



entre **CAMINOS**

2017, v. 2, Número especial

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



entreCaminos

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

Diretores

Jorge Rodrigues de Souza Junior, USP

Laura Hosiasson, USP

Comissão editorial

Adriana Bezerra da Silva, USP

Barbara Zocal da Silva, USP

Carolina de Pontes Rubira, USP

Chayenne Orru Mubarak, USP

Fábio Barbosa de Lima, USP

Fernanda do Nascimento Simões Lopes, USP

Fernanda Lobo, USP

Gisele Souza Moreira, USP

Isabel Contro Castaldo, Mackenzie/Fatec/USP

Jáder Muniz, USP

Jorge Rodrigues de Souza Junior, USP

Liliana Patricia Marles Valencia, USP

Mayra Moreyra Carvalho/USP

Pacelli Dias Alves de Sousa, USP

Renata Cristina Pereira Raulino, USP

Robson Batista dos Santos Hasmann, USP

Rosângela Aparecida Dantas de Oliveira, Unifesp/USP

Tatiane Silva Santos, UNEMAT

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

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 Revista *Entrecaminos* (ISSN 2447-9748) é um periódico eletrônico fundado em 2013 por discentes e egressos do 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 (FFLCH) da USP.

Os artigos resultantes de uma parte das comunicações da IV Jornada do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana formam parte deste segundo número da revista *Entrecaminos*.

Desde sua criação, em 2010, o principal objetivo das Jornadas do Programa é ampliar a interlocução e promover o debate entre os pesquisadores das diversas linhas do Programa, além de proporcionar um espaço de diálogo entre a pós-graduação e a graduação do Departamento de Letras Modernas-Espanhol. O evento teve três edições – 2010, 2011 e 2012 – e, por uma série de motivos, entre os quais problemas de calendário, não foi organizado em 2013 e em 2014. Em 2015, uma comissão se reuniu para propor a volta do evento, entendendo sua importância como momento que possibilita a reflexão e o diálogo sobre os trabalhos que estão sendo desenvolvidos pelos alunos do Programa.

Como nos anos anteriores, na IV Jornada, a comissão organizadora planejou que o encontro seria composto por mesas redondas, para as quais poderiam inscrever-se alunos atuais e egressos, e também alunos de graduação apresentando trabalhos de Iniciação Científica e de Trabalho de Graduação Individual (TGI). Foram recebidas 33 propostas de comunicação que contemplavam as três grandes áreas do Programa.

As comunicações foram distribuídas em 10 mesas temáticas, cada uma coordenada por um professor do Programa. A divisão e a escolha dos docentes consideraram a afinidade dos temas e o potencial de diálogo entre eles. Uma novidade da Jornada de 2015, realizada entre os dias 17 e 18 de setembro, foi a instituição de uma mesa sobre criação literária, uma vez que muitos colegas escrevem ficção.

As demais nove mesas foram distribuídas da seguinte maneira:

- “Narrativa, memória e história nos contextos ditatoriais ibero-americanos” foi composta por exposições de pesquisas que analisavam a representação literária de períodos ditatoriais;
- “Língua, literatura e artes”, que reuniu comunicações que tinham como objetos de estudo as relações interartes em produções literárias e musicais;
- As comunicações da terceira, “Tradição, recepção e crítica na literatura hispano-americana”, com trabalhos que recuperavam e discutiam a recepção crítico-literária de produções literárias hispano-americanas;

- “Língua Espanhola: estudos comparados, sociolinguísticos e ensino de Espanhol como língua estrangeira”, que acolheu trabalhos sobre os estudos comparativos entre a língua espanhola e a língua portuguesa;
- “Poesia e poética na literatura ibero-americana”, com trabalhos que tinham como objeto de estudo a poesia;
- “A ficcionalização da história e suas possibilidades formais e temáticas na literatura ibero-americana”, com comunicações que apresentaram trabalhos que interseccionam história e literatura;
- “Língua(s), discurso, espaço(s) – Processos de identificação e discursos sobre a língua”, com apresentações que expunham estudos discursivo-comparativos entre a língua portuguesa e espanhola e um estudo sobre a imagem do espanhol como “língua de cultura”;
- “Fases do memorialismo e do fantástico na literatura rio-platense” apresentou comunicações que estudavam narrativas fantásticas e/ou os procedimentos memorialísticos em obras de autores da região do Río de la Plata;
- “Práxis literárias na literatura ibero-americana: crítica literária, mercado editorial e tradução”, que reuniu comunicações sobre a tradução, a intersecção entre mercado editorial e pesquisas acadêmicas, de leituras sobre as vanguardas latino-americanas e de uma revista.

Além das mesas, houve uma conferência de abertura, em que os professores Pablo Gasparini, Margareth dos Santos e Neide González apresentaram suas reflexões acerca da questão proposta pela comissão organizadora: “Os (des)caminhos da pesquisa acadêmica: formação, impasses e perspectivas”. Houve ainda uma plenária de encerramento, na qual os professores Valeria de Marco e Adrián Fanjul discutiram, juntamente com os discentes, “A crise universitária: política e burocracia”.

Para facilitar a integração entre a pós-graduação e a graduação da Área de Espanhol do DLM, em 2015 a Jornada ocorreu na mesma semana do evento promovido pelos professores, com a colaboração dos alunos da graduação em Espanhol.

Vale ressaltar que as Jornadas e a Revista *Entrecaminos* são iniciativas independentes, cada qual com suas especificidades, levadas a cabo pelos discentes (no caso da Jornada) e pelos discentes e egressos do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (LELEHA) da FFLCH-USP (no caso da revista) em comissões independentes. Por isso, nos próximos números, os Anais das edições das Jornadas serão publicados em uma seção específica da revista.

A PERTURBADORA
PRESENÇA ANIMAL:
A 'REPRESENTAÇÃO'
DO OUTRO DA NOSSA
CULTURA EM
"VOLAMOS", DE
ANTONIO DI BENEDETTO

ANA CAROLINA MACENA FRANCINI
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). Tem experiência na área de Letras e Educação. Atualmente, trabalha como professora de Português e Espanhol no Instituto Federal de São Paulo, campus São Roque.

Recebido em: 29 de dezembro de 2015

Aceito em: 07 de junho de 2017

RESUMO

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault tece reflexões sobre a “mesmidade”, uniformidade, do pensamento ocidental, ordenado pela linguagem, ou melhor, por suas ruínas. Entretanto, é interessante notar que é a partir da perturbação causada pelo conto fantástico “O idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges, que Foucault inicia sua trajetória de perscrutar as ruínas da linguagem que outrora deram sustentação ao conhecimento e suas taxonomias, desdobrando-se numa discussão inerente à modernidade sobre a capacidade da linguagem de nomear as coisas e os seres vivos do mundo ao confiná-los em categorias. Para o filósofo francês, “uma certa enciclopédia chinesa”, citada no relato de Borges, causa riso e perturbação, já que a tentativa de classificação dos animais por meio da ordem alfabética delata as limitações do pensamento racional de abarcar o ‘outro’ e remete ao impensável, à desordem e ao caos. Por sua vez, o intento de classificação no conto borgiano, na verdade, interpela exatamente sobre a impossibilidade dessa ordenação por meio da linguagem, do discurso racional, que somente pode fazê-la forjando categorias. Daí seja possível pensar o discurso literário - neste caso, o conto fantástico - como espaço privilegiado para sondar o “outro” de nossa cultura, ao “escavar” a linguagem, descentralizando os sentidos e desestabilizando o sistema de categorias, como faz o texto de Borges. Este também é o percurso deste trabalho que apresenta um estudo do conto “Volamos”, presente no livro *Mundo animal* (1953), do argentino Antonio Di Benedetto, publicado no pós-guerra, período em que as concepções dominantes sobre o humano entram em crise e nota-se um inegável interesse em problematizar os conceitos sobre humanidade e animalidade, por meio da ficção. A análise desse conto, considerado pertencente ao modo fantástico da literatura, indaga sobre como o sentimento perturbador que caracteriza esse estilo pode surgir da (estranha e ao mesmo tempo familiar) presença animal, uma presença não totalmente ‘pensável’ pela racionalidade humana confinada no Mesmo, porém repleta de sentido.

PALAVRAS-CHAVE

Di Benedetto; Fantástico; animalidade; humanidade; Foucault.

Não há limites para a imaginação simpatizante.

Elizabeth Costello, J.M. Coetzee

Contos fantásticos do pós-guerra: sai de cena a presença animal como “pura alteridade inteligível” do humano

Em seu livro *Formas comunes* (2014), Gabriel Giorgi salienta um gesto comum dos textos literários da América Latina, a partir dos anos setenta (mas que se nota de maneira contundente já a partir dos anos 1950), nos quais se estabelece uma nova proximidade ou contiguidade com a vida animal. Vida animal esta que – sem poder ser simplesmente nomeada – irrompe nos espaços domésticos, desestabilizando o discurso de hierarquização das espécies e as concepções dicotômicas e logocêntricas a respeito da animalidade/humanidade (GIORGI, 2014, p. 11-12).

De certa forma, é um gesto que se pode perceber no conto fantástico “O idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges, que deu origem ao livro *As palavras e as coisas* (2002), conforme assinala Foucault em seu prefácio:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia – abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (FOUCAULT, 2002, p. IX)

A impossibilidade de uma taxonomia do conto fantástico de Borges permite Foucault pensar sobre as transformações da linguagem, a partir do século XIX, a qual perde sua congruência com as teorias de representação, ou seja, deixa de possuir a capacidade de referir-se às coisas, como se caracterizava no século XVI. Foucault, então, propõe um estudo “arqueológico” da linguagem, já que esta se apresenta num “espaço de ruínas”: ruínas do que antes eram construções de racionalidades,

pensamentos, culturas, gramáticas, classificações etc. que perderam a razão de ser na escrita da modernidade.

Por sua vez, é pertinente ressaltar o fato de que Foucault parte justamente de um conto fantástico para escavar as ruínas da linguagem que outrora deram sustentação ao pensamento racional e suas taxonomias. Isso porque, como já salientava Derrida que caberia ao “pensamento poético” tentar perscrutar o animal e seus confins, a escrita de ficção pelo exercício da imaginação – sem buscar forjar classificações racionais como a ciência e a filosofia – parece se apresentar como o discurso privilegiado para explorar o ‘outro’ da nossa cultura, o qual não cabe no limitado discurso do ‘Mesmo’, do pensamento ocidental.

No conto fantástico que será analisado neste trabalho, “Volamos” do livro *Mundo animal* (1953), do escritor argentino Antonio Di Benedetto, é possível perceber um rechaço à representação da vida animal como ser vivente de segunda classe (por não se encaixar no “penso logo existo” de Descartes) e somente inteligível a partir de sua contraposição à definição de ser humano, como sujeito cartesiano. Nesta narrativa, abandona-se o campo da representação, em crise (como salientou Foucault), para dar lugar ao campo da imaginação, nas palavras de Gabriel Giorgi:

Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social – y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales –, ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay “lugar” preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos. (GIORGI, 2014, p. 13)

É por essa razão que Gabriel Giorgi afirma que em muitas obras do pós-guerra – como veremos no conto a seguir – a vida animal pode surgir não como signo de alteridade, mas como um “signo político” (2014, p. 13), que problematiza a visão di-

cotômica sobre animalidade/humanidade e denuncia as formas de controle da vida na cultura, justificadas pelo discurso da hierarquização das espécies. Ao contrário do discurso filosófico/científico que *pensa sobre* o animal, o conto fantástico pelo exercício da imaginação *coloca o leitor na experiência* da vida animal, ao pôr em foco o ser vivente em sua inteireza, como força vívida, sem negar o corpo e sem delimitações de espécie, borrando os limites com a vida humana e perturbando o pensamento do Mesmo e do Outro de nossa cultura.

Os 'ornitorrincos'

Em “Volamos”, de Antonio Di Benedetto, a narrativa se desenvolve em torno de uma espécie de diálogo, com falas não claramente marcadas, em que a personagem feminina conta ao narrador-personagem sobre seu curioso ‘gato’:

Como puesta ante un apacible e inofensivo misterio, que puede serlo, con ganas de hablar, que a mí me faltan, me cuenta de su gato. Es sí. Claro que es; pero... Ante todo, como es huérfano, recogido por compasión, se ignora su ascendencia. (DI BENEDETTO, 2007, p. 75)

Nota-se uma hesitação na fala da personagem feminina em afirmar que seu animal é de fato um gato a qual vai se intensificando no decorrer da narrativa:

Es gato sí y le agrada el agua. De las acequias no prefiere los albañales, sino la corriente barrosa. Se lanza acezante, pisa fuerte y salpica; hunde las fauces y hace que toma, pero no toma, porque es de puro goloso que lo hace (...) (DI BENEDETTO, 2007, p. 75)

O modo como ele se entretém na água, contudo, aproxima-o de outra categoria: “(...) Puede pensarse que no es gato, que es un perro. También por su actitud indiferente en presencia de los demás gatos” (DI BENEDETTO, 2007, p. 75). Mas a cada

nova característica atribuída ao 'gato' menos ele parece pertencer a qualquer espécie, solapando os sistemas de classificação convencionalmente estabelecidos:

(...) Pero es que asimismo se limita a observar desde lejos a los perros y ni siquiera enardece frente a una pelea callejera. Como al emitir la voz desafina espantosamente y además es ronco, no puede saberse si maúlla o ladra. (DI BENEDETTO, 2007, p.75)

Em paralelo a essa impossibilidade de classificação que perturba, chama a atenção a necessidade incessante da personagem de ajustar seu animal em alguma categoria, nas palavras do narrador: "Empero ya no me habla: se habla. Revisa lo que sabe y quiere saber más" (DI BENEDETTO, 2007, p. 75). Esta atitude da personagem, por sua vez, evoca o movimento do pensamento clássico de buscar a 'ordem das coisas' por meio da linguagem:

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, uma atenção, uma linguagem (...) (FOUCAULT, 2002, p. XVI)

Num gesto semelhante às compilações do século XVIII, como a taxionomia dos reinos animais de Lineu, a personagem intenta encontrar um lugar para seu animal nessa 'ordem' a qual linguagem, a palavra, teria de oferecer:

Es gato y le gusta el agua. Eso no autoriza a concluir que sea un perro. Ni siquiera está la cuestión en que sea perro o gato, porque ni uno ni otro vuelan, y este animalito vuela, desde hace unos días se ha puesto a volar. (DI BENEDETTO, 2007, p. 75)

Entretanto quanto mais invoca as classificações mais elas parecem insuficientes para nomear esse animal gato-cachorro que voa, intensificando o sentimento pertur-

bador. Tal sensação de estranhamento, por sua vez, não se limita à personagem, ela alcança o leitor, já que a narrativa, a exemplo da enciclopédia chinesa do conto de Borges, propõe pensar o impensável pela racionalidade: um animal sem referência exata na realidade, numa narrativa que se volta para a própria linguagem e suas limitações.

Em seu livro *O animal escrito*, ao discorrer sobre os bestiários contemporâneos, Maria Esther Maciel traz à discussão uma figura híbrida interessante para se pensar a arbitrariedade das classificações, o ornitorrinco:

Considerado um puzzling animal, o ornitorrinco provocou a perplexidade dos cientistas por ser um híbrido de mais ou menos 50 cm, sem pescoço, com patas dotadas de membranas, cauda semelhante à de um castor, bico de pato, membros posteriores dotados de esporões venenosos, além de ter um corpo achatado e coberto por um pelo marrom escuro. As fêmeas são ovíparas, mas amamentam seus filhotes através de mamilos internos. (MACIEL, 2008, p. 37)

À semelhança do animal do conto, o ornitorrinco apresenta características de várias classes, tanto das aves, dos mamíferos como dos peixes. Não foi tarefa fácil para os naturalistas britânicos, no século XVIII, chegar a um consenso sobre a classe a que pertenceria, o que só foi possível, como oportunamente salientou Maciel, por uma “aproximação analógica”, assim, foi necessário criar mentalmente um ponto de semelhança, a partir do exercício da imaginação, ou seja, do poético e literário (MACIEL, 2008, p. 39). Este fato, por sua vez, põe em xeque a visão do pensamento clássico de que havia uma ordem inerente e inalterável das coisas conferida pela linguagem:

(...) Esta é a configuração que, a partir do século XIX, muda inteiramente; a teoria da representação se desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem, por sua vez, como um quadro espontâneo e quadriculado primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os

seres, desvanece-se (...) e, sobretudo, a linguagem perde seu lugar privilegiado e torna-se, por sua vez, uma figura da história coerente com espessura de passado. (FOUCAULT, 2002, p. XX)

A narrativa de Di Benedetto, pela voz da personagem feminina, também traz à tona essa discussão sobre a historicidade da linguagem cuja ordem não consegue mais categorizar os seres e as coisas, delatando suas ruínas e limitações. Por outra parte, é interessante notar que, ao contrário da mulher, o narrador-personagem não mostra a mesma inquietação frente ao mistério relatado:

Hago como me asombro. Pero no abro la boca, porque de preguntar o comentar me preguntaría por qué pienso así y tendría que explicar y complicarme en un diálogo. (DI BENEDETTO, 2007, p. 75)

Assim como na modernidade parece ter se alterado a perspectiva sobre o conhecimento, esse personagem parece ter outro olhar sobre a impossível classificação do pequeno animal. Entretanto durante quase toda a narrativa optará pelo silêncio e o não embate de ideias:

Yo espero que me pregunte si creo que se trata de una brujería. Pero no; al parecer, no cree en eso. Yo tampoco; aunque lo pensé. Mejor dicho, pensé que ella lo pensaba. Pero no. _ ¿No te maravillas? _ Sí; seguramente. Me maravillo. Cómo no. Me maravillo. (DI BENEDETTO, 2007, p. 75)

Não obstante, é o que o narrador pensa mas não fala à personagem feminina que desperta maior interesse, desfechando a narrativa:

Pienso que ella supone que he de maravillarme porque lo que creyó era gato puede ser perro lo que puede ser gato o perro puede ser un ave o cualquier otro animal que vuele. Debiera maravillarme porque, lo que se cree que es, no es. No puedo. ¿Acaso me maravillo de que tú no seas lo que tu esposo crees que eres? ¿Acaso me maravillo de no ser lo que mi esposa cree que soy? Tu animalejo es un cínico, nada más. Un cínico ejercitado. (DI BENEDETTO, 2007, p. 76)

Este excerto sugere uma nova situação crucial para analisar a ausência de inquietude do personagem frente ao que narra a personagem feminina: os dois possivelmente estão numa relação extraconjugal. Tal condição de amantes permite um gesto distinto do narrador-personagem que, ao invés de buscar a “ordem das coisas”, distinguindo o animal em uma categoria, ele procura estabelecer uma relação – recuperando as ideias de Lestel – entre animal e humano num mútuo confronto que borra as divisas das categorias binárias.

Dessa forma, haveria um vínculo, uma passagem fluida, entre esse animal e os personagens, os quais “não seriam aquilo que se pode acreditar que são”. É significativo em seu discurso que use o adjetivo “cínico” para qualificar o animal que, segundo o 81 dicionário Houaiss, significa “que (m) afronta as convenções e conveniências morais e sociais” (2012, p. 167), um termo ambíguo, também fluido, que pode caracterizar o animal bem como os próprios personagens da narrativa, os quais estão, de forma semelhante, fora da ‘ordem instituída’.

Do mesmo modo que o animal do conto ‘desafia’ as ‘convenções’ da linguagem, não se encaixando em nenhuma categoria pré-estabelecida, os personagens também transgridem definições e padrões estabelecidos da sociedade, a exemplo da monogamia. É interessante notar que a narrativa não só evidencia as insuficiências no ato de nomear mas o fracasso das instituições que ordenariam tanto o saber como o próprio mundo.

Por fim, a partir dessa problematização das definições de animalidade, humanidade e seus saberes, a narrativa instiga o questionamento: não seremos todos uma variação dos ornitorrincos, seres para os quais qualquer dispositivo de categorização resultará insuficiente e arbitrário? O título do conto sugere uma resposta, por mais perturbadora que pareça a impossibilidade de classificação: todos “volamos”.

Bibliografia

- BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. **El libro de los seres imaginarios**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1978.
- DI BENEDETTO, Antonio. **Cuentos Completos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- COETZEE, J. M. **Elizabeth Costello: oito palestras**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de matadouros. In: MACIEL, Maria Esther (org.) **Pensar/escrever o Animal – Ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011.
- _____. **Formas Comunes: animalidad, cultura, biopolítica**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: **Pensar/escrever o Animal – Ensaios de zoopoética e biopolítica**. In: MACIEL, Maria Esther (org.) **Pensar/escrever o Animal – Ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011.
- MACIEL, Maria Esther (org.). **O Animal Escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- _____. Poéticas do Animal. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o Animal – Ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011.
- YELIN, Julieta. Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunos claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos. In: **LLjournal 3.1** (2008) The Graduate Center, City U of New York. 20 Dic. 2009. Disponível em: <<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/302/328>>.

HISTORIADORES COMO METATEATRO NA DRAMATURGIA DE RODOLFO USIGLI

ROBSON BATISTA DOS SANTOS
HASMANN

Doutorando 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).

Recebido em: 12 de janeiro de 2016

Aceito em: 01 de agosto de 2017

RESUMO

A aproximação entre a história e a ficção proporciona um campo bastante fértil nos estudos sobre a América Latina. O crítico Roberto González Echevarría (2000), por exemplo, procurou demonstrar que a ficção romanesca é credora de uma série de discursos jurídicos e legais produzidos nas primeiras décadas da colonização. Da mesma forma, André Trouche (2006) buscou evidenciar que a reflexão e a reescrita da história é uma constante da produção ficcional. Mais recentemente, Leyla Perrone-Moisés (2007) destacou que boa parte dos “paradoxos do nacionalismo” da América Latina é entrevisto no trabalho dos ficcionistas com a historiografia do continente. Porém, a dramaturgia não faz parte desses estudos e raramente aparece em outros que se dedicam a trabalhar essa perspectiva teórica na literatura hispano-americana. Com efeito, nosso trabalho propõe inserir o texto teatral nesse espectro de abordagens. Seleccionamos duas peças mexicanas do dramaturgo Rodolfo Usigli, a saber *El gesticulador* (1938) e *Corona de sombra* (1943). Usigli é considerado o principal responsável pela revitalização da arte dramática em seu país, em particular porque construiu sua obra a partir do conceito de que ele chamou de “anti-história”. Nas obras seleccionadas, destaca-se a figura de historiadores como personagens centrais. Buscamos centrar nossa leitura em uma possível função “metateatral” dessas personagens.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia mexicana; história e ficção; metateatro.

Teatralidades na história do México

No México, o teatro fez história. Os *autos sacramentales*, composições dramáticas de cunho escolástico em um ato, demonstram essa assertiva. A partir deles as formas teatrais foram responsáveis por tentar moldar comportamentos e mentalidades nos indígenas. Antes deles, a marcação do tempo era feita por celebrações teatrais.

Leandro Karnal, em *O teatro da fé* (1998), ao estudar as estratégias de catequização jesuítica no Brasil e no México nos primeiros anos da colonização, demonstra o importante papel de “expressões teatrais” como desfiles e cerimônias, além das peças que representavam passagem da vida de santos, para a legitimação da presença espanhola no Novo Mundo.

No mesmo sentido, outro historiador, Serge Gruzinski, em *A colonização do imaginário* (2003), utilizando o termo “ocidentalização” para se referir ao processo de introspecção da cultura cristã no cotidiano das sociedades autóctones do Novo Mundo, ressalta a articulação de produtos culturais tais como pictografias, mapas, relatos indígenas, documentos produzidos pelos espanhóis e “expressões teatrais”. Segundo esse pesquisador, nos rituais e expressões dramáticas que os padres jesuítas organizavam em sua pregação,

Eles narravam experiências exemplares, recorrendo a uma **dramatização** deliberada, com ares de psicodrama coletivo, que arrastava comunidades inteiras, ou parte delas, a estados de depressão e excitação extremas — a *moción*, o arrebatamento —, em que se mesclavam a dor, as lágrimas, a estupefação, o terror, às vezes o pânico. Os jesuítas traziam para os índios a incitação à visão, a **estandardização** de seus delírios e modelos de interpretação [...] O antagonismo entre o bem e o mal assume novos avatares imagináveis e inspira inclusive oposições secundárias, que enfatizam e reforçam as principais: o cromatismo, as intensidades luminosas, os odores, os sons e os materiais se organizam em duplas antitéticas, que reafirmam de todas as formas a dualidade e sua resolução última em proveito do bem, de Deus, da Virgem etc. (GRUZINSKI, 2003, p. 287-288 — grifo nosso).

Por outro lado, percebemos que, enquanto no período da colonização os recursos teatrais foram responsáveis por conformar uma nova concepção de mundo em Nova Espanha, no México pós-revolução foram os temas históricos os que permitiram uma revitalização da estética dramática. Assim, identificamos na obra de Rodolfo Usigli (1905-1979) diversos elementos que contribuem para uma discussão acerca das tensões entre literatura e história na América Latina. Para este trabalho, selecionamos duas das diversas produções em que o dramaturgo trata de encenar essas questões. Consideradas já clássicas e responsáveis por produzir os fundamentos de um moderno teatro mexicano, *El gesticulador* (1938) e *Corona de sombra* (1943) convidam a uma frequente releitura.

Um teatro moderno

Rodolfo Usigli nasceu na Cidade do México em 1905. Filho de pais imigrantes, inicia sua “carreira” montando teatro de fantoches e fazendo figuração. A profissionalização começou em 1924, quando começou a escrever crônicas e realizar entrevistas sobre teatro. Ávido leitor da dramaturgia francesa e inglesa, foi tradutor de Schnitzler, Bernard Shaw, Molière, Chekov, O’Neill, Maxweel Anderson, Galsworthy.

Até a década de 50, ocupou cargos na diplomacia mexicana e exerceu a docência na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM. Entre 1944 e 1947, durante o governo do presidente Manuel Ávila Camacho esteve na França. Nesse período, aproveitou para entrevistar, em 1945, Bernard Shaw, quem teria grande impacto em sua produção dramática. De 1956 a 1959, período em que ocorreu uma das mais importantes experiências na arte teatral no México com o grupo *Poesía en voz alta*, esteve no Líbano, como enviado especial e, de 1959 a 1962, como embaixador. Ainda nesse cargo, assumiu a embaixada da Noruega entre 1962 e 1971. Em sua atuação como professor, de 1948 a 1957, há que se enfatizar sua importân-

cia na formação de uma das mais significativas gerações de dramaturgos e diretores: Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia, Emilio Carballido, Héctor Mendoza, Sergio Magaña y Luis G. Basurto.

Nas peças que selecionamos para este trabalho, dramaturgia e história estão no centro das preocupações de Usigli. Para promover a simbiose das preocupações políticas de seu contexto (postura que tomava grande parte da intelectualidade e dos esforços governamentais nos anos 30 e 40) com sua vontade de renovar o teatro, ele criou o conceito de anti-história. Trabalhado em toda sua produção sob diversos vieses, o autor aborda “teoricamente” o conceito no prefácio à *Corona de Sombra* (cujo subtítulo é “*pieza antihistórica en 3 actos y once escenas*”¹). Embora os prefácios e epílogos sejam textos em que se expressam os fundamentos de sua arte, evitamos abordá-los neste momento. Uma vez que para o dramaturgo a imaginação deveria predominar no processo de elaboração de uma estética teatral de fundo histórico, preferimos nos aproximar do texto teatral em si e discuti-lo a partir de uma categoria com a qual Usigli não trabalha, a de metateatro.

Nas duas obras selecionadas daremos atenção ao modo de organização dos dramas enfatizando a presença de personagens que são historiadores. Nossa hipótese é que, individualizados pelo nome, César Rubio e Oliver Bolton em *El gesticulador* e Erasmo Ramírez em *Corona de sombra*, os historiadores funcionam como representação cênica do que pensava o autor sobre o processo histórico e da produção historiográfica de seu país. Dessa forma, acreditamos que as ações dessas três personagens, seus procedimentos, suas técnicas de investigação e posturas éticas frente aos fatos permitem promover novas configurações na estética teatral.

1 Abundam na obra de Usigli os subtítulos que, não raro, envolvem tentativas de nomear um gênero literário. Em *Corona de fuego* (1960), por exemplo, o subtítulo é “Primer esquema para una tragedia antihistórica americana.” Designações imensamente significativas que serão exploradas em momento oportuno em outro trabalho.

Em *El gesticulador*, Oliver Bolton é um jovem pesquisador norte-americano da História Mexicana na Universidade de Harvard que, em missão no México, busca informações e documentos sobre o ex-general combatente na Revolução, César Rubio. Nessa busca, ele conhece outro César Rubio, que fora professor de História da Revolução Mexicana e quem, após abandonar as aulas na Universidade², decidiu voltar à sua terra natal para viver com sua mulher e seus dois filhos. Muito bem recebido pela família do ex-professor, Oliver Bolton começa a conversar com César Rubio sobre suas atividades. Vendo uma chance de conseguir um emprego em Harvard, o chefe da família confia ao norte-americano ter documentos sobre a Revolução, inclusive alguns que podem comprovar o paradeiro ou a verdadeiro destino de um ex-general que participou da luta armada mexicana. César Rubio, porém, pede ao professor que não conte a ninguém o que “verdadeiramente” aconteceu ao combatente.

Na obra de 1943, *Corona de sombra* (que compõe, junto com *Corona de Luz* e *Corona de Fuego*, a chamada trilogia das coroas), a figura do historiador surge novamente. Dessa vez é Erasmo Ramírez, que vai à Bélgica para entrevistar Carlota, ex-imperatriz do México durante os anos de 1864-1867. Em busca de explicações sobre os acontecimentos que anteciparam a Revolução, ele se infiltra na alcova da imperatriz, que naquele momento sofre com a falta de lucidez.

Teatro e história no teatro

Na extensa fortuna crítica de Usigli, observamos a predominância de análises preocupadas com discussões históricas em si, ou seja, com análises e interpretações que pretendem verificar as “opiniões” de Usigli sobre os eventos históricos que ele coloca em cena. Somente em alguns estudos são esboçadas análises que pretendem veri-

2 Não há referência explícita a nenhuma em particular.

ficar os procedimentos artísticos. Ramón Layera (1985), por exemplo, trabalhando com as “comédias impolíticas” publicadas entre 1933 e 1935, assinala que o imediatismo das críticas e dos eventos ficcionalizados impede a conquista do patamar que será atingido na trilogia das *Coroas*³. Por sua vez, Laura Rosana Scarano (1988), que se dedicou às “*correspondencias semánticas y estructurales*” em *El gesticulador* e *Corona de sombra*, apesar de aproximar dois dos três historiadores, faz uma comparação que aponta predominante e panoramicamente às leituras que os dramas de Usigli proporcionam sobre a história do México. Acreditamos que essas discussões são importantes, mas estão bem desenvolvidas. Além disso, a importância maior de Usigli no cenário cultural latino-americano está na produção de uma estética teatral e uma leitura da identidade mexicana que extrapolava algumas dicotomias predominantes no cenário intelectual entre as décadas de 30 a 50, em que se dava a discussão sobre a valorização dos elementos culturais autóctones ou dos estrangeiros. Assim, nossa leitura entende que o conceito de anti-história funciona para a construção da intriga, ou seja, sua operacionalização é um recurso mais de construção de uma poética do que de interpretação da história. Nesse sentido, poderíamos dizer, então, que se trata de um recurso metateatral?

Na peculiaridade do texto dramático, Anne Ubersfeld (2005) destaca que o teatro no teatro (um dos modos de apresentação do metateatro)

diz não o real, mas o *verdadero*, mudando o signo da ilusão e denunciando-a em todo o contexto cênico que a envolve. [...] Decorre daí uma situação receptiva complexa, que obriga o espectador a tomar consciência do duplo estatuto das mensagens que recebe e, portanto, a remeter à denegação tudo o que pertence ao

3 Um problema na formulação de Layera é que ele toma a metodologia de análise usada por Hayden White em *Metahistória* (2008) para analisar as “comédias impolíticas” e a trilogia. A escolha está baseada no fato de representarem dois opostos do projeto dramático de Usigli. Porém, parece-nos existir quase uma tautologia, porque a teoria de White está voltada para a construção da narrativa histórica a partir do texto literário e não o contrário.

conjunto do espaço cênico, uma vez isolada a zona onde se dá a reviravolta operada pela teatralidade. (p. 25 — itálico da autora).

A rigor, o conceito de metateatro talvez não seja o mais indicado para caracterizar a presença dos historiadores nas peças em discussão. Segundo Lionel Abel (1968), o metateatro se caracteriza pela consciência que as personagens têm de sua condição existencial, ou seja, como personagens de uma obra de arte. É o próprio teatro que mostra às personagens a sua “condição no mundo”. Além disso, o conceito de Abel (1968) está fortemente marcado pela certeza de que o metateatro é a forma dramática que, na era moderna, corresponde à tragédia. Nesse sentido, portanto, haveria uma espécie de substituição de um gênero pelo outro. Por fim, a análise de Usigli via metateatro é contraditória com a própria concepção de arte dramática defendida pelo escritor mexicano. Para se ter uma ideia, uma das principais características do metateatro é que o abandono do sentido religioso que a tragédia clássica possuía (ABEL, 1968, p. 150). Usigli, por seu turno, além de cultivar o trágico no sentido estrutural, busca também uma espécie de comunhão entre emoção mística, estética e ética, a qual pode ser oferecida pelo ator “graças à magia da poesia”, conforme expressa no Prólogo a *Corona de luz* (USIGLI, 1985)

Apesar dessas observações é preciso destacar que o conceito referenda uma dimensão autorreflexiva, no duplo sentido do termo, o de espelho e de reflexão cognitiva do processo escritural dramático. Dessa forma, é preciso enfatizar que se tomarmos os pressupostos da semiologia teatral, segundo os quais as personagens exercem funções e não representam individualidades, concluiremos que a função de Erasmo Ramírez, César Rubio e Oliver Bolton é articular entre as personagens e o público a discussão sobre o papel do historiador (e por extensão da historiografia) em um contexto de sobrevalorização desse profissional dentro de uma sociedade que buscava em seu passado respostas para o presente e o futuro da nação.

Nessa discussão, podemos entrever a preocupação com a maneira de se escrever a história e não com o evento passado em si, estático em um tempo pretérito. Usigli tinha consciência clara de que o teatro não era história, mas que permitia uma escrita dos eventos de maneira diferente (mais ampla, pois que sem as “regras” acadêmicas?) que a da historiografia oficial.

A transformação da história em teatro

Assim como boa parte das abordagens das ciências sociais no contexto pós-revolução, os dramas de Usigli trabalham com elementos-chave da cultura mexicana. Acerca da historiografia de seu país, o historiador do Colégio do México Guillermo Zermeño Padilla (1997), em um tom crítico, explica que na formação dessa disciplina foi constante a reprodução de um discurso *a priori* sobre a história, e não a partir das pesquisas. Segundo ele, as instituições criadas, sobretudo depois da Revolução, foram responsáveis por fundar esse caráter que determinará os modos e funções da historiografia. Esse discurso *a priori* reproduziu a hegemonia do regime instaurado após a Revolução. Nesse processo poder-se-ia dizer que o Estado delegou às Instituições “*el deber de iluminarlo y ennoblecerlo a través del ejercicio y práctica de las humanidades.*” (ZERMEÑO PADILLA, 1997, p. 443). Em outras palavras, isso significa que no exercício dos historiadores predominava uma pesquisa mais empírica, sem reflexões teóricas, sobre a filosofia da história, por exemplo. Ele sinaliza de maneira muito contundente, já no início do texto: “*la primacía que ha tenido el empirismo sobre una ciencia reflexiva es un correlato del proceso de construcción de una especie de a priori histórico.*” (ZERMEÑO PADILLA, 1997, p. 444).

Traçando um paralelo entre essa observação com as duas obras de Usigli que aqui analisamos, nos perguntamos: quais seriam, então, os procedimentos estéticos com os quais Usigli constrói, no próprio fazer teatral, uma poética do drama? Em nossa perspectiva, as intrigas, que permitem ao dramaturgo propor uma ressig-

nificação da história, nas duas peças em análise estão construídas sobre a gestualidade e o rompimento com a unidade de tempo.

Uma das acepções de “gesticulador” é daquele que realiza mímica, por meio da qual, no teatro, realiza-se a imitação. É pela mímica que o ator explora seu corpo para caracterizar a personagem e mostrar, ao público, uma interpretação. Sobre esse elemento, Maria Helena Pires Martins (1988) destaca que o gesto, é marcado pela intencionalidade. Isso faz com que ele seja um signo, ou seja, um elemento que, no conjunto do universo ficcional criado, produz uma significação e que, portanto, deve ser lido em função do que representa. Tomando as ações miméticas de César Rubio, vemos que a imitação de um ex-general é possível devido a seu conhecimento adquirido como historiador. Em nossa perspectiva, essas são ações marcantes de um metateatro, porque a ilusão de realidade provocada pelo teatro em geral está colocada em cena neste gesto imitativo de César Rubio.

Acerca da palavra “gesticulador” podemos dizer também, ao contrário do que designa a versão fílmica da peça (*El impostor*, 1960, direção de Emilio Fernández), que ela propõe uma certa neutralidade ao indicar as atitudes de César Rubio. Neutralidade que evidencia a contradição entre a possibilidade de controlar, fazer história e a existência do acaso. No contexto vivido pela sociedade mexicana, em que a busca de um passado era uma das formas mais valorizadas de construção do caráter nacional, Usigli coloca luz sobre a própria função dessa busca, mas não, por exemplo, à maneira brechtiana, em que a perspectiva marxista fundamentava a necessidade de dar um sentido para a história.

Os historiadores César Rubio e Oliver Bolton procuram escrever, dar sentido à história de maneira diferente. Enquanto o primeiro cria uma nova versão dos eventos, o segundo acredita nela sem nenhum questionamento das fontes. Assim, pensa estar descobrindo aos poucos a versão sobre o *caudillo* César Rubio a partir da intimidade doméstica do professor homônimo. Trata-se, porém, de uma versão

fingida. É esse fingimento que nos faz resgatar o caráter metateatral em *El gesticulador*.

Se na obra de 1938 o recurso que teatraliza a história é o *gesto*, na de 1943 o dramaturgo explora uma das mais caras noções ao teatro, a da unidade de tempo. No teatro clássico, a unidade de tempo prevê e idealiza a simultaneidade entre os eventos representados e o tempo da ação dramática. A história, que nesse teatro é geralmente um evento evocado pelo discurso das personagens; como expressa Ubersfeld (2005), é um elemento extra cênico. Assim, a ação representada é um prolongamento da história, a qual deve ser compreendida como um evento já dado. Dessa forma, as temporalidades da ação representada, do espectador e do evento ocorrido convergem para um espaço único, o do cenário.

Em *Corona de sombra* a história apresenta-se como processo que se desenrola aos olhos do espectador, pois nela três tempos são explorados. Inicialmente, é o ano de 1927, quando Erasmo está na Bélgica para entrevistar a ex-imperatriz. Dessa conversa emergem os anos de 1864 a 1867, datas da chegada do casal ao México e do fusilamento de Maximiliano. Essas datas diferentes ocorrem também em cenários diferentes.

O discurso de Carlota não é, para o espectador, um elemento extra cênico, mas intracênico. A cada relato que ela resgata de sua memória para contar a Erasmo Ramírez um novo espaço é ocupado e surge, não em discurso, mas no momento da representação, as personagens a que ela se refere. Portanto, Usigli mostra o desenrolar da história e, ao mesmo tempo, como ela é escrita, produzida.

Logicamente, a utilização dos gestos e o rompimento da unidade de tempo não tornariam, por si só, as obras em discussão (nem a produção usigliana) metateatral por si só. Acreditamos que esses procedimentos, foco do trabalho artístico de Usigli, são possíveis graças à própria armação da intriga.

Parece-nos que o elemento que permite a convergência do fazer teatral e do histórico é a problematização da verdade. Assim, como as propostas teatrais de Erwin Piscator e Bertold Brecht colocaram em xeque a questão da “ilusão de realidade” proporcionada pelo drama burguês herdado do século XIX, Rodolfo Usigli, como contemporâneo desses dramaturgos, procura romper com a ideia de uma passividade de um teatro de entretenimento, como era a prática do teatro de revistas e de *carpa*⁴ no México.

A problematização e o questionamento da noção de verdade são evidenciados pelos métodos que os historiadores empregam. Oliver Bolton e Erasmo Ramírez são pesquisadores empíricos, vão a campo colher materiais e encontrar documentos. É nesse rompimento da dimensão de público e privado — ação que PENSORE (1998, p. 132) identificou como uma das principais em ambas as peças aqui estudadas — que o fazer da história é relativizado.

Das ações de Erasmo Ramírez, duas merecem atenção por representarem, em forma de ação dramática, a função social do historiador. Na segunda cena do terceiro ato, quando já está no quarto de Carlota, Ramírez lhe explica que ele não é “*más que un historiador, una planta parásita brotada de otras plantas — de hombres que hacen la historia*”. (USIGLI, ANO, p. 215). Anteriormente, na mesma cena, ao tentar fazer uma síntese da história do México e da universal para Carlota, ele havia feito desfilar uma série de informações de reis e presidentes mortos entre 1866 e 1927, ano em que se passa a cena. A forma como ele enumera os eventos é muito

4 Nos estudos mexicanos, esses dois gêneros são comumente confundidos. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, assim os diferencia: “carpa [es] un teatro ambulante que se monta en espacios públicos y solares con un gran toldo que cubre y protege el tablado y el patio de butacas. El teatro de revista, en cambio, es un género de teatro cómico y musical que descende de la zarzuela y la opereta, y no un tipo de cenario particular.” (GOYRI, 2011, p. 45).

mecânica. Na continuação do diálogo, Carlota diz o seguinte: “*Sois la mirada de México.*” (USIGLI, ANO, p. 215).

Em outro momento, na última cena, a quarta, depois de Erasmo contar a morte de Maximiliano, Carlota também está prestes a morrer e pergunta ao historiador se ele poderia lhe dizer como seriam os acontecimentos caso alguém pudesse voltar a viver. A resposta de Ramírez deixa claro que a história seguiria exatamente igual.

A enumeração mecânica dos eventos e a crença de que há um “determinismo” na história, mostram uma característica muito combatida por Usigli no momento em que as peças foram produzidas. Percebemos uma perspectiva quase positivista do historiador de *Corona de sombra*, pois ele entende que os documentos são capazes, por si só, de organizar a narrativa. A corrente positivista, cuja linhagem remete a Leopold von Ranke, defende que o conhecimento histórico é reflexo fiel dos fatos do passado, uma vez que pode existir sem nenhum fator subjetivo. Para Ranke, não cabe ao historiador apreciar o passado nem instruir seus contemporâneos. Deve, antes, dar conta do que realmente passou. Porém, ao cotejarmos as ações de Ramírez com as opiniões de Zermeño Padilla expostas anteriormente, percebemos a existência de um movimento contrário, pois Erasmo, mesmo acreditando produzir uma história verdadeira, do ponto de vista metodológico pode ser bastante questionado.

Com as duas personagens principais, Erasmo Ramírez e César Rubio, parecemos que Usigli explora uma face da busca do passado bastante incômoda: a impossibilidade de se mudar os acontecimentos. Erasmo Ramírez busca a verdade e só encontra o que já sabia. César Rubio quer mudar os eventos, mas a correnteza dos acontecimentos o faz escrever uma história falsa, como ele, em um primeiro contato com Oliver Bolton, pretendeu contar, mas que, uma vez escrita, não conseguiu ser alterada.

César Rubio é historiador, mas na maior parte da peça, não realiza ações típicas desse profissional. Em suas ações e gestos predomina a tentativa de imitar o ex-combatente desaparecido. Consegue fazê-lo porque conhece bem o papel que quer representar. Assim, como mescla de historiador e ex-general, a veia que mais se destaca é a de ator, intérprete de uma personagem.

Erasmus Ramírez, por outro lado, está todo o tempo sendo historiador. Em nenhum momento tem consciência de exercer uma atividade teatral. Nesse sentido, está mais próximo de Oliver Bolton. Porém, ao contrário deste jovem *scholar* norte-americano, está envolvido com o objeto de estudo a ponto de, assim como Bolton, agir com ética questionável, pois um publica dados sem autorização e o outro consegue uma entrevista arditosamente.

Apesar de o fingimento, a máscara — para usar uma expressão de Octavio Paz — estar mais acentuadamente explorada em *El gesticulador*, parece-nos que é em *Corona de sombra* que o problema da pretensão/impossibilidade de verdade na história é mais trabalhada.

Analisemos o que acontece em uma das cenas iniciais, quando Erasmus Ramírez ainda tenta convencer o Porteiro a deixá-lo entrar na alcova de Carlota para entrevistá-la: “*Yo soy historiador, amigo. La historia no habla mal de nadie, a menos que se trate de alguien malo. Esta mujer era ambiciosa, causó la muerte a su esposo y acarreó muchas enormes desgracias. Era orgullosa y mala.*” (USIGLI, 1979)

Um processo sinedótico é operado nessas palavras de Erasmus Ramírez: historiador > a história. Parece haver, da parte de Usigli, uma posição irônica sobre a maneira de a história trabalhar com seus personagens. “Ambiciosa”, “causadora de desgraças”, “orgulhosa” e “má” têm conotações negativas, maldosas, porém, não estão direcionados diretamente a ela. A contradição está em que Ramírez diz que a história não fala mal de ninguém, mas verbaliza sua opinião. O processo, extremamente irônico, coloca em debate mais uma vez a questão da verdade na história.

Diferentemente da intencionalidade *gestual* de César Rubio, a fala de Erasmo Ramírez, como dissemos acima, é mecânica e deixa transparecer que não é possível, para a história, deixar de emitir um juízo.

Nos fragmentos acima, identificamos, portanto, que o jogo teatral está construído a partir da tentativa de relativizar a verdade histórica. No entanto, como apontou Scarano (1988), os historiadores dessas peças “*buscan una verdad mítica con una lógica poética*” (SCARANO, 1988, p. 30). Diferente do que ocorre em *Corona de luz*, em que o próprio fazer teatral é discutido a partir da formulação dos *autos sacramentales*, em *Corona de sombra* e de *El gesticulador* os leitores / espectadores seguem a própria construção que os historiadores farão dos eventos.

Com efeito, preferimos atribuir a Carlota e César Rubio (o ex-combatente) o papel de representarem a própria concepção da forma como são criados os referentes simbólicos de uma nação. Como nos indicam os estudos sobre nacionalismo⁵, esses símbolos e heróis são criados em momentos-chave de processos históricos conflituosos. No geral, são muito questionados o caráter inventivo ou, para usar a expressão de Benedict Anderson (2008), imaginativo desses referenciais. O centro da problemática gira em torno de quão verdadeira pode ser a imagem da nação e do herói criados nesses processos.

Todavia, Ramírez deixa subentendido que a história e a problemática da verdade é algo muito caro a Usigli. Sua concepção de história, diferente, por exemplo, de Bertold Brecht, para quem a representação “mostrava que estava mostrando” o desenrolar da história, Rodolfo Usigli trabalha com a potencialidade que a imaginação e a lógica poética proporcionam, mas sem interromper a ação para revelar como se pode mudar a história.

5 Sobre o assunto ver Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas* (2008) e André Trouche, *América: história e ficção* (2006).

Usigli era homem de seu tempo, certamente, mas foi antes de tudo, homem de teatro. Nesse sentido, podemos constatar pelo breve estudo que realizamos neste trabalho que o dramaturgo apropria-se de problemas da história de seu país (e da interpretação dessa história) para construir uma estética teatral.

Bibliografia

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DIPUCCIO, Denise M. *Metatheoretical histories in Corona de luz. Latin American Theater review*, vol. 20, n. 1, 1986, p. 26-36. Disponível em <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/662/637>. Acesso em 9 abr. 2015.

GOYRI, Alejandro Ortiz Bullé. Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953). In: OLGUÍN, David. (coord.). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/Conaculta, 2011, p. 40-53.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KARNAL, Leandro. *O teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MARTINS, Maria Helena Pires. Proposta de classificação do gesto no teatro. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira, CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 249-262.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCARANO, Laura Rosana. Correspondencias estructurales y semánticas en *El gesticulador y corona de sombra*, *Latin American theatre review*, vol. 22, n. 1, 1988, p. 29-36. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/752/727>>.

Acesso em: 9 abr. 2015.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

USIGLI, Rodolfo. **Teatro completo**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979, 3 vol.

_____. *Corona de Luz*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. El gesticulador. In: MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. **Teatro mexicano del siglo XX**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 351-441.

ZERMEÑO PADILLA, Guillermo. Notas para observar la evolución de la historiografía en México en el siglo XX. *Espacio, tiempo y forma*, t. 10, 1997, p. 441-456.

Disponível em: <http://www.pucsp.br/cehal/downloads/relatorios/revista_espacio_tiempo_forma/1997_10_historiografia.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2015.

FERVOR E
RETROCESSO:
DUAS LEITURAS
DAS VANGUARDAS
LATINO-AMERICANAS
EM JORGE SCHWARTZ
E SERGIO MICELI

GABRIEL BUENO DA COSTA

Mestrando 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).

Recebido em: 12 de janeiro de 2016

Aceito em: 12 de julho de 2017

RESUMO

O artigo busca comparar duas obras, uma do crítico Jorge Schwartz e outra do sociólogo Sergio Miceli, nas quais ambos se debruçaram sobre artistas das vanguardas literárias e artísticas da América Latina. Tendo como ponto de partida o fato de que ambos lançaram livros sobre o tema quase simultaneamente, discutimos aqui, a partir do caso de Xul Solar, o que cada uma das leituras pode trazer para a reflexão sobre os artistas e escritores das vanguardas históricas na região, mas sem buscar uma visão conciliadora sobre projetos que falam a partir de diferentes pressupostos de suas determinadas áreas.

PALAVRAS-CHAVE

Vanguardas; artes visuais; Xul Solar; América Latina; crítica.

Intelectuais e professores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Jorge Schwartz e Sergio Miceli lançaram, num intervalo de meses entre 2012 e 2013 e pela mesma editora, dois livros nos quais apresentam leituras diferentes e por vezes discrepantes sobre as vanguardas literárias e artísticas na América Latina. Apresentadas na forma de ensaios, suas análises se debruçam sobre obras e artistas da região das primeiras décadas do século XX e que, em alguns casos são os mesmos, como Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Xul Solar. No presente artigo, que representa uma seção de uma pesquisa mais abrangente já concluída sobre as obras de Schwartz e Miceli, nos concentraremos em algumas questões gerais desta comparação entre os dois pesquisadores e, como exemplo, trataremos de alguns aspectos destacados pela dupla de investigadores a partir da produção artística e da biografia de Xul Solar.

O ponto de partida de nossa pesquisa foi a comparação dos trabalhos realizados por Schwartz em *Fervor das vanguardas* (SCHWARTZ, 2013) e por Miceli em *Vanguardas em retrocesso* (MICELI, 2012), porém sem descuidar do restante da obra de cada um dos dois autores no que elas poderiam enriquecer esse diálogo. Acreditamos que, a partir dessa leitura comparativa, seja possível realizar algumas reflexões críticas sobre o período das vanguardas latino-americanas, as diferentes maneiras possíveis de se analisar os mesmos objetos, a partir de áreas distintas das ciências humanas, e também sobre as condições para o diálogo entre as áreas do conhecimento, além da questão da interdisciplinaridade, já que os dois pesquisadores aqui enfocados não são originários das artes plásticas, mas acabam incluindo-as em suas trajetórias como pensadores das artes e da sociedade.

Observamos, de saída, que os títulos escolhidos para os livros já mostram uma fricção entre os dois trabalhos. Há em Schwartz uma óbvia referência ao primeiro volume de poesia de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923) e também um aceno ao espírito entusiasta da geração vanguardista latino-americana dos

anos 1920. Miceli, por sua vez, destaca no título de sua obra a ideia de retrocesso no arranjo das sociedades em que essas vanguardas floresceram, em países periféricos, nos quais a atividade literária “só pôde germinar ao abrigo das benesses e proteções concedidas pelos grupos detentores do poder econômico e político, acoplada à prestação de serviços burocráticos e simbólicos” (MICELI, 2012, p. 22). Pensando a produção cultural de uma perspectiva mais ampla, Miceli destaca seu contexto de dependência e complacência com relação às elites:

Nesses países, os praticantes da atividade literária ou artística jamais conseguiram se desvencilhar do domínio estrutural exercido pelos grupos políticos dominantes, ora agasalhados pelos dispositivos oligárquicos estaduais ou pelo Estado central, como no Brasil, ora abrigados sob a chancela dos proprietários de empreendimentos privados ou custeados pelo patrimônio familiar, tal como sucedeu no caso argentino. (MICELI, 2012, p. 23)

Na análise de Schwartz, as relações dos artistas com seus curadores ou com lideranças políticas ou econômicas que lhes garantiam proteção estão ausentes. No caso de Miceli, esses vínculos estão no coração do trabalho. Se Schwartz não abandona a biografia dos artistas para analisar as obras, certamente em Miceli esta ganha um peso bem maior, porque o sociólogo defende o impacto crucial dessas relações sociais para as obras resultantes.

O elo entre o artista e sua produção e seu contexto histórico é, para dizer o mínimo, um tema absolutamente recorrente na crítica das artes. A intenção aqui não é, porém, discutir em que grau esse tipo de vínculo pode ou deve ser feito, até porque não é difícil prever que essa ênfase varie dependendo do artista, do período e de quem olha. Pretendemos pensar, porém, o que essa proximidade entre biografia e obra pode mostrar e o que poderia acabar por ocultar. Não se trata de eleger um tipo de análise considerada “ideal” ou “recomendável” (este também variará conforme artista, obra e leitura, acreditamos), nem de esperar que um sociólogo produza crítica de arte ou que um professor de Literatura produza Sociologia. Estamos

diante de dois críticos maduros e que, a partir de seus pressupostos teóricos, em nossa opinião chegam a produções que contribuem para iluminar aspectos das obras e das vidas dos artistas que se propõem a analisar. As vias diversas de acesso aos artistas, de qualquer modo, acabam por desembocar em conclusões muitas vezes distintas e é nossa intenção pensar essas divergências, seus achados e suas ausências em cada um dos casos.

Nos ensaios de Schwartz, há um trânsito entre vida e obra, mas em Miceli a aposta na biografia e no contexto é bem maior. “A mirada da floresta em desfavor de árvores em clareira” (MICELI, 2012, p. 16), afirma privilegiar o sociólogo. Em Schwartz, há uma ênfase maior em cada uma das árvores, digamos, mas não se pode afirmar que não esteja presente a ambição de mostrar de alguma maneira um esboço da “floresta”, a partir da soma das leituras específicas.

Em estudo clássico sobre as vanguardas europeias, Peter Bürger afirma que elas se voltaram tanto contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra, quanto contra o status da arte na sociedade burguesa (BÜRGER, 2008, p. 53). “A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana” (BÜRGER, 2008, p. 72), afirma. Esses artistas voltaram-se, portanto, contra uma visão da “arte pela arte”, buscando restaurar seu vínculo com a vida e mostrar que a autonomia seria uma categoria ideológica da burguesia, de acordo com o investigador alemão (BÜRGER, 2008, p. 92).

Além das influências europeias, é preciso levar em conta também as especificidades latino-americanas nessas produções. O cenário em que nossas vanguardas se moviam, como sabemos, era de transformação. Em seu capítulo “As cidades burguesas”, o historiador José Luis Romero apresenta as importantes transformações sofridas pelas maiores cidades latino-americanas na passagem do século XIX para o XX, com o crescimento da população e sua diversificação – inclusive com a chegada

de grandes contingentes de imigrantes em muitas dessas zonas –, a modificação de suas atividades, em uma verdadeira vertigem de mudanças que “tornavam irreconhecível uma cidade em vinte anos” (ROMERO, 2004, p. 283). O historiador lembra a inspiração na grande mudança ocorrida em Paris, sob o comando do barão de Haussmann, mas também afirma que essas “metrópoles de imitação à primeira vista” desenvolveriam seus matizes singulares, gradualmente (ROMERO, 2004, p. 286).

Ana Pizarro afirma que, nas vanguardas latino-americanas, há “rasgos, relaciones, tiempos, articulaciones, espacios y ritmos específicos” (PIZARRO, 1981, p. 83). Pizarro detalha essa especificidade latino-americana:

Participando de un espíritu revolucionario relativamente común, los nuestros apuntan a contenidos distintos en donde las técnicas originales implican la expresión de una visión de mundo otra, de hecho mucho más ligada a la historia concreta de América Latina y a un modo de asumirla. (PIZARRO, 1981, p. 83-84).

Em seu estudo sobre as vanguardas, Viviana Gelado diz que há diferentes recortes temporais usados por pesquisadores para definir o que seria o período das vanguardas latino-americanas. O próprio Jorge Schwartz propõe, em seus estudos, os anos de 1909 a 1938, enquanto outros usaram períodos diferentes. Neste trabalho, seguimos a periodização de Schwartz. Seria preciso ainda ressaltar, porém, que nosso recorte é bem específico, apenas dos artistas presentes nos trabalhos de ambos na dupla investigada, portanto concentrado em Argentina e Brasil.

Ana Maria de Moraes Belluzzo diz que, durante as vanguardas artísticas de 1920 e 1930, há “a coexistência sincrônica de diversas etapas artísticas” (BELLUZZO, 1990, p. 16). Se na Europa as vanguardas são vistas como a culminação de um processo iniciado em fins do século XVIII, na América Latina elas inauguram uma nova etapa da consciência regional, defende a autora. Sobre o gru-

po modernista brasileiro, Belluzzo afirma que ele “afronta as tradições acadêmicas, com a qual a ruptura seria total” (BELLUZZO, 1990, p. 18).

Em outras leituras, porém, é defendido que essa tensão entre ruptura e continuidade deve ser vista de modo mais matizado. Como os trabalhos de Miceli sustentam, os artistas modernistas brasileiros se viram muitas vezes forçados a negociar o grau de experimentação com seus mecenas e com o público consumidor, que não era afeito aos trabalhos mais radicais produzidos na Europa, e a vanguarda brasileira, notadamente na pintura, seria fruto dessa negociação com as elites.

Belluzzo defende que a renovação artística que surge fora do patronato e das instituições culturais oficiais e do mercado incipiente, com o apoio da aristocracia cafeeira, “significou também o artista exercendo sua independência, realizando um gesto de liberdade com relação ao aparato produtivo e distributivo” (BELLUZZO, 1990, p. 18). É interessante contrastar essa visão com a do livro *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*, de Sergio Miceli (1996). Em sua obra, o sociólogo mostra a partir de retratos feitos pelos modernistas justamente essa negociação entre os mecenas da aristocracia cafeeira e os artistas. Miceli denuncia o que vê como uma “narrativa mítica” do movimento modernista no Brasil, que procura garantir ali um marco de ruptura, onde “ninguém se sente desafiado a deslindar as condições sociais desse momento da história cultural num conjunto mais complexo de transformações” (MICELI, 1996, p. 15-16).

Na obra que é um dos pontos de partida de nossa investigação, Miceli destaca o fato de que Segall e Xul Solar seriam artistas “emblemáticos” da vanguarda sul-americana dos anos 1920, com trajetórias “modeladas em meio ao intercâmbio transatlântico entre linguagens e imaginários vigentes nas metrópoles europeias e nos países periféricos de adoção” (MICELI, 2012, p. 143). O sociólogo lembra as hostilidades enfrentadas por cada um dos artistas nos centros artísticos europeus e também o fato de que, ao instalarem-se na América do Sul, viram-se desafiados a

adaptar o aprendizado europeu aos temas locais. E ressalta o fato de que ambos precisaram, em suas palavras, moldar-se ao gosto dos clientes. “Tiveram de inventar uma figuração plástica ajustada ao repertório do mecenato nativo” (MICELI, 2012, p. 144).

Vejamos, agora, como Schwartz enfoca o trabalho de Xul Solar. É interessante notar que o pesquisador parte, no primeiro dos dois artigos dedicados ao artista (inicialmente o texto de um catálogo de uma exposição no Malba), da “gênese do *neocriollo*” e aponta para o fato de que Xul Solar nasceu imerso em um espanhol que é “um fenômeno típico da Cosmópolis babélica na qual Buenos Aires se transformou a partir do final do século XIX” (SCHWARTZ, 2012, p. 149). Temos, portanto, a aspiração de situar Xul Solar em seu diálogo com a língua desde o início do ensaio, tendo um cenário específico como pano de fundo.

O crítico lembra que o projeto de escritura em Xul Solar, os chamados San Signos, “não pode ser visto separadamente de quase nenhuma de suas outras iniciativas” (SCHWARTZ, 2012, p. 169). Após discutir esse projeto linguístico, Schwartz conclui que os escritos do artista “permitem a análise e o comentário, mas algo sempre escapará a uma interpretação, que nunca chegará a ser definitiva” (SCHWARTZ, 2012, p. 177).

O outro artigo publicado por Schwartz fez originalmente parte do catálogo da exposição *Xul/Brasil: imaginários em diálogo*, realizada em 2005 na Pinacoteca de São Paulo. Neste texto, o ponto de partida está no fato de que o argentino foi o “único artista que incorporou o Brasil em seu imaginário de forma sistemática” (SCHWARTZ, 2012, p. 178), inclusive com o *neocriollo*, em grande medida uma mescla do espanhol e do português. Ao longo do ensaio, são traçados paralelos entre o trabalho de Xul e de outros artistas do Brasil no período: Ismael Nery, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Rego Monteiro, Antônio Gomide, em ensaio no qual Schwartz afirma retomar “a tradição dos diálogos imaginários” (SCHWARTZ, 2012, p. 183).

O crítico destaca, por exemplo, que havia na biblioteca do artista uma edição de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e que este era um dos poucos livros anotados. Schwartz compara Xul a Ismael Nery, afirmando que ambos pertencem “à estirpe dos artistas visionários”, em que o sentido simbólico das pinturas se subordina ao caráter essencialmente místico de suas vivências (SCHWARTZ, 2012, p. 183-184). Temos neste texto um dos marcantes exemplos da trajetória do pesquisador de buscar aproximações entre hispano-americanos e brasileiros, recusando-se a encaixar em seções estanques os latino-americanos, dentro do espírito de seu artigo “Abaixo Tordasilhas!” (SCHWARTZ, 1993). Em Schwartz, acreditamos que se destaca a busca pela singularidade, mas sem perder de vista as possíveis relações entre Xul e outros artistas. Talvez seja possível afirmar que Schwartz está mais colado a seu objeto de estudo e demonstra mais paixão diante dele enquanto, para Miceli, Xul Solar é visto como um exemplo bem acabado de um movimento geral que ele flagra na vanguarda argentina da época.

Um risco que buscamos evitar em nossa investigação é o de buscar uma suposta visão harmônica a partir de linhas de pesquisa tão diversas. Na leitura dos trabalhos e nas entrevistas com a dupla, as distâncias são evidentes, o que desencoraja qualquer tentativa de síntese apaziguadora entre suas obras. Mais produtivo, acreditamos, é averiguar em cada obra, em cada artista e em cada aspecto analisado pelos dois o que pode ser relevante para pesquisas futuras e o que poderia ser deixado de lado ou mesmo contestado. Se a trajetória acadêmica nos inclina mais para o trabalho desenvolvido por Schwartz (ossos do ofício?), não deixamos de reconhecer o valor da produção de Miceli para iluminar alguns aspectos sociais e suas consequências na trajetória artística de nossos vanguardistas.

Bibliografia

- BELLUZZO, Ana Maria de M. Os surtos modernistas. In: **Modernidade: vanguardas estéticas na América Latina**. BELLUZZO, Ana Maria M. (org.). São Paulo: Memorial, UNESP, 1990.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos: EdUFSCar, 2006.
- KANZEPOLSKY, Adriana. O olhar preciso sobre as artes. **Revista Pesquisa Fapesp**, edição 209, julho de 2013. Fonte: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/07/12/o-olhar-preciso-sobre-as-artes/>. Acesso em 18/06/2014.
- MICELI, Sergio. **Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. Prólogo: O enigma portenho. In: **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. SARLO, Beatriz. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- _____. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PIZARRO, Ana. Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina. **Revista Araucaria**, n. 13, p. 81-96, 1981. Santiago de Chile: 1981. Fonte: http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/araucaria/araucaria13.pdf. Acesso em 9/03/2014.
- ROMERO, José Luis. As cidades burguesas. In: **América Latina: as cidades e as ideias**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. 2ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. Abaixo Tordesilhas! **Revista Estudos Avançados**, volume 7, n. 17, janeiro/abril de 1993.

_____. **Vanguardia y cosmopolitismo na década de 1920 – Oliverio Gironde e Oswald de Andrade**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1983.

TAMARA KAMENSZAIN
E PAUL CELAN:
APROXIMAÇÕES
POÉTICAS

MARIANE TAVARES

Aluna do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde desenvolve sua dissertação de mestrado.

Recebido em: 13 de fevereiro de 2016

Aceito em: 18 de julho de 2017

RESUMO

Tamara Kamenszain e Paul Celan, ambos poetas do século XX, cada um à sua maneira, dialogam com a tradição judaica e escrevem a partir de um luto. O luto de Celan é pessoal e coletivo, imerso no contexto da Segunda Guerra Mundial. O luto de Kamenszain é pessoal – a morte do pai – e coletivo pela Grande Buenos Aires. Fazendo um trajeto panorâmico sobre a história dos judeus argentinos, em "O gueto" Tamara Kamenszain convida Paul Celan para ser um dos seus companheiros de viagem, onde a escrita é o caminho para sublimar o luto.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia; luto; judaísmo; testemunho.

Em seu *poemario* de 2003, *O gueto*, Tamara Kamenszain – poeta e ensaísta argentina de ascendência judaica – recupera a voz de Paul Celan para dar conta da experiência do luto e de uma poesia que testemunha e sobrevive a experiência traumática. Dividido em três partes, onde cada uma inicia com uma epígrafe de Celan, *O gueto* reafirma a posição adotada por Kamenszain de situar a escrita em um espaço fronteiriço, tais quais os *meridianos* de Celan.

O livro inicia com a dedicatória “In memoriam de Tobías Kamenszain / Em teu sobrenome instalo o meu ghetto.”¹, onde o sujeito faz da tradição, do nome, da palavra o seu gueto. Segundo a *Enciclopédia prática do judaísmo* a palavra “gueto” provém da palavra italiana “borghetto”, que nomeava os bairros italianos onde os judeus eram obrigados a viver sitiados, em meados de 1516. Posteriormente, com o advento da Segunda Guerra Mundial, os guetos adquiriram uma dimensão completamente diferente que implicava na reclusão e na morte dos judeus. Esses sentidos ecoam em *O gueto* para compreender a tradição da qual a poeta faz parte e então se reconhecer através do(s) outro(s).

Sobre o povo judeu e sua história de exílio permanente, o filósofo Ricardo Forster afirma:

Extraño itinerario de un Pueblo que supo construir su patria y el interior inagotable de un Libro y que fue capaz de tejer con sus recuerdos, felices y dolorosos, el manto de una historia inagotable. De un pueblo acosado recurrentemente por la acusación de apátrida, de eterno extranjero, de tráfuga de todas las fronteras, como si nos persiguiera el estigma del marrano (...) Extranjeros aunque hayamos vivido casi un milenio en la misma tierra; extranjeros aunque nuestras sangres se hayan mezclado en los campos de batalla de esas naciones que, sin embargo, no terminan de aceptarnos; extranjeros porque un sentimiento de solidaridad y de pertenencia nos liga con la tierra de nuestros ancestros (...) No so-

1 “In memoriam de Tobías Kamenszain / En tu apellido instalo el mi ghetto.” (KAMENSZAIN, 2012, p. 17)

mos de ningún lugar y por eso siempre estamos dispuestos a hacer equipaje, carecemos de raíces... (FORSTER, 1997, p. 13)

Inseridos nesse contexto, procuraremos mostrar como Kamenszain encontra em Celan uma identificação, ambos ascendentes judeus, exilados, fazem, em sua poesia, referências diretas a lugares e familiares; partem de uma dor compartilhada: o luto por um ente querido; constroem uma poesia que quebra a ordem sintática, que flui da memória, que tem metáforas em comum e que tratam sobre temas semelhantes.

A epígrafe de Celan que inicia o primeiro capítulo de *O gueto* é “Di que Jerusalem existe”². Esta epígrafe já é emblemática porque o sujeito pede que alguém lhe diga que a cidade de Jerusalém existe – Jerusalém é a cidade santa dos judeus e etimologicamente significa legado de harmonia ou paz (yerusha: legado; nas variações linguísticas shalom/shalem: paz/harmonia), portanto, ele espera ouvir que há um lugar onde a paz e a harmonia são passados de geração a geração, como uma herança, um legado. Isto leva o leitor a pressupor que o lugar onde o sujeito está não tem a paz a qual ele necessita. Este capítulo contém sete poemas que contam como os rabinos deixaram a cidade de Toledo, desertaram as sinagogas e levaram consigo os livros sagrados, enquanto procuravam manter suas tradições e lutavam para que não se perdessem frente a injunção da conversão ao cristianismo. O sujeito percorre um caminho gradativo, inicia como “eu” feminino e termina como “nós”, e também conta a história da família Kamenszain – judeus que partiram da Rússia para Argentina –; este “eu” passa por Havana, Nova York, México e Rio de Janeiro e carrega consigo um duplo peso: o das escrituras sagradas e o da tradição literária argentina.

2 “Diga que Jerusalém existe.” (KAMENSZAIN, 2012, p. 19)

A epígrafe que inicia o segundo capítulo do livro diz “Mi duelo, lo que estoy viendo / pasa a tu campo”³, é o capítulo que inicia o processo de compreensão da perda, do luto; é o capítulo da pergunta. Neste, o sujeito indaga “¿Qué es un padre?”, “¿Con qué escribir ahora?” e faz um percurso histórico sobre a morte dos judeus e do povo argentino, ambos em situações limites. Os versos memorialísticos procuram reconstruir – através da língua – as camadas sucessivas que condensam os sentidos para separar o sujeito vivo do objeto morto. Este capítulo contém seis poemas.

O último capítulo, com um longo poema intitulado “Judíos”, inicia com a seguinte epígrafe de Celan “Además el rayo de las tumbas va al Ghetto y al / Edén, compone / la constelación que él / el hombre, necesita para habitar aquí, / entre los hombres”⁴, neste poema o sujeito finaliza sua travessia das sombras para a luz e Celan foi seu principal companheiro de viagem. Tamara Kamenszain evoca outras figuras para construir sua novela de parentescos, como Anne Frank, Freud, Buber, entre outros. Estas figuras quebram a lógica do tempo, atravessam o passado e o presente e geram encontros que “rompem as pessoas gramaticais”. *O gueto* relembra o pai que está ausente e também relembra, segundo Paula Siganevich (2003), os sujeitos poéticos do romântico Rubén Darío, do vanguardista Oliverio Girondo e dos amigos neobarrocos, em imagens de profunda tristeza e escuridão. O que Tamara Kamenszain parece construir neste livro é um testemunho do “real” e, nesse processo de construção, o real se torna a escrita e a escrita é o gueto, aonde é possível “escutar as vozes parentais e traduzi-las, compreendendo as tradições e as filiações, e como em redes complexas produzir os conjuntos sensíveis que transmitem as sonoridades da lembrança.” (SIGANEVICH, 2003, p. 63)

3 “Meu luto, o que estou vendo / passa a teu campo.” (KAMENSZAIN, 2012, p. 41)

4 “Além disso o raio das tumbas vai ao Gueto e ao / Édén, compõe / a constelação de que ele, / o homem, precisa para habitar aqui, / entre os homens” (KAMENSZAIN, 2012, p. 59)

A obra de Paul Celan apresenta ao leitor o que Freud chama de trauma. O trauma é “uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal” (FREUD, 1917, p. 325), por meio da escrita o poeta consegue sublimar esta experiência, de modo que o que resta dela é silêncio. O leitor da poesia celaniana se depara com um texto de complexa penetração, porque esta escrita contrapõe às formas inteligíveis, é construída elipticamente e não almeja uma completude de sentido – pelo contrário – é fragmentada e deixa restos do que fogem a representação. Um fator importante na estrutura sintática desta poesia e que também faz parte da poesia de Tamara Kamenszain é a falta de pontuação nos poemas. Esta ausência é uma abertura às várias possibilidades de leitura, nela não existe algo preestabelecido, mas, sim, maneiras múltiplas de (des)organizar as palavras; no caso de Celan, esta ausência também é simbólica no sentido de representar a desordem do mundo, se a pontuação coloca as palavras em ordem, o que Celan gostaria de expor era o caos dos campos – se seus poemas seguissem regras de pontuação, eles organizariam a catástrofe e isto seria mais opressivo e silenciador.

No limiar do dizível e do indizível está o silêncio. O que resta do campo, como diz Agamben em *O que resta de Auschwitz?*, é o silêncio. O silêncio não se resume ao vazio, mas a potência do que pode ser dito, e no caso do poeta, sua missão é arrancar a palavra do silêncio. E o que pode silenciar? A morte. São temas centrais na poesia de Celan e Kamenszain a morte, o ser judeu, a dor, a identificação com o outro, a língua e a familiaridade. Celan também trata da morte de um ente querido, a mãe Friederike Schragger que morreu assassinada em um campo de concentração, em 1942. A figura materna tem um significado singular na poesia de Celan – na obra de Kamenszain também, isso é perceptível em ensaios como “Bordado e costura do texto” e no livro *O eco da minha mãe* – principalmente no que diz respeito à língua, foi através da mãe lendo literatura alemã, como Goethe, Schiller, Rilke que Celan, escreveu toda sua obra em alemão.

Es en y desde el alemán que Celan puede y debe escribir, puede y debe abrir las compuertas de la memoria del sufrimiento, es en y desde el alemán que la barbarie se instala en la lengua, aunque ahora sea la lengua del poeta. ‘La lengua poética extrae su poder del reino inexplorado de la muerte, o mejor dicho: de los muertos. (FORSTER, 2009, p. 10)

A questão da língua para Celan e para Kamenszain torna-se imprescindível de reflexão. Para Tamara, como afirma no ensaio “El ghetto de mi lengua”, duas línguas a constituem como escritora, uma é o ídiche/hebraico e a outra é o castelhano, com a primeira está o peso da lei e da tradição; com a segunda está o prazer da poesia. Em nenhum momento para Tamara Kamenszain essas línguas se opõem, ainda que façam parte de sistemas linguísticos diferentes, pelo contrário, elas se relacionam.

Para Celan, escrever em alemão foi a melhor forma de representação da barbárie. O alemão, assim como o romeno, era a língua de comunicação da aristocracia cultural judaica e a maioria da população da cidade natal de Celan a falava. Escrever em alemão, que posteriormente seria a língua dos assassinos de seu povo, foi emblemático para Celan. O alemão cala os alemães. Os alemães negacionistas que diziam que ninguém acreditaria nas histórias que os sobreviventes contariam, contaram na poesia de Celan tudo o que foi feito. Na poesia celaniana há muitos silêncios. O silêncio da mãe morta, o silêncio ao compartilhar a dor, o silêncio individual e coletivo do povo dizimado e talvez o esforço dessa obra seja justamente o de uma voz particular falar, dar voz ao coletivo. No sentido de silêncio da morte coletiva, é interessante lembrar como Tamara Kamenszain constrói a morte coletiva em seu livro *El eco de mi madre*. Em cada poema, a poeta convoca outro poeta que tenha passado pela mesma dor de perder a mãe pouco a pouco, pela doença do *Alzheimer*, até todos perderem as mães por completo. O eco são as memórias perdidas que reverberam para quem sobrevive.

Há autores que apresentam o silêncio como um vazio na fala e na escrita; enquanto outros acreditam que abrir um espaço para o silêncio é lidar com um espaço onde é possível amparar o outro, situar o “entre”, e estes autores são como Paul Celan e Tamara Kamenszain. Uma escrita da memória é, sobretudo, o que ambos poetas escrevem, esta memória procura recuperar o que resta.

Se a poesia é o que resta para ambos, e o silêncio também, vale lembrar o quão associado à religião judaico-cristã está o silêncio. Enrique Foffani, no prefácio à poesia reunida de Tamara Kamenszain *La novela de la poesia* (2012), também apresenta a poesia de Kamenszain como uma poesia de denúncia e silêncio. Para o crítico o próprio silêncio já uma denúncia. Foffani afirma “La escritura repercute como un *texto silencioso* (itálico do autor): aquí silencioso significa en voz baja, no estridente, en media voz, esa que indaga en la vertiente sabia del silencio, traducida en términos de resistência.” (FOFFANI, 2012, p. 23).

No antigo alfabeto hebraico, o nome de Deus é indizível, é a junção de quatro consoantes “YHWH” que sem vogais o tornam impronunciável. Este nome de Deus pode ser encontrado no livro de Exôdo (3:14-15), onde Moisés pergunta a Deus qual o seu nome e Ele responde “Eu sou”. Deus, portanto, é o que está ausente, oculto, mas, ainda sim, “real” para quem crê.

Segundo Gadamer (2005), nesta poesia de denúncia e silêncio, que é a poesia de Celan, o leitor encontra a dificuldade de adentrar em seu universo poético, pois a articulação do mundo-linguagem apresenta-se nos níveis lexicais, modais, “táticos” e ontológicos. No que diz respeito ao léxico, Celan faz uso de arcaísmos, neologismos palavras raras (*mots rares*) e autorreferencialidade; quanto ao modo como escreve, por ter um vasto conhecimento literário e cultural, Celan apresenta conjecturas sobre o judaísmo ou dados culturais, geográficos e históricos do leste europeu que de certa maneira não são facilmente perceptíveis ao leitor. No que diz respeito à dificuldade “tática” corresponde às linguagens codificadas e aos mitos pessoais, en-

quanto as ontológicas concernem ao “próprio do hermetismo moderno, no qual o próprio estatuto da significação é colocado em causa”; resultado de uma crise de valores da modernidade, a linguagem radicaliza-se em seu exílio, cultiva-se na “anticomunicação” e na “privacidade semântica” (OLIVEIRA, 2008, p. 141).

Em *O gueto*, um dos primeiros poemas que recupera versos de Celan é intitulado “Árvore da vida”, não por acaso este título evoca a tradição religiosa cristã e judaica. A árvore da vida é uma das árvores que Deus colocou no centro do jardim do Éden, junto à árvore do conhecimento. Esta árvore representava a garantia de vida eterna para o ser humano, seu fruto podia ser comido, mas não tinha poderes vitalizadores; o texto bíblico de Gênesis 2⁵ e 3 narra a história da criação e afirma que a árvore do conhecimento tinha um fruto proibido, da qual quem comesse morreria. Como é sabido, o primeiro casal da criação experimentou este fruto e, como consequência da desobediência, foi expulso do Éden e receberam outras punições. A bíblia ainda relata que os seres humanos voltarão a experimentar do fruto da árvore da vida quando todos e tudo que há na Terra passar pelo juízo de Deus, Apocalipse 2:7 e 22:2⁶, pois esta árvore estará no centro do paraíso celestial. É importante pontuar que a narrativa bíblica não afirma que a árvore do conhecimento estará no paraíso, pois se esta leva à destruição, na eternidade não há a possibilidade de ninguém morrer.

5 “E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal”. (Gênesis 2:9).

6 “No meio da sua praça, e de um e de outro lado do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês; e as folhas da árvore são para a saúde das nações”. (Apocalipse 22:2)

A *Árvore da Vida*, na mística judaica, é um sistema cabalístico de interpretação do mundo. Esta árvore é formada por dez⁷ partes ou frutos que podem ser interpretados da raiz aos frutos ou dos frutos à raiz, estas leituras representam o universo e o homem, respectivamente. A imagem desta árvore é dividida em três colunas, a esquerda é o pilar feminino da severidade, a do meio é o equilíbrio espiritual e a da direita é a misericórdia masculina. A árvore pode ser lida em quatro planos, o primeiro é o mundo das emanções aonde Deus age diretamente na vida do ser humano; o segundo é o mundo das criações aonde Deus não pode agir de nenhuma maneira sobre a humanidade; o terceiro é o mundo das formações, aonde Deus não age diretamente, mas age através de terceiros; e o quarto, e último plano, é o mundo das ações. Cada plano contém um número específico de frutos e representação de cada fruto é uma alegoria *Kether* – Coroa, *Chokmah* – sabedoria, *Binah* – entendimento, *Chesed* – misericórdia, *Gebulrad* – julgamento, *Tipareth* – beleza, *Netzach* – vitória, *Hod* – esplendor, *Yesod* – fundamento, *Malkuth* – reino, *Daath* – conhecimento.

Finalmente o poema “Árvore da Vida”⁸ de Tamara Kamenszain diz:

Meu luto, o que estou vendo
é a Grande Buenos Aires daqui de um cemitério judeu.
Com cara de cansado um rabino passa amassando
a página de kaddish no bolso.
Em mangas de camisa longe desta pira de pedras

7 Para os judeus o número dez representa os gentios, o povo não judeu. Em Gênesis 10 está a história da formação do povo gentio, filhos de Noé – o décimo homem após Adão. O número 10 aparece pela primeira vez na bíblia em Gênesis 5:14, depois em Gênesis 16:3, Gênesis 18:32, Gênesis 24, todos mostram que todos os judeus são gentios, enquanto não passam pelo processo de circuncisão. Ainda no novo e no velho testamento o número dez aparece com frequência, mas sempre se referindo aos gentios.

8 KAMENSZAIN, 2012, p. 54.

assará os restos do domingo sobre outro mausoléu.
Na porta, a florista se persigna
ante um cortejo de parentes e vizinhos
solideús improvisados, mulheres de choro fácil
congregam-se na fila dos parentes
não é por meu luto com essa multidão baratinada
resta-me a contramão minha perda solitária
por Quilmes e Ezpeleta até La tablada flutuando
sob a fumaça de linguiças esturricadas,
de ruas barrentas por calçar
ruas mortas e finalmente um púlpito evangelista.
“Pare de sofrer” anuncia a pilhéria do cartaz
quando pedra sob pedra enterro
a mal traduzida fotocópia de kaddish
no fundo da minha bolsa o que me diz
a tradição às custas da tua morte
uma verdade menos que revelada
não há rabino que jejue vontade de saber
não há luto o que estou vendo o que é
ruas da Grande Buenos Aires transidas de domingo
um veículo preto passeia em relevo o nome de sua funerária
deste ao outro lado do subúrbio o que andei vendo
se distancia. No campo sem limites do olhar
verde sobre verde avança a paisagem de todos
todos pendem sobre esse horizonte a esperança de estar vivos
somos uma multidão baratinada vomitando sobre os ônibus
uma passagem de saída. Saí do cemitério
eu tampouco mereço outro domingo em trevas.
Meu luto, o que estou vendo
será daqui em diante este verdor que te dedico.
Hoje florescem nas copas das árvores todas as minhas raízes.

Se em alguma medida a *Árvore da Vida* era um sinal de Deus no jardim para garantir a vida eterna do ser humano, aqui, no lugar que o sujeito está ele vivencia um luto, um luto real e visível, um luto coletivo – a Grande Buenos Aires, a cidade – ele observa de um ponto particular: o cemitério judeu. O luto que o sujeito vê “Meu luto, o que estou vendo” talvez se assemelhe ao luto de Celan, o luto de um povo que teve muitos desaparecidos, desaparecidos que não tiveram o direito de serem enterrados, este é o verso recuperado do poeta romeno. As palavras do kaddish⁹ estão vazias, talvez por isso um rabino as amasse. Enquanto todos caminham para o possível enterro, a florista espera a multidão que não sofre com o sujeito, nem pela dor particular, nem pela dor coletiva, dentre essa multidão há pessoas que fingem ser o que não são, fingem a dor com “choro fácil”, “improvisam solidéus” sem motivo, a dor pela morte do outro é apenas mais um evento cotidiano. Consequentemente o sujeito se afasta, e encontra em sua trajetória uma placa evangelista que diz “Pare de sofrer”, ao ler isso o sujeito acha graça, como parar de sofrer quando se perde o pai? Essa morte faz o sujeito repensar toda a tradição na qual está inserido, já “não há rabino que jejue vontade de saber”, quando o sujeito volta a olhar a cidade de Buenos Aires, ele vê apenas a cidade, o carro da funerária se vai e do outro lado do cemitério ele se distancia e sua perspectiva muda. Seu olhar consegue avistar um campo sem limites. Um campo imaginário, mas real, ao qual ele pode atravessar pela memória, este campo tem uma paisagem verde, e nele, todos esperam estar vivos, mas no fim também se tornou um cemitério. Este sujeito se identifica com essa história, antes ele escrevia na primeira pessoa, mas depois das imagens de luto que o atravessam, ele passa a escrever na terceira pessoa, ele e a multidão que espera estar viva “vomitam sobre o ônibus / uma passagem de saída”. Mas apenas

9 Kaddish é o nome dado à prece especial dita regularmente nas rezas cotidianas e em enterros em memória aos entes falecidos, onde se dá ênfase à glorificação e santificação do nome de Deus.

ele sai do cemitério. Ele já não suporta o luto, este luto tem sido vivido e revivido há dias “eu tampouco mereço outro domingo em trevas”. Nos três últimos versos, o sujeito volta a Celan “Meu luto, o que estou vendo / será daqui em diante este verdor que te dedico. / Hoje florescem nas copas das árvores todas as minhas raízes” este verdor é dedicado a quem? Ao pai morto ou a Celan? Esse verde esperança sobrevive e floresce porque tem raízes. Estes versos lembram o que Didi-Huberman nos diz em seu ensaio “Casca”, de 2011, quando analisa quatro fotografias tiradas por testemunhas enquanto ainda estavam no campo, afirma que o que restou dos campos são as árvores. Se o campo de Auschwitz, por exemplo, tornou-se museu e de alguma maneira midiaticizado, nas árvores não houve nenhuma interferência do homem, desde o início de tudo elas permanecem no mesmo lugar e suas *casca*s – que não falam – é que são as verdadeiras testemunhas do campo, por isso o ensaio intitula-se “Casca”. O que restou dos corpos tornou-se adubo para terra e então “floresceu das copas das árvores todas as minhas raízes”.

Partindo para uma breve análise de dois poemas de Celan, ambos retirados do livro *Quem sou eu? Quem es tu?*, de Georges Gadamer (2005), segue:

RESISTIR, à sombra
da ferida aberta no ar.

Resistir-por-ninguém-e-por-nada.
Irreconhecido,
para ti
somente.

Com tudo o que aí tem lugar,
mesmo sem
linguagem.

STEHEN, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-ninemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

O primeiro poema de Celan apresenta uma ferida aberta, ferida que está aberta no ar, mas o ar não pode ser ferido. É uma ferida simbólica, invisível, que não pode ser tocada, mas que a ela é preciso resistir. Aquele que resiste sobrevive à ferida apenas por si, quem sobrevive, sobrevive¹⁰ porque deixa o outro morrer. O poema é dirigido “para ti / somente” e a pergunta é quem é esse tu a quem o poema é dirigido? Também fica a questão: que ferida é esta que é aberta no ar? Uma ferida externa, uma ferida interna, uma ferida própria ou a ferida do outro que morre para que o sujeito sobreviva? Este sujeito resiste para testemunhar “mesmo sem / linguagem”, ele está sozinho e resiste “por-ninguém-e-por-nada” e está tão ferido que torna-se irreconhecível mesmo para o tu que lhe é íntimo. Ao mesmo tempo, o sujeito sem linguagem comunica-se com tudo ao redor, “com tudo o que aí tem lugar”, Didi-Huberman novamente fala sobre isto em seu ensaio “Casca”, de 2011, quando afirma que as verdadeiras testemunhas da dizimação judia nos campos, foi testemunhada por toda a natureza que compõe os cenários daquele lugar – no entanto – a natureza não testemunha com a linguagem que podemos compreender.

O fato de “linguagem” compor todo o último verso, destaca a importância da mesma para o sujeito. Alicia Genovese (1998) em seu livro *La doble voz*, afirma que todo poema é duplo, duplo como afirma Kamenszain, todo poema fala do próprio poema e de outra coisa. Celan fala de resistir através da linguagem, tal como as testemunhas que como ele sobreviveram a morte coletiva dos judeus.

10 “‘Como hablar de la muerte entonces / sin haberse muerto?’. Ante esta corroboración, se muestra toda la lucidez de lo real: de una parte, porque el yo que habla en el poema sabe que no hay representación posible de la muerte que la muerte es siempre una experiencia del otro, una otredad que, paradójicamente, sólo puede ser dicha por un yo-testigo en su situación de sobrevivencia.” (KAMENSZAIN, 2007, p. 10)

COMO OS PERSEGUIDOS em tardia, não-
emudecida,
radiante
união.

MIT DEN VERFOLGTEN in spätem, um-
verschwiegenem,
strahlendem
Bund.

O prumo da manhã, coberto de ouro,
ata-se a ti, a teu
calcanhar,
que jura com,
sonda.

Das Morgen-Lot, übergoldet,
heftet sich dir an die mit-
schwörende, mit-
schüfende, mit-
schreibende
Ferse.

Assim como o poema sobre Anne Frank, de Kamenzain, Celan, no segundo poema, fala sobre os perseguidos. Os perseguidos que se tornam quase emudecidos e também lutam por “segundos de escrita”. Todos os perseguidos tentam se unir e através da língua existe a esperança dessa com os demais perseguidos e neste encontro tornam-se radiantes. Mesmo que para isso seja necessário escrever com o sofrimento de uma sonda, sonda esta que também pode ser a vigilância sobre a escrita. Quando o poema fala sobre “o prumo da manhã”, nos fala sobre a luz, sobre a esperança de atar-se ao calcanhar do outro, ainda que este seja um ponto frágil.

Tamara Kamenzain encontra em Paul Celan uma identificação, Celan é um dos duplos kamenzainianos, é uma referência ao percurso panorâmico que a poeta faz pela história geral dos judeus-argentinos e pela sua história familiar. Ambos dialogam com um outro que está vivo na memória, mas morto na vida. Para os dois poetas a poesia é o que resta, apenas a poesia pode testemunhar experiências limites como o luto, apenas a poesia pode dar conta do sofrimento e superá-lo, ambos escreveram para sobreviver a dor. Talvez por isso Tamara Kamenzain tenha dito em entrevista a Paula Siganevich que *O gueto* é seu livro mais alegre.

Bibliografia

- A Bíblia Sagrada.** Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. Ed. 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz?**. Belo Horizonte: Boitempo, 2008.
- FELSTINER, John. **Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu.** Tradução de Carlos Martín e Carmen González. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- FORSTER, Ricardo. **Los hermeneutas de la noche: de Walter Benjamin a Paul Celan.** Madrid: Trotta, 2009.
- FREUD, Sigmund. Fixação em traumas: o inconsciente (1917 [1916-1917]). Conferência XVIII. In: _____. **Conferências introdutórias sobre a psicanálise**, p. 325. [p. 151]
- GADAMER, Hans-Georg. **Quem sou eu, quem és tu? : comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan.** Tradução de Raquel de Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- GENOVESE, Alicia. **La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas.** Buenos Aires: Biblos, 1998.
- KAMENSAIN, Tamara. **La novela de la poesía.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. **A dor dorme com as palavras a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.
- SIGANEVICH, Paula. Tamara Kamenszain poeta y testigo. In.: **Grumo**, Buenos Aires, N. 1, março de 2003, p. 62-67.

UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE HAVANA EM

LA FIESTA VIGILADA DE ANTONIO JOSÉ PONTE

PAULA DE CARVALHO COELHO

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).

Recebido em: 13 de fevereiro de 2016

Aceito em: 16 de julho de 2017

RESUMO

A ideia de se conceber a cidade como texto ou signo, que permite por meio da análise de seus espaços e de suas construções a leitura de sua história e a compreensão da sociedade que nela vive é uma noção que pode ser recuperada na obra de intelectuais como Walter Benjamin, como em seu inacabado projeto das *Passagens* (2006), e também em trabalhos mais recentes, como no ensaio “Os vazios de Berlim” (1999), do crítico literário Andreas Huyssen. Com base nesta concepção, propomos uma análise das representações de Havana, desenvolvidas pelo escritor cubano Antonio José Ponte no livro *La fiesta vigilada* (2007), com o objetivo de investigar como os espaços da capital cubana nos permitem relacioná-los com alguns dos principais eventos históricos transcorridos em Cuba durante a segunda metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Revolução; literatura; história; espaço.

A ideia de se conceber a cidade como texto ou como signo, que permite por meio de sua análise e a observação de seus espaços, a leitura de sua história e a compreensão da sociedade que nela vive é uma noção que pode ser recuperada em textos de intelectuais como Walter Benjamin, como em seu inacabado projeto das *Passagens* (2006). Nele, o filósofo alemão, por meio da lírica de Baudelaire, da figura do *flâneur*, e da leitura da obra de outros escritores procurou entender o fenômeno da modernidade, elegendo Paris, como capital paradigmática para compreensão deste processo.

Com uma perspectiva similar a de Walter Benjamin, o crítico literário Andreas Huyssen, no artigo “Os vazios de Berlim” (1999), emprega a mesma noção, de se conceber a cidade como texto ou como signo, para analisar as diversas transformações ocorridas em Berlim, decorrentes de alguns dos principais eventos históricos do século XX. Segundo o autor:

Talvez não haja outra grande cidade ocidental que suporte as marcas da história do século XX tão intensamente e de forma tão autoconsciente como Berlim. A cidade texto tem sido escrita, apagada e reescrita ao longo deste século violento, e sua legitimidade se deve tanto mais às marcas visíveis do espaço construído quanto às imagens e memórias reprimidas e rompidas pelos eventos traumáticos. (HUYSEN, 1999, p. 93)

Todos os confrontos bélicos e demais eventos históricos transcorridos em Berlim durante o século XX, deixaram suas marcas na população e na capital alemã que, após a queda do Muro, tenta lidar com este passado, no qual a preservação de determinadas memórias, como as vinculadas ao Holocausto, coexistem com o dissimulado apagamento de outras, como aponta o autor, com relação a alguns dos legados deixados pela República Democrática Alemã:

Se nestes tempos confusos e estimulantes após a queda do Muro Berlim parece saturada de memórias, os anos também ensinam múltiplas lições

sobre a política do esquecimento deliberado: a mudança de nome das ruas de Berlim Oriental, imposta e quase inútil, devolvendo-as ao seu elenco pré-socialista e quase sempre decididamente anti-socialista; a derubada de monumentos ao socialismo; o debate absurdo em torno da demolição do Palácio da República Democrática Alemã para dar lugar à reconstrução do Palácio Hohenzollern, e assim por diante. (HUYSSSEN, 1999, p. 94-95)

Com base nestas reflexões, como nos trabalhos anteriormente mencionados, propomos uma leitura das representações de Havana desenvolvidas pelo escritor cubano Antonio José Ponte no livro *La fiesta vigilada* (2007), com objetivo de analisar como as representações do espaço no texto referido nos permitem observar algumas das transformações ocorridas em Cuba em virtude dos principais eventos históricos da segunda metade do século XX, como o triunfo da Revolução Cubana e a crise econômica da década de noventa, originada pelo colapso da União Soviética.

La fiesta vigilada (2007) é um texto híbrido, no qual o ensaio, a autobiografia e a ficção se entrelaçam compondo um mosaico de imagens de Havana, que são produto da experiência pessoal do narrador, que descreve a Cuba pós-soviética, das décadas finais do século XX e começo do XXI, na qual são ambientados parte dos relatos que compõem o livro, mas também o registro de outros olhares para cidade, revisitados no texto, por meio de alusões, citações e releituras de obras literárias e cinematográficas, que também a descreveram.

A alternância do foco narrativo, que funciona como forma de articular os distintos registros da cidade já narrada por outros autores, também possibilita ao narrador, o acesso a outras temporalidades da cidade, nas quais ele não viveu, como a Havana da década de cinquenta, em que é ambientado o romance, *Nosso homem em Havana* (1958), do inglês Henry Graham Greene, a cidade dos primeiros anos da Revolução, descrita por Jean Paul Sartre, no conjunto de ensaios reunidos no livro

Furacão sobre Cuba (1961), ou a cidade em ruínas, da década de noventa, do documentário *Buena Vista Social Club* (1999), do diretor alemão Wim Wenders.

Além do deslocamento temporal, possibilitado pela releitura dos trabalhos referidos, o narrador, tal qual a já mencionada figura do *flâneur*, descrita por Walter Benjamin, percorre as ruas da cidade, observando e descrevendo o que vê, com o foco voltado para as ruínas de Havana, um tema que como observa María Guadalupe Silva:

[...] no es únicamente el edificio viejo que pueda impresionarnos como recordatorio de una época terminada, o como prueba del olvido y el maltrato, sino la estremecedora presencia de la historia que habla a través de sus restos y a la que es necesario saber escuchar. (GUADALUPE SILVA, 2014, p.81)

Ao longo das páginas de *La Fiesta vigilada* são descritas as ruínas de vários lugares da cidade, espaços vinculados à indústria do lazer e do turismo, como hotéis, cabarés, casas noturnas e cassinos, da Cuba pré-revolucionária, como o hotel Pasaje, fundado no final do século XIX, que recebeu este nome, por abrigar galerias semelhantes as que haviam servido de inspiração a Walter Benjamin para o já mencionado projeto das *Passagens* (2006).

O Pasaje, que outrora havia servido para hospedar o grande fluxo de turistas que visitavam a ilha em busca de suas belas praias, de seus cassinos e cabarés, é descrito pelo narrador, após o triunfo da Revolução, como mais um hotel, que havia fechado suas portas, depois de ser expropriado pelas autoridades cubanas. Em lugar de receber turistas, o hotel foi abandonado, e acabou se convertendo em moradia popular para famílias cubanas de baixa renda.

Após décadas de abandono, a construção voltou a ser alvo de interesse do governo, que havia prometido restaurá-la, em virtude dos investimentos na indústria do turismo, iniciados na década de noventa. Em meio às reformas empreendi-

das no Pasaje, uma das colunas de sustentação da edificação foi acidentalmente atingida, o que acabou por provocar seu desmoronamento.

Outro hotel, citado por Antonio José Ponte nas páginas de *La fiesta vigilada*, é o Nacional, localizado no moderno bairro do Vedado, que em 1960, hospedou Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, durante a viagem que fizeram a Cuba, para conhecerem as transformações ocorridas na ilha decorrentes do triunfo da Revolução. Os quartos do hotel, ocupados pelo casal, são descritos como ambientes suntuosos, como assinala o narrador por meio da paráfrase do relato de Sartre, no já citado *Furacão sobre Cuba*:

Lo alojan en una pieza del hotel Nacional donde cabría todo su apartamento parisino. Al describir la pieza, enumera sedas, paravanes, flores bordadas y flores en jarrones, dos lechos dobles para él solo. (Simone de Beauvoir ocupa habitación aparte del mismo modo que cada uno de ellos posee en París apartamento propio) (PONTE, 2007, p. 77)

Em 1961, Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir fazem uma nova visita à ilha, o narrador, revisitando o relato da escritora francesa, volta a mencionar o mesmo hotel, que havia hospedado o casal um ano antes, o Nacional é descrito como um lugar praticamente vazio, que tinha como únicos hóspedes um grupo de jovens milicianos, que participavam de um congresso em Havana.

Além do Pasaje e do Nacional também é descrito no livro o Havana Hilton, pertencente à cadeia de hotéis, espalhada ao redor do mundo, que carrega o sobrenome da famosa família norte-americana. O Havana Hilton, assim como o Pasaje e a grande maioria dos hotéis da ilha, haviam sido expropriados durante os primeiros anos da Revolução, mas ao contrário de outros hotéis que tinham sido fechados, ele foi mantido em funcionamento, porém, passou a ser chamado pelo simbólico nome de Habana Libre.

Os espaços dos hotéis, como os anteriormente mencionados, aludiam ao passado capitalista de Cuba, simbolizavam a influência norte-americana, que desde as guerras de independência havia intervindo na política e na economia da ilha, além de se associarem a estas memórias, eles mobilizavam em seu entorno, atividades ilícitas, como o tráfico de drogas e a prostituição, problemas sociais, que as autoridades revolucionárias haviam se proposto a combater.

Em virtude da função social exercida por estes espaços, muitos deles foram transformados e ressignificados pela Revolução, como o Pasaje, que em lugar de hospedar turistas, acabou se convertendo em moradia popular, ou como o Nacional, que passou a funcionar como alojamento, para o grande contingente de camponeses, trazidos até Havana para serem capacitados pelo governo, com o propósito de designarem suas funções dentro da construção do socialismo.

Nas páginas de *La fiesta vigilada*, também é descrito o fechamento de bares, casas noturnas e cassinos. Estes espaços, mais do que meramente turísticos, eram voltados para o ócio e para o lazer, para o tempo desperdiçado, que as autoridades revolucionárias não estavam dispostas a perder no processo de construção da nova sociedade cubana, como relata o narrador no seguinte fragmento:

El sabotaje alcanzó a cines y centros nocturnos. En tanto los mártires cayeran no podía sonar música frívola. El ocio resultaba criminal. Y, ya en el poder, los revolucionarios clausurarían los espacios que antes dinamitaran. Porque, si bien había cesado la siega de mártires, continuaba intacta la máquina revolucionaria contra la fiesta. (PONTE, 2007, p. 124)

No início da década de noventa, como resposta aos avanços da crise econômica, originada pelo colapso do bloco soviético, o governo cubano teve que voltar atrás em muitas das medidas adotadas no início da Revolução, dentre elas, a reativação da indústria do turismo, que para recuperar sua antiga infraestrutura reformou e rea-

briu muitos espaços, como algum dos mencionados neste trabalho. Este momento é comentado pelo narrador:

El cierre de bares y clubes, ocurridos a fines de los años sesenta, procuraba borrar todo rastro de vida placentera que anteciedera a la Revolución. (“Quien no ha vivido antes de la Revolución no ha conocido la dulzura de la vida” sostenía Talleyrand desde lo mullido.) Y por decisión de las mismas autoridades revolucionarias se reabrían, varias décadas después, algunos locales.

La fiesta intentaba animarse por edicto.

Procuraban retomarla en el mismo punto en que la detuvieran [...] Inventarle continuidad a la fiesta exigía pasar por encima de dos décadas y media. Pero ¿qué era escamotear un cuarto de siglo si se consideraba la gran proporción de historia que había sido suprimida antes? Hurto menor, sin dudas. (PONTE, 2007, p. 97-98)

O processo de reabertura de bares, hotéis e outros espaços, vinculados ao turismo também são narrados nas páginas do livro, como o bar Two Brothers, localizado próximo ao porto de Havana, que havia sido fundado por dois irmãos espanhóis no final do século XIX. O narrador descreve sua primeira visita ao bar no início da década de oitenta, antes da reativação da indústria do turismo.

Estuve por primera vez en el Two Brothers a inicio de los ochenta, cuando era un bar en decadencia. Vendían en pesos cubanos un ron infame y el lugar se llenaba de estibadores, marineros entre dos viajes y vecinos del otro lado de la bahía dispuestos a un trago antes de tomar la lancha. Abundaban también los tripulantes de buques soviéticos. (PONTE, 2007, p. 91)

Algumas páginas adiante, o narrador volta a mencionar o mesmo bar, que após um período em que esteve fechado, foi reformado e reaberto na década de noventa.

Cuando lo reabrieron (en dólares el consumo) las paredes estaban limpias, recién pintadas, y colgaban de ellas imágenes de La Habana de un siglo antes. [...] En sustitución del radio soviético existía un moderno equipo de música que el de-

pendiente gobernaba a gusto suyo. Y ni una de las fotos que historiaban el local remitía al Two Brothers de las últimas tres décadas, el bar de ronés malos. Allí estaban, en algunas de las fotografías colgadas, los *marines* estadounidenses. Pero no había rastro de los tripulantes de los buques soviéticos. (PONTE, 2007 p. 96)

A descrição do bar, em duas temporalidades distintas, nos permite observar algumas das transformações ocorridas em Cuba, em virtude da crise econômica da década de noventa, além dos investimentos na indústria do turismo, também é mencionado no fragmento citado o retorno do dólar ao país, que durante décadas, havia sido proibido na ilha.

Neste fragmento, também é possível observar como o escritor destaca a supressão da memória soviética, por meio das menções a substituição do equipamento de som do bar, e a ausência de fotos dos tripulantes soviéticos.

A relação com a União Soviética, que durante anos havia sido a maior parceira comercial de Cuba, e que também havia exercido uma forte influência sobre a política e cultura da ilha, havia se tornado uma memória amarga para as autoridades cubanas, em virtude da perda dos subsídios econômicos, após o colapso do bloco na década de noventa e também em função das duras críticas publicadas em revistas e periódicos contra o governo de Fidel Castro, após a adoção de medidas como a *glasnost*, que previa mais liberdade de imprensa para os países soviéticos.

Como assinalamos ao longo deste trabalho, Antonio José Ponte converte a cidade em texto nas páginas de *La fiesta vigilada*, que é lido em dois planos pelo narrador: através da obra de outros escritores, mas também por meio dos espaços de Havana, de suas ruínas, que se convertem na matéria, com a qual o escritor cubano lê e reescreve um novo texto, no qual são reveladas as várias cidades sobrepostas que foram Havana e também algumas das memórias reprimidas pela Revolução.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

GREENE, Henry Graham. **Nosso Homem em Havana**. Trad. Brenno Silveira, Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*. 1972.

GUADALUPE SILVA, María. “Antonio José Ponte: el espacio como texto”. In. **Revista Iberoamericana. América Latina – España – Portugal**. Madri, N°53, 2014. Disponível em: <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/187/85>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

HUYSEN, Andreas. “Os vazios de Berlim”. In. **Seduzidos pela memória**, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PONTE, Antonio José. **La fiesta vigilada**. Barcelona: Anagrama, 2007.

SARTRE, Jean Paul. **Furacão sobre Cuba**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

LEMBRANÇA E
AMIZADE:
O COMPARTILHAR
DA MEMÓRIA EM
GLOSA, DE
JUAN JOSÉ SAER

RENATA CRISTINA PEREIRA
RAULINO

Mestranda 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).
Bolsista CNPq.

Recebido em: 24 de abril de 2017

Aceito em: 27 de junho de 2017

RESUMO

Este artigo é resultante da comunicação "Lembrança e amizade: o compartilhar da memória em *Glosa*, de Juan José Saer", projeto de pesquisa apresentado na IV Jornada do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, em 2015. Em *Glosa* (1985), romance do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), as relações privilegiadas entre os personagens não são as familiares ou as românticas, mas as de amizade. Neste projeto de pesquisa, pretende-se analisar os modos e efeitos do exercício da memória compartilhada nesse romance. Os pontos de vista de um grupo de amigos compõem versões das lembranças de uma celebração, desde o relato dos protagonistas que não estiveram presentes até as versões dos participantes do evento. Sendo assim, a rede de amigos que se encontra para conversar e discutir é o tecido básico sobre o qual as histórias se tramam. A partir disso, propõe-se a análise das possibilidades e limites do relato de uma memória comum contribuir para o estabelecimento e manutenção de relações de amizade na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE

Memória compartilhada; amizade; *Glosa*, Juan José Saer.

Introdução

Segundo Ricardo Piglia (2010) em “La amistad en Saer”, a amizade é um dos núcleos centrais da narrativa saeriana. O grupo de amigos que se encontra para conversar e discutir é o tecido básico sobre o qual as histórias se tramam. No caso de *Glosa*, a história trama uma amizade entre os protagonistas por meio de uma experiência compartilhada do relato, por mais que esta relação se revele efêmera ao final da narrativa.

No romance em questão, a amizade é um afeto que aparece antes mesmo da narrativa começar. Saer dedica *Glosa* a três amigos “por las sobremesas del domingo”. Esse tempo de conversas posterior à comida será privilegiado na evocação da lembrança por parte dos protagonistas, como veremos a seguir. Além disso, nessa mesma dedicatória, Saer oferece aos amigos uma comédia. De fato, o humor é o tom que se busca na maior parte da narrativa de diversas maneiras como, por exemplo, um narrador externo que sempre e exageradamente põe em dúvida o que ele mesmo diz e percebe.

No romance em questão, Leto e Matemático, conhecidos de um amplo círculo de amigos, encontram-se por acaso em uma das ruas centrais da “zona” saeriana. Essa é uma região que remete, apesar de nunca nomeada, à província argentina de Santa Fe (no caso de *Glosa*, o centro da capital), lugar de origem do autor e espaço (re)criado na sua obra. A evolução da caminhada é configurada em “cuadras” (100 metros) e é mostrada na divisão do romance: “Las primeras siete cuadras”, “Las siete cuadras siguientes” e “Las últimas siete cuadras”. Os dois caminham por esses quarteirões e conversam durante quase uma hora e centenas de páginas sobre uma celebração em que nenhum dos dois esteve presente, o aniversário de Washington Noriega, um dos membros centrais desse grupo de amigos. Em vista disso, ambos se valem das versões dos convidados que participaram da festa para comentá-la na caminhada.

Entretanto, os relatos aos quais os caminhantes têm acesso não convergem para formar uma história mais próxima do que realmente aconteceu. Pelo contrário, as versões dos participantes da mesma celebração não se complementam e se confirmam, mas se sobrepõem e se contradizem. Essa divergência de vozes aponta para um dos sentidos do título do romance: “glosa” é uma variação musical que se executa com as mesmas notas. Sendo assim, os participantes do aniversário formam essencialmente três variações dissonantes do evento: Botón, Carlos Tomatis e Pichón Garay. Cada voz surge antes, durante e depois do passeio entre Matemático e Leto.

Alguns dias antes da caminhada, Matemático se encontra com Botón e o último conta os pormenores do aniversário de Washington. A partir dessa versão, Matemático cria e narra uma nova versão do mesmo acontecimento para Leto. Esse desconhece o lugar onde a celebração ocorreu e conhece poucos dos seus convidados e, por isso, ouve e imagina essa nova versão por meio de experiências próprias, mas alheias à festa evocada. Ou seja, a narração da festa por parte de Matemático, já uma modificação do relato da lembrança de Botón, se transforma na recepção de Leto. Portanto, se explicita desde o início que a lembrança alheia não pode ser apreendida da mesma maneira, fielmente e na sua inteireza.

Novas versões da festa de outros amigos que estiveram no aniversário surgem no decorrer da caminhada e possuem conteúdos bastante divergentes da primeira lembrança glosada, como se disse mais acima. Tomatis, outro dos membros do grupo convidado, conta uma versão cáustica sobre o que se discutiu na festa quando se encontra com os protagonistas durante o passeio. Esse tom venenoso incide sobre o relato da lembrança do personagem e a torna diferente da lembrança de Botón.

Por sua vez, esse mesmo passeio se torna uma lembrança em si na memória de Matemático alguns anos depois da conversa com Leto e Tomatis. Em tal futuro,

Matemático evoca novamente a mesma festa em outra caminhada, que realiza dessa vez com Pichón Garay. Esse havia estado na festa, mas insiste na presença do protagonista, que reforça a sua ausência no evento.

Portanto, esses novos relatos de lembranças díspares e individuais entram em contradição e dificultam uma reconstituição satisfatória e confiável de um acontecimento importante para o círculo de amigos, especialmente para os ausentes, pois o que se enfatiza é a disparidade das versões e não o que possuem em comum.

No mesmo futuro que acabamos de aludir, Matemático estará exilado na Europa devido à última ditadura militar argentina (1976-1983). Os efeitos do terrorismo de estado são outra experiência social importante para a pequena sociedade de amigos nesse romance e em outras narrativas de Saer. Muitos de seus integrantes sofrem os efeitos desse trauma histórico, recente no ano de publicação de *Glosa* (1985): o exílio, o desaparecimento, a guerrilha e a morte, sendo os dois últimos o futuro de Leto. Tal experiência histórica dispersa a rede de amigos da qual os protagonistas caminhantes do romance desejam tanto continuar a fazer parte integralmente.

Voltando à mesma conversa entre os personagens principais, o narrador mostra nas consciências dos protagonistas outras lembranças que os desviam continuamente da conversa e sua tentativa de reconstituição da festa. Em Matemático, irrompe em sua consciência a lembrança do “Episódio”, situação na qual também se viu excluído de um evento e de um grupo de intelectuais, o jantar com um poeta que visitava a cidade.

No caso de Leto, há a constante volta das causas e efeitos do suicídio de seu pai, o que torna inacessível para o ouvinte e o leitor a conclusão do relato de Matemático acerca do que foi dito na celebração pelo aniversariante. Ou seja, a superposição angustiante das lembranças de Leto em torno a essa fatalidade familiar o impede de escutar partes do relato da festa que são importantes para a sua compreen-

são. Por exemplo, um dos fios da narrativa é a glosa de Matemático sobre reflexões absurdas de Washington Noriega acerca do comportamento de mosquitos. Tal fio é importante porque seria a conclusão do personagem central da festa sobre um debate que percorreu todo o relato da celebração: a possibilidade ou não do instinto de animais como cavalos e mosquitos permitir o erro. Essa inconclusão frustra a expectativa do leitor que, assim como Leto, desconhece o que Matemático comentou sobre a reflexão do aniversariante. Sendo assim, essas digressões, em especial as que correspondem a Leto, comprometem ainda mais o relatar dessa experiência composta por pontos de vista múltiplos e díspares.

Ademais, a interferência dessas experiências próprias e não compartilhadas, revela o ensimesmamento e a distância entre os protagonistas. A exclusão da festa e a experiência da caminhada, tempo dilatado na leitura, criam uma amizade momentânea entre os dois. Passado esse momento, as profundas diferenças entre Leto e Matemático voltam a adquirir importância e impossibilitam essa promessa de amizade.

A partir disso, nos propomos a indagar como e em que medida a construção de uma memória múltipla possui um papel determinante no estabelecimento e/ou manutenção de relações de amizade, laço afetivo nuclear no romance. Ou seja, investigaremos se o exercício compartilhado da rememoração auxilia na continuidade do pertencimento dos protagonistas ao círculo de amigos e possibilita a criação de um laço afetivo entre Matemático e Leto, por mais que essa amizade incipiente seja incompleta, não isenta de dúvidas e pareça durar somente o tempo da caminhada e o tempo da leitura.

Sendo assim, partiremos do princípio de que a conversa entre os protagonistas se trata da construção de uma experiência comum que tenta criar uma visão do passado a partir de perspectivas múltiplas e díspares de um mesmo acontecimento importante para o círculo de amigos. Essa construção é marcada pela desconfiança

das versões da festa, mas possibilita momentaneamente um afeto que aparentemente persiste na memória dos protagonistas em um futuro trágico que separa fisicamente a rede de amigos.

Tema e justificativa

De posse dessas considerações introdutórias, faz-se necessário destacar que esta pesquisa de mestrado se insere em uma perspectiva crítica importante da obra de Juan José Saer: a representação da experiência. Em *Glosa*, essa claramente perpassa e depende fundamentalmente da memória múltipla de um grupo.

Um dos teóricos com o qual Saer dialoga é o crítico alemão Theodor Adorno. Este, em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, retoma o que Walter Benjamin afirma em “O Narrador” e reconhece a dificuldade de se compartilhar o vivido na contemporaneidade, devido à perda de sentido da experiência. Entretanto, o autor alemão defende que o romance como forma faz dessa dificuldade o seu objeto e insiste na sua narração.

A visão negativa do narrar, e a conseqüente posta em dúvida do vivido, é constantemente observada na crítica especializada na narrativa saeriana, em especial nos seguintes textos que constam na bibliografia: “El lugar de Saer”, de María Teresa Gramuglio (1986); “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, de Miguel Dalmaroni e Margarita Merbilhaá (1999); “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración, en *El Entenado y Glosa*”, de Florencia Abbate (2010); “La historia de las ficciones en Juan José Saer”, de Florencia Garramuño (2010); e *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, de Julio Premat (2002).

As especulações sobre o real são – no romance e na obra saeriana como um todo – percepções ou pontos de vista sobre determinada experiência. Essas construções dependem da memória para se tornar lembranças configuradas em relatos, pois

é a capacidade de rememorar que permite o acúmulo e a continuidade de vivências anteriores, próprias ou alheias ao sujeito, que configuram uma narrativa.

Nesse sentido, a importância deste trabalho consistirá em mostrar em *Glosa* a construção da memória múltipla como um elemento fundamental para a manutenção e criação de novos laços nessa rede de amigos, relações afetivas centrais neste romance e na obra do escritor como um todo.

Referencial teórico

Em primeiro lugar, a pesquisa se dedicou a leitura da bibliografia teórica e da específica. Como referencial teórico principal, utilizamos obras que desenvolvem reflexões sobre a amizade e sobre um exercício da memória que fosse além do plano individual. Em relação à bibliografia específica, buscamos trabalhos críticos sobre a obra de Juan José Saer e indagamos os modos como esses textos críticos se debruçaram sobre a questão da construção de uma memória grupal e múltipla, do testemunho e da amizade.

Um dos primeiros achados foi o artigo de Miguel Dalmaroni e Margarita Merbilháa (1999), “‘Un azar convertido en Don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”. Nesse artigo os autores discorrem a respeito da narrativa saeriana e, ao falarem sobre o romance a ser examinado, afirmam o seguinte: “[em *Glosa*] la narración subraya casi hasta lo grotesco las mediaciones insalvables entre esa experiencia ajena y el intento por recuperarla mediante un relato que se va construyendo a partir de fragmentos y conjeturas” (p. 329).

Além do trecho acima, no subitem “Sombra de Proust”, os autores argumentam que a poética de Juan José Saer discute e inverte o projeto de Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido*, o qual é “fundado en la posibilidad de narrar a partir de la memoria que sobreviene azarosa pero efectivamente” (DALMARONI; MERBILHAÁ, 1999, p. 331). Ao citar alguns textos de Saer, entre eles *Glosa*, os mesmos

autores concluem que o escritor realiza uma inversão da memória involuntária proustiana, pois é a percepção involuntária da realidade que se dá na sua narrativa. Sendo assim, tal apreensão subjetiva da experiência suscita um encontro do sujeito com os outros e o exterior, suas percepções e lembranças. Portanto, esse encontro permite a conformação de um relato múltiplo composto por lembranças díspares de um mesmo acontecimento.

Em linhas gerais, esse artigo é caro a esta investigação por realçar a importância das mediações para o acesso a uma experiência alheia. O trecho transcrito acima também suscita a seguinte observação: representa-se uma memória fragmentária em um relato que não é fragmentado, apesar desse ser interrompido por digressões mentais dos protagonistas e por “saltos” para o futuro da narração.

Tal ocorrência pode ter como explicação certo retorno ao relato da experiência, observada por Florencia Garramuño (2010) em “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El Entenado y Glosa*”, outro referencial teórico fundamental para a pesquisa. Nesse texto, a autora defende que os dois romances mencionados no título iniciam uma nova etapa na obra de Saer, na qual a experiência é incomensurável e inacessível *em si*, e não somente o seu relato, ao inserir a impossibilidade de se representar uma experiência *no* argumento da trama e não somente na sua forma, o que permitiria a volta da linearidade narrativa desse escritor e sua consequente maior legibilidade, apesar das suas constantes interrupções.

Outro texto interessante à esta pesquisa é “Glosa, un atisbo de fiesta” de Sandra Contreras (1991), artigo no qual se ressalta como um dos pontos principais do romance o tempo de ausência da festa. Não estar na celebração é ser relegado à margem e ser suprimido do relato futuro do evento, o que significa não ser lembrado/narrado. Por isso, os ausentes da festa apropriam-se da experiência a partir do exercício da memória, o que faz da ausência a origem do relato, a sua razão de ser.

Um dos únicos trabalhos que se encontrou um desenvolvimento sobre o exercício de uma memória grupal em Saer e em *Glosa* foi “El relato literario y la memoria colectiva” de Pablo Dema (2008). Nesse texto, o articulista vale-se de referências como Paul Ricoeur e observa no romance como a “memória coletiva” constrói o terrorismo de estado na Argentina. Segundo ele, essa construção está mais atrelada aos pontos de vista do narrador do que a outras perspectivas, pensamento que Beatriz Sarlo (2010) compartilha em “La política, la devastación”, texto em que a crítica discute, principalmente, a força da política no destino dos protagonistas.

Essa memória constrói lembranças de um grupo em um sentido mais amplo: os personagens como membros da nação argentina que sofreram os efeitos do terrorismo de estado, algo desenvolvido no fim do romance e em um tempo futuro e, por conseguinte, posterior ao argumento central. Essa perspectiva histórico-política possibilita a leitura da narrativa em questão com um romance político, algo que, além do acima mencionado texto de Sarlo, Martín Kohan (2011) desenvolve em “Glosa, una novela política”.

Por outro lado, a presente análise do livro decidiu por considerá-lo desde outra perspectiva: a narrativa em questão é um romance de amizade que também possibilita ler no seu centro o funcionamento do compartilhar de lembranças por meio da narração de versões de um acontecimento privado por parte de alguns integrantes de um grupo unido pelos laços da amizade, pois essa construção revela uma visão de mundo múltipla dependente de seres sociais que reformulam as relações entre sujeitos e o que lhes é externo: o mundo e o outro.

Sendo assim, reflexões interessantes são as que Paul Ricoeur (2007) faz em *A memória, a história e o esquecimento*. Nesse livro, o filósofo francês propõe no final da sua primeira parte três sujeitos essenciais de atribuição da memória: o indivíduo, os próximos e os coletivos. Os próximos, sujeitos que nos interessam, seriam os media-

dores entre um espaço público e o foro interior, o que coloca o autor na mesma linha dos Antigos que escreveram acerca da amizade, no sentido de entre o “eu” e os próximos existir uma mutualidade privilegiada que condiciona o compartilhamento de experiências e lembranças. Considerando que o exercício do relato da memória condiciona em *Glosa* uma primeira aproximação entre os protagonistas, observaremos em que medida ela torna possível ou não uma relação de amizade entre esses personagens, uma vez que esses laços são tão instáveis, fragmentados e questionáveis como as lembranças que se (re)constroem.

Em relação à representação da amizade em Saer, o ensaio de Ricardo Piglia (2010) “La amistad en Saer” aponta para a ênfase nesse tipo de relacionamento. Nesse pequeno texto, o autor salienta que a amizade na obra saeriana como um todo é central para a sua organização porque se configura a partir da conformação de várias redes. Entre essas, é possível destacar as versões dos acontecimentos, como se pode observar no seguinte trecho:

El grupo de amigos que se encuentran para charlar y discutir es el tejido básico sobre el que se traman las historias. La amistad [...] en Saer [...] es una red de tensiones, rupturas, reencuentros, relaciones, *acontecimientos*, historias antiguas, *nuevas versiones*. La estructura abierta de la narración reproduce el juego de encuentros y desencuentros entre los amigos (p. XIX, grifo nosso).

Além desse jogo de encontros e desencontros que se refletem nesse tecido conformado por versões, também interessa a divisão que o autor faz entre tipos de amizades: a amizade como aprendizagem (relação entre mestre e discípulo) e a amizade entre iguais, fundada na cumplicidade, na confrontação e na disputa. Essa última relação é interessante para o romance a ser analisado, pois pode condicionar a rede de versões do relato de uma experiência pela confrontação e disputa que há entre os pontos de vista que conformam a lembrança múltipla da celebração.

Ademais, nesse tipo de amizade os personagens não têm posições hierárquicas distintas, com exceção da relação que há entre alguns dos personagens com Washington Noriega, o aniversariante e aparente mestre e centro do grupo. Entretanto, essas posições são distintas, como as classes sociais claramente diferentes dos protagonistas e a presença ou ausência da celebração que revela um sentimento de exclusão do grupo, o que leva a presente pesquisa a questionar a relação que há entre os pontos de vista dos membros do círculo de amigos e as posições que ocupam nessa pequena comunidade e no aniversário.

As reflexões de Giorgio Agamben (2009) em “O amigo” também podem auxiliar no entendimento da amizade no romance. Nesse ensaio, o filósofo reflete sobre o conceito de amizade a partir das postulações de Aristóteles e afirma que “a sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e com-dividida, e a *amizade nomeia essa divisão*” (p. 89, grifo nosso). Considerando essa sensação do ser como a percepção do sujeito, pode-se dizer que no romance a amizade nomeia o compartilhamento de percepções, algo que acontece entre Leto e Matemático, pois os protagonistas tentam recuperar não o que aconteceu na festa, mas o que foi percebido e conversado naquela ocasião.

Diante desse apanhado crítico, seria despropositado afirmar que a presente proposta de investigação possui um caráter inédito, pois distintas áreas como a sociologia, a filosofia e a crítica literária há muito trataram da memória em um plano social. Da mesma forma, já se verificou a importância da sociedade de amigos e da memória como condição para a representação de determinado acontecimento em *Glosa* e na obra de Juan José Saer como um todo. Entretanto, esses dois conceitos são tratados separadamente no referencial teórico elencado. A presente pesquisa pretende mostrar como essas reflexões se correspondem para a compreensão do romance em questão.

Metodologia e objetivos

No que diz respeito aos procedimentos metodológicos empreendidos nesta investigação, serão realizados a escritura de fichamentos e mapas mentais do aporte teórico e a análise do romance *Glosa*. Levando em conta as leituras críticas e teóricas sobre memória, lembrança e amizade, estabelecerei um diálogo com a nossa análise de *Glosa*, no sentido de observar o funcionamento e as possíveis relações desses dois aspectos no romance. Para isso, as análises considerarão os objetivos específicos abaixo descritos e seguirão o seguinte percurso possível:

- Indagaremos como a ausência do aniversário de Washington Noriega possibilitaria a sua rememoração conjunta entre Matemático e Leto;
- Analisaremos em que medida se forma uma amizade entre os protagonistas, baseada no compartilhar de lembranças, alheias a eles, dessa festa;
- Observaremos os vínculos afetivos que os personagens principais têm com os testemunhos da celebração multiplamente rememorada;
- Verificaremos como esses últimos laços interferem na reconstrução do acontecimento a partir dessas lembranças superpostas;
- E, por fim, observaremos as repercussões da ditadura militar argentina na vida dos personagens e em suas relações afetivas.

Bibliografia

ABBATE, Florencia. La historia en las ficciones en Juan José Saer. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entenado. Edición crítica.** Julio Premat (coord.) Poitiers, Córdoba: CRLA, Alción, 2010.

ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CONTRERAS, Sandra. Glosa, un atisbo de fiesta. In: *Paradoxa*, Rosario, n. 6, p. 43-52, 1991. Disponível em: <<http://www.lectorcomun.com/archivos/files/5ContrerasParadoxa6.pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

DALMARONI, M.; Merbilhaá, M. “Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción. In: JITRIK, Noé (dir.) **Historia crítica de la literatura argentina**, v.11. Buenos Aires: Emecé, 1999.

DEMA, Pablo. El relato literario y la memoria colectiva. In: *Borradores*, Córdoba, v. VIII-IX, p. 1-9, 2008. Disponível em <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/El%20relato%20literario%20y%20la%20memoria%20colectiva.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración, en *El Entenado y Glosa*. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entenado. Edición crítica**. Julio Premat (coord.) Poitiers, Córdoba: CRLA, Alción, 2010.

GRAMUGLIO, María Teresa. El lugar de Saer. In: *Crítica cultural*, Santa Catarina, v. 5, n. 2, p. 325-347, 2010. Número especial. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/695/650> Acesso em: 17 abr. 2017.

KOHAN, Martín. *Glosa*, novela política. In: RICCI, Paulo (ed.). **Zona de prólogos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.

PIGLIA, Ricardo Piglia. La amistad en Saer. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entenado. Edición crítica**. Julio Premat (coord.) Poitiers, Córdoba: CRLA, Alción, 2010.

PREMAT, Julio. **La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAER, Juan José. Glosa. 5^a ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

SARLO, Beatriz. La política, la devastación. In: SAER, Juan José. **Glosa/El entenado.** Edición crítica. Julio Premat (coord.) Poitiers, Córdoba: CRLA, Alción, 2010.

A CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA SOCIAL NO
PÓS-GUERRA CIVIL EM
LA CAÍDA DE MADRID
(2000)

GABRIELE FRANCO

Mestranda 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).

Recebido em: 01 de maio de 2017

Aceito em: 10 de julho de 2017

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise da estrutura do texto e dos procedimentos utilizados por Rafael Chirbes em *La caída de Madrid* (2000), refazendo os caminhos do narrador onisciente e dos monólogos, observando quais os recursos e as técnicas utilizados para que o fluir da consciência ganhe textura narrativa e rememore a história da Espanha. Através dos relatos dos personagens José, Tomas e Quini, há uma reconstrução da memória social espanhola. Esse processo de rememoração só é possível por meio da representação do fluxo de consciência, pois os personagens são influenciados pelo silenciamento que as políticas, a historiografia da Guerra Civil e a ditadura deixaram como herança.

PALAVRAS-CHAVE

Fluxo de consciência; ditadura espanhola; Rafael Chirbes.

O livro *La caída de Madrid* foi publicado em 2000 e apresenta uma multiplicidade de perspectivas da sociedade espanhola do período pós-Guerra Civil através do resgate da memória dos personagens. A obra é dividida em duas partes denominadas “La mañana” e “La tarde”, com uma totalidade de vinte capítulos. A trama ocorre no dia 19 de novembro de 1975 e é determinada por dois fatores: as horas que faltam para a festa de aniversário de Jose Ricart e as últimas horas de vida do ditador Francisco Franco.

Como objeto de análise foi selecionada a perspectiva dos personagens José, Tomás e Quini Ricart. José foi um importante empresário da Espanha franquista, ele representa o fio condutor da narrativa. O processo de rememoração dos outros personagens surge do contraste com seu relato; dessa forma, todos estão ligados a ele de forma direta ou indireta. No passado, Jose Ricart lutou com os republicanos na Guerra Civil, porém tornou-se um falangista para ficar do lado vencedor. Ele completa 75 anos, começa a preparar seus herdeiros para assumirem seu lugar na empresa e salvarem-se da instabilidade política do momento: “*José pensó que había que preparar a los suyos para que se adaptaran a las nuevas circunstancias... Se había pasado una tarde entera discutiendo con su hijo, que no entendía nada, que no quería darse cuenta de nada.*” (CHIRBES, 2000, p. 20).

O processo de rememoração do passado é construído a partir do fluxo de consciência, principal característica do romance, e também por meio da mescla entre as vozes dos personagens e do narrador onisciente. Para compreender e analisar esse procedimento foram utilizadas, como suporte teórico e guia para as análises, as obras *A retórica da ficção* (1980), de Wayne C. Booth, *La corriente de la conciencia en la novela moderna* (1969), de Robert Humprey, e *O tempo e o romance*, de Adam Abraham Mendilow.

Rafael Chirbes representa a textura do fluxo de consciência e as mudanças de níveis psíquicos com riqueza e complexidade literária. Para analisar essa cons-

trução foram selecionados os recursos de associação de ideias, mobilidade de perspectivas e montagem de tempo e espaço. Tais recursos permitem a representação da consciência com verossimilhança, permitindo que o autor direcione seu fluxo e crie o efeito de movimento, simultaneidade ou descontinuidade.

A mobilidade de perspectivas apresenta ao leitor o ponto de vista de diferentes personagens e, para intensificar essa habilidade, intercambia sua voz com monólogos. Este recurso determina a aproximação ou o distanciamento entre o narrador e o personagem. A representação da consciência em *La caída de Madrid* (2000) é construída a partir de camadas que determinam sua profundidade e dependem da estrutura narrativa. De um lado, o narrador onisciente é responsável pela mobilidade da perspectiva narrativa. Trata-se de um narrador volúvel, capaz de dissolver os monólogos interiores para tecer seus comentários, ou camuflar-se neles, permitindo que o leitor sinta-se em uma relação direta com o personagem. Por outro lado, os monólogos revelam pensamentos, sentimentos mais profundos e desconexos. Nesse caso, o leitor sente-se numa relação direta com o personagem, sem intermediações. Portanto, a mudança de perspectiva é realizada por um processo de transição, marcado pela sutil transformação da sintaxe por meio do uso de figuras de estilo, mudança na pontuação e na tipografia, e mudança do tempo verbal.

A montagem de tempo e espaço é um desdobramento da narrativa em dois tempos paralelos, o interno (tempo da consciência) e o objetivo (definido pelo mundo exterior). Além disso, são utilizados recursos de cinema, como cortes, justaposições e panoramas das cenas. O tempo da consciência flui constantemente, mas de forma diferente do tempo real. O espaço e as ações do enredo também apresentam os mesmos desdobramentos, desenvolvem-se simultaneamente em duas dimensões, no subjetivo e objetivo. A narrativa de fluxo de consciência modifica o tempo objetivo, transcendendo seus limites com a finalidade de expressar o movimento e a simultaneidade da consciência.

Outra característica da representação do fluxo de consciência é a associação de ideias, a representação do ir e vir de ideias com a finalidade de formar uma sequência é um recurso utilizado na narrativa para dirigir o fluir da consciência. Para tornar esse fluir verossímil, também é utilizado o efeito de coerência interrompida, projetando mudanças de direção nos pensamentos dos personagens, pois na mente humana os pensamentos mudam de sentido para reaparecerem em seguida, como um quebra-cabeça. As pausas e interrupções são denominadas descontinuidade de ideias. O conduzir da consciência é representado por mudanças na sintaxe, presença de figuras de linguagem (anáforas, metáforas) e tipografia alterada. Para exemplificar o modo como essas técnicas concedem textura à consciência narrativa, propõe-se uma análise de fragmentos de alguns capítulos.

Con lo del joven republicano, aludía a que su padre vivía en Valencia cuando se proclamó la Republica, había estado presente en el instante en que izó la bandera tricolor en el ayuntamiento y había permanecido en territorio republicano al principio de la guerra. Lo había contado muchas veces; que al principio había creído en la Republica y que – eran sus palabras- sólo cuando vio los demanes que cometieron los republicanos se asqueó y se pasó al otro bando y se puso la camisa de la Falange (<<Soy falangista y republicano>>, se declaraba a veces). Desde entonces, había odiado los partidos políticos (<< La Falange no es un partido>>, decía), muy especialmente a los anarquistas y comunistas. Por eso resultaba tan extraño que, desde hacía unos meses, hablara de esa manera. Según le había comentado Tomás a su mujer varias veces, el razonamiento de su padre parecía bien hilvanado, pero algo fallaba en su cabeza para permitirse hablar así. <<Me preocupa, está perdiendo la cabeza>>, le había dicho, <<se aferra a ciertas cosas y las convierte en obsesiones.>> Don José sacó un pañuelo del bolsillo y se secó la frente. Se había acalorado hablando. Le indignaba que fuera su hijo el único de la empresa que se creía en las estupideces que la radio y la televisión decían. Asociaciones, sí; partidos, no. Átame esa mosca por el rabo. Que todo seguiría igual. ¿En qué cabeza cabía eso? La Falange, el Movimiento, los procuradores en Cortes. Toda esa maquinaria había servido para poner un orden, pero ahora ya no servía para nada. Con eso, se había escrito una partitura con la que había tocado el país su

música durante unos cuantos años, pero ahora empezaba otro concierto. El director de orquesta pedía otros instrumentistas para emprenderla con otra partitura. Odiaba a aquellos tipos más de lo que su hijo podía odiarlos. (CHIRBES, 2000, p. 24).

Após uma discussão, a perspectiva é sutilmente transferida de Tomás para José. Tomás é o único herdeiro do empresário, trabalha como economista na empresa do pai. Trata-se de um homem prático e incapaz de compreender que se aproxima uma complexa mudança política. A sutil mobilidade de perspectiva entre o narrador onisciente e o monólogo interior indireto de José e Tomás não é visível a partir de uma leitura superficial, pois é necessário analisar minuciosamente os planos semântico e sintático. No plano semântico, fica evidente que Tomás desconhece as verdadeiras intenções do pai em relação aos partidos políticos, pois acredita que José abandonou o grupo republicano pelas injustiças que cometiam. Contudo, Jose expressa claramente seu ódio pelos republicanos na última frase: “*Odiaba a aquellos tipos más de lo que su hijo podía odiarlos.*” (CHIRBES, 2000, p. 24). Mesmo assim, planeja reaproximar-se do partido porque a nova organização política e econômica do país exigia essa mobilidade.

No plano sintático, o narrador utiliza a mescla de perspectivas para se camuflar, pois em um único parágrafo a perspectiva do narrador transita entre Tomás e José com a finalidade de contrastar seus pontos de vista. O momento de transição de perspectiva não se expressa pela tipografia ou pontuação, mas pelo tempo verbal empregado. No início do fragmento, quando a perspectiva do narrador onisciente acompanha Tomás, os verbos estão no Pretérito Imperfeito e Indefinido. No momento de transição de perspectivas, o verbo “*átame*” é empregado no Presente, revelando um desdobramento do tempo interno da consciência para o tempo objetivo e a mudança de perspectiva de Tomás para José: “*Asociaciones, sí; partidos, no. Átame esa mosca por el rabo...La Falange, el Movimiento, los procuradores en Cortes.*

Toda esa maquinaria había servido para poner un orden, pero ahora ya no servía para nada.” (CHIRBES, 2000, p. 24).

Em seguida, os verbos voltam para o Pretérito e a perspectiva do narrador acompanha José. Os momentos de transição apresentam ambiguidade, pois não podemos distinguir se a voz é do personagem ou do narrador. No entanto, esses momentos são acompanhados de características singulares como associação de ideias e metáforas que podem defini-los como uma interpelação do narrador. A sintaxe das frases não é convencional, pois sua organização difere do padrão sujeito-verbo-objeto e baseia-se na associação de ideias representada por uma sequência de substantivos, expressões idiomáticas e interpelações. A sequência de substantivos (*Asociaciones, partidos, Falange, Movimiento, los procuradores en Cortes*) sugere uma construção imagética do franquismo, e a organização dos elementos na sintaxe atribui um ritmo acelerado para a leitura deste trecho, de forma que o leitor compartilhe o sentimento de indignação de José. O verbo no Pretérito e o conector “*con eso*” sinaliza o fim do monólogo interior ou interpelação do narrador, e indica a total imersão na perspectiva de José, pois o discurso torna-se articulado e organizado, inclusive recorre ao uso de metáfora para comparar o momento político com a mudança de músicas em uma orquestra.

A mobilidade de perspectivas ressalta o contraste entre os pontos de vista dos personagens, permitindo a reconstrução da memória social a partir da individualidade de cada um. Para tanto, a personalidade de José evidencia-se diante daquilo que Tomás narra sobre ele em suas lembranças, assim como a personalidade e história de Tomás são construídos a partir do contraponto entre as vivências e memórias que possui do pai e de si. Na perspectiva de Tomás, o pai representa a imposição da ordem e determina que sua empresa não poderá falir após sua morte. Para isso, transforma o filho em mais uma peça de sua máquina de ordem. Tomás, por sua vez, assume a função determinada pelo pai e para obter êxito, anula seus sentimen-

tos e personalidade num processo de autocensura. Ele representa uma geração alienada, incapaz de refletir sobre sua condição e desenvolver uma individualidade.

<<Este año se irá Olga sola a la playa, yo prefiero quedarme aquí, porque quiero adelantar el fichero>>, chaqueta negra, Madrid, las tardes en El Escorial, con Elisa, la cocinera, y Roberto, el chofer; con su padre, con los amigos de su padre; y, por las noches, las llamadas telefónicas de Olga desde San Sebastián, o desde Jávea: <<No te creas, este año no ha venido mucha gente, los niños en la gloria, disfrutando como locos del agua>>, ella invitándolos a saltar desde la roca y esperándolos con la sonrisa – menos franca que la de su madre-, con los pechos bronceados, y él acudiendo a verlos algunos fines de semana, y sus hijos, Quini y Josemari, seguramente pensando que su padre es un insecto negro, con un caprazón de queratina debajo del cuál se arrastra algo viscoso y blando, y equivocándose, equivocándose de medio a medio porque qué hay debajo de su caparazón, que hay debajo de Tomás Ricart Viñal, nada, nada, debajo no hay nada, él nunca ha tenido muchachas a las que echan el trabajo, ni Pidoux, ni las Palmeras, ni Morocco, él no tiene nada debajo de su caparazón negro, nada, una oquedad, un vacío. Seguir el camino que alguien trazó para él. Él había sido el hueco que dejaba el molde de su padre. << ¿Quién eres?>>, le pareció escuchar la voz de su madre. << ¿Y tú quién eres?>> La voz de la mujer sonaba ronca, sofocada, pero era como una mano extendida de ciego, palpando el camino que tenía por delante, era su propia voz que se le había escapado entre los labios sin querer, su voz que no sabía muy bien si le preguntaba a Tomás Ricart Viñal, o a su madre: << ¿Quién soy?, ¿y yo quién soy?>> (CHIRBES, 2000, p. 217).

Como se observa no fragmento acima, a consciência de Tomás é apresentada por um monólogo interior indireto composto por associação de ideias, objetividade expressada pelo uso da antonomásia. O monólogo também é evidenciado pela pontuação escassa, repetição de palavras, cortes de enunciado, além de possuir uma sintaxe não convencional, composta através do acúmulo de enunciados. O trecho selecionado retrata a essência da vida de Tomás, ou seja, os únicos âmbitos em que ele possui algum tipo de expressão: o profissional e o doméstico.

O âmbito profissional é representado pela sequência aparentemente desconexa dos substantivos que compõe a associação de ideias com o seguinte fluxo: paletó preto – Madrid – El Escorial – Elisa cozinheira - Roberto chofer – pai. No âmbito doméstico há referências a sua casa de férias, esposa e filhos: Javea – Olga – Quini e Josemari. Vale ressaltar que, assim como o pai, Tomás não passava as férias com a família. Apesar de reprovar o comportamento de José, Tomás repete as ações e o modelo imposto. Essa atitude pode sugerir uma metonímia para sua geração, pois durante a ditadura franquista, a individualidade e a reflexão não eram assuntos em pauta. Esse processo de alienação ressalta o escasso desenvolvimento do âmbito individual da vida de Tomás, em um jogo de associação de ideias, ele compara-se como algo vazio: *“él no tiene nada debajo de su caparazón negro, nada, una oquedad, un vacío”* (CHIRBES, 2000, p. 217). A repetição das palavras *“nada”* e *“equivocándose”* também ressaltam essa ideia de vazio que ele constrói de si.

Para representar o fluxo de consciência a pontuação é escassa, composta apenas de vírgulas utilizadas de modo não convencional e, dessa forma, imprimindo um ritmo acelerado à narrativa. A sensação de velocidade das ideias transmite a sensação de contato direto com a consciência de Tomás, ressaltando o uso do monólogo. O ponto final só aparece quando o narrador onisciente ganha voz, concedendo uma pausa na velocidade de leitura e coerência sintática à narrativa. Isso ocorre porque o narrador onisciente interrompe o monólogo interior e é acompanhado do desdobramento temporal, pois transporta o personagem para o tempo presente. No desdobramento objetivo do tempo e espaço, Tomás está no quarto observando a mãe dormir, ela está em estado febril e em sua alucinação lança um questionamento ao filho: *“¿Quién eres?”*. Nesse momento, a voz de Tomás mescla-se a de sua mãe e nesse jogo de vozes o verdadeiro autor da pergunta torna-se ambíguo: *“¿y yo quién soy?”*. Pela primeira vez, o questionamento de Tomás é empregado no tempo do Presente remetendo aos questionamentos de seu filho Quini que, em contrapartida,

busca respostas no tempo futuro. O jovem representa as expectativas do período da transição, portanto seus questionamentos estão direcionados para o futuro:

Cuatro o cinco piedras, había tirado cuatro o cinco piedras y había corrido confundido en el grupo de estudiantes, y había vuelto a querer ser otro, otro día más jugando a ser otro, pero quién, quién quería ser él, a ver, explíquenoslo, quién demonio quiere ser usted, joven Ricart. No el gerente de Ricartmoble, o sea, que eso no, no el socio del imbécil de su hermano que entra por la noche en la habitación en calzoncillos a pedirle un cigarro, pierna de animal, de mamífero cargado de futuro, el vello del pecho, las narices romas y anchas, el cuello también romo y ancho y el cerebro romo y estrecho, si existente; los dos socios, los felices hermanos Ricart, hablando de negocios, encendiendo un cohíbas uno al otro, cruzando las piernas, los muslos de hipopótamo de su hermano Josemari, hablando de inventarios, de reparto de beneficios, y echando humo por las narices, por la boca, o, como les hacía ver su padre cuándo eran más pequeños, echando humo por los ojos, por las orejas: <<¿quieres ver cómo hecho humo por los ojos?>>, y él embelesado, nervioso, pidiéndole que le deje el puro: <<yo también quiero, papá, yo también quiero.>> Josemari y él: <<Yo también quiero>>, y el mundo en el mapa: simas marinas de intenso color azul cobalto, plataformas litorales de suave azul cielo, llanuras verdes, monañas de un marrón intenso y que terminan con una macha blanca, España amarilla, Francia verde, Italia rosa, la URSS también de color rosa, pero más clara y grande y lejana, y su hermano y él ante la mesa, y el abuelo encendiendo el cohíbas, sacando la mano del ataúd para encender un cohíbas, y la abuela que se ha quitado los pañales y embadurna de mierda el espejo del baño otra vez... (CHIRBES, 2000, p. 283).

Quini foge de um protesto feito pelos estudantes universitários, após jogar algumas pedras contra a polícia abandona seus amigos. Refugia-se em um bar, acaba embriagado, pois sente vergonha de sua covardia. Como se observa no fragmento acima, em que se representa o conflito existencial de Quini, a perspectiva dos personagens ora é revelada pelo narrador onisciente e ora através do monólogo interior. O trecho citado possui início com o discurso do narrador onisciente que acompanha a consci-

ência embriagada de Quini. A presença do narrador é marcada pelos termos “*a ver*” que propõe uma organização na estrutura da sintaxe, revelando uma construção articulada, diferente de um monólogo, e através da expressão “*explíquenoslo*”, na qual o narrador se dirige diretamente a Quini. As interpolações do narrador em relação a Quini indicam sua falta de afinidade com o personagem. Em algumas ocasiões, ele é irônico e impaciente com Quini ao apontar suas dúvidas existenciais e a multiplicidade de “outros” que habitam o jovem. Em relação a José, o narrador estabelece uma relação de cumplicidade, pois omite e ameniza fatos importantes que são revelados por outros personagens no decorrer da narrativa.

Representar a consciência na textura narrativa é uma forma de revelar várias faces que o narrador e os personagens podem assumir. Este tipo de efeito concede intensidade à narrativa, pois podem causar variações no distanciamento entre personagem e narrador. Esse afastamento depende do grau de afinidade ou interesse pessoal que o narrador possui em relação ao personagem. O agente narrador da consciência de Quini compartilha de sua falta de afinidade pelo o irmão mais velho Josemari, e acrescenta observações irônicas sobre ele enquanto tece o monólogo do jovem, refere-se a ele como: “*imbécil de su Hermano*” e “*el cerebro romo y estrecho, si existente;*”.

O narrador onisciente constrói a individualidade de Quini a partir do contraste com o pai e o irmão mais velho que representa uma continuação de Tomás, assim como Tomás representa a continuidade de José. No entanto, as preocupações de Quini referem-se ao futuro. Em sua consciência, o avô José é representado simbolicamente no caixão, assim como o general Francisco Franco e o próprio franquismo: “*el abuelo encendiendo el cohíbas, sacando la mano del ataúd para encender un cohíbas.*” (CHIRBES, 2000, p. 283).

As imagens metafóricas da mente embriagada de Quini o sufocam, assim como seus pensamentos, pois ele não consegue articular e expressar todas suas angus-

tias. Dessa forma, torna-se evidente uma sensação de asfixia gerada por um silêncio que percorre toda a narrativa e como um paradoxo a esse “silêncio” a obra também reconstrói a memória social desse período histórico. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que é possível observar de diversas perspectivas o funcionamento dessa sociedade durante o franquismo, é notável o silenciamento, a autocensura dos personagens ao falar e, inclusive, pensar, visto que a maior parte da narrativa é estruturada a partir da representação do fluxo de consciência dos personagens. Trata-se de um período de repressão militar e censura, portanto evidencia-se um silenciamento que possui vazão através dos fragmentos truncados que possibilitam a representação do fluxo de consciência dos personagens e da presença de um narrador onisciente, atuante como mediador dos relatos.

Este clima de tensão e instabilidade política deve-se às censuras da ditadura franquista que extrapolam o coletivo e invadem o âmbito privado, instigando Tomás e Quini a questionarem quem são e quem realmente querem ser. Jose deixou lacunas na história da família após a Guerra Civil, pois não relatou suas vivências e iniciou um processo de silenciamento que desencadeou em seus herdeiros um conflito existencial. Para saber quem são, eles precisam conhecer a história da Espanha que está incorporada às vivências de Jose e explicar a origem da família, da fortuna e do papel que cada um desempenha. Essas lacunas são definidas por Quini como aquilo que ninguém pode perguntar ou aquilo que todos sabem, mas é proibido mencionar:

Pero era curioso. Había cosas que no se podían preguntar nunca, y lo que no se podía preguntar nunca era lo único que de verdad habría que saber, porque eran los cimientos que sostenían las cosas...Se podían saber las anécdotas, el viaje de novios, la playa de Jávea cuando ellos dos, Quini y Josemari no habían nacido, lo que la abuela regaló al abuelo cuando cumplió cincuenta años, lo que dijo un día el abuelo viniendo de El Escorial, eso sí, pero no lo otro, lo otro, sombras. (CHIRBES, 2000, p.289).

Em seus relatos, José Ricart omite os motivos que o levaram a abandonar o grupo republicano, a forma como enriqueceu com a venda ilegal de obras de arte, os acordos e contratos que fixaram sua empresa no mercado etc. Suas histórias não eram comunicáveis às futuras gerações porque eram desmoralizantes. No entanto, transformar seu passado em uma lacuna misteriosa é apagar o período histórico em que viveu. Seu herdeiro, Tomás, não tem acesso ao passado e à origem de José, portanto, também desconhece a história do período franquista. Isso se reflete em sua dificuldade de compreender o presente e de perceber que o período de transição pressupõe mudanças: “...Quini no lo llamaba cobarde, sino intolerante, y no, los intolerantes eran ellos, sus hijos, que no toleraban la vida en su discurrir, que querían cambiar por la fuerza lo que había permanecido idéntico durante miles de años.” (CHIRBES, 2000, p.173).

O mesmo processo ocorre com Quini: “¿Quién ha sido su abuelo? ¿Y quién ha sido su padre?” (CHIRBES, 2000, p.288). O jovem busca preencher as lacunas deixadas pelo avô e pelo pai através das leituras de Marx. Entretanto, revela que seu discurso libertador em defesa da classe operária não é coerente com seu modo de viver: “...ni él quería a los empleados de las fabricas, ni los empleados lo querían a él, que defendía que la propiedad de la empresa fuera de ellos. Quería hacerlos dueños de su destino, pero no le gustaban.” (CHIRBES, 2000, p. 287).

Com a apresentação das técnicas e da mobilidade do narrador, percebe-se que o romance em questão é de uma riqueza poética notável que conduz o leitor ao interior da psique humana e todo o fluxo de pensamentos se manifesta através de maneiras diversas. Além disso, através da mudança de perspectiva entre os personagens, o narrador constrói um panorama da Espanha. Na família Ricart, a construção da memória realiza-se apenas no âmbito individual, os silêncios e omissões (tanto do narrador quanto dos personagens) impedem a construção ou recuperação de uma memória social. Somente os leitores tem acesso a essa totalidade, pois o nar-

rador onisciente revela apenas uma parcela dos pensamentos, desejos e anseios dessas gerações. Sendo assim, o leitor precisa buscar suas próprias reflexões, trilhando seu próprio caminho na recuperação da memória e da história da Espanha. Conclui-se, que mesmo os “silêncios” e “omissões” presentes apenas no âmbito individual são também devastadores para a história coletiva. Portanto, através dos relatos dos personagens e da mediação do narrador, *La caída de Madrid* (2000) sugere que muitas gerações foram e continuarão sendo vítimas diretas ou indiretas da Guerra Civil. Jose sofre com a impossibilidade de reconstrução da harmonia perdida, Tomás com a desestabilização da estrutura social e econômica, Quini com sua busca angustiante por uma identidade e pelo futuro.

Bibliografia

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Editora Arcaria: Lisboa, 1980.

CHIRBES, Rafael. **La caída de Madrid**. Editorial Anagrama: Barcelona, 2000.

HUMPHREY, Robert. **La corriente de la conciencia en la novela moderna**. Editorial Universitaria, 1969.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

RAYUELA NO HORIZONTE DO NÃO INTERPRETÁVEL

AMANDA LUZIA DA SILVA

Graduada em Letras pela Universidade Federal de São Carlos e aluna do 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), desenvolve uma pesquisa de mestrado sobre a posição do leitor no romance *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar.

Recebido em: 17 de maio de 2017

Aceito em: 13 de junho de 2017

RESUMO

Desde os anos sessenta, o romance *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, foi lido muitas maneiras diferentes. Assistimos, durante os primeiros anos após a sua publicação, a uma série de leituras e análises elogiosas dedicadas ao livro, porém, anos mais tarde, o cenário se transforma e o que antes era celebrado como renovação e ruptura estética passa a ser considerado como ultrapassado. O texto incomoda e, para muitos de seus antigos leitores, a impressão que fica é de que se tenha tornado o livro ilegível. Por isso, propomos, neste trabalho, uma releitura de *Rayuela* tomando como eixo condutor justamente aquilo que, ao nosso ver, parece ser a causa desse incômodo, isto é, aquilo que escapa à interpretação.

PALAVRAS-CHAVE

Rayuela; Julio Cortázar; posição do leitor.

“Évidemment, j’espérais que cela n’avait pas de sens mais au fond, tout finit par en avoir un”.

(Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*¹).

Em “De otra máquina célibe” – texto presente no livro-colagem *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) –, Julio Cortázar narra a história do navio imaginário *Lyncée*, segundo a qual, o encontro quimérico e nunca antes revelado entre Raymond Roussel e Marcel Duchamp teria sido possível graças a uma rara (e nem sempre lógica) conjunção de fatores físico-espaciais. A embarcação tinha como destino Buenos Aires, porém o naufrágio em terras africanas força uma mudança na rota original. A partir desse evento inesperado, Roussel começa a redigir *Impressions d’Afrique* (1909), que, como se sabe, influenciará Duchamp, em um tempo não muito distante daquele, na elaboração de uma de suas obras mais indecifráveis: *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923²). Contudo, Cortázar não tarda a declarar que a anedota é, obviamente, disparatada: qualquer crítico um pouco mais informado deve saber que, por razões lógicas, “todo esto no es posible” (CORTÁZAR, 2006, p. 122³); não obstante, o encontro fortuito no

1 Trad. “Evidentemente, eu esperava que tudo não tivesse sentido, mas, no fundo, tudo sempre acaba por ter um”.

2 Trad. “O grande vidro ou a noiva despida por seus celibatários, mesmo”.

3 É bem verdade que Duchamp e Roussel nunca se conheceram pessoalmente, o primeiro contato que o artista teve com *Impressions d’Afrique* foi através de uma adaptação ao teatro. Porém, o espanto que lhe causou a obra de Roussel foi tamanho a ponto de marcar uma ruptura permanente em sua produção artística, como o próprio artista define: “Brisset e Roussel eram dois homens que naquele tempo eu mais admirava, por sua imaginação delirante (...) Brisset se ocupava da análise filológica da linguagem – uma análise que consistia em tecer uma rede de equívocos e jogos de palavras (...) Mas o responsável, fundamentalmente, por meu vidro *A noiva despida por seus celibatários*, foi Roussel. Desde que vi sua peça de teatro dei-me conta imediatamente das possibilidades que sua concepção oferecia. Senti que, como pintor, era melhor sofrer a influência de um escritor que a de outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho (DUCHAMP *apud* PAZ, 2014 [1968], p. 16).

paquebot rousseliano serve como pano de fundo para trazer à luz o clima da patafísica e das soluções imaginárias de Juan Esteban Fassio, quem, quase vinte anos após inventar a máquina de leitura do mencionado livro de Roussel, sugere a criação da *sui generis* RAYUEL-O-MATIC.

Em papel timbrado, os esboços foram enviados a Cortázar com o objetivo de oferecer uma ideia geral da peculiar engenhoca, cuja função era facilitar a leitura de *Rayuela* (1963). Para atingir esse objetivo, agregavam-se objetos de grande utilidade, novas instruções e curiosos desenhos e gráficos do mecanismo: o projeto de Fassio transformava o livro literalmente em máquina:

Seguían diversos diagramas, proyectos y diseños, y una hojita con la explicación general del funcionamiento de la máquina, así como fotos de los científicos de las Subcomisiones Electrónica y de Relaciones Patabrownianas en plena labor. Personalmente nunca entendí demasiado la máquina, porque su creador no se dignó facilitarme explicaciones complementarias, y como no he vuelto a la Argentina sigo sin comprender algunos detalles del delicado mecanismo. Incluso sucumbo a esta publicación quizá prematura e inmodesta con la esperanza de que algún lector ingeniero descifre los secretos de la RAYUEL-O-MATIC (...) (CORTÁZAR, 2006 [1967], p. 125).

Em tom chistoso, Cortázar descreve a sua impressão do projeto que Fassio lhe envia: RAYUEL-O-MATIC opera em uma chave de humor presente, de maneira análoga, em *Rayuela*, isto é, a ironia e o riso aparecem em forma de autocrítica e se refratam, em efeito ricochete, no leitor ou operador do artefato.

Como insinua o título do texto de Cortázar, o termo *célibe* refere-se ao que Duchamp definiu como “machine célibataire” (máquina-celibatária). Apresentadas ao público sob o signo da esterilidade, as peças cifradas das engrenagens da máquina servem como simulacro de um mecanismo delirante que, em verdade, é incapaz de produzir sentido. *Le grand verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires*,

même é, por excelência, o protótipo do conceito patafísico. O apelo ao erotismo da musa despida, no lugar de gerar fecundidade, coloca em cena um ato sexual que só existe enquanto desejo e que não encontra maneiras de se concretizar. O efeito provocado pela repetição de um movimento que não se consuma enquanto ato é ressaltado pela própria composição dos materiais usados na obra: de um lado, a transparência do vidro oferece aos olhos do espectador (uma espécie de *voyeur* antecipado pelo mecanismo) a imagem, isenta de censura, da nudez da noiva – similar ao buraco na fechadura da instalação *Étant donnés* (1944-1966) – e, de outro, a cor opaca e oxidada da pintura reforça o caráter inorgânico e, portanto, estéril dos pares que ali se encerram.

No caso da máquina de ler Rayuela, a inclusão de uma cama de celibatário sugere, no raciocínio atinado de Cortázar, uma referência direta a Duchamp e às suas máquinas delirantes e inoperáveis. Para o escritor, Fassio não resiste à ideia de que o leitor sucumbirá à sonolência provocada por Rayuela. Recomenda-se, à vista disso, uma acomodação confortável cujo objetivo é evitar futuros e incômodos torcicolos. Munidos de um humor deflagrante, os jogos de sentidos abarcados pelo solípsio lido corroboram o dizer popular de que todo gesto jocoso guarda em si certo grau de seriedade ou, como definidos pelo autor, algo que se explica —”como em broma para despistar a los que buscan con cara solemne el acceso a los tesoros” (CORTÁZAR, 2006 [1967], p. 123).

Como apontado por Cortázar, a invenção imaginária de Fassio denuncia uma verdade escondida em Rayuela: o *nonsense* da máquina seria, sob essa perspectiva, uma resposta ao *nonsense* do livro. É por isso que, no nosso entender, a RAYUEL-O-MATIC se oferece menos como uma máquina e mais como uma interpretação da ilegibilidade em latência no romance cortazariano e é, por esse motivo, que o projeto irrealizável de Fassio interessa-nos neste trabalho.

O que torna a sua interpretação tão singular é a escolha do dispositivo de leitura: um projeto de máquina que joga com a infecundidade do mecanismo duchampiano e, ao adicionar um elemento burlesco, sentidos aos contrai limites os mais absurdos, aproximando-os de seu próprio avesso: o *nonsense*. Tal como a poltrona de veludo verde no conto “Continuidad de los parques” (1956), de Cortázar, Fassio coloca em cena uma cama, dando indícios de que o malemolente operador não é apenas convidado a compor o cenário, mas a chave que colocará em funcionamento o artefato. O leitor é, portanto, elemento central de ambos os objetos: livro e máquina. Porém, a sua sonolência põe em xeque todo o projeto: a máquina torna-se inoperável na medida em que ninguém estará desperto para colocá-la em movimento.

Com efeito, o termo metaironia – usado por Octavio Paz para descrever parte da estratégia utilizada por Duchamp – pode ajudar-nos a entender melhor esse jogo irônico e autocrítico contido no projeto de Fassio: “Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a meta-ironia [sic] é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa” (PAZ, 2014 [1968], p. 11). No caso de *Le Grand Verre*, a metaironia começa desde o primeiro contato com a obra, isto é, quando observamos a imagem pintada sobre o vidro e nos damos conta de que não sabemos sequer que se trata de uma noiva despida. É, nesse ponto, que a obra “destila” uma crítica contra si mesma e se converte em uma espécie de “ironia da ironia”.

Nota-se que a autocrítica tem o espectador como ponto central, pois, atônito e sem entender o mecanismo, ele busca decifrar os objetos para, finalmente, conseguir ver a nudez da noiva. Porém, as peças são tão excessivamente cifradas que perdemos qualquer lastro com a realidade referencial. A partir daí, a interpretação se torna um problema, pois o que vemos são apenas objetos justapostos de maneira estranha e sem sentido. Na máquina célibe de Duchamp, a crítica volta-se contra a própria crítica na medida em que perde a possibilidade de ser compreendida (ou

executada) pelo espectador: “Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas” (PAZ, 2014 [1968], p.11).

A RAYUEL-O-MATIC – enquanto antimecanismo ou enquanto projeto ir-realizável – funciona de modo bastante similar: se *Rayuela* é um livro ilegível, a máquina construída para ajudar na sua leitura será, por consequência, inoperável e sem sentido. É por isso que ao adicionar a cama, o inventor escancara a ironia contida em seu projeto: ele é tão inútil quanto o livro que o inspira: “Fassio comprendió desde un comienzo que *Rayuela* es un libro para leer en la cama a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias” (CORTÁZAR, 2006 [1967], p. 129).

Para além da peculiaridade da proposta de leitura pela via do absurdo, há algo que nos parece ainda mais admirável na RAYUEL-O-MATIC, sobretudo, quando comparada à rigidez e solenidade de alguns críticos do livro de Cortázar. Trata-se de uma leitura que, entre desenhos, gráficos e fotos, responde à invenção cortazariana em similares humor e flexibilidade. Arriscamo-nos, inclusive, a imaginar que, se alguns desses críticos repetissem a Fassio o lugar-comum de que *Rayuela* tornou-se, nos últimos anos, um livro ilegível, receberia, em forma de pergunta, uma resposta desconcertante: — Foi *Rayuela*, algum dia, uma obra legível?”.

Eis, portanto, o eixo que nos guia neste trabalho: como ler o ilegível? Como interpretar o que não se interpreta? Essas perguntas condensam grande parte de nossa tentativa de aproximar-nos de *Rayuela*, o que buscamos é justamente aquilo que escapa à interpretação, aquilo que por meio da ironia e da “broma”, Fassio – menos como inventor e mais como leitor – entreviu. Por isso, antes de entrarmos nos aspectos relacionados diretamente à interpretação, passemos brevemente pela recepção crítica de *Rayuela*, de modo a verificar como foi recebido esse texto inqualificável de Julio Cortázar.

Em tempos poucos receptivos

No final dos anos sessenta e princípio dos setenta, não havia um jovem ligado ao meio intelectual, na América Latina, que se atrevesse a ignorar *Rayuela* e todo o fenômeno literário e editorial que se criou ao seu redor, contudo, no início dos anos 80 aquilo que antes era celebrado como invenção e ruptura estética converte-se em mau gosto e exagero. Como Beatriz Sarlo, em 1983, já anunciava em seu ensaio “Releer *Rayuela* desde el Cuaderno de Bitácora”:

En 1963 parecía una enciclopedia *chic*, que guiaba desde *Rayuela* hacia otros libros, tejiendo una cadena de lecturas que podía volver a desembocar en el texto. En este sentido, *Rayuela* era una novela a la que muchos de los lectores de 1963 debimos agradecer la inclusión de consejos sobre literatura, *jazz*, filosofía, topología urbana, nueva moral sexual. Nos proporcionaba una enciclopedia *chic*. El tiempo, que acostumbra ser despiadado con lo *chic*, convirtió a esta enciclopedia casi en su opuesto: un lector que hoy la consulte demasiado se convierte en lector *kitsch* (SARLO, 1983, pp. 945-946).

No fragmento, Sarlo diferencia dois momentos diferentes da recepção de *Rayuela*: o primeiro, na década de 60, marcado por uma resposta eufórica do público leitor diante das rupturas propostas pelo texto, cujas estratégias, citações e colagens caracterizavam o livro de Cortázar como o “novo chique”, um *best-seller*; e, o segundo período, cerca de vinte anos mais tarde, marcado por uma espécie de declínio ou de incômodo entre os leitores, trata-se de momento no qual o texto abandona o lugar de culto e parece ter sofrido um desgaste temporal e envelhecido mais do que o esperado.

Com efeito, há que se levar em consideração que a proposta de Cortázar em *Rayuela* corroborava em grande parte as correntes subversivas que marcaram o momento histórico, intelectual e artístico da década de 60. Visto por esse ângulo, o envelhecimento do texto é parte de uma dinâmica natural que envolve a passagem dos anos. Grande parte dos debates da época solevava uma busca de continuidade

em relação às rupturas promovidas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, propondo, para além da radicalização do modelo estético, uma atitude de liberação diante de um código cultural e social ainda bastante conservador. Profundamente conectada ao momento de revolução cultural, *Rayuela* poderia, sem riscos de imprecisões, ser tomada como filha de seu tempo: “*una novela esperada*”, como definiu Beatriz Sarlo no texto mencionado anteriormente (cf. 1985, p. 952).

Porém, passado o momento de grande euforia e identificação dos sessenta e setenta, o romance deixa de ocupar o lugar de um objeto cultuado e passa a ser considerado *kitsch* por muitos críticos, como Sarlo ressaltou no trecho em destaque. O que a escritora descreve é uma sensação reincidente que parece inquietar muitos leitores de sua geração: reler *Rayuela* – algo que com entusiasmo costumavam fazer no passado – torna-se um trabalho árduo, para não dizer impossível. Mais experientes, os antigos leitores dos anos 60 de Cortázar descobrem que o livro não deveria mais ocupar um lugar de tanto destaque na literatura latino-americana, ao contrário, suas páginas ganham um sabor doce-amargo semelhante aos textos da geração *beat*, pois ao mesmo tempo em que trazem de volta as lembranças da juventude, denunciam também a ingenuidade e exageros daquela época. De fato, tudo parece confirmar a tese de que o tempo teria sido pouco generoso com *Rayuela* e o que antes era celebrado como ruptura estética, passou a ser visto como imaturo e juvenil.

Durante os anos oitenta, falar de *Rayuela* significa criticá-la, denunciar como o fenômeno literário caducou, perdeu o sentido, porém, se levarmos em conta o projeto da RAYUEL-O-MATIC, como comentávamos páginas acima, veremos que a expressão “perder o sentido” muda completamente a nossa perspectiva. Trata-se *Rayuela* de um livro que pode ser lido em várias ordens e de muitas maneiras. De início, é entregue ao leitor um manual de instruções (ou *Tablero de direcciones*) no qual lhe é oferecida a opção de escolher entre a leitura saltada ou corrida:

El primero [livro] se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue (CORTÁZAR, 2007 [1963], p.111).

A recomendação é clara: os capítulos posteriores ao de número 56 são prescindíveis, exime-se o leitor, portanto, de qualquer preocupação em relação ao conteúdo das páginas subsequentes. Em síntese, toda a história de Horacio, o romance com a Maga, as desavenças com os companheiros do *Club*, o retorno a Buenos Aires e a guinada à loucura estão contemplados na leitura do primeiro livro. Contudo, essa orientação é evidentemente irônica: o leitor tem consciência de que escolhendo a primeira opção ele lerá apenas a metade de todo o conteúdo do livro. O título *Capítulos prescindíveis* nada mais é do que uma ironia para atacar um leitor preguiçoso, pois como se sabe, esses capítulos não são tão prescindíveis como de antemão se pode imaginar.

Nesse sentido, fica evidente a inclinação do texto à escolha da segunda opção. Porém, o jogo auto-irônico já se encontra presente desde o princípio no *Tablero*, pois o texto se diverte com a ingenuidade e, ao mesmo tempo, com a curiosidade do leitor, fazendo-o crer que a melhor opção é a da leitura “mais completa”, ou seja, aquela prescrita em saltos, em forma de jogo de amarelinha. Ora, o ataque ao próprio livro e ao leitor começa desde a primeira página na medida em que não exime qualquer uma das escolhas que o *Tablero* oferece. Afinal, optando pela segunda opção, o leitor desconhecerá toda a estrutura que divide o livro em três partes e passará ao largo de duas epígrafes iniciais bastante sugestivas. Na leitura saltada, o leitor ingenuamente acredita que a proposta do *Tablero* é a mais completa e ignora a possibilidade de existir elementos imiscuídos nessa opção.

Se nenhuma das leituras apresentadas foge à crítica, o próprio mecanismo construído por Cortázar, e não apenas o projeto de Fassio, funcionaria de um modo

análogo às máquinas duchampianas: *Rayuela*, nesta perspectiva, se constrói a partir de uma metaironia, pois ao mesmo tempo em que questiona as fórmulas coaguladas de leituras, oferece um livro-máquina cuja incoerência e estrutura imperfeita e fragmentada devolve em forma de espelhamento à ironia: ela oferece um livro pra se ler desde outra atitude de leitura, mas essa nova fórmula também não funciona, pois é no fracasso da tentativa (é no momento em que se constata a inoperância ou ilegibilidade do artefato) que o leitor descobre que não há uma maneira correta (nem prescrita) de se ler *Rayuela*:

(...) les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 203).

Há que se notar, porém, que a operação de autocrítica não se restringe à escolha de uma ou outra opção de leitura, como a RAYUEL-O-MATIC já nos sugere, ela atinge níveis interpretativos mais profundos. Observemos isso mais de perto.

Um retorno à arte de contrainterpretar

O *conteúdo* como questão para as artes e para a literatura é discutido por Susan Sontag, em seu ensaio *Against the interpretation* (1964). Em sua análise, a escritora parte do conceito de *mimesis* aristotélico, sobre o qual teria repousado, ao longo dos anos, a maioria das ideias de artistas e críticos de arte. Embora a arte figurativa, fundada na crença de que a arte deva retratar a realidade, tenha sido abandonada há muito tempo, até a década de 50, havia ainda resquícios desse elemento da antiga tradição hermenêutica que insistia em permanecer, isto é, o *conteúdo*. Se a forma sempre foi considerada a fonte da fruição e "acessória", o conteúdo, ao contrário, era essencial e indispensável, pois torna a arte útil à nossa sociedade. "O que o artis-

ta quis dizer?”, a pergunta sintetiza essa tendência a colocar a arte em um lugar apenso à mensagem, ao conteúdo que aporta.

Efetivamente, a busca pelo sentido escondido em toda obra de arte levou-nos por caminhos tortuosos. Sontag recorda as tantas facetas da crítica em torno da obra de Kafka, que do estudo das alegorias sociais, passando pela revelação profética e religiosa até a extrema psicopatologização do escritor, teria escrito grandes improperios em nome da revelação de uma verdade interpretativa:

Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable. This philistinism of interpretation is more rife in literature than in any other art. For decades now, literary critics have understood it to be their task to translate the elements of the poem or play or novel or story into something else (SONTAG, 2009, p. 5)⁴.

Entretanto, somente a partir da segunda metade do século XX, com o aparecimento de novas estéticas de ruptura e com as releituras promovidas pelas chamadas neovanguardas teóricas, é que se notou a necessidade de propor novas abordagens interpretativas. De fato, tanto os artistas como os teóricos perceberam que era necessário abrir um debate contra a doxa da interpretação, a qual aprisionava a arte ao domesticá-la, tornando-a legível. A velha máxima de procurar o sentido oculto, uma verdade última cifrada nos objetos artísticos – que tão radicalmente Marcel Duchamp ironizou no início do século XX–, tornou-se risível diante de obras como as de Donald Judd ou as de Andy Warhol, cujo

4 Trad. “A arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, domamos a obra de arte. A interpretação a torna maleável, dócil. Este convencionalismo da interpretação é mais evidente na literatura do que em qualquer outra arte. Há décadas, os críticos literários entendem como tarefa específica a tradução dos elementos do poema, peça, romance ou conto em alguma outra coisa” (SONTAG, 1987, p. 18).

conteúdo é exposto de maneira tal que não permite que nada mais seja revelado. Nas esculturas de Warhol, tudo está dito de maneira explícita na superfície, não há conteúdo oculto para o intérprete decifrar:

Mas em que sentido é a *pop art* não-interpretável? Ora, ela simula produzir algo como cópia de objetos e assim corresponder a uma expectativa que visa a uma interpretação interessada em significações ocultas. Ao mesmo tempo, porém a *pop art* torna essa meta tão transparente que o desmentido da cópia pela arte se converte em seu próprio tema (...). Nesse sentido ela tematiza uma propriedade específica da arte: a sua resistência em ser absorvida em uma significação referencial. Em consequência, a *pop art* confirma seus intérpretes no que parecem buscar na arte; mas a confirmação é precipitada: o observador fica com as mãos vazias ao insistir nas normas habituais de interpretação (ISER, 1996 [1976], p. 36).

Como Iser sugere, a *Pop art* joga com a expectativa do intérprete, o qual é persuadido a imaginar algo oculto por trás da reprodução de objetos idênticos àqueles que encontramos na realidade referencial. Um exemplo claro é o das esculturas Brillo Box ou o das latas de sopa Campbell (1962). Ao cruzar com esses objetos no museu, o espectador começa a elucubrar os motivos ou os sentidos ocultos que teriam levado o artista a transformar aquilo em arte. Para Iser e para Sontag, a Pop art (em especial as reproduções de Warhol) ataca as fórmulas antigas de interpretação, não há conteúdo oculto para além do que já está visivelmente exposto: a lata de sopa é apenas uma lata de sopa, a caixa de esponja de aço não é nada além de uma caixa de esponja de aço.

Em paralelo ao ataque warholiano à interpretação, havia também novas teorias da leitura preocupadas em expandir o debate contra o dogmatismo da interpretação respaldada na busca por desvendar a intenção do autor. Um exemplo clássico dessa nova perspectiva da crítica encontra-se em *A obra aberta* (1962), de Umberto Eco. Nela, o crítico italiano explora o conceito de abertura na relação entre intérprete e obra. Para Eco, a mensagem – ou o seu conteúdo – não é entregue como

um produto acabado ou inteiramente definido pelo autor; visto por esse ângulo, o intérprete começa a ocupar uma nova posição, pois o seu papel não é mais o de procurar o sentido oculto, mas sim o de oferecer um sentido próprio, individual para a obra:

Este [o autor], numa poética da *obra em movimento*, pode perfeitamente produzir em vista de um convite à liberdade interpretativa, à feliz indeterminação dos resultados, à descontínua imprevisibilidade das escolhas subtraídas à necessidade, mas esta *possibilidade* para a qual se *abre* a obra é tal no âmbito de um campo de relações (...). A *obra em movimento*, em suma, é a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é o convite amorfo à interpretação indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (ECO, 1969, pp. 61-62, [itálicos do autor]).

A confluência temporal é digna de nota, pois Eco parece estar descrevendo *Rayuela* – afinal, quando o leitor abre o livro e confronta-se, na primeira página, com o *Tablero de direcciones*, o “convite à liberdade” já aparece ali de maneira explícita. Apesar disso, a proposta de oferecer a leitura saltada ainda que tenha sido aclamada, na década de 60, como a grande contribuição de *Rayuela*, hoje, é entendida como um de seus elementos mais problemáticos⁵. Afinal, ao obedecer, no jogo, a orientação à

5 Trata-se de um elemento problemático porque se confrontamos as práticas de teorização explícita e implícita no texto com a estrutura oferecida pela leitura saltada, notamos o aparecimento de contradições em relação à taxonomia de Morelli e à de *Rayuela*. O leitor cúmplice acaba seguindo uma forma prescritiva de leitura oposta ao que se defende ao longo dos fragmentos das Morellianas: “Lo que se denomina estrategia del engaño reside, precisamente, en la aceptabilidad que provoca este proyecto de lectura tanto por parte del lector tradicional como del requerido por la teoría de Morelli. El lector libre sería el que no aceptara ninguna de las dos formas establecidas por lo dicho puesto que ambas, finalmente, pasan a convertirse en norma” (BOCCHINO, 2004, p.59). Como observado por Adriana Bocchino, em seu livro *Caso Rayuela: Las tramas de un ardid* (2004), o *Tablero* seria, finalmente, um mecanismo usado como isca para capturar um tipo distraído de leitor, por isso, a escritora defende a existência de um terceiro leitor, o livre, quem desafiaria o livro e se rebelaria contra as duas ordens de leitura.

leitura saltada e identificar-se com uma proposta prescritiva, o leitor estaria apenas repetindo um padrão de conduta, o que parece ser oposto à proposta cortazariana e ao debate da obra aberta. Entretanto, esse convite à liberdade é alcançado, na proposta de leitura que oferecemos, no âmbito da interpretação e é, exatamente, nesse ponto, que *Rayuela* se torna um livro *ilegível*.

A "patafísica" das latas de tomate

Para entender melhor como esse convite à liberdade, voltemos nossa atenção ao capítulo 96, quando Oliveira e os seus colegas do *Club de la Serpiente* dirigem-se ao apartamento do velho Morelli para aquela que será a última reunião do grupo. A descrição inicial do espaço narrativo povoa o relato de símbolos e referências às artes e à literatura. Entre a poeira assentada sobre os móveis e uma enorme quantidade de livros alocados por todos os cantos, o olhar dos personagens cruza as fotografias de Ezra Pound e Robert Musil, as reproduções de uma tábua de argila da antiga cidade de Ur e a Profanação da Hóstia (1495), de Paolo Ucello. Ao entrar no apartamento fechado, o odor pestilento leva Etienne a um ovo podre e petrificado que havia sido esquecido na cozinha, este será comparado pelo pintor a uma natureza morta, uma autêntica obra de arte.

Curiosas, as personagens põem-se a revirar as folhas soltas daquele que viria a ser o novo livro de Morelli, enquanto a única mulher presente na sessão, a ceramista americana Babs, contrariada pela ideia de Etienne, atira ao lixo o ovo podre, provocando um rebuliço generalizado: "Tiró la naturaleza muerta a la basura – dijo Etienne, rabioso (...)" (CORTÁZAR, 2007 [1963], p.605). Após as reprovações inquisitórias do grupo profundamente viril, os amigos finalmente acalmam-se e Etienne pode dar início à última sessão do *Club de la serpiente*:

Se fueron sentando alrededor de la mesa. Wong apagó las lámparas, salvo la que iluminaba la carpeta verde. Era casi una escena para Eusapia Paladino [sic], pensó Etienne que respetaba el espiritismo. Empezaron a hablar de los libros de Morelli y a beber coñac (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 606).

É na montagem desse cenário peculiar que Etienne abre o diálogo trazendo à luz as suas hipóteses acerca das intenções do autor daqueles fragmentos. A referência a Eusapia Palladino é, sem dúvida, sugestiva: uma tentativa quase “mediúnica” de desvendar os segredos ocultos por trás da obra de Morelli. Com efeito, os capítulos 96, 91 e 99 são dedicados a essa conversa entre os personagens que, como veremos, denunciará a impossibilidade de ler a obra de Morelli através de uma única perspectiva.

Com efeito, o texto oferece, no capítulo 99, uma interpretação bastante peculiar dos fragmentos encontrados, a qual se projeta tanto no eixo temático, como na própria estrutura do capítulo. Aqui, o livro parece demonstrar essa espécie rara de “recepção” de si mesmo, um procedimento de “autointerpretação”, a qual propõe não apenas o elogio ao texto, mas também a sua crítica, a reiteração do caráter inexecutável do projeto; ou, dito de outra maneira, a antecipação do fracasso de Morelli como prenúncio também do fracasso de *Rayuela*, como havia denunciado Fasio em sua RAYUEL-O-MATIC. Por isso, quando os amigos do *club* comentam a leitura dos fragmentos, nota-se uma posição de desconfiança, uma estranheza diante da proposta de Morelli. As personagens questionam a validade desse ataque à linguagem literária: Morelli propõe uma escrita em decomposição, na qual nenhuma certeza permanecerá incólume, tendo isso em vista, o que o leitor deve fazer com o que resta desse movimento autodestrutivo?

— No es la primera vez que alude al empobrecimiento del lenguaje — dijo Etienne —. Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su

discurso, y temen que el dibujo sea engañoso (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 611).

O capítulo inicia-se com essa colocação em espelhamento de Etienne, de tal forma que não apenas as personagens de Morelli desconfiam da estrutura narrativa que as desenha, mas também as de *Rayuela*. Após esse primeiro comentário, os membros do *club* começam a argumentar sobre a real utilidade do projeto e sobre o que cada um acredita ser a intenção do autor daquelas folhas soltas. Embora os pontos de vista apresentados girem em torno da relação de desconfiança com a linguagem, há, paralelamente, um movimento que nos direciona a uma impossibilidade de convergirem às interpretações que as personagens fazem do texto. Tendo em vista esse movimento, podemos observar, já de início, uma desconfiança em dois níveis discursivos: uma no plano narrativo, isto é, a desconfiança das personagens no que tange ao projeto morelliano e, outra, realizado no plano enunciativo, o qual está associado à suspeita do leitor de *Rayuela* em relação ao que se afirma no capítulo. Nesse jogo duplo, o leitor hesita, o movimento autocrítico do texto é constante e virulento, acomete-lhe em efeito ricochete. Um clima de incerteza paira no ar. Nesse sentido, o leitor observará uma literatura em decomposição não apenas no plano temático, como demonstrou a escrita confusa e entrecortada das Morellianas, mas no próprio ato interpretativo: o texto afirma e nega, diz e desdiz. As certezas dissolvem-se e interpretar torna-se um problema.

Nota-se também como o impasse argumentativo entre as personagens circunscreve o tema em um segundo nível, o qual aponta à impossibilidade do diálogo, da comunicação. A linguagem torna-se uma barreira entre eles: os fragmentos são difíceis de entender, mas eles também não conseguem entender-se mutuamente. Dito isso, voltando ao diálogo, Etienne defende o pressuposto de que não haveria sinais de novidade na proposta do velho escritor, apenas uma repetição insistente do

que já fora publicado em outros romances e explorado em larga escala pelos surrealistas. Na sua perspectiva, interpretações catárticas ou metafísicas não fariam sentido, pois o objetivo de Morelli era modesto, de modo algum inovador, estava restrito a uma tentativa de romper com os hábitos cristalizados dos leitores. Nesse olhar, a proposta contida nos fragmentos serviria somente como uma ruptura momentânea e, por certo, não iria demandar interpretações aprofundadas.

Contrária era a interpretação de Oliveira, para quem a proposta do velho escritor teria sim um caráter metafísico e não uma proposta subversiva que faria sentido apenas numa primeira etapa de rompimento com a tradição literária, como havia sugerido Etienne. Para ele, ao desvencilhar-se da crença de que a linguagem possa expressar a realidade, o leitor de Morelli teria a possibilidade de encontrar-se com um mais além, algo que permaneceria incógnito e escondido por trás do muro de palavras: “Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos que nos enmascaran la realidad, la humanidad” (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 611). Na visão de Oliveira, o texto escancara a falácia escondida na relação linguagem e referente e, ao fazê-lo, restitui a dúvida e a desconfiança como possibilidade, como via de acesso a um *yonder*, termo que a personagem usa para nomear a realidade verdadeira: “es algo que está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad” (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 618). Diante das elucubrações do amigo argentino, Etienne ironiza:

— Seamos metódicos — dijo Etienne —. Dejemos tranquilo tu « ¿y? ». La lección de Morelli basta como primera etapa. —No puedes hablar de etapas sin presuponer una meta. —Llamale hipótesis de trabajo, cualquier cosa así. Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector. Como ves, algo muy modesto, nada comparable al cruce de los Alpes por Aníbal. Hasta ahora, por lo menos, no hay gran cosa de Metafísica en Morelli, salvo que vos, Horacio Curia-cio, sos capaz de encontrar metafísica en una lata de tomates. Morelli es un ar-

tista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. (CORTÁZAR, 2007 [1963], pp. 615-616).

No raro diálogo, Etienne sugere que o colega exagera ao procurar metafísica em tais experimentações, pois os fragmentos não escondiam senão uma proposta de interação menos mecânica entre texto e leitor. A referência às latinhas de tomate é reveladora: Warhol, em seu ataque feroz à interpretação, aparece, enfim, nas discussões do *club*, ecoando um “não há sentido oculto, nada para além do que está dito”. Diante dos argumentos dos membros do *Club de la Serpiente*, o leitor de *Rayuela* encerra-se numa mesma ambiguidade: não há como saber qual das interpretações é a mais correta, a mais verdadeira, ou mesmo, se todas estão equivocadas, uma vez que nem mesmo as personagens parecem estar certas de seus juízos:

Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día” (CORTÁZAR, 2007 [1963], p. 611).

Além disso, a imprecisão não se configura apenas no plano temático da discussão, mas na própria organização estrutural do episódio. Se, no capítulo 96, notamos a abundância descritiva do espaço narrativo, o qual cria um clima propício para o mistério, no 99, o espaço constrói-se de maneira secundária, de modo que a conversação entre as personagens torna-se o objeto central da atenção do leitor. Sua importância é tamanha que, à medida que se desenvolve o diálogo, aquilo que parecia claro – ou seja, a opinião de cada personagem acerca do romance de Morelli – vai perdendo a importância, a ponto de atacar a posição do narrador; que é, por fim, silenciado por suas próprias personagens. Nesse momento, ele deixa de orientar o leitor no vai e vem de ideias que, à sua revelia, seguem em transcurso; e, nós, seus leitores, confusos pela impossibilidade de delinear os pontos de vista que aos poucos

vão se fundindo, entendemos, finalmente, que já não importa a opinião de cada um. Se por um lado, não havia certezas quanto à interpretação daqueles fragmentos, como demonstrou o impasse argumentativo entre as personagens, por outro, a maneira como é composto o capítulo (e, de maneira geral, todo o romance) dão sinais de que interpretar *Rayuela* em uma única chave de leitura é uma tarefa vã.

Com efeito, o uso corrosivo da linguagem, como estratégia para atacar o leitor absorto em sua passividade, apresenta-se como uma provocação e, semelhante aos personagens que ali hesitam, o leitor passa também a questionar se os sentidos e intenções de *Rayuela* estão de fato no que é dito. Será a partir do mesmo eixo articulador que veremos surgir um segmento de imagens espelhadas: os personagens do livro de Morelli desconfiam que seus contornos sejam enganosos. Em *Rayuela*, os personagens-leitores hesitam sobre as intenções de Morelli e, nós, em nossa cena de leitura, questionamo-nos se o discurso cortazariano nos está dizendo o que realmente aparenta dizer. O que é teorizado como “livro por vir” em Morelli é posto em operação no romance cortazariano, uma marca singular da autorrefencialidade presente no seu discurso. *Rayuela* é espelho do livro que encena: não existem precisões, não haverá terreno seguro onde possamos firmar nossas interpretações. Do mesmo modo que as personagens parecem constatar que não há uma resposta satisfatória para as intenções daqueles fragmentos, o leitor de *Rayuela* terá de conviver com um livro que se arma e se desarma em suas mãos, sem a pretensão, afinal, de encontrar uma verdade interpretativa. Nesse momento, o leitor é recoberto da consciência de que a sua leitura se dará a partir de uma relação de desconfiança e ambiguidade com o texto. O discurso cortazariano não se furta de enunciar um gesto crítico voltado contra si mesmo: a proposta de Fassio, vista por esse ângulo, já não parece tão absurda, tão sem sentido.

Bibliografia

BOCCHINO, Adriana. **Caso Rayuela: Las tramas de un ardid**. Mar del Plata: Estanilao Balder, 2004.

CORTÁZAR, Julio. “De otra máquina célibe”. In: **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo I. [1967]. Madrid: Siglo XX de España Editores, 2007, pp. 120-135.

_____. **Rayuela** [1963]. Edición crítica Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2007.

ECO, Umberto. **A obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva: 1976.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999. 2 v.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SARLO, Beatriz. “Releer Rayuela desde el Cuaderno de Bitácora”. In: **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, no 132-133, julio-diciembre, 1985.

SONTAG, Susan. “Against the interpretation”. In: **Against the interpretation and others essays**. London: Penguin Books, 2009, pp. 3-14.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

A CIDADE MODERNA NA VISÃO DE ROBERTO ARLT

BRUNO CRUZ SANTANA

Mestrando 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).

Recebido em: 17 de maio de 2017

Aceito em: 13 de junho de 2017

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar as visões da cidade moderna que se desdobram nas crônicas e nos contos de Roberto Arlt, produzidos entre os anos 1920 e 1930. Nestes textos está em foco a cidade de Buenos Aires, num período de intensas transformações políticas, econômicas e sociais provocadas pelos processos de modernização. O estudo das imagens deste novo espaço significa pensar as vanguardas latino-americanas como movimento artístico, embora heterogêneo, definido desde um lugar-comum, a cidade moderna. Para isso, este estudo focalizará a relação entre crônica e conto, indicadora de uma mescla discursiva moderna que responde aos processos de modernização nos centros urbanos e de legitimação da literatura. A partir disto, voltamos à pergunta sobre a escrita literária no exercício de uma escrita híbrida e flexível que é a crônica moderna, especialmente, o importante papel da crônica na observação das novas experiências urbanas, num processo onde literatura e jornal se inter-relacionam na tentativa de representar a cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Cidade; Roberto Arlt; Buenos Aires; crônica; conto.

A formação cultural de Roberto Arlt na condição de filho de imigrantes, de mãe italiana e pai polonês, reflete as mudanças pelas quais passava a cidade de Buenos Aires no início do século XX. Na capital da centenária república argentina, a educação pública está popularizada devido aos consolidados projetos de educação. A escolarização compulsória "imponía las condiciones y reglas de 'argentinización' de los hijos de inmigrantes" (SARLO, 1997, p. 15). De um lado os núcleos elitizados que exercem poder no campo cultural, normalmente ligados à classe política e econômica dominante e fechados em academias, sociedades cultas, universidades e tertúlias, se mostram desfavoráveis à inclusão do estrangeiro na indefinida cultura nacional, do outro lado, na mentalidade dos pais imigrantes, a escola pública é vista como via de integração e de ascensão social. Assim, imigrantes e uma iminente classe média conformam uma população de maioria alfabetizada que passa a fazer parte de um crescente público leitor e consumidor do que fosse publicado através da imprensa e das editoras. Bem como nos bairros do subúrbio se organizam bibliotecas populares organizadas por agrupações político-culturais de estrangeiros.

Tão acelerado quanto o progresso técnico e material da cidade, a ascensão, o reconhecimento e o auge de Arlt como uma notória figura pública na condição de cronista do diário *El Mundo* e romancista sucedem basicamente no decorrer de uma década, a década de 1920. Antes de ingressar na profissão de jornalista, Arlt exerce ofícios variados, foi ajudante de livraria, pintor, mecânico, entre outros. Segundo Saítta, sua obstinação pessoal em ser um escritor vai muito além de propriamente querer sê-lo. Movido por um desejo de ascensão social, quer escapar ao destino que condena aos que assim como ele são de origem pobre, quer dizer, abandonar o anonimato e a submissão a um sistema explorador de trabalho. Assim, nessa tentativa de fuga ele termina por submeter-se a outro regime não menos explorador de trabalho, o ofício na imprensa, que, no entanto, lhe dá notoriedade como escritor. Esse argentino pobre legitima seu lugar na sociedade como cronista, como ele mesmo

afirma no prólogo ao romance *Los lanzallamas* (1931): “ganarse la vida escribiendo en un diario es penoso y rudo” (ARLT, 1931 apud SAÍTTA, 1995, p. 57).

Ao mesmo tempo que é resultado dos processos de popularização dos bens simbólicos pela alfabetização em massa e a maior acessibilidade à cultura promovida pelos novos meios de produção e reprodução, Arlt responde a essa nova distribuição cultural com o próprio ingresso ao circuito mais aberto e em expansão da imprensa jornalística e do mercado editorial. Por exemplo, alguns de seus textos participam do projeto de “democratização” do acesso aos bens culturais da editorial Claridad que no

que se refere ao literário, o fragmentarismo e heterogeneidade da editorial refletirá também, e sobretudo, uma forma particular de questionamento do academicismo e da “alta” cultura na medida em que sua(s) linha(s) editorial(ais) significa(m) tanto uma reform(ul)a(ção) do cânon como a reivindicação do acesso dos setores populares a esses bens culturais (GELADO, 2006, p. 202)

Saítta descreve a formação cultural de Arlt como resultado “de la sociedad barrial” na qual se firmam “modos regulares de interacción”, normas e associações culturais e se consolidam “tanto las formas de la identidad barrial como también las elites barriales” (SAÍTTA, 1995, p. 19). A possibilidade de um ofício de escritor para os setores médios é reveladora de um processo mais amplo de legitimidade institucional alcançada pelos grupos imigratórios que, somado ao alto grau de alfabetização do início do século, abre caminhos para novos sujeitos literários à medida que a figura do literato, por sua vez, está sofrendo um processo de profissionalização.

No ambiente suburbano de Buenos Aires, precisamente o bairro San José de Flores, Arlt cria vínculos que o levam à tão almejada profissão de escritor. Os anos de formação e aprendizado do escritor podem ser reconstituídos através dos fatos registrados em suas crônicas. É o que faz Saítta na biografia do autor: utiliza as crônicas como testemunho da própria vida do escritor para desenhar, por exemplo, a

mítica imagem desse sujeito que aos oito anos já escrevia seu primeiro conto "para vendêrselo" (SAÍTTA, 1995, p. 17). Enfim, esses dados da vida de um autor de literatura filho de imigrantes revelam a experiência jornalística interpretada a partir da incipiente profissionalização do escritor.

O ofício de cronista em um jornal como *El Mundo*, de tamanho menor (tabloide), de fácil manuseio em transporte público, com pretensões modernas, quer dizer, mais voltado a temas do cotidiano e por isso mais heterogêneo nos discursos, confere a Arlt um lugar privilegiado para a observação da cidade e de seus habitantes, ao mesmo tempo que lhe permite uma interação com um público leitor ainda em formação. Sobre a função de cronista Saítta afirma:

De este modo, Arlt encontró un tono – plebeyo y socarrón – y una mirada – premonitoria y seductora – con los cuales reflexionar críticamente sobre su presente, y supo convertirse en el testigo de una ciudad en constante cambio, a cuyos habitantes muchas veces reflejó bajo la lente de un espejo deformante para que logran verse mejor. (SAÍTTA, "En busca de las pistas falsas", 2000).

Para esse trabalho de pesquisa em desenvolvimento, selecionamos alguns textos da série de crônicas intitulada *Aguafuertes porteñas*, publicadas quase que diariamente pelo tabloide argentino, desde maio de 1928, e um livro de contos publicado em 1933. Nesse espaço do jornal, o escritor ocupa um novo lugar de enunciação (a crônica moderna), mescla os gêneros literários, e, de certa forma, adquire certa legitimidade como sujeito literário. Sobre essa nova forma textual Sarlo diz:

(...) productores y organizadores culturales pertenecientes al sector letrado (...), y en algunos casos a las élites comunicacionales, tuvieron un registro sensibilizado de lo que sucedía en ese espacio menos accesible y, sin duda, menos transparente que acostumbramos llamar 'lo popular'.

Ese es el caso de Roberto Arlt y, junto con él, de quienes formaron parte de la élite periodística de los grandes diarios modernos que definen una nueva forma textual y nuevos procesos de enunciación y procesamiento de la noticia" (SARLO, 1992, p. 13).

Pelo nome dado à série de crônicas vemos uma identificação do escritor, por um lado, com a cultura popular, fazendo referência aos trabalhos de gravuras em metal estilo água-forte realizados por artistas do povo, como os casos de Adolfo Bellocq e Facio Hebequer¹, e por outro lado, com as gravuras grotescas da artista espanhol Francisco de Goya. Alvaro Abos fala da distinção da técnica de gravura água-forte e da sua apropriação na crônica arltiana:

El aguafuerte es una técnica del grabado en metal que consiste en dibujar sobre una capa de barniz que recubre la plancha y luego corroer la incisión con un ácido que penetra – que “ataca” según el léxico de uso corriente en la artes gráficas – el material, confiriendo al motivo una condensación dramática que distingue al aguafuerte de otras técnicas como el grabado en madera o xilografía. El aguafuerte literario, en la intransferible manera en que Arlt lo practicó, imprimiéndole su sello, indentificándolo con la urbe porteña, destaca unos pocos rasgos que, al ficcionalizar el tema o los tipos descriptos, aboceta para sintetizar y sacudir al lector. (ABOS, Alvaro. *Vínculos de Arlt con el pinto. El amigo uruguayo*. “Cultura y Nación”. CLARÍN. 2000).

Há uma concomitância temporal e espacial na produção de algumas crônicas e os contos do livro *El jorobadito*. No ano de 1928, Roberto Arlt é contratado como cronista pelo tabloide *El Mundo*, e os contos “El insolente Jorobadito” e “Pequeños propietarios” são publicados nas páginas de cultura do mesmo jornal, assim como o conto “Ester primavera” é publicado no suplemento cultural do jornal *La Nación*, no mesmo ano. Cinco anos depois, o livro de contos *El Jorobadito* (1933) é publica-

1 “O motivo do exhomem era uma constante nas artes plásticas produzidas na capital portenha por volta de 1920, em particular nas obras dos *Artistas del Pueblo*, como Adolfo Bellocq, que exhibe na *Asociación Amigos del Arlt*, em 1927, gravuras de indigentes, maltrapilhos e malandros. Uma das séries mais difundidas na época talvez seja a de Facio Hebequer, da qual Arlt fala em uma de suas crônicas (“Los atorrantes de Facio Hebequer”, *El Mundo*, 01/06/1931), estupefato com a “coleção de esboços de vagabundos” que este água-fortista conseguiu reunir” (FRENKEL, 2015, p. 17).

do, contendo nove contos, são “Escritor fracasado”, “Ester primavera”, “La luna roja”, “Pequeños propietarios”, “El Jorobadito”, “Las fieras”, “Una tarde de domingo”, “El traje del fantasma” e “Noche terrible”.

Mirta Arlt y Omar Borré (1984) classificam os relatos do livro de contos em três grupos: um primeiro grupo onde há uma relação mais direta entre as “Aguafuertes porteñas” e os contos, podendo ser representado pelo par crônica “Filosofía del hombre que necesita ladrillos” e conto “Pequeños propietarios”. Um segundo grupo cuja temática é a relação de repúdio e atração do sujeito social com o casamento, representado pelos contos “Ester primavera”, “El jorobadito”, “Noche terrible” e “Una tarde de domingo”, que, por sua vez, têm relação com as crônicas “Diálogo de lechería”, “Atenti, nena, que el tiempo pasa” e “Del que no se casa”. E um terceiro grupo composto pelos contos de traços mais fantásticos, são os contos “La luna roja” e “El traje del fantasma”.

Essa classificação dos contos é uma das primeiras tentativas de aproximar texto jornalístico e literário na obra de Roberto Arlt, o que chama a atenção da crítica para a produção das formas breves do autor. Pretendemos seguir com essa proposta de análise da obra arltiana propondo, no entanto, outro ordenamento dos textos, segundo suas diferentes vozes narrativas. Pensamos haver uma distinção entre alguns contos do *El jorobadito* que coloca, de um lado, uma voz que relata sua própria experiência em formato de confissão, precedida por um desejo utópico de fuga da condição na qual se encontra, quer dizer, um desejo frustrado que acaba revelando o lugar marginalizado do narrador. E de outro lado, uma voz distanciada que relata a destruição moral e/ou material da cidade em formato de presságio. Por sua vez, na crônica podemos identificar ambos os olhares, de denúncia e de encenação da destruição, porém enunciados de outra forma, na retórica do novo jornalismo. Assim, por diferentes enunciações e transitando entre os gêneros, poderemos

identificar como são representadas determinadas relações na cidade: de trabalho, amorosas e dos sujeitos sociais com os novos aparatos tecnológicos.

Apresentamos aqui um exemplo de uma possível inter-relação entre texto jornalístico e literário com o par crônica “¿Para qué sirve el progreso?” e conto “Noche terrible”, quando ambos os textos descrevem a capital argentina:

Cronista: “Es maravilloso. Nos levantamos a la mañana, nos metemos en un coche que corre en un subterráneo; salimos después de viajar entre luz eléctrica; respiramos dos minutos el aire de la calle en la superficie, nos metemos en un subsuelo o en una oficina a trabajar con luz artificial. A mediodía salimos, prensados, entre luces eléctricas, comemos con menos tiempo que un soldado en época de maniobras, nos enfundamos nuevamente en un subterráneo, entramos a la oficina a trabajar con la luz artificial, salimos y es de noche, viajamos entre luz eléctrica (...)” (Aguafuerte “¿Para qué sirve el progreso?”, de Roberto Arlt, publicada en El Mundo).

Narrador: “Ricardo Stepens no olvidará jamás esta noche, decorada en la altura por contramarcos de gases fosforescentes y locomotoras de lámparas eléctricas que ponen agujeros negros o soles violetas entre las constelaciones rosas de otros letreros luminosos que antorchan permanentemente las crestas de la ciudad capitalista con sus estructuras de castillos de hadas.” (ARLT, 2006, p. 2013).

O relato da crônica serviria para representar a rotina de trabalho em qualquer espaço urbano moderno, controlada pelo ritmo de escritórios e dos transportes públicos. A forma como o texto se apresenta, marcando hiperbolicamente a presença do elemento “luz artificial”, a fugacidade do tempo e o escasso contato com a natureza, “respiramos dos minutos el aire de la calle en la superficie”, indica uma visão irônica sobre a rotina na urbe e aponta um estilo peculiar na escrita, “comemos con menos tiempo que un soldado en época de maniobras”, não só pela ironia, mas também pelo uso de um vocabulário oriundo do universo da guerra e metáforas que

marcam por repetição o tom do texto, neste caso, a luz elétrica e artificial está onipresente como um sol no dia a dia dos habitantes desta cidade imaginada².

Já no conto há uma descrição do espaço urbano que deixa em evidência as luzes artificiais da cidade. No trecho destacado, o narrador descreve a noite da cidade chamando a atenção para os focos de luz elétrica, de “letreros luminosos”, “contramarcos” e “lámparas” a decorar a urbe, que, de forma irônica, é chamada de cidade capitalista, fazendo referência às ostentadoras estruturas “de castillos de hadas”. Esta forma de narrar pode dialogar com o estilo usado nas estratégias formais da crônica, com relação ao tom irônico e a preponderância do elemento luz elétrica. Rose Corral ressalta o alcance descritivo das crônicas de Arlt:

Arlt trasciende siempre el mero valor informativo de la noticia y busca desenrañar los entretelones de la misma, las motivaciones ocultas que persiguen los actores. Tal vez uno de los rasgos más notorios de estas crónicas es la seductora composición de lugar con la que inicia muchas de sus notas (...) (CORRAL, “Roberto Arlt”, 2000).

Julio Ramos trata da relação de dependência entre literatura e jornal no advento da modernidade, quando “a crônica, nesse sentido, será um lugar privilegiado para precisar o problema da heterogeneidade do sujeito literário” (RAMOS, 2008, p. 98). Levando em conta esse novo lugar do fazer artístico e o exercício de uma escrita literária no espaço da crônica jornalística, na tentativa de representar a dinâmica de vida na Buenos Aires em transformação, pretendemos analisar ao longo do trabalho de pesquisa como se desenvolve esse discurso literário através de uma escrita híbrida e flexível que é a crônica moderna e como se dá a relação desta com o conto.

2 Afirma Sarlo que a hipérbole “es una señal de clase en la literatura de Arlt. Es la marca del escritor pobre.” (“Un extremista de la literatura”. Suplemento de cultura do *Clarín*, de abril de 2000).

De todo modo, vimos que Arlt aproxima jornalismo e literatura, exercitando, nesse sentido, um estilo novo, que Ramos já aponta no estudo da crônica modernista latino-americana como parte do processo de profissionalização do escritor que “reconhece no mercado não apenas um meio de subsistência, mas a possibilidade de fundar um novo lugar de enunciação” (RAMOS, 2008, p. 101). Então, seguimos o trabalho indagando se a inter-relação crônica e conto em Arlt é também uma estratégia de construção das personagens que habitarão os contos e de formação de um público leitor que podendo se identificar com os estereótipos descritos nas crônicas se converterá também em leitor dos contos. É inegável que as pioneiras crônicas modernistas “abrieron una brecha clave en el esquema de producción y recepción” de literatura na América Latina, permitindo aos escritores vanguardistas uma ruptura epistemológica, que por sua vez gera “la capacidad de percibir otras versiones de la realidad” (ROTKER, 2005, p. 227).

Bibliografia

ARLT, Roberto. **Arlt fundamental**. 1^a ed. – Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010.

_____. **El Jorobadito y otros cuentos**. 1^a.ed. Buenos Aires. Editorial Losada, S.A., 2006.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

LANCELOTTI, Mario. **De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento**. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.

MORSE, Richard e HARDOY, Jorge Henrique, **Cultura urbana latino-americana**, Buenos Aires, 1985.

RAMOS, Julio, **Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19**. Trad. Rômulo Monte Alto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROMERO, José Luis, **América Latina: as cidades e as idéias**. Trad. Bella Josef. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

ROTKER, Susana. **La invención de la crónica**. México: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

SAÍTTA, Sylvia. **El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt**, Buenos Aires, editorial DEBOLSILLO, 2007.

SARLO, Beatriz, **Una modernidad periférica**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

_____, **La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.

INICIANDO A ETERNIDADE:

FÁBIO SALEM DAIE

Doutorando pelo Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas
Humanas da Universidade de
São Paulo (FFLCH-USP).

HISTÓRIA E MITO EM *EL EVANGELIO SEGÚN SAN MARCOS*, DE JORGE LUIS BORGES

Recebido em: 18 de maio de 2017

Aceito em: 13 de junho de 2017

RESUMO

O presente artigo analisa o conto *El Evangelio Según San Marcos*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, buscando localizar em sua estrutura alguns dos sentidos possíveis impressos pelo escritor ao processo de modernização portenho. Desse modo, uma leitura a contrapelo não somente do significado das "margens" do tecido urbano, senão igualmente do "mito" em oposição ao movimento histórico, constitui, a nosso ver, a chave de entendimento para a realização de um projeto estético que é, também, um projeto de decifração de uma realidade cindida na periferia latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE

Jorge Luis Borges; *El Evangelio Según San Marcos*; mito; periferia.

É possível que, tão difícil quanto pensar a forma conto-ensaística em Borges (tal como, por exemplo, esta surge em *Pierre Menard, autor del Quijote*) seja pensar as formas essenciais que o mito assume na sua literatura. Após seu retorno da Europa, onde permaneceu até o início da década de 1920, o escritor se verá envolvido na redescoberta de uma Buenos Aires que era não apenas muito diferente das cidades europeias onde havia vivido até então¹, mas que era também (e talvez contraditoriamente) o paradigma da modernização urbana na América do Sul, senão em todo o continente latino-americano. Não de outra maneira a encara a crítica literária argentina Beatriz Sarlo, em *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920-1930 (1988)* e *Borges: Un Escritor em Las Orillas (1995)*, quando trata de definir a relação de Borges com a incipiente, mas pujante, modernidade portenha. É sabido que, segundo ressalta a mesma Sarlo, o conceito borgeano de “cidade” é, já naquele período, um conceito heteróclito e, sem exagero, marginal. Num momento em que a vanguarda hispano-americana acredita que as imagens referentes à inserção do continente no processo maior de modernização mundial “debían estar saturadas de nociones o figuras o elementos de la vida moderna, lo urbano, la velocidad, el avión, el automóvil, el jazz y toda la faramalla de apelaciones de fuerte alcance axiológico” (JITRIK, 2013, pp. 556-582), Borges marcha em sentido contrário. Como dirá Sarlo, marcha em direção às margens, aos arrabaldes crepusculares opostos ao centro “futurista” de outro escritor argentino contemporâneo de Borges, Roberto Arlt.

1 Vale notar que nesta noção de diferença conta sem dúvida a diferença pré-existente entre os projetos de colonização e urbanização colocados em prática por Espanha e Portugal, tal como expõe José Luis Romero em seu *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas* (1976), citado mais adiante. Claro está que, se as cidades hispano-americanas testemunharam o desenvolvimento de forças internas que as afastaram do projeto espanhol (revelando, neste processo, o grau de alienação da metrópole em relação à realidade americana), por sua vez “la ciudad no ha desempeñado el mismo papel en todas partes” e o Brasil “constituye um caso extremo” (ROMERO, 1976, p. 9). Aqui, “caso extremo” significa o papel protagonista que a cidade assumiu na colonização do território mesmo numa realidade muito adversa como a brasileira.

Nascida como um porto mercantil², Buenos Aires desenvolveu, desde cedo, um estilo próprio de vida ligado a elites locais poderosas e caracterizadas pelo pragmatismo e a eficiência, o que as afastava, em alguma medida, das elites de cidades declaradamente “aristocráticas” como Lima e Cidade do México, velhas capitais administrativas do império espanhol. Vinculada ao comércio regional e internacional, Buenos Aires esteve desde cedo sob o influxo modernizante imposto pela troca comercial, já fosse de produtos ou escravos. No final do século XVIII e começo do século XIX, a vinte ou trinta quadras de distância da *Plaza Mayor*, o surgimento dos subúrbios instaurava aos poucos uma faixa limítrofe entre o universo urbano e o universo rural. No começo, casas isoladas reunidas em torno de um bar ou de uma igreja, próximas ao matadouro ou ao mercado aonde os agricultores vinham para vender sua produção, o subúrbio se adensou paulatinamente, tornando-se uma região com uma dinâmica específica, em que a gente pobre – e mestiça – costumava “celebrar sus propias fiestas a su modo e imponían sordamente sus propias normas de vida, sin perjuicio de que un día vieran violada su consentida autonomía por alguaciles y corchetes” (ROMERO, 1976, p. 146). Como região de encontro entre cidade e campo, o subúrbio representava mais do que uma “etapa” no desenvolvimento urbano latino-americano. Marcado pelas tradições populares, mas em contato constante com os influxos europeizantes emanados do centro, era o local por excelência da modernização *real*, tal qual ocorria sob as condições impostas pelo meio às planilhas peninsulares e para além das ambições de “pureza nobiliárquica” relacionadas às atitudes da elite cidadina.

Como personagem, em Borges, este subúrbio terá, sobretudo, duas faces: a primeira, de vertente menos local e mais latino-americana, é esta imagem do bairro

2 Tais como Portobelo, La Habana, Cartagena, Veracruz, La Guayra, Santo Domingo, Acapulco, Panamá, Guayaquil, El Callao, Valparaíso, San Vicente, Rio de Janeiro, Bahía, Recife, segundo enumera José Luis Romero em *Latinoamérica: Las Ciudades y Las Ideas* (1976), p. 98.

mestiço, das gentes pobres, o mais próximo que o *gaucho* chegará do espaço urbano; a segunda, mais ligada à vertente local e portenha, é a das casas baixas, enfileiradas nas longas ruas paralelas, com seus pátios internos onde o indivíduo – como Evaristo Carriego certa vez – sente e ruma sua condição numa longínqua periferia ao sul do continente. Porém, sua representação não se encerra aí. Como área de encontro entre a cidade e o campo, o subúrbio borgeano trará consigo também uma direção e um sentido quase mítico que aufere dela: o Sul. As margens urbanas não refletem, em negativo (um pouco como o Romantismo fez, por sua vez, como movimento), apenas o processo modernizante do centro urbano. Contrapondo-se de certa maneira ao signo da Ilustração que acompanha o centro e suas elites europeizadas, o subúrbio apontará, em Borges, para os pampas e para o Sul, entidades simultaneamente geográficas e, principalmente, políticas. É ali onde residiria uma “Argentina profunda”, que para Borges era – tal como havia sido para Domingo Sarmiento, em seu *Facundo: Civilización y Barbarie* – ao mesmo tempo motivo de admiração e repulsa. Porque ligado ao *gaucho* e ao caudilho, o sul fomentará os sentidos complementares e opostos de resistência individual ao poder e, por outro lado, de autoritarismo despótico. Encarado na chave mítica da “origem” – tal qual aparece no conto *El Evangelio Según San Marcos* –, o Sul funcionará como chave para entender a relação de Borges não somente com Buenos Aires, mas com o dilema argentino colocado em torno da tensão entre arcaísmo e modernidade no início do século XX.

Iniciando a eternidade

Quando Baltasar Espinosa decidiu atender ao pedido de seu primo, Daniel, e partiu no mês de março de 1928 para a estância de Los Álamos, na circunscrição de Junín, ao sul, não suspeitava provavelmente que sua despedida do mundo e sua entrada na eternidade iniciavam ali, logo na plataforma da estação de trem (que Borges não menciona, mas que adivinhamos), e não somente no fim, marcado por aquela terrí-

vel morte feita à imagem de Cristo, e como tal crucificado por homens que haviam retirado as vigas do galpão para construir uma cruz. No entanto, se Cristo morre desacreditado de sua filiação sobrenatural, Baltasar emerge ao gólgota como o salvador, supostamente pronto a redimir seus algozes (neste caso, a família Gutre) de todos os pecados. Aquele que morre já como um deus dá a volta na própria narrativa de origem – a *via sacra* e a crucificação de Jesus Cristo – para remeter a universos mais amplos do mito, ali onde o sagrado e o profano caminham *pari passu*, e mesmo o imortal pode morrer. Na morte de Baltasar-deus, história e mito se fundem novamente como se fundiram no passado. “A segunda visita do capitão Cook às ilhas coincidiu com o retorno anual de Lono, e o tratamento que lhe deram os havaianos correspondeu à sequência prescrita dos eventos rituais até seu dramático *dénouement*: a morte do deus” (SAHLINS, 2004, p. 43 – tradução minha).

A força de *El Evangelio* está no fato de que o profundamente histórico funciona como uma alegoria do mítico, valendo-se, aqui e ali, de empréstimos mútuos já realizados pela tradição do ocidente cristão. Assim, o rapaz portenho “sin otros rasgos dignos de nota que esa facultad oratoria que le había hecho merecer más de un premio en el colegio inglés de Ramos Mejía y que una casi ilimitada bondad” possuía 33 anos e “no le gustaba discutir” e “le desagradaba ganar” (BORGES, 1985, pp. 385-386³). Vê-se, de entrada, todo o conjunto. No início está o fim, porque no início era o Verbo. Embora esteja localizado antes do tempo, o Verbo possui 33 anos em Baltasar, homem feito e tranquilo (como nosso Senhor) e para quem, apesar de articulado, a Verdade não é matéria de altercações e rivalidades. “Mas não confundamos as coisas”, parece dizer-nos Borges, “este sujeito é um homem como qual-

3 A edição que usamos é uma antologia dos textos de Jorge Luis Borges organizada por Emir Rodríguez Monegal e publicada em México D. F., pelo Fondo de Cultura Económica, em 1985. Daqui por diante, quando nos referirmos a esta obra no corpo do texto, citaremos apenas as páginas para referência.

quer um”... Pois “una mañana había cambiado, con más indiferencia que ira, dos o tres puñetazos con un grupo de compañeros que querían forzarlo a participar de una huelga universitaria” (p. 386). A prevalência da “indiferença” sobre a “ira”, como se as coisas humanas fossem, afinal, triviais – em outro lugar: “dijo inmediatamente que sí, no porque le gustara el campo sino por natural complacencia” (idem) –, deve-se ao toque sutil do narrador que, no dizer “é humano!”, vai desdizendo-o simultaneamente.

Instalado na estância do primo, Baltasar conhece a família Gutre, pólo opo- sitor: “Los Gutre eran tres: el padre, el hijo, que era singularmente tosco, y una mu- chacha de incierta paternidad. Eran altos, fuertes, huesudos, de pelo que tiraba a rojizo y caras aindiadas. Casi no hablaban” (ibidem). A paternidade incerta da moça ecoa qualquer coisa de rústico, de tabu ancestral do incesto, de linhagens ma- trilineares, de origens inominadas. Sua robusta compleição física, sua fisionomia de *gauchos* descendentes de índios, sua condição estrangeira a toda palavra antecipam os eventos, dir-se-ia, justificam-nos à luz da razão (o mal-entendido da leitura do Evangelho, o assombro ignorante ante a creditada presença do deus, a violência decorrida do engano) ao mesmo tempo em que, com um pé no arcaico, os Gutre des- fazem-se da razão em si, adotando outra. Que seu nome fosse grafado originalmente “Guthrie” – como descobre Baltasar mais adiante, nas páginas finais de um exem- plar da Bíblia – e que tenham registrado o périplo de sua saga desde a chegada ao país até a década de 1870, para então, “al cabo de unas pocas generaciones” (p. 388), esquecerem o inglês e toda a sintaxe, deixa entrever um curso de coisas ao re- vés. Baltasar recorda:

Su padre solía decir que casi todos los casos de longevidad que se dan en el cam- po son casos de mala memoria o de un concepto vago de las fechas. Los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engen- dró. (BORGES, 1985, p. 387)

Tudo se passa como, habitantes da história, aqueles anglo-saxões “Guthrie” regresassem às bordas do tempo, onde agora, tornados “Gutre”, descansam. Esta é apenas mais uma das muitas encenações do tema – aparentemente latino-americano por excelência – da viagem ao sul (geográfica) como viagem ao passado (temporal), também presente, por exemplo, no romance *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier. Nas mãos de Borges, entretanto, o motivo ganha dupla dimensão: geracional (uma família do norte que, na Argentina, teria “regredido” em costumes, perdendo, inclusive, a ilustração do letramento e a língua de seus antepassados); individual (seres que, ao contrário do rapaz urbano – dimensão histórica – ou de Deus – dimensão mítica –, não dominam o Verbo e existem como seres “incompletos”). Assim é que o visitante “sintió que eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad” (p. 388). Situados na fronteira tênue entre mito e história, entre a “sequência prescrita dos eventos rituais” e a ordem linear de causa e consequência, os Gutre só em parte necessitavam ser “altos, fuertes, huesudos” (que é uma maneira de justificar que poderiam, juntos, arrancar vigas dos tetos e crucificar um homem adulto). Em parte porque, por outro lado, tudo será cumprido: o sacrifício do deus, a redenção, o recomeço. Pólo opo- sitor inicial, eles aliam-se a Baltasar no que este tem de ambíguo, e o tempo vai se desatando em eternidade à medida que a história reencena fatos sucedidos vezes sem conta.

É possível também que Baltasar Espinosa não fosse qualquer deus, mas um deus-usurpador. Quando o antropólogo norte-americano Marshall Sahlins relatou a curiosa história da morte do capitão James Cook, em 1779, contou-nos como a história afetava o mito e o mito, a história. O oficial britânico, cuja trajetória nas ilhas foi permeada – sem que ele soubesse – por incríveis coincidências, é tomado pelos nativos como o deus Lono (deus da fertilidade). Ao longo de sua estadia, tudo corre bem, segundo a “sequência prescrita dos eventos rituais”, inclusive a data de sua

partida: data na qual Lono também deveria partir para a chegada de outro deus. Mas, no caminho, um contratempo: o mastro de proa do *Resolution* racha e Cook decide regressar à ilha Kealakekua. O regresso de Cook levou os havaianos a imaginar que Lono postulava o lugar de Ku (deus dos sacrifícios, então reinante). Lono/Cook estava agora *hors catégorie*, como diz Sahlins, e surgia como o deus-usurpador porque *ex situ*. “Cook foi transformado de beneficiário divino do sacrifício para o próprio sacrificado – uma mudança nunca realmente radical no pensamento polinésio” (SAHLINS, 1985, p. 106 – tradução minha). Baltasar sabe que os homens, por séculos, sempre repetiram duas histórias: “la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota” (p. 388). Não sabe nem saberá, entretanto, que esse deus é ele, que incorpora aos poucos os traços de Baltasar-Cristo-Lono.

A los pocos días, Daniel tuvo que ausentarse a la capital para cerrar una operación de animales. A lo sumo, el negocio tomaría una semana. Espinosa (...) prefirió quedarse en la estancia, con sus libros de texto (...). Espinosa oyó las primeras gotas y dio gracias a Dios. El aire frío vino de golpe. Esa tarde, el Salado se desbordó. Al otro día, Baltasar Espinosa, mirando desde la galería los campos anegados, pensó que la metáfora que equipara la pampa con el mar no era, por lo menos esa mañana, del todo falsa (...). Los caminos para llegar a la estancia eran cuatro: a todos los cubrieron las aguas. (BORGES, 1985, pp. 386-387).

O mar será pampa e o pampa será mar. Tal inversão precede a do sacrifício do próprio deus, antes beneficiário dos ritos de sangue. Impedido de ir-se Baltasar, impedido de regressar Daniel, os papeis se confundem, se abalam. Isolado com a família Gutre no espaço, chegara o momento de isolar-e (sem que pudesse prever) também no tempo. A leitura de *Don Segundo Sombra* (homenagem de Borges ao clássico de Ricardo Güiraldes) não causa impacto algum nos *gauchos*, pois “el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro” (p. 387).

Baltasar toma então uma bíblia inglesa e, nela, o evangelho de São Marcos. Esta história contada “em passo rápido (...) concede à audiência – porque foi certamente pensada para ser dita a um público ouvinte (...) – pouca oportunidade para refletir, visto que estão ocupados com a corrente de informações que chega” (HUMPHREY, 2003, p. 2). Fascinados pela história narrada por Marcos, os Gutre pedem a Baltasar, quando do término, que a repita. Ao mesmo tempo em que a narrativa os envolve, eles envolvem o forasteiro, tornando-o aos poucos objeto de respeito e, incluso, de mimo. Certo dia, uma ovelhinha (por quem a moça tem muito carinho) machuca-se. Baltasar Espinosa cura-a com uma pomada. “La gratitud que esa curación despertó no dejó de asombrarlo” (p. 388). Talvez sem consciência, é seu primeiro “milagre”. Sente-se normal, ordinário, mas curiosamente passa a se lembrar de lugares onde jamais esteve. Sonha com o Dilúvio, sente vagas premonições. Ele mesmo processa uma transformação íntima e que se coaduna com os fatos no isolamento de Los Álamos. Porém, fiel à estrutura das tragédias, sonho algum ou premonição poderão libertá-lo de seu destino, embora tudo se passe como se “destino” fosse uma noção absurda para um homem letrado e “librepensador”.

Dois dias após o temporal, escuta batidas de leve em sua porta. É madrugada. Ao abri-la, a moça entra; na escuridão deita-se em sua cama, entrega-se a ele. “Era la primera vez que conocía a un hombre” (p. 389). Era também, para Baltasar, sua primeira oferenda, o primeiro sacrifício de sangue feito por uma virgem como para um deus antigo. Entretanto, o contato carnal, realizado com uma mulher de quem o nome ignorava, ecoa-lhe em tom de reprimenda moral, pelo que prometeu a si mesmo manter silêncio a respeito. Novamente, o âmbito fugaz e ordinário do mundo se justapõe ao sinal do sagrado, do duradouro. Os sinais se misturam, ligados não somente em chaves culturais diferentes, mas em dois níveis diversos e praticamente opostos.

Na manhã seguinte, o capataz lhe pergunta acerca do inferno, e se também se salvaram aqueles que pregaram Cristo na cruz. “Sim”, responde Baltasar, “cuya teología era incierta” (p. 389). Quase ao anoitecer, reparou que as águas baixavam. Faltava pouco. “Ya falta poco” – repitió Gutre, como un eco” (p. 389). Pouco faltava para retornarem à história, ao fluxo dos caminhos que era, já, o fluxo do tempo. O desenlace, para ser pleno, no entanto, deve dar-se – como o desenlace do capitão Cook – concomitantemente dentro da história e dentro do mito.

Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: ‘Es un jilguero’. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz. (BORGES, 1985, pp. 389-390).

A benção, a maldição e a crucificação compõem o tríptico final da saga pessoal de Baltasar Espinosa. Quando este compreende o que lhe espera do outro lado, faz finalmente a síntese do que marchara, apartado, até aquele instante: a polarização entre mito e história, entre arcaísmo e modernidade. É ele, afinal, é sua vida (e agora sua morte) a possibilidade de superação do imbróglio, que reverbera para além de si. Na vida e morte de Baltasar Espinosa se resume não só o dilema dos Gutre/Guthrie – que avançam para trás, no eterno e no presente –, mas o destino também de rapazes portenhos, que ao sul topam com o mito, e por ele são depostos.

Bibliografía

BORGES, J. L. Ficcionario – **Una antología de sus textos**. Emir Rodríguez Monegal (org.). México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

JITRIK, N. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: **América Latina: Palabra, Literatura y Cultura**. Ana Pizarro (Ed.). Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

HUMPHREY, R. Narrative Structure and Message in Mark – A rhetorical analysis.

New York, The Edwin Mellen Press, 2003.

ROMERO, J. L. Latinoamérica: Las Ciudades y Las Ideas. Buenos Aires: Siglo XXI

Editores, 1976.

SAHLINS, M. Islands of History. Chicago: The University of Chicaco Press, 1985.

_____. **Historical Metaphors and Mythical Realities – Structure in the Early His-**

tory of the Sandwich Islands Kingdom. Michigan, The University of Michigan Press,

2004.

