rosa”. As rosas eram usadas para coroar os convivas de bacanais e eram expressão de opulência principesca entre os imperadores romanos. Rosas enroladas nos cálices deveriam impedir os bebedores de falar demais na embriaguez. A rosa é encontrada, na forma de entalhes, em confessionários, como símbolo do sigilo; sub rosa = dizer em confiança. Até os dias de hoje, a rosa, principalmente a vermelha, é símbolo do amor (linguagem das flores) e da sensualidade (e.g., na mão de -> Salomé) e uma imagem da amada na poesia e na canção popular (-> Romance da Rosa; cf. também “Röslein auf der Heide” (Rosinha Brava), de Goethe). (LURKER, 1997, p.613-4)

Percebe-se, desse modo, que a rosa, como objeto histórico e como construção humana e social, recebe uma multiplicidade de acepções e ressignificações ao longo do tempo entre as diferentes culturas. A rosa pode representar, para além dos aspectos religiosos ou de morte, outros elementos importantes, como a força, a coragem, a perseverança, a memória e a resistência.

Continuando as pesquisas e observações realizadas ao redor das concepções simbólicas, encontramos ainda as seguintes considerações:

O poeta lírico grego Píndaro fala dos campos do além, ornados de rosas (Elysion). Ideias sobre morte e vida além-túmulo estão associados à rosa em sarcófagos etruscos de túmulos gregos e romanos e, neste sentido, também incluídas na arte sepulcral cristã. Por "jardim das rosas" entendia-se o cemitério na linguagem popular. Nas mãos dos anjos, as rosas indicam o Paraíso. A mãe de Deus reina no Paraíso de Dante no cálice de uma rosa celeste branca. Como rosa "sem espinhos" (= sem pecado), -> Maria, Símbolos de; a partir do séc. XIV, motivo iconográfico de "Maria na Sebe de Rosas" (St. Lochner, M. Schongauer). Na cor vermelha a flor indica a Paixão de Cristo e o sangue dos mártires; cinco rosas simbolizam as chagas de Cristo. Desde Leão IX (1046), todos os anos o Papa entrega "rosa dourada" do Domingo da rosa (quarto domingo da Quaresma) a uma personalidade (geralmente uma mulher). Na alquimia, a rosa era flos sapientium, a flor da sabedoria e dos sábios; entre os -> Rosa-cruzes indica a natureza e a criação e, como -> Símbolo Maçônico, uma vida elevada. [Lr]. (LURKER, 1997, p.613-4)

Em muitas utilizações metafóricas da rosa, esta é evidenciada como uma figura que traz em seu bojo a ambiguidade de uma beleza e exuberância que carrega em si os espinhos (ou a dicotomia do bem e mal, entendidos na forma religiosa). Tal dualidade tornou-se, ao longo do tempo, um recurso largamente explorado na prosa, na poesia, bem como em diversas músicas e canções populares. Na famosa canção "Domingo no parque", de Gilberto Gil, vemos o símbolo da rosa carregado de uma mistura de cores e objetos que convergem diretamente para as sensações e os sentimentos das personagens (Juliana, José e João). É possível ainda apontar a recorrência desses mesmos elementos nas letras de Cartola ou Chico Buarque, ambos aplicando de maneira profícua as percepções sinestésicas que parecem inerentes à imagem da rosa.

Na narrativa de Gustavo Adolfo Bécquer, podemos observar uma espécie de círculo, que se inicia com a bela moça segurando uma flor e contando uma lenda que será encerrada com a trágica morte da protagonista Sara, que, finalmente, se transformará na rosa da paixão:

Ao pintar um retrato exageradamente grotesco de Daniel, o texto transfere para Sara, a judia apaixonada pelo cavaleiro cristão, qualidades opostas. Sua formosura, bondade e abnegação, praticamente a transformam numa espécie de cristo femi-

nino que perece nas mãos dos intransigentes judeus. Uma vez imolada, ela acaba abençoada pela igreja católica e se transforma numa flor. (ESTEVEVES, 2005, p.40)

Em uma última e breve analogia, pode-se ainda chamar a atenção para essa flor como uma imagem de resiliência, cristalização e passagem do tempo. De certo modo, percebemos que, apesar da morte da personagem Sara, as suas virtudes de beleza, bondade e força conseguiram perdurar na rosa que foi encontrada anos depois pelos religiosos. Assim como no clássico e já consagrado poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade, vemos que na lenda “A rosa da paixão”, essa emblemática figura da flor pode também ser observada e compreendida como um signo fundamental de liberdade, continuidade, perseverança e resistência.

BIBLIOGRAFIA

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas/Lendas*. Coleção Orellana. Edição Bilingüe; seleção, estudo introdutório e tradução de Antonio Roberto Esteves (com a colaboração de Néelson A. Kakitani e Edson A. Locoman). Brasília: Consejería de Educación, 2005.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Coleção Orellana. Edição Bilingüe; seleção e estudo introdutório de José Antonio Pérez Guitiérrez; tradução de José Jeronymo Rivera. Brasília: Consejería de Educación, 2001.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid: Editorial Castalia, 2002.
- CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura española. Tomo V - El siglo XIX*. Traducción: Juana Bignozzi. Barcelona: Editora Ariel, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Tradução: Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

