

Scripta UNIANDRADE

SCRIPTA UNIANDRADE

Volume 12 Número 1 Jan. - Jun. 2014

ISSN 1679-5520

Publicação Semestral da Pós-Graduação em Letras
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade
Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade
Pró-Reitora Financeira: Prof. Lázara Campos de Andrade
Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:
Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho
Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Alice Campos de Andrade Lima
Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati

CORPO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Brunilda T. Reichmann
Sigrid Renaux, Mail Marques de Azevedo

CONSELHO CONSULTIVO

Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti (USP), Prof.^a Dr.^a Anelise Corseuil (UFSC), Prof. Dr. Carlos Dahglian (UNESP), Prof.^a Dr.^a Laura Izarra (USP), Prof.^a Dr.^a Clarissa Menezes Jordão (UFPR), Prof.^a Dr.^a Munira Mutran (USP), Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG), Prof.^a Dr.^a Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG), Prof.^a Dr.^a Beatriz Kopschitz Xavier (USP), Prof. Dr. Graham Huggan (Leeds University), Prof.^a Dr.^a Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG), Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University), Prof.^a Dr.^a Aimara da Cunha Resende (UFMG), Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UFPR), Prof.^a Dr.^a Simone Regina Dias (UNIVALI), Prof. Dr. Claus Clüver (Indiana University), Prof.^a Dr.^a Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU), Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM).

Projeto gráfico e diagramação eletrônica: Brunilda T. Reichmann
Revisão: Anna S. Camati e Brunilda T. Reichmann

Scripta Uniandrade / Brunilda T. Reichmann / Anna Stegh
Camati – v. 12- n. 1 – jan.-jun. 2014

Curitiba: UNIANDRADE, 2014

Publicação semestral
ISSN 1679-5520

1. Linguística, Letras e Artes – Periódicos
I. Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE
– Programa de Pós-Graduação em Letras

sumário

06 Apresentação

dossiê temático: textualidades memorialísticas

09 Arte e memória cultural: construções e questionamentos

Solange Ribeiro de Oliveira

35 Sobrevivendo à barbárie: a tortura verbalizada através das memórias

Paulo Bungart Neto

61 Proust, Nava, arqueologias da ficção

Cid Ottoni Bylaardt
Saulo de Araújo Lemos

85 As memórias de si: a subjetividade na literatura brasileira contemporânea

Pauliane Amaral
Rauer Ribeiro Rodrigues

106 Autoficção como recurso metateatral em Caio Fernando Abreu

Ricardo Augusto de Lima
Sonia Pascolati

124 O resto não é silêncio: guerra e distopia fantasmagórica em *a Bright Room Called Day* de Tony Kushner

Vanessa Cianconi Vianna Nogueira

140 *¿Verdad o puro cuento?* As tessituras da memória em *Caramelo*, de Sandra Cisneros

Leila Assumpção Harris
Bruno Ferrari

157 *Eva Perón*, uma memória de *Antígona*

André Luis Mitidieri
Aldinete Miranda Santos

180 Dossiês temáticos das próximas edições

181 Normas para submissão de trabalhos

apresentação

A volta das escritas da memória é um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes da contemporaneidade. Como comenta Beatriz Sarlo, quando as modalidades discursivas, construídas a partir de perspectivas desconstrucionistas que preconizavam “a morte do sujeito”, pareciam completamente estabelecidas, surgiu um novo movimento de valorização da experiência vivida que poderia ser denominado de “o sujeito ressuscitado”. Os ensaios, reunidos na revista *Scripta Uniandrade*, v. 12, n. 1, dossiê temático “Textualidades memorialísticas”, apesar de bastante diversos, têm em comum reflexões que se pautam em torno de escritas do “eu” que reemergiram na contemporaneidade. Além de artigos sobre memória e história, memória cultural e memória arqueológica, o presente volume também inclui textos sobre (auto)biografia e autoficção, cujas fronteiras são tênues e indefinidas.

O ensaio de abertura de Solange Ribeiro de Oliveira, intitulado “Arte e memória cultural: construções e questionamentos”, mostra a importância das artes visuais na construção da memória cultural de uma nação, bem como a possibilidade de questionamento que esses textos pictóricos oferecem. A autora trata dessa temática no contexto brasileiro, abordando aspectos controversos em testemunhos históricos de Victor Meirelles e Pedro Américo para, em seguida, debruçar-se sobre a pintura contemporânea de Adriana Varejão que pode ser vista como um contradiscurso da visão da cultura brasileira retratada nas aquarelas de Jean-Baptiste Debret. No artigo seguinte, “Sobrevivendo à barbárie: a tortura verbalizada através de memórias”, Paulo Bungart Neto discute narrativas memorialísticas de escritores brasileiros que sofreram torturas no período de terror da ditadura militar brasileira e que, décadas depois, relatam a crueldade dos métodos, utilizados pela polícia militar, para forçar os militantes a delatar líderes de grupos armados e organizações clandestinas.

Um estudo de fragmentos dos romances de Pedro Nava e Marcel Proust, com ênfase no capítulo “Um amor de Swann”, de *Do caminho de Swann*, de Proust, e em “Paraibuna”, do *Baú de ossos*, de Nava, constitui o foco de análise de Cid Ottoni Bylaardt e Saulo Araújo Lemos, em “Proust,

Nava e arqueologias da ficção”. Com base em considerações críticas de Phillipe Lejeune e Maurice Blanchot, os autores discutem questões identitárias e implicações sobre o real e a ficção na obra de Nava. E, no artigo “As memórias de si: a subjetividade na literatura brasileira contemporânea”, Pauliane Amaral e Rauer Ribeiro Rodrigues argumentam que recentes pesquisas apontam a predominância de escrituras centradas no “eu” na produção literária nacional dos últimos anos. Os autores analisam a “retomada do eu” em textos de Luiz Vilela, Cristovão Tezza, Ivana Arruda Leite e Alciene Ribeiro Leite, com o intuito de verificar se a autorreferência ocupou o lugar dos debates de relevância social e política na atual produção literária brasileira.

A peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* é examinada, sob o viés autoficcional, por Ricardo Augusto de Lima, em “Autoficção como recurso metateatral em Caio Fernando de Abreu”. O autor salienta que o teatro de Abreu, baseado em situações empíricas ficcionalizadas, apresenta uma singularidade: a autoficção torna-se recurso metateatral, responsável por quebrar a ilusão dramática. Vanessa Cianconi Vianna Nogueira, por sua vez, demonstra como o teatro atualiza a memória histórica em “O resto não é silêncio: guerra e distopia fantasmagórica em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner”. A pesquisadora discute a função crítica da peça de Kushner ao aprofundar temas como a barbárie e a perda da consciência histórica.

O texto de Leila Assumpção Harris e Bruno Ferrari, intitulado *¿Verdad o puro cuento? As tessituras da memória em Caramelo, de Sandra Cisneros*”, discorre sobre o engajamento da escritura latino-americana no desenvolvimento de uma literatura memorialística de resistência, cujo intuito é conscientizar o leitor a respeito de problemas enfrentados por grupos que vivem às margens da sociedade. Os autores analisam o romance *Caramelo*, no qual Cisneros discute a questão da formação de identidades híbridas que emergem em regiões fronteiriças entre os Estados Unidos e o México. E, no artigo “*Eva Perón, uma memória de Antígona*, André Luís Mitidieri e Aldinete Miranda Santos comparam a tragédia grega, escrita por Sófocles, com o drama *Eva Perón*, do escritor argentino Raúl Natalio Roque Damonte Botana Tabora (Copi), sob o ponto de vista da memória, ou seja, sob a luz de mitos a respeito de ambas as protagonistas, reconfigurados pelos dramaturgos em épocas e situações distintas.

A diversidade de escrituras memorialísticas, coligida neste número da revista, mostra a renovação de forma e conteúdo do gênero. Do conjunto de artigos publicados se evidencia o pendor das escritas do “eu” de questionar o passado para entender o presente.

As editoras

ARTE E MEMÓRIA CULTURAL: CONSTRUÇÕES E QUESTIONAMENTOS

Solange Ribeiro de Oliveira (solanger1@uol.com.br)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG),
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Resumo: O artigo discute a função das artes visuais como instrumento tanto de construção quanto de questionamento de aspectos da memória cultural das nações. Tratando desse tema no contexto brasileiro, o trabalho parte das relações entre textos verbais e pictóricos, referentes à pintura de Victor Meirelles e de Pedro Américo, testemunhas da história e da política imperial do Brasil no século XIX. Na arte contemporânea, o texto analisa a pintura de Adriana Varejão em diálogo com a criação de Jean-Baptiste Debret. A artista brasileira elabora um contradiscurso, que reescreve e questiona interpretações de aspectos de nossa história implícitos na produção do pintor/viajante francês. Nesse sentido, a obra de Varejão atua como um convite à revisão de aspectos cruciais de nossa memória cultural.

Palavras-chave: Memória cultural. Arte e história. Pintura histórica brasileira. Adriana Varejão.

ART AND CULTURAL MEMORY: CONSTRUCTIONS AND CHALLENGES

Abstract: The paper discusses the role of the visual arts as tools both for the construction and for the challenge of aspects of a nation's cultural memory. Treating the theme in the Brazilian context, the article starts from the relation between verbal and pictorial texts concerning paintings by Victor Meirelles and Pedro Americo as witnesses of Brazilian history and imperial policy in the nineteenth century. In contemporary art, the text discusses the work of Adriana Varejão in her dialogue with the Jean-Baptiste Debret's prints and watercolors. The Brazilian artist creates a kind of counter-discourse rewriting and challenging interpretations of Brazilian history implicit in the French traveler/painter's production. Varejão's *œuvre* thus acts as an invitation for the revision of crucial aspects of Brazilian cultural memory.

Keywords: Cultural memory. Art and history. Brazilian historical painting. Adriana Varejão.

Artigo recebido em 04 jun. 2014 e aceito em 11 jun. de 2014.

Pronunciando-se sobre a hierarquia das artes, Leon Battista Alberti (1404-1472) considerava a pintura histórica, à italiana, como a mais alta forma de expressão pictórica; aquela que, voltada para o ideal do belo, antecedia em valor à pintura de descrição, presente no retrato, na paisagem ou na natureza morta. Na mesma ordem de ideias, o grande teórico das artes, pintor, músico e escultor, personificação do ideal renascentista do *uomo universale*, refere-se à “janela para a história”: a superioridade do gênero histórico repousaria, assim, não apenas em seu valor estético, mas também em sua função científica e documental.

O julgamento de Alberti foi repetidamente retomado. Na Europa do século XVII, a pintura e a escultura históricas, em função dos conhecimentos indispensáveis à sua criação, situavam-se no mais elevado patamar da hierarquia acadêmica. Sua supremacia acentuou-se a partir do final do século XVIII, sobretudo em razão da ascensão do Romantismo. No século XIX, teóricos e administradores feriram a mesma tecla, cultuando a pintura histórica como manifestação da identidade de uma nação e da civilização de seu povo. O Brasil do século XIX mostrou-se caudatário dessa postura. Como na Europa, a pintura de cavalete consolidou-se aqui como o gênero artístico preferido pela maioria dos círculos acadêmicos e sociais.

Na contemporaneidade, especialistas em História e Estudos Culturais voltam a retomar o tema transecular, enfatizando a relação entre suas pesquisas e a história da arte. Ao discutir o registro e o questionamento de questões relativas à memória coletiva, mencionam o papel da arte visual como tão importante quanto o de documentos escritos. A visão atualizada da história da cultura esforça-se, assim, por complementar essas fontes com outros tipos de discursos, acrescentando imagens e artefatos à prática tradicional, por tanto tempo preferencialmente orientada pelo discurso verbal. A propósito, esse julgamento harmoniza-se com a postura de Jürgen E. Müller, teórico dos Estudos de Intermidialidade. Embora oriundo de outro campo de estudos, seu pronunciamento converge com a visão dos estudos culturais e históricos contemporâneos. Müller aponta como a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermediária “um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos sócio-culturais e históricos” (MÜLLER, 2012, p. 76). Essa

confluência entre as abordagens de historiadores e a de um especialista nos Estudos de Intermidialidade, orienta o estudo da relação entre textos, históricos ou artísticos, contemplados neste trabalho, textos a cuja importância intrínseca se acrescenta a de oferecerem rico material para a construção da memória coletiva das nações. Nessa linha de investigação, meu tema específico concentra-se no papel da pintura do século XIX como interpretação de momentos decisivos da história brasileira. Em sua relação com os discursos verbais contemporâneos – manifestações de críticos, escritores e jornalistas do Segundo Reinado – a pintura contribuiu poderosamente para a construção de nossa memória cultural.

Na verdade, a retomada do tema da construção de uma memória cultural apoiada em obras de arte visual está longe de constituir novidade. Em nossos dias, críticos e historiadores são unânimes em afirmar a função relevante da pintura no projeto político do Segundo Reinado, respaldada por Araújo-Porto Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Trata-se, como veremos, da criação de uma iconografia e de símbolos voltados para a construção da identidade cultural da nação, então recém-liberta da condição de colônia portuguesa. Por outro lado, discutem-se também certas ambiguidades da criação artística face a episódios históricos decisivos daquele período, bem como os questionamentos gerados entre seus críticos.

Para o estudo da questão, começo por lembrar alguns dados de conhecimento geral. Em diálogo com as publicações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a arte de Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905), artistas e professores da Academia Imperial de Belas Artes (renomeada Escola Nacional de Belas Artes após a proclamação da República) mostrou-se decisiva para lançar os alicerces de nossa memória cultural. Sua pintura sugere um passado monumental, pontilhado de eventos gloriosos, voltado para a criação de uma memória coletiva em que a nação se reconhecesse com orgulho.

A primeira missa (1860), óleo de Victor Meirelles (Fig. 1), impõe-se como exemplo obrigatório dessa missão delegada à arte: o pintor põe a beleza a serviço da nova “comunidade imaginada”. Como fugir ao encantamento pela magnífica representação da mítica cerimônia?



Figura 1 – Victor Meirelles, *A primeira missa* (1861). Óleo sobre tela, 268 X 356 cm.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles

No quadro, a grandiosidade da natureza descortina-se como um palco digno de um episódio fundador de nossa história. Na visão do artista, conquistadores e conquistados, embora dividindo o mesmo espaço – portugueses à direita, índios à esquerda – contemplam, em aparente harmonia, o sacerdote no ato da Consagração. Um único gesto poderia ser interpretado como adverso: o de um índio que ergue os braços, esboçando, ou, talvez, reprimindo, o repúdio que se poderia deduzir da postura dos acompanhantes à sua retaguarda. Do lado oposto, entre companheiros atentos, outro índio olha de esguelha a cerimônia litúrgica, dividindo a atenção com um casal que lhe fala. Em sua maioria, a população indígena, curiosa, dispõe-se pacificamente ao redor do círculo delineado pelo olhar do espectador. Voltados para o ponto central, luminoso, destacado pela sobrepeliz branca do oficiante, homens e mulheres, nus, limitam-se a assistir, sem compreendê-lo, ao ritual do invasor. Seria difícil fugir à sugestão de uma comunhão utópica entre portugueses e indígenas, de interesses na

verdade forçosamente antagônicos. A leitura imediata é de uma união sólida, sacramentada pela fé, se não comum, pelo menos incontestada: o pintor parece desconhecer (ou propositadamente esquecer) o uso da religião enquanto braço auxiliar da conquista, seguida, como se sabe, de virtual genocídio.

Em outras telas Meirelles mostra a mesma idealização conciliatória, própria de sua tendência a adoçar a memória de momentos conflituosos. Até na representação de batalhas o pintor escamoteia os aspectos mais contundentes. Como demonstra a serena beleza de seu *Combate naval do Riachuelo* (Fig. 2), preocupa-se, em primeiro lugar, com elementos estéticos. Note-se o contraste estabelecido pelo posicionamento de figuras e grupos, a variedade das expressões, os efeitos das massas de sombra e luz, o cuidado com a perspectiva, a atenção às cores complementares, como no contraste entre o navio verde e os uniformes vermelhos dos combatentes.



Figura 2 – Combate naval do Riachuelo (1882-1883). Óleo sobre tela, 420 x 820 cm.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles

A verdadeira batalha do Riachuelo (1865), travada pelo controle da baía do Prata, na guerra do Paraguai (“maldita guerra”, na expressão do historiador Francisco Doratioto), foi tão feroz que se travaram combates corpo a corpo até dentro dos navios. O pintor ignora esses fatos. Concentra-se no pictorial, nos efeitos estéticos, na fantasia de uma memória coletiva harmoniosa, em torno da qual se concentraria a nação. Suas palavras, a respeito de outro quadro, *A batalha de Guararapes* (Fig. 3), aplicam-se também perfeitamente ao *Combate naval do Riachuelo*: “na representação da batalha

[...] não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito [...] para mim, a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos” (DUQUE ESTRADA, p. 78). Com efeito, o pintor consegue representar essa visão: *A batalha de Guararapes* parece mergulhado numa luz rosada, entre cúmulos algodoados, onde o sol brilha como cúmplice prestimoso, realçando os encontros dos combatentes sem exhibir seus aspectos mais brutais.



Figura 3 – Victor Meirelles, *A batalha dos Guararapes* (1879). Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=victor+meirelles&ch>

Para o leitor contemporâneo, essa interpretação adúlcorada, acoplada às palavras do artista, soa como dolorosa ironia. A descrição de episódios sangrentos como “encontro feliz” é no mínimo surpreendente. Na realidade, tal qual a do Riachuelo, a batalha dos Guararapes (1648-49), travada quase dois séculos antes entre holandeses e portugueses ao sul do Recife, foi marcada por lutas desesperadas, que chocariam o espectador mais empedernido.

A primeira missa, *o Combate naval do Riachuelo* e *A batalha dos Guararapes* são apenas três das inúmeras telas que ilustram interpretações pictóricas de aspectos da história e da vida cultural de uma época. Nesses, como em incontáveis outros exemplos, avulta o significado atribuído por críticos e historiadores à pintura histórica brasileira do século XIX. Tanto as próprias obras, quanto os discursos verbais tecidos em torno delas, atuariam como propaganda da política imperial; criariam símbolos e imagens para dar

forma à identidade nacional, representar a grandeza do Império e possibilitar a criação de uma memória coletiva sedutora. Tais foram, entre outros, os quadros pintados por Victor Meirelles: retratos de Pedro II, da Imperatriz Tereza Cristina e da Princesa Isabel assinando a Lei Áurea, e, sobretudo, as representações enaltecendo a guerra do Paraguai, que incluiu como comandantes o próprio Imperador, e seu genro, o Conde d'Eu. Para alguns especialistas, de tão evidente, chega a ser redundante a constatação dessa contribuição da pintura para a construção de “ficções que constroem a História”. Por outro lado, destacam-se também aqueles que, sem, totalmente discordar dela, consideram simplista essa tese. Destaco aqui o nome de Rafael Cardoso. Para esse historiador, afirmar que a única função da pintura histórica no Brasil teria sido oferecer sustentação ideológica para o governo imperial significa desviar os olhos da textura complexa, delicada e frequentemente contraditória da realidade histórica, além de desconhecer o processo profundamente complexo de conciliação de valores culturais antagônicos que Alfredo Bosi define como a “dialética da colonização”. Significa, sobretudo, ignorar o contexto sociocultural bem como o significado daquela arte para seus contemporâneos. Em resumo, implica esquecer outros exemplos de arte visual, que, à mesma época, contestavam a propaganda oficial. A afirmação de Cardoso vem ao encontro de minha argumentação central: a arte, bem como sua relação com documentos verbais, serve tanto à formação de uma memória coletiva favorável à política oficial, quanto à sua contestação. Releituras e questionamentos podem sempre desafiar a construção dominante.

Rafael Cardoso defende essa tese citando uma pintura aparentemente voltada para a exaltação da política imperial, em momento de intensa união cívica, essencial para a formação da identidade nacional durante o Segundo Reinado. O historiador refere-se a *A batalha do Avaí* (1877), tela de Pedro Américo (Fig 4), inspirada em um dos últimos episódios da Guerra do Paraguai. A identificação do artista com a causa defendida parece indiscutível. Basta lembrar a inclusão de seu autorretrato como o soldado 33 do quadro, o que deve ter contribuído para o elogio a sua pessoa pela imprensa da época como “herói” e “patriota”, comparado aos combatentes. Lembre-se, ademais, o majestoso monograma P II, no alto da pesada moldura, lembrando o papel de Pedro II na guerra, que

sustentava sua popularidade. Não sem razão, o quadro foi adquirido pelo Ministério da Guerra.

Nesse, como em outros quadros, Pedro Américo recapitula eventos que simbolizavam a autonomia institucional e territorial do país, e colaboravam para a criação de uma iconografia e uma simbologia próprias. O quadro celebra a batalha, travada em 1868, em território inimigo, a qual, sob o comando do Duque de Caxias, coroou uma série de vitórias do exército brasileiro. Destroçadas, as forças paraguaias ficaram reduzidas a uma centena de sobreviventes em fuga.



Figura 4 – Pedro Américo, *A batalha do Avaí* (1872-1877). Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_de_Avaí.

A tela foi recebida por muitos como uma homenagem à política imperial, que fazia intensa propaganda da guerra como defesa da unidade e da integridade do território nacional. Entretanto, Rafael Cardoso relembra leituras contemporâneas que contestam essa interpretação: o quadro não

celebraria os feitos imperiais, antes, pelo contrário, subliminarmente, constituiria um manifesto antimonarquista.

A hipótese não é absurda. Como se sabe, a imprensa republicana apoiou a venda da tela ao Ministério da Guerra. *A República*, jornal republicano, publicou uma série de artigos enaltecendo Pedro Américo como “nosso mais inspirado pintor”, além de elogiar a “atrevida concepção” e “arrojada execução” de seu quadro. Cardoso refere-se a essas manifestações como testemunho das simpatias republicanas do pintor. No mesmo sentido, menciona detalhes da tela que sugerem aversão à ferocidade dos vencedores e simpatia pelos derrotados. O historiador cita, por exemplo, o contraste entre os brasileiros fardados e ordeiros e os paraguaios *seminus*. Trata-se de uma alegoria da civilização face à barbárie? A interpretação é discutível. No primeiro plano, vê-se uma família de paraguaios, incluindo um velho cego e uma mulher com o seio à vista, tentando proteger um bebê. Seria esse o resultado de uma conduta humanitária, própria de um vencedor civilizado? Por outro lado, o Duque de Caxias, personificação do Império, aparece no alto de uma colina, afastado da ação, enquanto o General Osório, republicano na juventude, destaca-se no meio da tela, lutando com galhardia. O pintor também rompe com o chamado “silêncio iconográfico”, possibilitando uma possível leitura abolicionista de sua tela. Pela primeira vez, representa negros envolvidos na luta. A crítica se dividiu a respeito. Ler-se-ia aí uma alusão ao sacrifício dos escravos? Uma referência aos senhores que se furtaram a combater, enviando os negros em seu lugar? Pedro Américo seria abolicionista?

Aproveitando o momento de entusiasmo nacionalista pela vitória contra o Paraguai, o pintor procura cortejar o favor do exército e da família imperial com outra tela, *A batalha do Campo Grande*, representação da última grande vitória brasileira, que virtualmente encerra a guerra. Entretanto, tal como *A batalha do Avaí*, encontram-se na *A batalha do Campo Grande* (Fig. 5) elementos propícios a interpretações contraditórias. Trata-se de uma propaganda do Império, uma celebração do comandante em chefe da guerra, o Conde d’ Eu, ou, pelo contrário, de uma representação irônica do príncipe consorte?



Figura 5 – Pedro Américo, A batalha do Campo Grande (1877). Óleo sobre tela, 332 x 530 cm. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=pedro+americo+batalha+de+campo+grande>

Segundo meticoloso estudo de Maraliz de Castro Vieira Christo, citado abaixo, *A batalha do Campo Grande* mescla referências a obras francesas e italianas sobre episódios semelhantes, adaptando-as ao contexto nacional. A tela representa um momento dramático, quando um contra-ataque paraguaio põe em risco a vida do Conde d'Eu, comandante em chefe do exército brasileiro. Um ajudante de ordens, o Capitão Almeida Castro, protege o príncipe, que insiste em manter-se na vanguarda do exército. Para impedi-lo de avançar, o Capitão segura-lhe as rédeas do cavalo. Outro combatente, o Coronel Enéas Galvão, chefe do estado-maior, situado à direita do quadro, interfere energeticamente. Por ordem do príncipe, dá voz de prisão ao Capitão e ordena que solte as rédeas do cavalo.

Na época, a representação foi intensamente questionada. Não faltou quem louvasse a tela como afirmação do poder civilizatório do Império. Mas a imprensa republicana criticaria a concentração da pintura em um grupo aristocrático, a redução de uma batalha de sete horas, travada num espaço de mais de duas léguas, a um ato individual, relegando a segundo plano a participação dos soldados, representantes do povo. Outra vertente crítica questionava a escolha de um episódio que rompia a hierarquia,

mostrando um subordinado tentando cercear a ação de seu superior. Estaria o comandante em chefe à mercê de seu ajudante de ordens? Questionou-se, sobretudo, a interpretação dada pelo pintor à figura do Conde d'Eu, em contraste com a de Almeida Castro. O espectador de nossos dias dificilmente discordará dessas observações: a postura do príncipe é afetada, o rosto inexpressivo, os gestos duros, lembrando mais um manequim vestido que um herói do Império. Falta-lhe a grandeza associada a figuras heroicas. Pelo contrário, a representação do ajudante de ordens transmite coragem, determinação, audácia. Gonzaga Duque, importante articulista da época, opina que, no estudo preliminar feito pelo pintor para esse quadro, a imagem do príncipe exibe muito mais vitalidade que na versão definitiva. O jornalista pergunta: como interpretar esse esvaziamento da figura do herói. Por que enfatizar a ação dos comandados, seu heroísmo e solidariedade, e não a do comandante em chefe? O retrato pouco lisonjeiro do príncipe não poderia ser debitado à imperícia do pintor, de reconhecido talento, sobejamente demonstrado na representação de outros personagens. O retrato do Conde d'Eu, contrasta, sobretudo, com quadros de outros artistas, certamente conhecidos do erudito pintor, nos quais um cavalo é igualmente sofrido para salvar o cavaleiro. Em *São Luiz na batalha de Taillebourg*, tela de (Eugène) Eugène Delacroix, por exemplo, a imagem de São Luiz trai seu ímpeto guerreiro: retido é seu cavalo, não o cavaleiro. De tudo isso, argumentam os críticos, ficam algumas dúvidas. Não se questiona a adesão de Pedro Américo ao programa do governo imperial nos anos de 1870. Discute-se, entretanto, se era sincera. Paradoxalmente, o pintor deu sinais de sua simpatia pela causa republicana e abolicionista, recebendo de Gonzaga Duque, o maior crítico da pintura acadêmica, o epíteto de oportunista. Pedro Américo pode realmente ter tido simpatias republicanas, provável razão da continuidade de seu sucesso, mesmo após a instauração da República. Com a continuada apropriação da arte pelo novo regime, o artista atingiu uma segunda fase gloriosa de sua carreira, criando algumas de suas obras mais notáveis, como *Tiradentes esquarterado*, *A libertação dos escravos*, *Honra e pátria e Paz e concórdia*, pintadas para a oficialidade republicana. Ao lado de suas outras telas, e das igualmente memoráveis *A primeira missa* e *A batalha naval do Riachuelo*, de seu rival Victor Meirelles, reproduções dos quadros de Pedro Américo frequentam tanto volumes eruditos quanto manuais escolares. Continuam a despertar atenção também pela grandiosidade de sua escala e de seu porte. Sobretudo, preservam seu papel decisivo para a construção

de nossa memória coletiva, por muito que seu sentido possa ser discutido ou contestado.

O século XIX propiciou o aparecimento de outras obras, também filiadas à pintura histórica, que, com estilo e, muitas vezes, temas diferentes, igualmente deram suporte à construção de nossa memória coletiva. Tal como as telas de Victor Meirelles e de Pedro Américo, elas ensejaram interpretações variadas. Inspiraram releituras e recriações, tanto no discurso verbal quanto na própria pintura. Refiro-me à arte de viajantes estrangeiros, especialmente a do francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), etnógrafo e artista formado pela Academia Francesa de Belas Artes, discípulo e parente distante do grande Jacques-Louis David (1748–1825). Como a do pintor alemão Johann Moritz Rugendas(1802–1858), o legado de Debret constitui um documento crucial para o estudo da vida brasileira nas primeiras décadas do século. Na pós-modernidade, sua obra adquire notável sobrevida, resultante do diálogo que com ela trava nossa contemporânea Adriana Varejão. Apropriando-se do estilo e de figuras semelhantes às de Debret, mas transportando-as para cenas diferentes, muitas criações da artista brasileira contestam certas imagens engastadas em nossa memória cultural: constituem uma espécie de contra-história, um convite à revisão de aspectos de nossa memória coletiva evocados pela arte do pintor francês.

Debret chegou ao Brasil em março de 1816 como membro da chamada Missão Artística Francesa, integrada por artistas e artesões. Sob os auspícios de D. João VI, eles criaram no Rio de Janeiro a Escola Real de Artes e Ofícios, renomeada Academia Imperial de Belas Artes no reinado de Dom Pedro I – a mesma Academia na qual atuaram, como professores e artistas, Victor Meirelles e Pedro Américo.

A missão francesa foi o principal acontecimento cultural do século. Desde o princípio, assinalou um conflito entre o laicismo francês e as tradições coloniais e religiosas de origem portuguesa. Nessa linha, entre 1816 e 1831 (ano de seu regresso a Europa), além de retratos de membros da corte imperial e de desenhos de uniformes e ornamentos para cerimônias públicas e festividades oficiais, Debret produziu textos escritos e, sobretudo, aquarelas e desenhos extremamente inovadores, por frequentemente registrar a vida das classes populares. Para esses temas, a aquarela, forma privilegiada pelo artista, mostra-se eminentemente adequada. Baseada no uso de pigmentos dissolvidos em água, com suportes variados – papel, tecido,

couro, tela, casca de árvore, plástico – a técnica contribui para atribuir à criação de Debret a impressão de leveza e espontaneidade.

A propósito, boa parte dessa criação nasceu do interesse de um irmão do pintor, que, de Paris, escrevia cartas manifestando curiosidade a respeito da vida cotidiana no Brasil. Após sua volta à França, Debret publicou em três volumes a produção realizada no Brasil, a monumental *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, ou *Séjour d'un Artiste Français au Brésil* (1834-1839). Em pequena edição, a série teve pouca repercussão e nenhum sucesso editorial, contrastando com a importância de que iria se revestir para a historiografia e a memória cultural brasileira.

Em nossos dias, a *Viagem pitoresca e histórica* adquire pujante sobrevida, tendo em vista sua releitura por Adriana Varejão, em pinturas e instalações que integram paródias e adaptações críticas da *œuvre* fonte. Nesses trabalhos, Varejão evoca um repertório de imagens associadas à nossa história – virtual contradiscurso, desafiador de clichês da narrativa tradicional. Sob o ponto de vista dos Estudos de Intermidialidade, trata-se de uma prática duplamente interessante. Por um lado, questiona o discurso em outra mídia, a verbal, presente em textos de historiadores. Mas inclui também uma relação intramidiática, em que a pintura questiona a própria pintura. A brasileira dialoga, questionando-as, com as obras do pintor viajante, confirmando a tese de que, tal como a linguagem verbal, a arte visual serve tanto ao registro quando à contestação de interpretações de fatos históricos.

O questionamento de Adriana Varejão a narrativas convencionais envolve questões como o canibalismo, a escravidão, o papel da evangelização e de nossa miscigenação cultural e racial. Com vistas a esses temas, é que julgo mais profícuo o exame da relação de sua arte com a de Debret: as pinturas e instalações de Varejão simultaneamente citam e contestam a obra do francês, visando questionar, ou mesmo modificar, aspectos de nossa memória coletiva. Com esse objetivo, a iconografia da artista incorpora estratégias recorrentes: sulca suas telas com incisões e suturas, usa imagens e cores típicas, além de pinturas que imitam azulejos encontrados em monumentos históricos.

Para esse trabalho, Varejão não poderia encontrar ponto de partida mais adequado que a criação de Debret. Durante os quinze anos de sua permanência no Brasil, o pintor registrou os mais variados aspectos do país: paisagem, flora, fauna, vida doméstica e religiosa, cenas históricas e cotidianas – até detalhes como o descarregamento de mercadorias nas praias

cariocas. Sua arte incluiu representações de figuras de todas as classes sociais – não apenas Dom João VI, Dom Pedro I, a Imperatriz Leopoldina, funcionários e dignitários da corte, mas também militares, índios e mestiços com suas famílias, hábitos e rituais, a labuta dos negros escravos (nos quais o artista parecia encontrar uma dignidade especial), belas escravas, com seus turbantes coloridos, carregando flores, vendendo sucos de frutas nos dias de calor, escravos fugitivos usando grotescas máscaras de metal, escravos tristes, mal alimentados, ou em trajes de gala para ser batizados... Tão verossímeis eram essas imagens, que, quando publicou sua *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, Debret foi duramente criticado por membros do Instituto Geográfico e Histórico do Brasil: consideraram chocante a representação realista de negros e cenas populares. Pois, apesar de, na maioria das pinturas, Debret ter preferido representar espetáculos pitorescos e aprazíveis, ele também registrou episódios chocantes, como a venda e o espancamento de cativos, e até a caça a índios para escravizá-los, como na representação de uma família guarani capturada para esse fim (Fig. 6).



JEAN BAPTISTE DEBRET | Sauvages civilisés soldats indiens de la province de la Curitiba, ramenant des sauvages prisonniers. | Litografia e aquarela sobre papel | Arquivo Casa de Memória de Curitiba

Figura 6 – Debret, *Família guarani capturada por caçadores de escravos*. Litografia e aquarela sobre papel. Fonte: <https://www.google.com.br>.

Ironicamente, esse realismo não parece bastar para Adriana Varejão. Ela faz uma releitura crítica de várias obras, desafiando a visão pitoresca, geralmente pacífica, do Brasil aí inscrita. Nossa contemporânea desconstrói até representações aparentemente inocentes de plantas, frutas e flores, como nas pinturas reproduzidas abaixo (Fig. 7).



Figura 7 – Debret, *Flora brasileira*.
Fonte: [//www.google.com.br/search?q=Jean-Baptiste+Debret](http://www.google.com.br/search?q=Jean-Baptiste+Debret)

Note-se o contraste entre essas imagens e as frutas em *Sereias bêbadas*, de Varejão (Fig. 8):



Figura 8 – Adriana Varejão, *Sereias bêbadas* (2009) (detalhe).
Óleo sobre fibra de vidro e resina, 150 x 25 cm.
Fonte: <http://arte-harte.blogspot.com.br/2010/03/adriana-varejao.html>

Nesse óleo, os figos assumem uma aparência háptica, quase carnal, como num convite ao tato. Escavadas com fendas sangrentas, típicas da criação de Varejão, as frutas, como em muitas de suas outras obras, assemelham-se a vaginas. Outro contraste chamativo pode ser visto em representações de plantas. Veja-se, por exemplo, o desenho de Debret (Fig. 9):



Figura 9 – Debret, *Helicônia*.
Fonte: www.brasiliana.usp.br.

Observe-se a diferença entre *Helicônia* e as plantas brasileiras, na representação da artista contemporânea (Fig. 10):



Figura 10 – Adriana Varejão, *Espécimes da flora1* (1996). Óleo sobre tela e couro sintético, 195 x 165 cm.
Fonte: oglobo.globo.com

Ao leitor atento não escapa a sugestão do sangue que escorre de folhas e frutas, a alusão ao canibalismo explicitado por Varejão em outras pinturas, em *Comida* (1992), por exemplo (Fig. 11):



Figura 11 – Adriana Varejão, *Comida* (1992).

Óleo sobre tela, 120 x 100 cm.

Fonte: <http://www.adriana varejao.net/category/category/paintings-series>

No conjunto da obra da artista, abundantes pistas contextuais autorizam a ver até em imagens florais alusões à ferida aberta no interior das nações submetidas à violência da colonização. O mesmo se poderia dizer de duas das cinco pinturas incluídas no políptico *Carnívoras*. Algumas das flores parecem agressivas, prontas a furar os olhos do espectador com suas extremidades perfurantes (Fig. 12).



Figura 12 – Adriana Varejão, *Carnívoras* (2008), políptico. Óleo e gesso sobre tela, 190 x 120 cms cada.

Fonte: www.inhotim.org.br.

Em outras pinturas, as referências à violência da conquista são mais explícitas. Cavidades escancaradas semelhantes às de *Carnívoras* podem ser vistas como alusões à *vagina dentada* da narrativa folclórica. Presentes na mitologia de diversos povos, inclusive de indígenas da América do Sul, essas lendas previnem contra o estupro e advertem sobre o perigo oferecido por mulheres desconhecidas. Em resposta à sabida violação de mulheres na história das colonizações, o tema é abordado frontalmente pela artista, em *Filho bastardo* (Fig. 13):



Figura 13 – Adriana Varejão, *Filho bastardo*, (1992). Óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm.
Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Adriana%20Varejão%20Bastard%20Son>

O óleo de 1992, usando imagens semelhantes a inocentes criações de Debret, contradiz brutalmente uma das imagens mais caras à memória coletiva brasileira, a de sacerdotes virtuosos, missionários importados para mostrar aos nativos o caminho da salvação. Lembro aqui o jesuíta espanhol José de Anchieta (1534 –1597), icônica figura, conhecido como Apóstolo do Brasil, canonizado pelo Papa Francisco em 2014. Para os cultores dessas narrativas, a arte de Varejão chega a ser blasfema. À esquerda de *Filho bastardo*, vê-se um padre estuprando uma negra. Indiferente ao grande crucifixo pendente de sua batina, o padre dá sua contribuição para povoar o país com bastardos mestiços. Do lado oposto, dividida da primeira cena por um sugestivo corte de carne sangrenta, um militar uniformizado, à frente de outra imagem idêntica, parcialmente escondida, prepara-se para

surrar uma índia. Amarrada a uma árvore, ela parece esperar pacientemente para ser também estuprada.

Salta aos olhos o contraste entre personagens – padres, no caso – representados por Debret e releituras como essa, propostas por Varejão. Embora incluam figuras que parecem saídas das gravuras do pintor, Varejão as transporta para situações diferentes. Deslocadas, adquirem sentido diverso do que nelas viu o pintor/viajante. Para avaliar esse contraste, vale a pena lembrar algumas gravuras de Debret. Nas obras do artista francês sacerdotes e funcionários – os dois braços, o leigo e o religioso, da colonização – nada têm da violência que lhes atribui a pintura de Varejão. Padre e militar aparecem trabalhando inocuamente, como na aquarela que registra um casamento de negros agregados a uma família rica (Fig. 14).

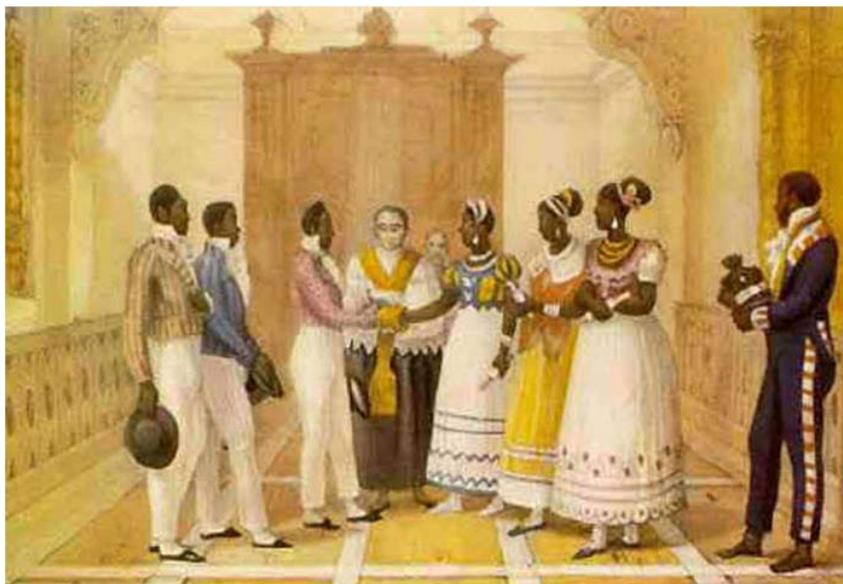


Figura 14 – Debret, *Mariage de nègres d'une maison riche* (1826). Aquarela sobre papel, 15.7 x 21.6 cm. Fonte: www.wemb-music.org.

O sacerdote dessa aquarela oferece um contraste radical com o padre representado pela brasileira: de aparência bondosa, oficia o casamento de um casal de negros, futuros pais de filhos legítimos. Em outra gravura, um oficial da corte – bem diferente dos militares vistos em *Filho bastardo* –

parece atento a seus deveres, seguido de uma negra que, carregando sua alabarda, não demonstra qualquer insatisfação com sua tarefa (Fig. 15).



Figura 15 – Debret, *Officier de la cour se rendant au palais* (1822).
Aquarela sobre papel, 15.1 x 23.4 cm. Fonte: <https://www.google.com.br>.

O contraste entre cenas interiores pintadas pela artista brasileira e pelo francês é igualmente marcante. Lancemos um olhar à aquarela de Debret, representação de uma família jantando tranquilamente, servida por negros escravos (Fig. 16). O dono da casa concentra-se gulosamente na comida. Sua esposa, entretanto, com o braço esquerdo pousado sobre a mesa, abaixa o direito para oferecer um bocado de alimento a um negrinho nu – como poderia fazer com um cãozinho. Assentada no assoalho, outro negrinho come também. Não se pode deixar de imaginar que as duas crianças bem podem ser bastardos dos homens da família, gerados tão irresponsavelmente como no óleo *Filho bastardo*.



Figura 16 – Debret, *Un diner brésilien* (1827). Aquarela sobre papel, 15.9 x 21.9 cm.
Fonte: www.galeria.cluny.com.br.

A aparente respeitabilidade da cena do jantar é contestada pela representação de outras cena interiores, como em *Filho bastardo II*, de autoria de Varejão (Fig. 17). Note-se, a semelhança das figuras com as das gravuras de Debret, que, evidentemente, jamais pintou quadros como este.



Figura 17 – Adriana Varejão, *Filho bastardo II* (1995). Óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm. Fonte: [http://dasartesplasticas.blogspot.com/Adriana Varejão](http://dasartesplasticas.blogspot.com/Adriana%20Varej%C3%A3o).

Nesse óleo, a cena explícita, à direita, e a incisão, no centro do quadro, semelhante a uma vagina, denunciam o estupro de escravas negras pelos colonizadores. À esquerda, uma índia, assentada, imóvel, baixa os olhos humildemente. Uma terceira mulher, quase criança, permanece de pé junto a dois oficiais uniformizados. Indiferentes às ocorrências a sua volta, conversam placidamente. Ao que parece, tanto a jovem quanto a mulher assentada, estão, indefesas, aguardando a violação inevitável. Junto à porta, um terceiro militar, em silêncio cúmplice, garante que nenhuma das mulheres possa escapar a seu destino. A divisão no centro do quadro de Varejão também evoca uma aquarela de Debret, onde, em vez de uma incisão sangrenta, uma parede equivalente a um biombo divide o espaço em dois ambientes (Fig. 18). Diversamente do óleo de Varejão, a aquarela é razoavelmente inócua: mostra rapazes matando o tempo após o jantar, numa tarde de verão, lendo, bebendo, ou tocando música – alusão, talvez, à indolência dos homens do país, que deixavam o trabalho pesado a cargo dos escravos.

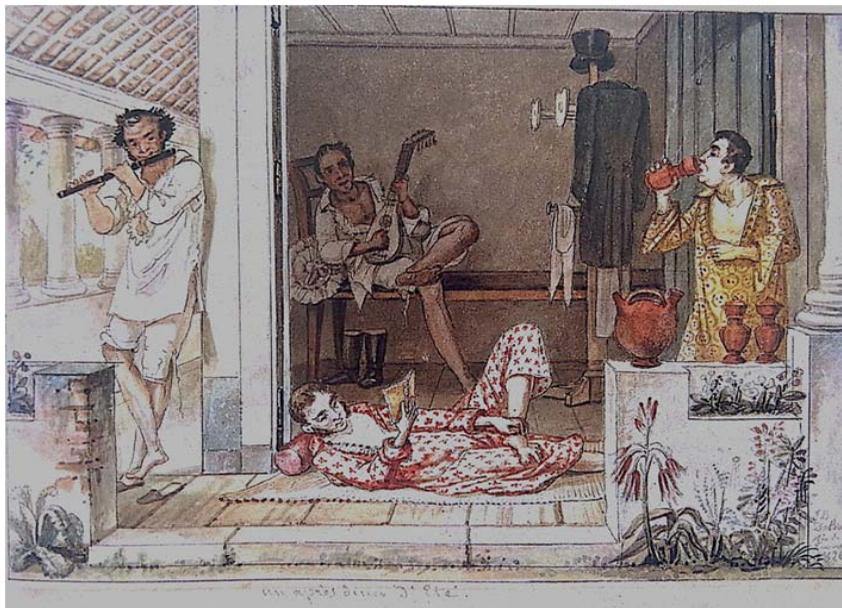


Figura 18 – Debret, *Un après dîner d'été* (1826). Aquarela sobre papel 15 x 21.3 cm.

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=jean-baptiste+debret+obras>.

O interesse de Debret pelos brasileiros não é documentado apenas por representações de grupos, mas também por retratos de indivíduos, brancos, negros ou índios, sobre os quais seu pincel se detém afavelmente. Entre as mulheres, pousa sobre damas da corte, com penteados ornados de plumas e longos vestidos de caudas ainda mais longas (Fig. 19).



Figura 19 – Debret, *Deux dames d'honneur en costume de la cour* (1826). Aquarela e desenho a lápis, 15,8 x 22 cm. Fonte: www.modapraler.modapraler.com.br.

Debret retrata também escravas negras, entregues a tarefas domésticas, ou, na rua, vendendo flores, quitutes e frutas (Fig. 20).



Figura 20 – Debret, *Nègresse tatouée vendant des fruits de cajous* (1827). Aquarela sobre papel 15.7 x 21.6 cm. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=jean-ptiste+debret+obras>

Nem faltam desenhos de índias, como a jovem que, orgulhosa, exhibe os seios amplos, seu colar trabalhado e diadema floral (Fig. 21).



Figura 21 – *Kiakharara Mongoyo* (c. 1817-1829). Desenho a lápis 32 x 28.9 cm.
Fonte: <https://www.google.com.br/#q=jean-baptiste+debret+obras>

A artista brasileira prefere combinar suas alusões a diferentes tipos femininos numa obra única, *Testemunhas oculares X, Y, e Z* (Fig. 22).



Figura 22 – Adriana Varejão, *Testemunhas oculares X, Y e X* (1997).
Óleo sobre tela, porcelana, fotografia, prata, cristal, 200 x 250 x 35 cm.
Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=adriana+varejão+testemunhas+oculares>.

Nesse trabalho, a artista inclui seu próprio retrato, triplicado, para representar mulheres de etnias diversas. Em testemunho de sua identificação com elas, Varejão encarregou Ana Moura, artista acadêmica, de pintar seu retrato em três poses diferentes, em alusão aos diversos grupos que contribuíram para a população do país: uma negra, uma índia e uma brasileira com feições achinesadas (fruto provável de casamentos mistos, alusão também à *chinoiserie* frequente no barroco brasileiro). Esse tipo de retrato remonta a um gênero colonial praticado na América espanhola, onde casais de raças diferentes costumavam encomendar retratos de si próprios junto aos filhos mestiços, incluindo nas telas informações escritas sobre suas raças. *Testemunhas oculares X, Y e X* também alude a uma lenda segunda a qual a imagem do assassino permanece gravada na retina da vítima. Isso explica o corte no rosto de cada mulher, mostrando o lugar de onde foi extraído um de seus olhos, visando impedi-la de atuar como testemunha e de denunciar o crime exibindo a imagem do culpado. À frente de cada retrato, numa superfície de vidro sustentada por uma moldura de metal, encontra-se uma lente de aumento – convite para que o espectador examine um pequeno objeto que contém o olho arrancado. O objeto simula um minúsculo porta-joias, com a tampa erguida. Levantada, ela deixa ver uma miniatura de gravuras de Theodore de Bry que ilustraram os livros do mercenário Hans Staden sobre suas viagens pelo Brasil do século XV. A história de Staden é uma das famosas narrativas sobre canibais nas terras descobertas do Novo Mundo – narrativas usadas, entre outras, para legitimar a violência da conquista. As mulheres representadas pela pintura de Varejão certamente sofreram essa violência. Seus olhos extirpados ainda contém as imagens dos espetáculos que presenciaram, dos sofrimentos que testemunharam. Surradas e estupradas, viram seus maridos, irmãos e filhos assassinados ou escravizados.

Não admira que os culpados tenham querido cegá-las, impossibilitá-las de dar testemunho contra seus crimes. Nisso, contudo, não obtiveram sucesso. No rosto de cada mulher um olho ficou intacto. A vítima pode ainda fixá-lo no espectador, apelar silenciosamente para seu apoio. Essas mulheres são sobreviventes. A arte lhes prolongou a vida, para que não esqueçamos sua história. A pintura de Varejão contribui para que ela continue a ser contada. Ao fazê-lo, questiona a postura de outros artistas, menos inclinados a incluir episódios violentos em nossa memória coletiva.

REFERÊNCIAS

BERENSON, Bernard. *Aesthetics and History*. New York: Doubleday, 1953.

CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do segundo reinado. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>. Acesso em: 2 maio 2014.

CASTRO, Isis Pimentel. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma identidade nacional. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/18260>. Acesso em: 23 maio 2013.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Quando subordinados roubam a cena. *Saculum*. Revista de História (19) João Pessoa, jul-dez 2008. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/>. Acesso em: 25 maio 2014.

COLI, Jorge. O sentido da *Batalha de Avaby*, de Pedro Américo. In: *Projeto História* (24), 2002, p. 113-127.

DEBRET, Jean Baptiste; BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do; CARVALHO, Jose Murilo de. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. 3. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

DESAI, Dipti; HAMLIN, Jessica; MATTSON, Rachel. *History as Art, Art as History: Contemporary Art and Social Studies Education*. New York and London: Routledge, 2010.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita guerra: nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 188, p. 71-84.

MARTÍ, Silas. Livro dissecou quadro *A batalha do Avaí* de Pedro Américo. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 23 nov. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.com.br/ilustrada/2013/11/1375248->> Acesso em: 17 maio 2014.

MILLIET, Sérgio; MORAES, Rúbens Borge. *O Brasil de Debret: notas para a edição completa do livro Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1993.

MORAES, Marcos. *Adriana Varejão*. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2012, p. 75-95.

SANTIAGO, Silviano. The Contemporary and Visionary Fiction of Adriana Varejão. In: *VAREJÃO, Adriana. Entre carnes e mares. Between flesh and oceans*. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó Ltda, 2009, p. 85-96.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Romantismo tropical: a estetização da política e da cidadania numa instituição imperial brasileira. Penélope*, n. 23, 2000, p. 109-127.

_____. Paved and Tiled by Adriana Varejão. In: *VAREJÃO, Adriana. Entre carnes e mares. Between flesh and oceans*. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó Ltda, 2009, p. 143-155.

_____. *A batalha do Avaí*. A beleza da barbárie: a guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Editora GMT, 2013.

VAREJÃO, Adriana. Interview with Hélène Kelmachter. *Chambre d'échos./ Câmara de Ecos*. Fondation Quartier pour l'art contemporain. Actes Sud, 2004. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/entrevista-com-helene-kelmachter>. Acesso em: 13 mar. 2014.

SOBREVIVENDO À BARBÁRIE: A TORTURA VERBALIZADA ATRAVÉS DAS MEMÓRIAS

Paulo Bungart Neto (pauloneto@ufgd.edu.br)
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)
Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumo: O artigo analisa obras memorialísticas de escritores brasileiros que sobreviveram a torturas durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Narrativas como *Tirando o capuz* (1981), de Álvaro Caldas, *Em busca do tesouro* (1982), de Alex Polari, e *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares, organizam-se em torno da evocação, décadas depois, dos momentos de terror vividos durante as sessões de tortura, nas quais os militantes suportaram choques elétricos, injeções de soro e simulações de fuzilamento, dentre outras práticas, como métodos institucionalizados de repressão utilizados com o intuito de forçar a delação de líderes de grupos armados e organizações clandestinas. O discurso autobiográfico desses “sobreviventes” é analisado a partir do aporte teórico de estudiosos como Michael Pollak (1989), Andreas Huyssen (2000), Iván Izquierdo (2004), Beatriz Sarlo (2007) e Leonor Arfuch (2010), dentre outros.

Palavras-chave: Memórias. Literatura brasileira contemporânea. Tortura. Memorialistas brasileiros.

SURVIVING THE BARBARITY: THE TORTURE VERBALIZED THROUGH MEMORIES

Abstract: The article analyzes memoirs written by Brazilian writers who survived from tortures during the Brazilian military dictatorship (1964-1985). Narratives such as *Tirando o capuz* [*Getting the hood off*, 1981], by Álvaro Caldas, *Em busca do tesouro* [*In search of the treasure*, 1982], by Alex Polari, and *Memórias do esquecimento* [*Memoirs of forgetfulness*, 1999], by Flávio Tavares, are organized around the evocation, after decades, of the horror moments lived during the torture sessions, in which the militants suffered electrical shocks, serum injections and shooting simulations, among other forms of torture used as methods of political repression in order to force the denouncement of armed groups and clandestine organizations leaders. The autobiographical discourse written by those “survivors” is analyzed in the light of theoretical references by researchers, such as Michael Pollak (1989), Andreas Huyssen (2000), Iván Izquierdo (2004), Beatriz Sarlo (2007) and Leonor Arfuch (2010), among others.

Keywords: Memories. Contemporary Brazilian literature. Torture. Brazilian memoirists.

Artigo recebido em 28 jun. 2014 e aceito em 11 jul. de 2014.

Introdução

Que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido?

Beatriz Sarlo

A bibliografia acerca das memórias dos perseguidos e exilados pela ditadura militar brasileira (1964-1985) é extensa e ultrapassa certamente uma centena de relatos sobre esse período crucial de nossa história política recente. Além de diversos romances e poemas de sugestiva profundidade, a literatura brasileira contemporânea é pródiga em registrar, através de volumes autobiográficos e memorialísticos, as tensas recordações daqueles que se envolveram direta ou indiretamente com a resistência à ditadura.

Muitos desses resistentes foram perseguidos e exilados sem terem passado pelos horrores da tortura (física ou psicológica), conforme admite, por exemplo, Fernando Gabeira em *O que é isso, companheiro?*, gravemente baleado ao ser capturado (1982, p. 208). Interessa, no entanto, aos objetivos deste artigo destacar as recordações traumáticas daqueles que, envolvidos com partidos de esquerda e/ou grupos armados, foram presos e torturados (sobretudo nas dependências do DOI-CODI¹), casos de Alex Polari, à época pertencente à Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares) e à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização responsável pelo sequestro dos embaixadores alemão Ehrenfreid von Holleben e suíço Giovanni Enrico Bucher; de Álvaro Caldas (membro do Partido Comunista do Brasil, o PCBR); e de Flávio Tavares, jornalista que, no início da década de 1970, esteve vinculado ao Movimento Nacional Revolucionário (MNR) e ao Movimento de Ação Revolucionária (MAR).

Com o apoio de críticos e teóricos como Pierre Nora (1981), Michael Pollak (1989), Andreas Huyssen (2000), Beatriz Sarlo (2007), Iván Izquierdo (2004) e Leonor Arfuch (2010), procurarei demonstrar de que forma relatos como *Em busca do tesouro* (Alex Polari, 1982), *Tirando o capuz* (Álvaro Caldas, 1981) e *Memórias do esquecimento* (Flávio Tavares, 1999) cumprem, na literatura brasileira contemporânea, uma função semelhante ao relato de sobreviventes de guerra e de holocaustos, a saber: a de expurgar os traumas e feridas físicas e psicológicas através da confissão memorialística, espécie de “acerto

de contas” com o passado que, a muito custo, tentam deixar para trás ao ressignificá-lo como testemunho, paradoxo (vontade de esquecer vs. necessidade de lembrar) muito bem assimilado e assumido por Tavares na Introdução de suas memórias:

Tendo tudo para contar, sempre quis esquecer. Por que lembrar o major torturador, os interrogatórios dias e noites adentro? Por que trazer de volta aquele sabor metálico do choque elétrico na gengiva, que me ficou na boca meses a fio? Por que lembrar a prisão em Brasília ou no Rio de Janeiro ou nos quartéis de Juiz de Fora? Para que recordar aquelas reuniões clandestinas, intermináveis, em que debatíamos na ansiedade e nos aproximávamos uns aos outros como irmãos que brigam, se irritam e se odeiam na fraternidade do perigo? Para que recordar a pressa urgente das ações armadas, em que a audácia e a rapidez eram nossa única arma imbatível para compensar a improvisação e a inferioridade numérica e tecnológica? Para que pensar na nossa entrega e aventureirismo? Para que lembrar a brutalidade da ditadura – agora velha e carcomida – se, na época, nós mesmos só fomos admitir e comprovar que era brutal, e absolutamente boçal, na dor do choque elétrico nos perfurando o corpo? (TAVARES, 1999, p. 11-12)

Vê-se, através do fragmento acima, o quanto é problemática e tensa a relação entre memória e esquecimento para aqueles que foram torturados durante o regime militar, uma vez que, ao mesmo tempo em que o envolvido deseja tornar público seu drama na intenção de que aquilo não volte a ocorrer (“memória”), por outro lado o trauma é tão intenso que, consciente ou inconscientemente, os acontecimentos vividos são bloqueados de tal forma que apenas dez, quinze ou vinte anos depois (casos de Polari, Caldas e Tavares), são verbalizados através da escritura memorialística (“esquecimento” interrompido pela necessidade de contar a própria história e de, assim, livrar-se de determinados “fantasmas”).

Em *Tempo passado*, Beatriz Sarlo observa que “Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado” (2007, p. 45). Veremos, nos itens seguintes, de que maneira esta necessidade de “lembrar” e de escrever uma história de resistência física e psicológica ocorreu, na grande maioria, à custa de pesadelos

recorrentes relacionados aos episódios de tortura, o que comprova que, mesmo após a tortura ter “saído” da vida da vítima, a vítima não consegue “sair” dela, e redigir memórias torna-se uma espécie de recurso paliativo para amenizar (ou ao menos compartilhar) o sofrimento vivido. É exatamente o que ocorre com Alex Polari, como nota o psicanalista Hélio Pellegrino no prefácio intitulado “O tesouro encontrado” (1982, p. 11-23), presente na primeira edição das memórias do ex-guerrilheiro:

Alex Polari, preso e torturado, na sua guerra contra a ditadura militar, conseguiu não falar. Seu livro é a história da agonia que lhe custou a construção deste silêncio, levantado pedra por pedra, segundo por segundo, em sangue, suor e lágrimas. A tortura é, talvez, a máxima situação-limite com a qual se pode defrontar um ser humano. As fronteiras deste espaço terrível são o pânico primitivo, a loucura, a dor, a morte – e o heroísmo. (...) Alex Polari viveu essa situação-limite até seu limite máximo, e sobre ela compôs, com seu livro, um depoimento exemplar, de valor universal. O texto de *Em busca do tesouro* se organiza a partir das sessões de tortura a que foi submetido o herói guerrilheiro. A tortura é o eixo terrível em torno do qual as lembranças de todo o tipo se constelam. No pau-de-arara, chutado e cuspidado, recebendo choques elétricos nos genitais, no ânus, na língua, em toda parte do corpo, Alex Polari passou sua vida a limpo e a resgatou nos seus mais mínimos pormenores. (PELLEGRINO, 1982, p. 15-16)

Este artigo, como se percebe, tem não apenas o objetivo de analisar a obra memorialística de sobreviventes torturados pela ditadura militar brasileira, mas também o de apontar como tais práticas brutais já foram suficientemente relatadas e abordadas por projetos coletivos de pesquisa assentados, não em opiniões subjetivas, mas em depoimentos dos próprios envolvidos, colhidos, por exemplo, diretamente dos processos políticos que tramitaram pela Justiça Militar brasileira entre abril de 1964 (data do golpe liderado pelo general Olympio Mourão Filho) e março de 1979 (alguns meses antes da Anistia aos presos políticos, concedida em agosto desse mesmo ano), conforme se lerá no item a seguir, no qual contextualizarei, antes de passar efetivamente à análise dos episódios autobiográficos, aspectos envolvendo a prática da tortura, tais como os tipos de flagelo imposto e suas principais vítimas.

Tortura: nunca mais?

Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história.

Pierre Nora

As informações mencionadas no último parágrafo da Introdução se referem ao Projeto intitulado “Brasil: nunca mais”, coordenado pelo cardeal Dom Paulo Evaristo Arns e desenvolvido entre agosto de 1979 e março de 1985 (ano da publicação em livro dos resultados da pesquisa), sintetizado pelo cardeal, em sua Apresentação, como sendo a “(...) reportagem sobre uma investigação no campo dos direitos humanos” (1986, p. 21). Extremamente audacioso, uma vez que foi realizado durante o período final da ditadura, sob o governo do último presidente militar, o general João Batista Figueiredo (1979-1985), o projeto envolveu dezenas de pesquisadores e centenas de horas de pesquisa em arquivos e nos processos da Justiça Militar². Adaptado (e reduzido) para o formato de livro, neste o Prefácio coube ao suíço Philip Potter, ex-secretário geral do Conselho Mundial de Igrejas (CMI), que ressalta os apelos feitos, na época, às autoridades brasileiras, no sentido de interromperem as torturas de presos políticos, denunciadas ao CMI (1986, p. 15-21). A solicitação, ignorada pelos militares, baseava-se não na Constituição brasileira ou em algum outro documento oficial vigente no país, mas simplesmente no Artigo 5º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que afirma que: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” (citado em ARNS, 1986, p. 34).

Classificado por Potter como “(...) o crime mais cruel e bárbaro contra a pessoa humana” (1986, p. 17), os diversos tipos de tortura ocorridos durante o regime militar são objetivamente descritos e dissecados ao longo das seis partes que compõem o livro, a começar pela denúncia de que os presos políticos serviam de “cobaias” para “aulas de tortura” ocorridas nas dependências do Quartel da Polícia do Exército, situado, como vimos, à Rua Barão de Mesquita, no Rio de Janeiro (1986, p. 31-33). Segundo o estudo, as arbitrariedades cometidas eram motivo de orgulho: “Os torturadores não apenas se gabavam de sua sofisticada tecnologia da dor, mas também alardeavam estar em condições de exportá-la ao sistema repressivo de outros países (...)” (1986, p. 33). Álvaro Caldas se refere ao

Quartel como um local onde as eventuais visitas, com o olhar deturpado de quem vê “de fora” e não sabe exatamente o que se passa nos “porões”, custavam a acreditar que era ali que ocorria a “(...) aplicação da tortura como método institucionalizado de repressão” (1981, p. 66).

O levantamento, realizado pelo projeto coordenado por Arns, concluiu terem sido adotados, indistintamente, mais de cem tipos diferentes de tortura física ou psicológica. Digo “indistintamente” porque, além dos militantes e resistentes de ambos os sexos, os militares também torturaram familiares idosos, gestantes e crianças no intuito de deles extrair informações para a captura do acusado ou suspeito.³

Dentre os mais recorrentes tipos de tortura, são referidos, por exemplo: o choque elétrico, utilizado com fios de cobre de telefone, aplicados sobretudo no ouvido, língua, dentes, dedos e órgãos sexuais (1986, p. 35); o “afogamento”, isto é, a introdução de um jato de água na boca ou nas narinas logo após uma descarga de choque (1986, p. 36), bem como uma variação mais dolorosa: o “banho chinês”, que consistia na imersão do rosto do torturado num tambor de gasolina cheio de água (1986, p. 42); a “geladeira”, dentro da qual os presos eram colocados nus, durante dias, ouvindo sons de gritos, num ambiente de temperaturas baixíssimas e de dimensões reduzidas, com portas e paredes pintadas de preto (1986, p. 37-38); produtos químicos (ácido espalhado pelo corpo, éter nos olhos, soros para levar à sonolência – utilizados em Alex Polari, conforme se verá no item seguinte (1986, p. 39-40); introdução de animais como cobras, cães e jacarés na cela do torturado e/ou insetos como baratas nos órgãos íntimos de homens e mulheres (1986, p. 39), além de inúmeras outras formas de castigo físico.

De todos os tipos de tortura, o mais comum era o chamado “pau-de-arara”, uma estrutura metálica com uma barra de ferro ao centro, em que se atravessavam os punhos amarrados e a dobra do joelho do torturado (1986, p. 34-35). Em *O que é tortura?* (1984), Glauco Mattoso chama a atenção para a peculiaridade desse instrumento, detalhe que aumenta ainda mais a aflição do seviciado.

No pau-de-arara o torturado vê as coisas de cabeça para baixo. Para ele tudo é inverso em relação ao torturador, a começar pela posição. Se o carrasco pode ter sido previamente doutrinado, do ponto de vista da vítima a prática vem antes da teoria. (...) A tortura é antes de tudo um choque, uma surpresa.

Por mais que você pense estar preparado para uma situação dessas, vai

estranhar logo de cara o ambiente. Para que o ambiente seja estranho ao máximo, é preciso que não saiba exatamente onde está. Daí o primeiro fator comum à maioria dos depoimentos: o olho vendado. Às vezes até durante a sessão, às vezes só até chegar à oficina. Uma máscara já dá pra desorientar, mas um capuz é mais usado (de fato, é raro ver um capuz novo), geralmente complementado pela manietação. (MATTOSO, 1984, p. 11-12)

A prática dos militares de torturarem a vítima encapuzada pode ser acompanhada ao longo da leitura das memórias de Álvaro Caldas, sugestivamente intituladas *Tirando o capuz* (1981)⁴. Jornalista (trabalhava, à época, no *Jornal dos Sports*) e militante do PCBR, Caldas também evoca o pau-de-arara, do qual foi vítima constante: “(...) dos choques eu passei para o pau-de-arara, amarrado e dependurado, sentindo o corpo estremecer e as dores aumentarem, dores que se fixavam nos punhos e nos tornozelos” (1981, p. 71).

No relato de Alex Polari, capuz e pau-de-arara também estão lubremente associados:

Pelo capuz eu via as silhuetas. Sabia quem era que se aproximava por uma soma de cores escuras e pelo timbre das vozes. Pelo barulho misturado aos cochichos nos pequenos intervalos, adivinhava qual o tipo de tortura que viria a seguir. Assim é que um cano de ferro rolando no chão significava que iriam me pendurar no pau de arara; barulho de água no balde e o roçar de tubos de borracha queriam dizer que as sessões seriam de afogamento. A convicção de que haveria choques era mais ou menos permanente, pois ele as combinava com todas as outras modalidades de tortura. (POLARI, 1982, p. 132)

Todas essas práticas brutais tinham (e têm, caso ainda sejam eventualmente aplicadas), na opinião de Hélio Pellegrino, uma função primordial: promover uma cisão profunda entre corpo e mente, a ponto de o torturado revelar ou até mesmo inventar detalhes sobre o que se questiona durante as sessões de tortura. Vale a pena acompanharmos o raciocínio desse especialista em traumas psicológicos:

(...) a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre corpo e mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre corpo e mente. Através da tortura, o corpo se torna nosso inimigo, e nos persegue. É este

o modelo básico no qual se apoia a ação de qualquer torturador. O corpo é a nossa casa, pela qual nos plantamos no mundo. Ao mesmo tempo que a habitamos, suas vigas, paredes, tubulações e aposentos fazem parte de nós, e nos constituem. Sem um mínimo de solidariedade do corpo próprio para conosco, ficamos não apenas desabrigados, expostos a um duro e frio relento, mas literalmente sem chão, sem apoio elementar, entregues às ansiedades inconscientes mais primitivas. (...) A tortura destrói a totalidade constituída por corpo e mente, ao mesmo tempo que joga o corpo contra nós, sob forma de um adversário do qual não podemos fugir, a não ser pela morte. A tortura transforma nosso corpo – aquilo que temos de mais íntimo –, em nosso torturador, aliado aos miseráveis que nos torturam. Esta é a monstruosa subversão pretendida pela tortura. Ela nos racha ao meio e, no centro desta esquizofrenia, produzida em dor e sangue, crava a sua bandeira de desintegração, terror e discórdia. (PELLEGRINO, 1982, p. 12-13)

O método cruel de cindir corpo e mente, em muitos casos, deu resultados. Sob forte tensão e sensações extremas de pânico, militantes entregaram companheiros, “pontos” e “aparelhos”⁵. O exemplo mais radical é o do próprio Alex Polari, dopado com pentatol (ou “pentotal”) sódico, também conhecido como o “soro da verdade”, como se verá a seguir.

“Os mortos são os únicos que não fazem autocrítica”

No capítulo “A morte de Stuart (Sonata pentatol para cordas de força e duas cellas)” (1982, p. 163-202), Polari rompe o silêncio para esclarecer de que maneira foi induzido, através da confusão mental ocasionada pelos efeitos do soro, a entregar o local onde se encontraria com Stuart Edgar Angel Jones, à época, dirigente do MR-8 e procurado, assim como o ex-capitão Carlos Lamarca, pelo envolvimento no sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher. O estado físico e mental de Polari após a administração nele do “soro da verdade” era tão lastimável que até mesmo as sentinelas do presídio se apiedaram de sua situação:

(...) tentei me levantar. A portinhola continuou aberta. O outro sentinela ainda tentou dissuadir o amigo a me prestar esse favor [de lhe oferecer um copo de água]: lembrou que era proibido conversar com os presos. Constatei que nenhum membro me obedecia. Parecia paralítico: era como se todos os meus pontos nervosos tivessem sido desligados do fio que os ligava ao

cérebro. O soldado com seu AR-15 já estendia a mão com a caneca d'água. Eu parecia uma barata virada sobre o casco, sem conseguir dar a volta. A muito custo, apoiando-me na parede me ergui. Aos tropeções cheguei até a caneca estendida. O sentinela deu um passo atrás com uma careta. O asco substituiu a piedade. Bebi, pedi mais, bebi de novo. A portinhola se bateu. “Coitado”, ainda ouvi eles falarem. Perambulei ricocheteando pelas paredes da cela. Meu corpo era uma única placa roxa salpicada de algumas feridas avermelhadas. A parede e o chão ficaram manchados de sangue. (POLARI, 1982, p. 175)

Diante da narração impactante de tal trágico “espetáculo”, dolorosamente revivido através da catarse memorialística que representa a quebra de seu silêncio, o leitor, igualmente impactado, percebe resignado o que virá em seguida: Polari, em frangalhos, usado como armadilha para a captura e prisão de Stuart Angel (1982, p. 182); os dois sendo levados para o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA), na Base Aérea do Aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro (1982, p. 193), que, sadicamente, os militares apelidaram de “Paraíso” e onde, para seu profundo desespero, Polari ouve o companheiro sendo torturado: “Desci com eles. Abriam uma porta. Pelo bafo refrigerado e pelos gritos que vinham de dentro, era a sala em que eu fora torturado na véspera. Os gritos eram de Stuart” (1982, p. 183); os dois sendo torturados lado a lado: “Fui torturado durante algum tempo ao lado de Stuart. Ele gritava baixinho. Na saída, uma sessão de coronhadas reabriu velhas feridas. Parecidas com as que a presença de Stuart ali, ao meu lado, reabriria no meu coração e no meu orgulho” (1982, p. 184); e, por fim, para completar a tragédia e seu desmoraonamento psíquico, Polari, ao se ver envolvido em um “teatro” para justificar, perante a opinião pública e a mídia (brasileira e americana), o “desaparecimento” de Stuart Angel, reconhece a farsa e deduz que o companheiro está morto.

A farsa é criada com o intuito de dar veracidade à versão de que Stuart se tornara “desaparecido político”. Preso, torturado e morto no mesmo dia, como Polari pôde deduzir através de gritos e ruídos no pátio do CISA, os responsáveis pela morte de seu companheiro forjaram álbis e testemunhas para fazerem acreditar que se tratava do “homem errado” e que Stuart continuava foragido. Conta Polari em seu triste relato:

Começaram a me dar porrada enquanto me xingavam. Um deles me perguntava pelo Stuart, enquanto golpeava meus rins. Na hora não entendi. Aí tiraram o meu capuz. Tinha um cara de capuz na sala junto de um homem. De relance vi o capitão Lúcio Barroso, o “Dr. Celso” e o sempre presente subtenente Abílio Alcântara, o “Dr. Paschoal”. Eles tiraram o capuz do rapaz. Ele tinha a estatura, o corpo e traços que até sugeriam o de Stuart. Mas cabelos raspados que nem reco e os olhos marrom claro. Os de Stuart eram azulados. Tava na cara que era um soldado que eles tinham escolhido para representar esse papel. (...) – Olha aí quem é esse cara que caiu no ponto que você disse que era do Stuart. (...) – Não sei – respondi eu, confuso. (...) Voltaram a me bater. (...) – Queremos o Stuart. Cadê o “Paulo” etc. (...) Fui levado para a cela. Quando sentei no chão e olhei pela grade aquele lindo céu de maio, foi que compreendi tudo aquilo que me recusava a suspeitar desde aquela madrugada em que ouvira Stuart pedir “água” e dizer “vou morrer”. (...) Ele morrerá, é claro. Naquela mesma noite. Pelas torturas e pela inalação dos gases tóxicos do carro durante boa parte da tarde. Também tinha sido arrastado pelo pátio preso à mesma viatura. Possivelmente tivera a pele toda esfolada. (...) Quis chorar, gritar, não consegui. Ainda levaria muitos meses até conseguir. (POLARI, 1982, p. 197-198)⁷

O longo trecho acima esclarece muitas dúvidas, a começar pela maior e mais importante: trata-se do depoimento de uma testemunha do assassinato de alguém que, até os dias de hoje, é dado como desaparecido⁸. Entendamos primeiramente a cronologia dos fatos: Alex Polari e Stuart Angel foram presos e torturados em maio de 1971, logo após o fim do sequestro do embaixador suíço. O segundo, como se lê no fragmento acima, morreu no transcorrer de menos de vinte e quatro horas após sua prisão (em 14 de maio de 1971); o primeiro, a testemunha, continuou preso até 1980. *Em busca do tesouro* foi escrito entre agosto e outubro de 1981 e publicado em 1982.

Portanto, se ele levou meses para conseguir chorar e gritar a morte de Stuart Angel, levaria praticamente dez anos para romper o silêncio e escrever sobre tudo isso, naquele que talvez seja o livro de memórias mais catártico da literatura brasileira, pois a narração assume a dolorosa necessidade de expurgar todas as feridas – as físicas, causadas pela tortura, e as psicológicas, pelo drama da delação induzida, da traição ao companheiro, do testemunho de um crime, da impotência de reagir.

O fato de Polari ter sobrevivido, ficado preso até 1980 e ter rompido o silêncio apenas nessa ocasião explica não somente a versão do

desaparecimento (sustentada sobretudo durante a década de 1970), mas também o motivo pelo qual ele não conseguiu confirmar a morte do companheiro à estilista Zuleika Angel Jones (conhecida como Zuzu Angel), mãe de Stuart, que movera uma verdadeira cruzada, através de desfiles de moda e de dossiês entregues a autoridades norte-americanas, no intuito de localizar o corpo do filho. Não houve tempo para Alex Polari confirmar a dolorosa notícia pressentida por Zuzu: em 14 de abril de 1976, a estilista morre em um acidente de carro, na Estrada da Gávea, no Rio de Janeiro. Em 1998, a Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos reconhece como tendo sido o governo militar o responsável pelo acidente, uma vez que testemunhas comprovaram ter visto o veículo de Zuzu Angel sendo fechado por outro automóvel e sido arremessado, para fora da pista, a uma altura de cinco metros⁹.

As memórias de Alex Polari foram redigidas no segundo semestre de 1980, porém, em 1978, ainda na prisão, o ex-guerrilheiro já “ousara” falar sobre o assunto no volume de poemas sugestivamente intitulado *Inventário de cicatrizes*, publicado em parceria pela Global Editora e pelo Comitê Brasileiro pela Anistia. O livro inteiro tematiza a ditadura e a tortura, com versos de forte apelo e denúncia das barbaridades cometidas. Há poemas sobre o engajamento dos jovens de sua geração, sobretudo “Dia da partida” que se inicia pelos versos: “Aí eu virei para mamãe / naquele fatídico outubro de 1969 / e com dezenove anos na cara / uma mala na mão e um 38 no sovaco, / disse: Velha, / a barra pesou, saiba que te gosto / mas que estás por fora / da situação. Não estou mais nessa / de passeata, grupo de estudo e panfletinho / tou assaltando banco, sacumé? / Esses trecos da pesada / que sai nos jornais todos os dias” (POLARI, 1979, p. 16); e “Idílica Estudantil – III”: “Nossa geração teve pouco tempo / começou pelo fim / mas foi bela nossa procura / ah! moça, como foi bela a nossa procura / mesmo com tanta ilusão perdida / quebrada, / mesmo com tanto caco de sonho / onde até hoje / a gente se corta” (POLARI, 1979, p. 18).

Os poemas mais catárticos são, obviamente, aqueles relacionados à evocação das sessões de tortura e à morte de Stuart Angel que, como se vê, antecipam os terríveis episódios confessados alguns anos depois no livro de memórias. Refiro-me a “Os primeiros tempos da tortura” (1979, p. 33); “Cemitério de desaparecidos” (p. 50); “Canção do pentotal” (p. 37); e “Canção para ‘Paulo’ (À Stuart Angel)” (p. 36). Os versos são de um realismo

impressionante, ainda mais se consideradas as condições do autor no momento da escritura: em 1978, antes, portanto, da Lei da Anistia (nº 6.683, de 28/08/1979), e após cumprir sete anos de prisão de um total de setenta e quatro (74) a que fora condenado pelos tribunais militares de exceção, pena “perdoada” após o decreto da Anistia a “todos quantos cometeram crimes políticos entre 2/9/1961 e 15/8/1979”. O poema “Os primeiros tempos da tortura” se inicia da seguinte forma, direta e crua, sem falsas retóricas:

Não era mole aqueles dias / de percorrer de capuz / a distância da cela / à câmara de tortura / e nela ser capaz de dar urros / tão feios como nunca ouvi. (...) Havia dias que as piruetas no pau-de-arara / pareciam ridículas e humilhantes / e nus, ainda éramos capazes de corar / ante as piadas sádicas dos carrascos. (POLARI, 1979, p. 33)

Em “Cemitério de desaparecidos”, a primeira insinuação mais incisiva de que Stuart e outros desaparecidos haviam sido atirados ao mar do Rio de Janeiro do alto de helicópteros:

Fala-se à boca miúda / nos corredores do Cisa, / Cenimar e Doi / que a Vanguarda Popular Celestial / (como eles denominam o local que os / guerrilheiros vão depois de mortos) / está sediada em algum ponto da Restinga de Marambaia. / É lá que os corpos dos militantes presos / são jogados à noite de helicóptero: / descrevem uma parábola no ar / abrem uma fenda branca na espuma / se aprofundam e adormecem / sem vingança possível. (POLARI, 1979, p. 50)

Já a “Canção do pentotal” demonstra o quanto, após tanto tempo, ainda era difícil abordar o assunto, do qual o poeta se reaproxima aos poucos: “Quando me injetaram o soro da verdade / menti descaradamente / fui ficando meio grogue / me lembrei do primeiro amor que fizemos / depois de uma reunião do grupo de estudos (...)” (POLARI, 1979, p. 37). Nada que se compare à homenagem extremamente lírica prestada ao companheiro morto, misto de tristeza, inconformismo e exaltação da bravura de “Paulo”, codinome adotado por Stuart na clandestinidade:

Eles costuraram tua boca / com o silêncio / e trespassaram teu corpo / com uma corrente. / Eles te arrastaram em um carro / e te encheram de gases, /

eles cobriram teus gritos / com chacoas. // (...) Um sentido totalmente diferente de existir / se descobre ali, / naquela sala. / Um sentido totalmente diferente de morrer / se morre ali, / naquela vala. // Eles queimaram nossa carne com os fios / e ligaram nosso destino à mesma eletricidade. / Igualmente vimos nossos rostos invertidos / e eu testemunhei quando levaram teu corpo / envolto em um tapete. (POLARI, 1979, p. 36)

Além do poema acima, Polari cita o companheiro na dedicatória de *Inventário de cicatrizes*, dentre outros mortos, desaparecidos ou exilados: “A todos os companheiros, livres, na clandestinidade, nas prisões e no exílio. (...) Especialmente em homenagem de: *Stuart Edgar Angel Jones*, assassinado na tortura” (1979, p. 7; ênfase do autor). Caso tivessem dado crédito, na época, ao testemunho de Alex Polari, Stuart Angel teria constado em outra lista, e não na de desaparecidos políticos, como vimos relatado no Anexo incluído em *Brasil: nunca mais*. Esse mesmo volume traz, como penúltimo capítulo, um levantamento intitulado “Mortos sob tortura” (1986, p. 247-259), no quais estão presentes, dentre outros, os nomes de Chael Charles Schreier e de Wladimir Herzog, mas não o de Stuart Angel, oficialmente considerado “desaparecido” desde 1971.

Além de Stuart Angel, Schreier, Herzog e muitos outros, até mesmo líderes de organizações clandestinas não envolvidas diretamente com o sequestro de embaixadores, tais como Mário Alves, dirigente do PCBR, também pereceram dessa maneira, conforme atesta Álvaro Caldas em *Tirando o capuz*, ao falar de sua relação com outro resistente, Apolônio de Carvalho, comunista desde os tempos de Getúlio Vargas:

Naqueles primeiros dias em que os laços de afinidade e afeição ainda estavam para ser atados, concentrei meus sentimentos na observação do Apolônio de Carvalho, acompanhando à distância os movimentos daquele homem de cabelos brancos e porte ereto. Ele e Mário Alves, morto na tortura [empalado com um cabo de vassoura], eram os dois nomes de maior expressão política na direção central do PCBR, ambos formados na velha escola do Partidão, com o qual romperam em 67, decidindo-se pela luta armada. (CALDAS, 1981, p. 127)

Stuart Angel, Wladimir Herzog e Mário Alves mortos sob tortura. Carlos Lamarca executado no sertão da Bahia e Marighella na Alameda Casa Branca (SP). Guerrilheiros julgados, executados e “condenados”.

Afirma Beatriz Sarlo: “Os ‘condenados’ já não podem falar e esse silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho dos ‘sobreviventes” (2007, p. 34-35). Sabemos que, como ensinava Marighella, “os mortos não fazem autocrítica”, porém, mesmo “incompletos” ou parciais, o testemunho de sobreviventes presos e torturados como Alex Polari e Álvaro Caldas, ou exilados não torturados como Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*, 1979, 1ª edição) e Alfredo Sirkis (*Os carbonários*, 1981, 1ª edição), são cruciais para (tentarmos) entender os pontos de vista confluentes e conflitantes daqueles que pagaram com a vida a luta por uma causa já, à época, praticamente perdida, conforme vieram a admitir décadas depois os “sobreviventes”.

O relato desses “sobreviventes” não substitui a voz dos “condenados”, mas tem o direito de fantasiar o que estariam fazendo ou dizendo, como o faz Alex Polari a determinada altura de suas memórias, ao evocar a força da liderança de Lamarca: “Lamarca era uma figura incrível. Sempre imagino o que diria ele hoje [1981], como se posicionaria, caso tivesse conseguido a difícil proeza de ter sobrevivido. Tinha também uma ingenuidade, difícil de localizar, que era sua força e sua fraqueza” (POLARI, 1982, p. 230-231). Para Beatriz Sarlo,

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. (2007, p. 24-25)

No item seguinte, veremos de que forma a “narração da experiência”, tão atrelada, no caso dos memorialistas analisados neste artigo, ao “corpo” (tortura) e à “voz” (que, muitos anos depois, narra o que antes era silêncio, trauma ou esquecimento forçado), de que forma, dizia, o discurso memorialístico se manifesta como uma tentativa de, a partir da evocação da “presença real do sujeito na cena do passado”, ressignificar o “aspecto mudo da experiência” e transformá-lo em confissão que cumpra simultânea e espetacularmente o papel de ser, como afirmou Pellegrino sobre as recordações de Polari, um depoimento pessoal “exemplar” e de “valor universal” (1982, p. 16), de alguém cuja resistência “(...) frente à tortura é um valor dele, pessoal e intransferível e, ao mesmo tempo, pertence ao patrimônio cívico da nação brasileira” (POLARI, 1982, p. 17).

Esquecer para viver, lembrar para escrever

Todas as mudanças profundas na consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias típicas. Desses esquecimentos, em circunstâncias históricas específicas, nascem as narrativas.

Benedict Anderson

Andreas Huyssen inicia o volume *Seduzidos pela memória* através da seguinte afirmação:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (HUYSSSEN, 2000, p. 9)¹⁰

Para o estudioso, “Os discursos da memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto” (HUYSSSEN, 2000, p. 10-11). Tal atração pelo passado, ou melhor, por entender e curar as feridas do passado se tornou, segundo Huyssen, uma preocupação constante dos intelectuais do século XX, sobretudo levando-se em consideração os horrores das duas guerras mundiais e a necessidade de reconstrução da Europa e do surgimento de uma nova “consciência” em “circunstâncias históricas específicas”, como muito bem observou Benedict Anderson. Dessas “amnésias típicas” nasceram e nascem “as narrativas”, sejam sobre o Holocausto, sejam sobre as ditaduras militares da América do Sul.

Beatriz Sarlo enxerga um paralelo entre esses dois trágicos desencadeadores de discursos memorialísticos:

Num desses acasos que potencializam fatos significativos e não podem ser ignorados, as transições democráticas no sul da América coincidiram com um novo impulso da produção intelectual e da discussão ideológica européia. Os dois debates se entrelaçaram de modo inevitável, em especial porque o

Holocausto se oferece como modelo de outros crimes e isso é aceito por quem está mais preocupado em denunciar a enormidade do terrorismo de Estado do que em definir seus traços nacionais específicos. (SARLO, 2007, p. 46)¹¹

Sendo ambos os “debates” oriundos de traumas de sobreviventes de guerra ou de torturas que, anos ou décadas depois, materializaram-se na forma de narrativas memorialísticas, são perfeitamente compreensíveis tanto a tentativa de esquecimento quanto o silêncio gerado pela longa convivência com “lembranças traumatizantes”, lembranças que, no dizer de Michael Pollak, “(...) esperam o momento propício para serem expressas”, uma vez que “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (1989, p. 5).

Para Leonor Arfuch,

A dialética entre memória e esquecimento, que marca, de Bergson a Proust, um fascinante percurso filosófico e literário, constitui uma dimensão social e existencial complexa, que vai além de uma escolha voluntária entre calar ou dizer ou de um esquecimento produzido pela acumulação do tempo e da experiência. (2010, p. 268)¹²

O silêncio é profundo, mas o esquecimento não é total, a recordação traumática persiste, é recorrente, intermitente, para quem, como Flávio Tavares, viveu na prática aquilo sobre o qual Sarlo, Arfuch e Pollak teorizam, na esteira de Proust e Freud. E é o memorialista quem responde, trinta anos depois: “Esquecer? Impossível, pois o que eu vi caiu também sobre mim, e o corpo ou a alma sofridos não podem evitar que a mente esqueça ou que a mente lembre. Sou um demente escravo da mente” (TAVARES, 1999, p. 13). E conclui, no último capítulo de suas *Memórias do esquecimento*, intitulado “De tudo o que passou”: “Agora que chego ao fim, pergunto-me o que me angustiou mais: ter vivido o que vivi ou ter lembrado, aqui, tudo o que quis esquecer?” (1999, p. 263).

Michael Pollak insiste no fato de que “(...) o silêncio tem razões bastante complexas. Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (1989, p. 6). É exatamente o caso de Flávio Tavares, que se dirige, na Introdução, a sua “amada”¹³, com a finalidade de, tendo encontrado uma “escuta”, encontrar também um

motivo (a vida a reconstruir, família a compor) para contar tudo o que passou. Mesmo assim, a dúvida e o paradoxo persistem, atormentando-o:

Os beijos que te dou tu não sabes de onde vêm. São teus, do teu corpo e da tua alma, do mais profundo de ti, sim, mas vêm daquele meu ego morto que só contigo renasceu. Pouco me ri e muito mais sofri nesse tempo todo. São 30 anos que esperei para escrever e contar. Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. A cada dia, adieci o que iria escrever ontem. (TAVARES, 1999, p. 11)

A relação entre memória e esquecimento é realmente complexa e pode ser explicada de diversas maneiras. Alex Polari e Álvaro Caldas evocaram os terríveis acontecimentos dez anos depois de tê-los vivido. Flávio Tavares, trinta. Antes de pensarmos o fenômeno do ponto de vista coletivo e social, envolvendo “discursos oficiais” vs. “discursos de resistência” de toda uma geração que viveu intensa e profundamente as principais mudanças políticas do século XX, é preciso considerar que, sob o enfoque da Medicina e da Neurologia, conforme aponta Iván Izquierdo em *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento* (2007), o esquecimento é o “aspecto mais notável” da memória, por uma simples razão: ao longo de nossa vida, perdemos muitas de nossas células nervosas, os chamados neurônios, e suas conexões, as sinapses: “Todos perdemos memórias valiosíssimas (...). Não houve arte nenhuma nesses esquecimentos; aconteceram porque assim o quis a vida, que consiste em perder muitos neurônios e sinapses, entre outras coisas. Nessas sinapses e neurônios que se perdem podem residir memórias; e quando aquelas se vão, as memórias vão junto” (IZQUIERDO, 2007, p. 14). Ainda segundo o neurocientista, “A maior parte dos esquecimentos resulta da falta de uso das sinapses” (p. 46).

De acordo com Izquierdo, há quatro formas de esquecimento: duas parciais – a **extinção**; e a **repressão**, que tornam as recordações “(...) menos acessíveis, mas em geral sem perdê-las por completo”; e duas totais, isto é, “perdas reais de informação”, sendo que uma delas atua por “**bloqueio** de sua aquisição, e a outra por **deterioração** e perda de informação, o esquecimento propriamente dito” (IZQUIERDO, 2007, p. 22; ênfase minha).

Na opinião do cientista, “No referente ao escanteio de memórias, à **repressão** ou esquecimento proposital, há muitos exemplos no Brasil e no exterior. Aqui hoje ninguém quer lembrar os porões de nenhuma ditadura

nem das tendências totalitárias de ninguém” (IZQUIERDO, 2007, p. 66; ênfase minha).

Destaco a palavra “repressão” para enfatizar que, a despeito dos esquecimentos individuais e coletivos, indicados por Iván Izquierdo e que certamente ocorrem com mais frequência do que imaginamos (corroborando a tese do neurocientista), parece ser justamente este o caso do tipo de esquecimento ocorrido com ex-guerrilheiros e militantes como Alex Polari, Álvaro Caldas e Flávio Tavares, brutalmente torturados e que, antes de transformar a dor em catarse memorialística, reprimiram ou tentaram reprimir por décadas o que viveram e testemunharam.

Digo “tentaram reprimir” porque as sequelas das torturas físicas e psicológicas se efetivaram, dia após dia, na forma de pesadelos recorrentes por um longo período de tempo, devastando-os psiquicamente, até o rompimento do silêncio através da confissão autobiográfica, pois, como argumenta Pierre Nora, a memória “(...) só conheceu duas formas de legitimidade: histórica ou literária” (1981, p. 28).

“Legitimidade” obtida a ferro e fogo, após dez anos sonhando, no caso de Polari, com o carrasco gritando “Fala, guerrilheiro filho da puta!” antes de torturá-lo e, no caso de Flávio Tavares, o pesadelo de, durante o mesmo período de tempo, imaginar seu sexo sendo “desencaixado” e “encaixado” novamente em seu corpo. Leia-se abaixo os dois depoimentos, ambos impressionantes confissões do poder devastador da tortura, física e psicológica, que acompanha o “sobrevivente” por muitos anos.

– Fala, guerrilheiro filho da puta! (...) Acordei com um travo na boca, uma sensação de angústia. Essa ordem, velha conhecida minha, ainda repercutia no meu ouvido. Fragmentos de minhas teorias reapareceram de imediato. Quem seria? Eduardo Norminha? Marreco? O subtenente Alcântara? O capitão Barroso? Preparei-me para respirar fundo e me agarrar a alguma idéia. Elas passavam numa velocidade tamanha que não pude retê-las. “Fala, guerrilheiro”. Descobri que estava de bruços. Virei sem entender nada... ah sim, eu adormecera e tinha sonhado com a frase. (POLARI, 1982, p. 28)

Ao longo dos meus dez anos de exílio, um sonho acompanhou-me de tempos em tempos, intermitente. Repetia-se sempre igual, com pequenas variantes. Meu sexo me saía do corpo, caía-me nas mãos como um parafuso solto. E, como um parafuso de carne vermelha, eu voltava a parafusá-lo, encaixando-o entre minhas pernas, um palmo abaixo do umbigo, no seu lugar de sempre. (TAVARES, 1999, p. 15)

O pesadelo diário de Tavares não é fruto de sua imaginação – por cerca de um mês (agosto de 1969, antes de ser incluído na lista dos presos políticos trocados pelo embaixador norte-americano Charles Elbrick, em sequestro narrado por Gabeira em *O que é isso, companheiro?*), ele recebeu frequentemente choques nos dedos, orelhas, gengiva e pênis. Os exemplos, em suas memórias, são recorrentes, e o leitor precisa de uma boa dose de sangue frio para acompanhar a narrativa:

Na manivela da máquina de choque elétrico, o major F. girava forte e esbugalhava os olhos, à espera do meu grito. E eu não conseguia gritar. A respiração se cortava, travando a língua. Só uns segundos depois, com a manivela rodando, os fios enrolados nos meus dedos ou nas orelhas, sentia meus gritos, mas quase só eu mesmo me ouvia (...). Gritava como quem se afoga no seco, em uivos curtos, cortados pelo uivo seguinte. Na madrugada, o sargento Thimóteo enrolou-me os fios no meu pênis. Girou girou girou girou a manivela. Eu uivei e caí no chão. Não senti que o meu sexo se despedaçava. Era como se o amputassem sem bisturi e sem anestesia. Talvez num puxão. (TAVARES, 1999, p. 17)

Flávio Tavares argumenta que o choque já era utilizado pela polícia brasileira muito antes de 1964, porém, “o choque elétrico sofisticado (...) com requintes de perversão, só foi usado contra os presos políticos” (1999, p. 34). E que requintes! Na página seguinte, relembra o terror:

Na sala de torturas, o prisioneiro está sempre nu ou seminu (só de cuecas ou calcinhas) e isto, que em si mesmo já é uma humilhação, facilita o requinte maior do choque elétrico: nos homens, amarrar os fios no pênis, e nas mulheres, introduzir o cabo metálico na vagina. E em ambos, como alternativa final, o choque elétrico no ânus. (TAVARES, 1999, p. 35)

Álvaro Caldas e Alex Polari sofreram exatamente a mesma humilhação e confirmam o relato de Tavares. O primeiro: “Pensei que já ia me livrar dos choques, quando ele prende o fio no meu pênis, deixando a outra ponta no dedo da mão. E torna a rodar a manivelinha. Torna a acionar aquela máquina de choque. Desta vez o berro foi mais alto, porque havia toda a sensibilidade de estar levando um choque no pênis” (CALDAS, 1981, p. 65). Em ambos, o temor de que a prática causasse, a longo prazo, “danos irreparáveis” (CALDAS, 1981, p. 172). Polari (1982) é mais direto:

“Comecei a ficar com verdadeiro pavor de meu pau ficar inutilizado com os choques” (POLARI, 1982, p. 129).

Agressões físicas, químicas e sexuais são responsáveis por algumas das mais de cem formas de tortura aplicadas nesse período, aí incluídas as terríveis torturas psicológicas exemplificadas por Glauco Mattoso como, por exemplo, “(...) ameaçá-lo de morte e fingir que vão executá-lo; obrigá-lo a ouvir e ver outras pessoas (talvez da sua família) sendo torturadas; mantê-lo em isolamento (...)” (1984, p. 26). A primeira situação ocorreu com Álvaro Caldas e com Flávio Tavares. Caldas no DOI-CODI: “Do outro lado [da sala do centro de operações], colocando-se em minha frente, o tenente Magalhães armou um fuzil automático e apontou em minha direção, simulando um fuzilamento” (1981, p. 112); Flávio Tavares, no Uruguai, após ter sido sequestrado por uma organização paramilitar de direita em pleno aeroporto de Montevidéu. A descrição detalhada da cena de simulação de fuzilamento, no subitem 7 do capítulo XI (“Morrer em terra alheia”) da Segunda Parte (p. 253-254), é aterrorizante, e justifica o silêncio de trinta anos de quem foi torturado física e psicologicamente no Brasil e no Uruguai. Leiamos trechos, a fim de encerrar o item julgando compreender, através da leitura do fragmento, porque para Tavares esquecer “é impossível” e recordar foi tão doloroso quanto viver:

(...) escutei a voz do chefe: - Você vai ser executado! (...) Agarram-me pelo sobretudo, me empurram porta afora e num automóvel, como um pacote, levam-me a um lugar que, até hoje, me dá a sensação de ser próximo ao rio da Prata. (...) As vozes crescem de tom, transformam-se em alarido e eu mal percebo o que gritam. Mandam que eu caminhe. (...) – Caminha, caminha para morrer caminhando! (...) Já estou fora do mundo, mas obedeco. Lentamente caminho e eles começam a disparar. Sinto as rajadas, o ar se desloca ao meu lado, como se as balas raspassem meu sobretudo grosso, suo na noite gelada e úmida, e cada vez caminho mais devagar. Diminuo o passo para não dar a impressão de estar fugindo e lembro que – num lampejo de segundos – raciocinei: “Quando mostrarem meu cadáver, vão ver que eu fui morto pelas costas”. Cada vez a passo mais lento, pensei nos meus filhos e rezei o Pai-Nosso e a Ave-Maria com o convencimento de que estava morrendo ali. E morri. Morri dentro de mim mesmo. (...) Só estranhava que não sentia as balas nem o sangue escorrer e que os disparos não me alvejassem. (TAVARES, 1999, p. 253-254)

Considerações finais

Sem pretender repetir o que foi exposto nos itens anteriores, longe de pensar em fazer o leitor do artigo passar novamente pelas atrocidades comentadas ao longo do texto, tais como os choques elétricos em órgãos sexuais, administrações de soros e outras drogas, simulações de fuzilamento e demais requintes de crueldade, a intenção, nestas Considerações Finais, é apenas a de repercutir (repudiar)? o acontecido e a de dar ressonância a palavras como estas, de Alex Polari, que utilizo em epígrafe, para frisar o “imperativo de sobrevivência” que, inconscientemente, “resistentes” (nos dois sentidos, no de “resistência” ao regime através da luta armada, e no de “resistência” física, emocional e psíquica às torturas) como Flávio Tavares, Álvaro Caldas e o próprio Polari tiveram de buscar por anos a fio, diariamente, definitivamente cindidos entre o sonho de lutar por uma causa e o pesadelo de ser visitado todas as noites pelos fantasmas dos carrascos, a lembrar-lhes sadicamente uma última necessidade: a de não deixar tudo isso morrer de vez e de um dia transformar choque em discurso da memória, golpes no pau-de-arara em uma nova inversão de posição, esta positiva: a evocação das lembranças do “herói guerrilheiro”, que sobrepõe a brutalidade do carrasco pela resistência do corpo e da voz, daí brotando a amarga mas rica experiência de ter presenciado um verdadeiro “congresso dos mutilados de corpo e alma”, “inventário de cicatrizes” (POLARI, 1979, p. 51) de

(...) todos que dormiram no assoalho frio / das câmaras de tortura / todos os que assoaram / os orvalhos de sangue de uma nova era / todos os que ouviram os gritos, vestiram o capuz / todos os que gozaram coitos interrompidos pela morte / todos os que tiveram os testículos triturados / todas as que engravidaram dos próprios algozes / estão marcados / se demitiram do direito da própria felicidade futura. (POLARI, 1979, p. 51)

Os versos acima encerram o poema “Inventário de cicatrizes” e deixam claro que a purgação e redenção totais (a “felicidade futura”, que não rima com “tortura”...) ainda estavam longe de vir, que por muitos anos militantes de ambos os sexos carregariam consigo mutilações físicas e psíquicas praticamente incuráveis, cujo bálsamo inexistente é apenas parcialmente aliviado através da “legitimidade literária” que Pierre Nora concede ao apelo da memória, esta “flor” (com espinhos) que sobrevive mesmo em meio a terríveis “asfaltos” e porões, deixando sequelas, mazelas e assombrosos testemunhos...

Notas

¹ Sigla do Departamento de Operação de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna, órgão subordinado ao Exército brasileiro e que funcionava na sede do 1º Batalhão da Polícia do Exército, na Rua Barão de Mesquita, nº 425, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro.

² Na Argentina também houve um projeto semelhante à iniciativa de Arns – em nota de rodapé à obra *Tempo passado*, de Beatriz Sarlo, esclarece a tradutora Rosa Freire d

³ Aguiar: “Em 1983-4, no governo do presidente Raúl Alfonsín, foi criada a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas, presidida pelo escritor Ernesto Sabato. Os resultados da comissão, publicados no livro

Nunca más, levaram ao julgamento dos militares da ditadura” (2007, p. 47).

³ Sobre isso, ver principalmente o capítulo “Tortura em crianças, mulheres e gestantes” (1986, p. 50).

⁴ Além do volume de memórias, Álvaro Caldas publicou um excelente romance, intitulado *Balé da utopia* (1993), cujo enredo gira em torno de um triângulo amoroso entre Santiago, Cristiana e o “bailarino encapuzado”, três guerrilheiros pertencentes à mesma organização. A análise do romance fugiria ao propósito do artigo, focado nas memórias, porém, em todo caso, deve-se ressaltar o quanto a temática do uso do capuz é recorrente na obra de Caldas, seja durante as sessões de tortura (em *Tirando o capuz*), seja como forma de manter o “anonimato” entre companheiros (em *Balé da utopia*).

⁵ Na linguagem dos grupos armados, “ponto” significava um encontro marcado entre dois companheiros a fim de se combinar uma ação, e “aparelho” a casa clandestina onde se refugiavam os guerrilheiros e/ou onde escondiam os embaixadores sequestrados para servirem de “moeda de troca” com os presos políticos.

⁶ Frase atribuída a Carlos Marighella, líder da Ação Libertadora Nacional (ALN), morto em 4/11/1969, em São Paulo, numa emboscada comandada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury. Ver MAGALHÃES, M. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012).

⁷ Na nota 82 incluída em *Os carbonários* (2008, p. 500), Alfredo Sirkis confirma a versão de Alex Polari, sendo até mais direto e objetivo ao denunciar o modo brutal pelo qual o companheiro foi morto: “Stuart Angel Jones – Preso, em maio de 1971, e torturado até a morte pelo brigadeiro Burnier e sua equipe de sádicos, na Base do Galeão. Penso que a extrema violência com métodos pouco usuais, como amarrar seu corpo na traseira de um carro e colocar sua boca no cano de escapamento de um jipe (...) se devesse à suspeita dos torturadores de que ele pudesse conhecer o paradeiro de Lamarca, na medida em que foi [Stuart] quem o recebeu no carro quando este passou de uma organização a outra [da VPR para o MR-8]”.

⁸ Ver em ARNS (1986, p. 293) o nome de Stuart Edgar Angel Jones citado no “Anexo III – Desaparecidos políticos desde 1964” como desaparecido desde 1971. Até hoje sua família não conseguiu localizar o corpo. Presume-se que possa ter sido jogado ao

mar de helicóptero, pois ele foi torturado e morto nas dependências da Aeronáutica. A encenação com o “soldado” descrita por Polari, como se percebe, foi feita com a finalidade de dar crédito à versão do desaparecimento e de “gerar” testemunhas.

⁹ Sobre a história da luta da estilista pelo reconhecimento oficial da morte de Stuart e pela busca de seu corpo, ver o filme *Zuzu Angel* (2006), do diretor Sérgio Rezende, protagonizado por Patrícia Pillar e Daniel de Oliveira.

¹⁰ Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), a socióloga argentina Leonor Arfuch também chama a atenção para aquilo que ela classifica como “(...) uma espécie de obsessão generalizada na escrita, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e no audiovisual pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal” (ARFUCH, 2010, p. 37).

¹¹ Em *O que é isso, companheiro?*, Gabeira também associa o sofrimento dos torturados no DOI-CODI às cenas do Holocausto exibidas em filmes de Hollywood: “Da PE fomos transferidos num grupo para o DOPS. Deixamos atrás alguns companheiros e nos despedimos com tristeza. Era horrível ficar ali, ouvindo diariamente os gritos de tortura, vendo passar a cada instante os torturadores, ou mesmo os prisioneiros que ainda estavam nas solitárias. Esses eram torturados quase que diariamente, perdiam peso e tinham marcas no corpo. Era difícil fugir à imagem do campo de concentração que o cinema nos tinha dado durante todos os anos do pós-guerra” (GABEIRA, 1982, p. 239). As associações não param por aí: o quarto capítulo de *Em busca do tesouro* é intitulado “O rapto da namorada nos jardins da psiquiatria (Gestapo em plena Ilha do Governador)” (POLARI, 1982, p. 127).

¹² Huysen acrescenta outro nome “de peso”, contemporâneo de Bergson e Proust, ao estudo da dialética memória/esquecimento: “(...) Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida” (2000, p. 18).

¹³ “E por não esquecer te conto, minha amada. Como um grito te conto. Ouve e lê” (TAVARES, 1999, p. 13).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. Memória e esquecimento. In: *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 256-280.

ANDRADE, C. D. Áporo. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989, p. 49.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARNS, P. E (org.). *Brasil: nunca mais*. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

CALDAS, A. *Balé da utopia*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1993.

CALDAS, A. *Tirando o capuz*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*. 32. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

HUYSSSEN, A. *Seduçidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IZQUIERDO, I. *A arte de esquecer: cérebro, memória, esquecimento*. 3 ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

LEI n° 6.683, de 28 de agosto de 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm. Acesso em: 10 nov. 2013.

MAGALHÃES, M. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MATIOSO, G. *O que é tortura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1981, p. 9-28.

PELLEGRINO, H. O tesouro encontrado. In: POLARI, A. *Em busca do tesouro: uma ficção política vivida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 11-23.

POLARI, A. *Em busca do tesouro: uma ficção política vivida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

POLARI, A. *Inventário de cicatrizes*. 4 ed. São Paulo: Global Editora, 1979.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Trad. Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro: v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SIRKIS, A. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

TAVARES, F. *Memórias do esquecimento*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1999.

ZUZU ANGEL. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Produção Executiva: Heloisa Rezende. Intérpretes: Patrícia Pillar, Daniel de Oliveira, Luana Piovani, Leandra Leal, Alexandre Borges, Elke Maravilha, Ângela Leal. Roteiro: Sérgio Rezende e Marcos Bernstein. Trilha Sonora: Cristóvão Bastos. Brasil: 2006. 100 min.

PROUST, NAVA, ARQUEOLOGIAS DA FICÇÃO

Cid Ottoni Bylaardt (cidobyl@ig.com.br)

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza, Ceará, Brasil

Saulo de Araújo Lemos (saulo_lemos@yahoo.com)

Universidade Estadual do Ceará

Fortaleza, Ceará, Brasil

Resumo: Este artigo confronta fragmentos dos romances de Pedro Nava e Marcel Proust, com foco no capítulo “Um amor de Swann”, de *Do caminho de Swann*, de Proust, e em “Paraibuna”, do *Bau de ossos*, de Nava. Esta discussão destaca duas questões contidas nas obras abordadas: como o eu busca o mundo pela literatura (de acordo com Phillipe Lejeune em *Le pacte autobiographique*) e como a obra memorial, tornando-se arte, faz-se linguagem em desnível com o mundo e com o eu (de acordo com Maurice Blanchot em *L’espace littéraire*). Há uma distância (zona obscura, vertigem) entre o real e a ficção na obra de Nava; quanto mais esta se propõe como verdade, mais intensamente ela é ficção.

Palavras-chave: Literatura comparada. Memória arqueológica.

PROUST, NAVA, ARCHAEOLOGIES OF FICTION

Abstract: This paper confronts fragments from novels by Pedro Nava and Marcel Proust, focusing on “Un amour de Swann”, from *Du côté de chez Swann*, by Proust, and “Paraibuna”, from Pedro Nava’s *Bau de ossos* [“Trunk of bones”]. This discussion foregrounds two questions found in the works approached here: how the self searches the world through literature (according to Phillipe Lejeune’s *Le pacte autobiographique*), and how the memorial *oeuvre*, transmuted into art, becomes language in disparity with the world and the self (according to Maurice Blanchot’s *L’espace littéraire*). There is a distance (obscure zone, vertigo) between reality and fiction in Nava’s work; the more it posits itself as truth, the more it reveals itself as fiction.

Keywords: Comparative literature. Archaeological memory.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e aceito em 14 jul. de 2014.

*É a memória que quer, com seus acervos
expor-se em luminosos e incêndios?*
Carlito Azevedo

De tantas obras do século XX, *À la recherche du temps perdu* [*Em busca do tempo perdido*] (2011), do francês Marcel Proust (1871-1922), continua a chamar a atenção de críticos literários em todo o mundo por seus problemas e suas obsessões. Romance famoso, dividido em sete volumes¹ de caráter memorialístico, une ficção, ensaio e autobiografia, resultando, provavelmente, em algo além dessas categorias. A *Recherche* proustiana exemplifica bem o âmbito da prosa literária sob o tema da vida de quem a escreve, além de também ultrapassá-lo, subvertê-lo, como se tenta argumentar a seguir.

Por sua vez, no plano artístico das memórias, a série de seis volumes publicados pelo mineiro Pedro Nava (1903-1984) é provavelmente a obra mais importante já publicada no Brasil. Diferente de Proust, Nava torna clara uma identidade textual entre o narrador de suas memórias e ele mesmo (com a exceção dos volumes em que assume o alter-ego José Egon). A escrita naveana envolve alusões variadas numa costura movida pela pulsão recriadora do significado nos estilhados de texto citados, resultando em reconstrução histórica com moldagem ficcional. Biografia e algo a mais. Que algo seria isso?

Heterogênea, a obra de memórias do mineiro segue uma tendência já encontrada em Proust e apresenta duas vertentes discursivas, que são como duas tendências de proposição discursiva: a) memórias identificáveis como experiência do narrador e b) memórias dos personagens que o cercam, mas narradas por ele, chegando a parecer que foram vividas por ele. Em muitas obras literárias de rosto memorialístico, a presença de personagens que convivem com o narrador é recurso subsidiário à fundação do texto; aqueles personagens quase são artificios certamente necessários à tessitura da memória, mas não deixam de ser subordinados a ela, já que o foco está no eu, e não no outro.

Assim, desde Proust, a hierarquização entre a experiência do eu e a experiência do outro é dissolvida pelo menos em certas passagens, como a que se pretende estudar aqui; isso, porque a memória do eu-protagonista não é exclusiva, nem preponderante, mas é uma linha que se liga a outra linha, a do que o narrador não viveu, mas de que quer falar. Isso compõe o texto memorialístico de Nava como o encontro entre **memórias vividas** e

memórias intuídas, alheias, capturadas ou que se gostaria de capturar. Assim, em Nava, como já em Proust, o relato da experiência de terceiros consolida o discurso da memória que chamamos **arqueológica** ou reconstruída. “Um amor de Swann”, capítulo de *Do caminho de Swann*, e *Baú de ossos*, primeiro volume de memórias de Nava, evidenciam categoricamente essa linha.

Para entender a proposição das “memórias arqueológicas”, é importante frisar seu aspecto sistemático de recuperação de vestígios, mas também que essa busca não é uma garantia matemática; antes uma aventura ficcional. O aspecto intuído dessas memórias, então, seria talvez o fator principal ligado a sua construção. A intuição parece descartar a frágil certeza empírica que a experiência costuma pressupor; a intuição, se ofensiva à exatidão estatística, é extremamente receptiva à percepção qualitativa quando se volta às diferenças e às linhas de continuidade entre os diversos objetos de conhecimento que podem ser instrumentalizados.²

A propósito, a discussão de Henri Bergson em *Matière et mémoire* [*Matéria e memória*] (1991) é fundamental para entender o caráter qualitativo e imaginativo das memórias intuídas/arqueológicas, o que pode evitar que estas sejam confundidas com uma reconstituição historiográfica comum. À parte a defesa da tese da dualidade entre espírito e corpo (discussão fora do âmbito deste trabalho), Bergson defende que uma parte importantíssima do que se identifica como memória vem de um fluir involuntário e imprevisível, motivado pelo encontro entre a experiência do eu (que o autor francês define como *durée*, “duração”, percepção especificamente qualitativa) e a do outro (outra *durée*, afinal): a memória é, também, um cruzamento de *durées* distintas. Lembre-se ainda a aproximação já corriqueira entre *Matière et mémoire* e a *Recherche proustiana*, como feita em Benjamin (1994).

A memória arqueológica e a memória vivida, como manifestações ficcionais, misturam-se, embora perfaçam uma polaridade conceitual que dinamiza o texto e o monta entre o eu e seus outros, oposição sem síntese; movimento pendular que cria um ritmo próprio. Eu e outro, dentro, fora, aqui e lá: a pulsão autobiográfica, feita texto, ora atenua aquela fronteira, ora a cristaliza. Esse movimento instável, que é essa própria escrita, faz pensar em seus modos de presença, ainda que por meio da ânsia potencial que o inacessível pode produzir. Na obra literária, a presença do mundo ficcional também é ausência de completude, de definição (o que quer dizer

que a literatura nunca congela a história, mas aguça o que ela tem de labirinto); na escrita literária do eu (mais em Nava que em Proust, ao que parece), essa contradição parece não só aguda, mas fatal: necessidade e problema.

Conforme os elementos delineados acima, este texto utilizará duas linhas teóricas básicas: uma, de Phillipe Lejeune (1975), estudioso da relação entre autobiografia e literatura, e a outra, de Maurice Blanchot³ (2012), crítico que vê na obra uma imagem, signo frágil, à deriva, pautado na ambiguidade entre ausência e presença, que “diz o ser à medida em que o dissimula”⁴ (BLANCHOT, 2012, p. 355); se o corpo está extraviado, seu ser está presente, como um problema, uma dúvida, uma ânsia. Assim, a hipótese básica aqui discutida é de que a obra de Pedro Nava, dita convencionalmente real, evoca e sistematiza um plano de experiência (uma vida) a ela associado, evidenciando também um descompasso entre vida e texto, que afinal não coincidem plenamente e são como uma massa heterogênea; vida e texto podem ser vistos como a mesma coisa, mas parece ser impossível prová-lo. Essa dificuldade pode interessar como uma potência nítida da literatura.

Nos dois primeiros tópicos deste artigo, serão abordadas questões importantes de “Um amor de Swann” e de “Paraibuna”, terceiro capítulo de *Baú de ossos*. Essas seções apresentam suporte à discussão proposta no terceiro tópico, em que há um breve estudo comparativo de ambos os autores sob o prisma da escrita literária como autobiográfica e antiautobiográfica. Será focado com maior atenção o conceito de memória arqueológica, em sua relação com as memórias “vivas” pelos narradores. Hipótese: a memória arqueológica é o que revela o autor em sua ausência **no** texto.

Na obra *Em busca do tempo perdido*, o capítulo “Um amor de Swann” pode ser considerado um texto de memórias? Pelos termos definidos por Lejeune, a obra proustiana se enquadra na categoria do pacto indeterminado entre leitor e obra, convenção de leitura incerta⁵: o narrador proustiano, que também é o personagem principal, “não tem nome”⁶ (LEJEUNE, 1975, p. 28). Assim, como possibilidade de relação entre leitor e texto, a *Recherche* não explicita nem nega a identidade entre Proust e o narrador de seu livro, o que fundamenta uma imagem ambígua, como preceituada por Blanchot (2012, p. 355). O primeiro capítulo de *Do caminho de Swann*, “Combray”, narra experiências de infância do protagonista e explica a gênese de seu discurso a partir do fenômeno psíquico da memória involuntária. Ao provar um lanche oferecido, no momento presente da narrativa, por sua tia, ele

sente uma grande euforia, acompanhada pelo sabor que resgatava, instantânea e decisivamente, lembranças remotas há muito esquecidas:

E logo que reconheci o gosto do pedaço da madeleine mergulhado no chá que me dava minha tia [...], assim então todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfeias do [rio] Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas casas e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá.⁷ (PROUST, 2011, p. 46-47)

A referência a essa sensação se torna o mecanismo de disparo do discurso proustiano; para o narrador-personagem, “a felicidade que ele aprova vem da identidade entre uma sensação presente e uma sensação passada, ele vê no mesmo lance que lá está o assunto de sua obra”⁸ (PICON, 1979, p. 11). Obtido o mote, oferta inesperada do azar e do momentâneo, a tarefa seguinte é transformar essa inapreensível apreensão psicológica e sensorial em um discurso que de algum modo a comunique; nasce uma obra de arte. O narrador proustiano tinha esse desafio por meta, promessa de um percurso árduo, como se percebe ao longo da *Recherche*: até praticamente o último volume, o narrador lamenta o fato de simplesmente não saber o que colocar na obra literária que gostaria de escrever. Transformar memória em literatura pode parecer tarefa simples, mas talvez seja a mais difícil, quando se considera, no terreno da linguagem literária, que o escritor “pode crer que ele se afirma nessa linguagem, mas o que ele afirma é plenamente privado de si”⁹ (BLANCHOT, 2012, p. 21): privado dele mesmo, o escritor.

No texto de Proust, as recordações de infância desencadeadas por um estímulo sensorial resultam de uma espécie de “lei psicológica destinada a atravessar todo o romance como uma corrente subterrânea” (LINS, 1968, p. 5); a memória involuntária, mecanismo que pertence a todos mas é personalizado, recria o passado e preceitua a realidade como uma “relação entre sensações e lembranças que nos envolvem simultaneamente” (LINS, 1968, p. 6). Entretanto, o fluxo errático da memória é simulado, mas também repaginado, arquitetado, pelo discurso proustiano; nesse aspecto, a metáfora proustiana, longa, arrastada, às vezes interrompida, não é um enfeite, mas um instrumento que, sem traduzir uma igualdade ou uma transparência, alude à inviabilidade de representar a coisa em si e ao texto como o plano em que o eu exista como pesquisa de si, “equivalente estilístico da experiência

psicológica da memória involuntária” (GENETTE, 1972, p. 42). O texto literário, contudo, não apreenderá essa experiência, pois o narrador de Proust não é Swann, nem Nava esteve em Paraibuna. A fala do narrador proustiano se situa à distância de Swann; a fala do narrador naveano não esteve em Paraibuna **naquele tempo**. Daí a importância de lembrar, na companhia de Blanchot, que a literatura é um problema fundamental de tempo, não bem o tempo percebido, mas especialmente aquele que se cria, que é construído, às vezes com a perspectiva (por mais tênue que se mostre) da experiência alheia. É assim que Blanchot considera que o discurso literário se instaura em um tempo “sem negação, sem decisão, quando aqui é também lugar nenhum, quando cada coisa se recolhe em sua imagem e que o ‘eu’ que somos se reconhece ao se aprofundar na neutralidade de um ‘ele’ sem figura”¹⁰ (BLANCHOT, 2012, 26). O eu e o ele não somem ou se anulam; eles resvalam um para o outro, mas a obra literária não é o seu encontro; é a inquietação que ambos se causam mutuamente. Em seu impulso de aproximação à experiência pelo tempo vivido ou formulado, o discurso literário evidencia seu descompasso, sua heterogeneidade em relação àquela, restando-lhe ser, afinal, literatura.

Em terceira pessoa, “Um amor de Swann” cai para o relato biográfico: o foco do texto se volta sobre o personagem Swann (que aparecera no capítulo anterior como amigo da família do narrador) e sua experiência amorosa com Odette de Crécy, a dama de rosa antes vista em companhia de Adolphe, tio do narrador. São fatos acontecidos antes do nascimento deste e do casamento de Swann e Odette. O narrador é o mesmo da seção anterior, que assim salta da condição de participante à de espectador – e, no sentido especial proposto aqui, arqueólogo. Sem que se narrem fatos vividos pelo protagonista, suas experiências pessoais parecem ser decalcadas (enxertadas, como se fossem células indiferenciadas, mas ainda assim estranhas) nas digressões em que descreve e analisa as experiências de Swann: ao final do capítulo “Combray”, o narrador, comentando a mesclagem de recordações de diferentes momentos de sua vida, relata uma relação passado-presente, uma

associação de lembranças daquilo que, muitos anos depois de ter deixado aquela cidadezinha, eu soube do fato de um amor que Swann tivera antes do meu nascimento, com essa precisão nos detalhes mais fácil de conseguir às vezes para a vida de pessoas mortas há séculos que a de nossos melhores amigos [...]. Todas essas lembranças somadas umas às outras não formavam

mais que uma massa, mas não sem que se pudesse perceber entre elas – entre as mais antigas e as mais recentes, nascidas de um perfume, e depois as que não eram senão lembranças de outra pessoa de quem eu as havia recebido – senão fissuras, falhas autênticas, ao menos essas ramificações de veias, essas misturas de coloração que, em certas rochas, em certos mármore, revelam diferenças de origem, de idade, de “formação”. (PROUST, 2011, p. 153)

A memória involuntária, afinal, é transformada em palavra e encadeia reminiscências, que são como que colocadas à disposição para novo uso. Recordações da infância do narrador incluíam a figura de Swann; do caos da memória pré-escrita, vieram lembranças de fatos relacionados à vida pessoal do personagem, no qual se diz inclusive que “o narrador colocou muito de si mesmo, acrescentando-lhe sobretudo uma grande parte do seu próprio espírito, das suas idéias e maneiras de ser” (LINS, 1968, p. 32-33).

O narrador dá-se a ler como se fosse o próprio Swann, realizando uma biografia incrementada com elementos da própria experiência; ele encontra a experiência do outro ao criá-la como ficção. Isso remete a uma particular possibilidade de leitura. Como Lejeune apontou em *Le pacte autobiographique*, é possível definir a autobiografia não como um fato irrevogável, mas como gênero contratual em relação a um texto, “o que quer dizer, quando ele é lido”¹¹ (LEJEUNE, 1975, p. 7). Uma espécie de acordo entre cavalheiros, uma conveniência, em mais de um sentido da palavra. O risco de o leitor acreditar que os fatos ficcionais são verdadeiros evidencia o pacto e aquilo que ele mascara (o lado inventado dessas memórias, especialmente as intuídas). Pensar a obra de Proust como um “apenas romance” é enfatizar sua abertura à arte como gesto radical, quase como renúncia ao vivido.

As experiências do personagem vão sendo demarcadas pelo narrador como similares às suas; ao descrever os pensamentos e sensações de Swann, aquele acaba por simular onisciência em relação a seu objeto de análise. Essa aparente onisciência mostra Swann como uma das máscaras que o narrador veste ao longo de seu ciclo. No diagrama de tempo de um personagem, manifesta-se um tempo outro, de outro personagem, de outra experiência. Em tese, o narrador de Proust pode estar descrevendo seus próprios sentimentos e experiências, especialmente nos momentos em que

opina de modo impessoal, na primeira pessoa do plural. Como na citação abaixo:

De todas as formas de produção do amor, de todos os agentes de disseminação do mal sagrado, bem é um dos mais eficazes esse sopro de agitação que por vezes passa sobre nós. Então, o ser com quem nos divertíamos naquele instante, nisso a sorte está lançada, é o que amaremos. Não é sequer necessário que até então nos tenha agradado mais ou tanto quanto outros. O que se precisava era que o nosso gosto por ele se tornasse exclusivo. E essa condição está cumprida quando – no momento em que ele nos faz falta – a busca de prazeres que seu consentimento trazia, é bruscamente substituída em nós por uma necessidade angustiosa, que tem por objeto esse mesmo ser.¹² (PROUST, 2011, p. 190)

A narrativa, de tal modo, consistirá em uma “tentativa para restituir aos objetos, aos lugares, aos monumentos a essência ou a substância perdida” (GENETTE, 1972, p. 44); a tentativa fracassa ao passo que um discurso literário é constituído. O mesmo vale para a reconstrução de personagens guardados em reminiscências. Se a casca de impessoalidade em certos momentos da narrativa pode, paradoxalmente, instaurar conotações pessoais (como no uso da primeira pessoa do plural em diversas passagens opinativas, ensaísticas), outros momentos levam a crer em uma ficcionalização dos fatos narrados: o passado empírico recontado pelo narrador é reconstruído e de certo modo denegado pelo discurso que ele engendra, numa luta surda entre fato real e ficção:

Swann se censurou por não ter percebido o tesouro de um ser que teria parecido adorável ao grande Sandro e se felicitou de que o prazer que tinha ao ver Odette encontrava justificativa em sua própria cultura estética. [...] o beijo e a posse que pareciam naturais e medíocres quando autorizados por uma carne deteriorada, vinham coroar a adoração de uma peça de museu, parecendo-lhe ser necessariamente sobrenaturais e deliciosos.¹³ (PROUST, 2011, p. 185)

A quem pertencem as impressões descritas nas três últimas linhas acima? De que tipo de memória ela veio? De memória intuída, memória de ninguém? O relato envolvendo personagens, especialmente em terceira pessoa, revela um caráter especificamente ficcional; memória e ficção se apresentam indistintas. Criando personagens e circunstâncias, Proust “se multiplica e se desdobra tantas vezes quantas são as suas personagens para

situar-se no interior de cada uma delas, acompanhando por dentro as suas variações, os seus matizes ou repentinas mudanças, as suas transformações inesperadas [...]” (LINS, 1968, p. 37).

Os *souvenirs* e a teia ficcional amalgamados: túnica inconsútil de retalhos? Esse recurso, se o paradoxo permitir que aí se veja um, não se restringe ao que se diz de Swann. Odette, na descrição de seus atos e intenções, é apresentada em uma narrativa elaborada: “Mesmo quanto a seus encontros à noite, ela só dizia no último minuto se poderia estar com ele, pois, certa de que Swann estaria sempre livre, ela primeiro queria ter certeza de que nenhuma outra pessoa iria propor visitá-la” (PROUST, 2011, p. 249). Como sabê-lo? E uma pergunta mais importante: por que afirmá-lo? A indefinição entre esses dois espaços é um dos traços característicos da semiose proustiana: “dois espaços, o real e o fictício, unem-se” (GENETTE, 1972, p. 50); isso chama a atenção para o tensionamento de forças no qual o texto da *Recherche* se estabelece, e que não deixa de produzir um tipo de equilíbrio dinâmico, equilíbrio sem garantia de sobrevida.

A mencionada tensão, no capítulo aqui analisado, relaciona-se por exemplo ao conflito entre Odette e Swann, devido ao ciúme deste, e ao correspondente desinteresse de sua amante por ele. A escrita digressiva de Proust, em ritmo lento, vai tecendo detalhadamente a conduta obsessiva de seu personagem:

quando chegou em casa, veio-lhe bruscamente a ideia de que talvez Odette esperasse alguém aquela noite, que ela tivesse simplesmente simulado cansaço e que não lhe pedira para apagar a luz senão para que ele acreditasse que ela iria dormir, que tão logo ele tivesse partido, ela teria acendido as luzes de novo e feito entrar aquele que deveria passar a noite com ela.¹⁴ (PROUST, 2011, p. 222)

Posteriormente, Swann descobre, como temia, que Odette tivera experiências de homossexualidade e prostituição, além de traí-lo enquanto ainda eram amantes. A dor o engeguece; mas um leitor atento identifica a lógica de “gato e rato” a que a paixão de Swann obedece, motivada sobretudo pela falta de reciprocidade nas atitudes de Odette em relação a ele. Swann apenas quer satisfazer sua necessidade de ter Odette; ele não chega a refletir sobre o ponto de vista dela como faz com seus próprios sentimentos. A narrativa, desse modo, privilegia o ponto de vista do personagem, mesmo sem denunciar a ele sua ilusão amorosa, o círculo

vicioso do qual, até quando possível, insiste em não sair. Considerando as verdades e mentiras a respeito da amante, percebem-se os pontos da costura que atam a memória do narrador a seus acréscimos ficcionais: a pressão de seus anseios pode ocultar dele mesmo, mas não do leitor, certas circunstâncias vexatórias ao protagonista. Sem falar de si, o narrador, ao mesmo tempo, dá indícios de sua personalidade na forma de pistas que despistam; no entanto, tais indícios poderão ser confirmados pelo leitor no decorrer da leitura da obra. Numerosos elementos da obra, como certo sentimento de carência egocêntrica diante da pessoa amada, são veiculados de modo recorrente: “uma primeira vez na *Recherche* como nascimento de uma vocação, uma segunda vez na *Recherche* como exercício dessa vocação” (GENETTE, 1972, p. 62).

Não parece tarde para lembrar: na classificação de Lejeune, a principal condição para a autobiografia como gênero literário, talvez, seja a de que

o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem aí ter também um certo espaço. É a questão de proporção ou antes de hierarquia: transições se estabelecem naturalmente com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa amplitude é permitida ao classificador no exame dos casos particulares.¹⁵ (LEJEUNE, 1975, p. 15)

A designação “Memórias”, contida na capa de *Baú de ossos*, de Pedro Nava, perfaz uma condição básica da obra para que se enquadre no pacto autobiográfico lejeuniano: “o emprego de títulos que não deixem nenhuma dúvida sobre o fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor (história de minha vida, autobiografia etc.)”¹⁶ (LEJEUNE, 1975, p. 27). Em contrapartida, o caráter extrínseco, contextual dessa designação aconselha reserva quanto a ela. Memórias, tudo bem: mas até que ponto? Em todo caso, há várias marcas comprobatórias do texto de Nava como autobiografia: é narração, em prosa, e há identidade expressa “entre o narrador, o autor e o protagonista”¹⁷ (LEJEUNE, 1975, p. 14). Mas esse texto não trata especificamente da vida individual e da história da personalidade de seu autor; quando o faz, utiliza como ingrediente uma reconstituição chamada “genealógica” por ele. Livro híbrido, memórias e autobiografia? Ou ficção *über alles*?

A ótica narrativa “genealógica” é intuída a partir da perspectiva meio folclórica do “me contaram”. O discurso de revelação íntima do narrador é o que constrói o percurso de suas origens: “em Nava, a memória é, ao mesmo tempo, individual e coletiva, pois, ao recordar seu passado, o autor conta a história da sociedade na qual se inscreve e da qual participa” (GARCIA, 1997, p. 21); e nisso se faz um percurso da intangibilidade da memória à materialidade do texto. “*Bau de ossos* é [...] construído pela memória de um frankenstein que desarquiva fatos, lembranças e leituras, como nas metáforas da construção da obra empregadas por Proust: metáforas da catedral [...], feita de pedras rejuntadas de cimento, secular, anônima” (GARCIA, 1997, p. 53).

A assimilação do texto alheio (cartas, documentos de familiares e amigos, obras literárias) e de suas visões de mundo, suas demonstrações de identidade, tudo isso é manifesto por uma ampla identificação entre Nava e o meio. O que não é experiência íntima¹⁸ ganha um caráter memorialístico pessoal e é integrado à fala: “assim como é, racialmente, minha gente é o retrato da formação dos outros grupos familiares do país. Com todos os defeitos. Com todas as qualidades. Uns e outros, velhos, pois temos uma brasileiro de quinhentos anos, coeva do país” (NAVA, 1999, p. 176).

Nava e o mundo que o envolve estão indistintos na linguagem configurada. A dimensão documental, histórica, das memórias do médico mineiro (nomes de pessoas e lugares que ele cita) é atenuada nessa narrativa quanto mais ela se revela literária. O ziguezague narrativo, indo e voltando do passado ao presente, parece perseguir a velocidade do pensamento, do devaneio, e percorre séculos de história familiar em algumas linhas; evocação e corrupção (metamorfose) de uma infinidade de memória retomada, perdida, projetada. O que Nava escreve, visto em conjunto, apresenta-se como uma teia, uma forma literária de arqueologia:

Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspecto ou leviano, puro ou imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente — quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra; quem é que me envulta e grita estou aqui de novo, meu filho! meu neto! você não me conheceu logo porque eu estive escondido cem, duzentos, trezentos anos. (NAVA, 1999, p. 175)

Nessa origem discursada, hereditariedade figurada, o narrador se explica, num desvio de persona que não deixa de ser desvio de assunto, por meio seus antepassados e se subtrai colocando-os no centro da cena. Seu uso dos métodos de um paleontólogo ou um arqueólogo é laboratório e experimento de busca incerta, de verdade possível pela quase pura especulação; ele retoma um passado ausente e molda-o com matéria estranha a ele:

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para reconstruir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e, osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro *conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa.* (NAVA, 1999, p. 33, ênfase acrescentada)

Essas memórias reconstruídas, arqueológicas, misturam-se no texto a fatos das memórias vividas por Nava; recapitulando, seriam duas modalidades de memória narrada: as *memórias vividas* e as *memórias intuídas*. Fica patente a técnica de glosar citações, abertas para novos significados entrelaçáveis aos prévios; a citação torna-se uma metáfora instável e arredia do eu, apenas sugerido pela escrita. De tal maneira, uma armazenagem vasta e diversificada de leitura permite suturar os textos do outro, dentre os quais avulta Proust, na forma de “uma repetição criadora” (GARCIA, 1997, p. 70). Citar também é usar uma máscara feita de algo chamado memória, mas que só o é metaforicamente.

“Paraibuna”, um rio de Minas Gerais, é como dito o terceiro capítulo de *Baú de ossos*. Assim como no título dos outros capítulos do mesmo livro, é recorrente a designação de um espaço geográfico, no caso, situado em Juiz de Fora (MG) e arredores. Aliada a essa noção de espaço, a ação do avô e do cunhado de Nava de conter, por “diques”, as margens rebeldes do rio Paraibuna (Nava, 2001, p. 179), de direcionar o curso do rio-obra, memória como força *também destruidora*, margeada pela literatura, defronte o não-texto e o prototexto da experiência empírica.

O capítulo narra parte da história do ramo materno de Nava, a partir do avô Jaguaribe, e contempla a vida dos avós e da mãe, além de contar como esta conheceu José Nava; depois vem o casamento dos dois,

o nascimento de Pedro Nava e, finalmente, a partida da família rumo à capital federal, Rio de Janeiro, onde aquela viveu até o falecimento do pai do narrador. Este só surge efetivamente, como personagem de sua narrativa, na página 221 (o capítulo aqui tratado inicia-se na 179). Antes desse ponto, o motor da narrativa é a memória arqueológica; esta, em vários pontos desse capítulo e dos anteriores, recebe enxertos de memória vivida pelo autor, como a seguir: “adivinho a vida de minha vó pelo que eu vi na casa de suas filhas — que eram exímias na arte de terem seus dias cheios, como são cheias as horas nos conventos” (NAVA, 2001, p. 24).

Assim, a certa altura de “Paraibuna”, a prevalência das linguagens das memórias naveanas se inverte. Da página 221 em diante, preponderam como fator desencadeante as vivências pessoais, cuja alusão funciona como um selo de autenticidade, em lugar da reconstituição arqueológica como ponto de partida do relato, como uma definição de origem: “eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar”. Essas vivências ainda se configuram, no entanto, fortemente entrelaçadas àquelas memórias de natureza arqueológica. Por vezes, estas últimas ainda parecem predominar: “É impossível dar uma impressão cronológica dessa fase de minhas memórias” (NAVA, 1999, p. 222). Essa maneira mista de apresentar vivências faz soar o ritmo do discurso naveano:

Do que eu vi, nada posso encadear, pois quantas e quantas vezes eu dormia na casa de minha avó e tinha a impressão de acordar em Santa Clara, na fazenda de seu Carneiro. Se a febre subia, o 142 povoava-se de gigantes que ficavam recurvados na sala [...]. Melhorava, dormia e quando despertava já era no 179. É impossível colocar em série exata os fatos da infância porque há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora, como se fossem dagora. (NAVA, 1999, p. 222)

O Nava narrador passa, então, a ter outro papel em sua história, intensificando seu olhar e sua ação sobre o que nela era alheio a ele: não apenas como articulador discursivo, mas também como personagem. “Paraibuna” é o capítulo de *Bau de ossos* em que criador e criatura começam a se transformar em um só – ser literário complexo, formado pela confluência e pelo choque de peças variadas de linguagem.

Por mais fragmentada que uma obra literária seja, ela em geral pode ser tomada como um organismo, e é a leitura que lhe estampa um

selo coesivo; isso, dentre outras razões, porque ela possui uma primeira e uma última página. É nesse sentido que “o texto é sempre único em seu gênero. E essa **unicidade** é, ao que me parece, a definição mais simples que podemos dar da literariedade” (RIFFATERRE, 1989, p. 4). A escrita de Pedro Nava, um *puzzle*, como seu autor-narrador a definiu, possui sua corporalidade de texto consolidado na heterogeneidade dessa escrita. Isso faz parecer indevida a mera possibilidade de afirmar que um único autor, Proust, tenha sido influência única, ou mesmo preponderante, nas memórias de Pedro Nava. Em todo caso, a narrativa do autor francês é uma sombra, um fantasma, um mane que alimenta a dicção de Nava:

é interessante apontar a presença de Proust na obra de Nava, de modo especial, na semelhança do texto e na força do estilo: ao traduzi-lo e ao apropriar-se do seu texto, Pedro Nava revela que ler é decifrar e interpretar. Age assim como Proust que, ao fazer considerações sobre a obra de arte e sobre o escritor, declara que “un livre est un grand cimitière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés” [“um livro é um grande cemitério em que sobre a maior parte dos túmulos não se pode mais ler os nomes apagados”]. (GARCIA, 1997, p. 21)

Essa destacada companhia, aliás, irrompe explícita já no primeiro capítulo de *Bau de ossos*. Assumindo-a, o narrador, costureiro da escrita, redimensiona sua base de significados no vislumbre de um distanciamento, resultante em uma dicção pessoal, plena de novas conotações:

Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação talqualmente a *madeleine* da *tante* Léonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d’água de moringa nova — todos têm sua *madeleine*. (NAVA, 1999, p. 26)

Nesta passagem de “Paraíbuna”, o narrador descreve os pertences de seu pai: “À esquerda, duas estantes de livros e à direita, os armários com os ferros e os remédios. Vinha daí esse cheiro especial de drogas e de cânfora que tem sido o cheiro da minha vida: cada vez que o sinto recaio no gabinete médico de meu Pai (NAVA, 1999, p. 224).

O aroma dos remédios de José Nava remete à própria experiência do narrador, que posteriormente, conforme os volumes seguintes de suas memórias, torna-se médico e passa a exercer regularmente a profissão.

Em “Paraibuna”, há semelhanças com “Um amor de Swann”: a fala da *memória arqueológica*, similar à reconstituição dos fatos narrados no livro de Proust, e a projeção das memórias vividas sobre aquela, que se observa nas dicotomias Swann *versus* narrador proustiano, Nava *versus* seu pai. Em ambas as situações, narrativas ao redor de experiência próprias e alheias; em *Bau de ossos*, entretanto, essa feição é mais sutil, visto que os resultados de Nava são diferentes dos de Proust; há refinamentos de uma linguagem particular, com desvios de rota e tensões distantes de Proust, no livro do brasileiro.

Uma atenção a certos detalhes dos textos estende os pontos sinalizados logo acima. No começo de “Um amor de Swann”, o narrador faz uma caracterização de hábitos da família Verdurin, da qual destacamos um trecho:

Os Verdurin não convidavam para jantar: na casa deles tinha-se “seu prato à mesa”. Para a reunião noturna, não havia programação. O jovem pianista tocava, mas somente “se estivesse a fim”, porque não se obrigava ninguém, e como dizia o Sr. Verdurin: “Tudo para os amigos, vivam os camaradas!” Se o pianista queria tocar a cavalgada das *Valquírias* ou o prelúdio do *Tristão*, a sra. Verdurin protestava, não que essa música lhe desagradasse, mas pelo contrário porque lhe causava forte impressão. “Então você quer que minha enxaqueca volte? Você sabe bem que é a mesma coisa cada vez que ele toca isso. Sei o que me espera! Amanhã quando eu quiser me levantar, é bom dia e mais nada!” Se ele não tocava, todos conversavam, e um dos amigos, em geral o pintor predileto do momento, “soltava”, como dizia o sr. Verdurin, “uma gaiatice da grossa que fazia cair na gargalhada todo mundo”, a Sra. Verdurin principalmente, a quem — tanto que tinha o hábito de levar a sério as expressões figuradas das emoções que sentia — o Dr. Cottard (um jovem iniciante àquela época) teve um dia de reajustar a mandíbula que ela havia deslocado por rir demais.¹⁹ (PROUST, 2011, p. 157-158)

Em poucas linhas, Proust dá uma ampla amostra de sua escrita, que passeia sinuosamente por entre os vários ângulos de um mesmo assunto de modo a compor um panorama detalhado. Tratando de um mesmo

cenário (os Verdurin e seus costumes mundanos pequeno-burgueses), o narrador apresenta, em um parágrafo relativamente breve, atitudes variadas do grupo em circunstâncias diversas — com certos refinamentos de análise, como a breve radiografia do mundanismo teatral da Sra. Verdurin, que iludia a ela mesma, mas era percebido pelos convivas; indicações *a priori*, já que mais tarde o narrador, adulto, será também um frequentador do salão dos Verdurin. O que cronologicamente surge antes é fruto de uma captação posterior. O paradigma de “Um amor de Swann”, se base da totalidade da *Recherche*, revela ainda autonomia:

esse capítulo é o único que pode ser isolado da obra, suportar uma publicação separada. É necessário acrescentar, ainda, que a aventura de Swann e de Odette é recomposta pelo narrador em função de suas recordações e dos testemunhos recolhidos, e que nela ele vê a prefiguração de sua própria aventura com Albertine.²⁰ (PICON, 1979, p. 85-86)

Ao lado das desventuras autocomplacentes de Swann, o narrador reconstrói toda uma realidade que escapa às suas vivências, mas lhe é observável pela linguagem. Uma máscara de memória: linguagem, como já dito, que se mimetiza em memória para substituí-la. Ao abordar cenas e fatos acontecidos antes de seu nascimento, Nava segue, em “Paraibuna”, caminho semelhante:

A década dos oitenta começou a correr para meus avós maternos dentro da rotina dos acontecimentos tristes ou alegres que são a história da vida e a história de todo mundo. Eram um casal unido — apesar do gênio detestável e despótico de minha avó Maria Luísa. Meu avô não fazia diferença entre a filha e a enteada Maria Berta (Sinhazinha), então pelos dez anos e estudando no colégio Nossa Senhora da Piedade, da professora Dona Maria Augusta Pinto, que era vagamente nossa prima. De lá tirou minha tia prodigiosa caligrafia de finos e grossos que dava à sua letra aquela nitidez litográfica e aquela beleza de ponta-seca, legendárias em Juiz-de-Fora. Meu avô vivia de empreitadas, dos trabalhos que fazia para a Câmara Municipal com Quintiliano Nery e João Batista de Castro, da administração dos bens da mulher. Era agrimensor e agrônomo prático, trouxera umas letras e um pouco de latim do seminário em que estudara, mas não possuía, propriamente, um título. (NAVA, 1999, p. 180)

A leitura do trecho acima exemplifica uma ordem coesiva peculiar: as referências que, em uma genealogia convencional, teriam uma sistematização diversa, aqui chegam como por acaso. Da referencialidade, do caráter objetivo de suas fontes, Nava extrai o subjetivo, o ambíguo, o ainda inexplicado. A linguagem da memória arqueológica, apesar de eventualmente se disfarçar de mera informação, é antes pretexto para um discurso poetizado. A informação não vale por si, mas como pretexto à literatura, pretexto ao que será efetivamente texto. Por esse trajeto, Nava parte de seu deslumbramento proustiano para compor uma narrativa também jorrada de detalhes, mas que difere de seu “mentor” pela mescla de memória imprecisa e dados documentais, erudição e coloquialidade, uniformidade do estilo e conversa com várias fontes. Uma pluralidade apenas superficialmente homogeneizada é em Nava sua grande dissonância ante Proust. Este se utiliza, com frequência, de informações vagas, próximas do anonimato; Nava, por sua vez, prefere, em muitos momentos, a informação específica, o que lhe dá uma contundência própria. O espaço memorial de Nava torna mais complexa a perspectiva ficcional já instaurada em Proust. Dizer que “isto é real” é um dos modos de alçar esse “isto” em ficção. O deslocamento ficcional em relação à experiência vivida, no refinado texto de Nava, é mais intenso, mais radical. Isso potencializa uma ruptura que, para Blanchot, é a própria obra literária:

Escrever, é quebrar a ligação que une a palavra a mim mesmo, quebrar a relação que, fazendo-me falar em direção a “ti”, confere a mim palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, pois ela te interpela, ela é a interpelação que começa em mim porque ela termina em ti. Escrever, é romper essa ligação.²¹ (BLANCHOT, 2012, p. 20-21)

O texto literário da memória naveana é a ruptura silenciosa de uma conexão, ao passo que imagem dela: é afirmação de possibilidade, de incerteza simulada, dissimulada, signo opaco de presença do que não está nem estará aqui. À maneira do escritor francês, Nava cruza os espaços (relatos) de ação e experiência de alguns personagens e de seu protagonista-ele-mesmo. Esse procedimento é relevado em *Galo-das-trevas* e *Círio perfeito*, nos quais, como se disse, o fictício Egon fala por Nava. Mas se Swann é o narrador proustiano, em “Paraibuna” o médico José Nava é uma versão

sutil do Nava-personagem — assim como Proust, o escritor mineiro antecipa (e encobre) um outro-eu narrativo de modo a dar a ver (mas não, talvez, a enxergar) a si próprio, procedimento que sedimenta sua obra como imagem literária.²²

As dissonâncias de Nava frente a Proust, afinal, complementam seu signo. Para discutir essa afirmação, seja retomada a aproximação entre personagens distintos como alternância: narrador/Swann, Pedro Nava/José Nava. Esse mecanismo textual, aliado à folclórica e anônima crença de que certos caracteres “passam” de pai para filho, é um rastro do olhar retrospectivo: a hereditariedade, de modo poético, subversão da genealogia, do tempo habitual e do que no cotidiano se imobiliza, pode promover uma inversão vetorial, do filho-narrador para o pai. Não há, no caso do autor brasileiro, uma clara identificação entre suas experiências pessoais e as de seu pai. Mas a leitura identifica e unifica os dois personagens, narrador e seu herói familiar, como atalho entre personas. No momento em que são descritas as viagens a serviço de José Nava, não se sabe quem toma a palavra, se o pai ou o filho. Proposital ou não, essa ambiguidade é precisamente significativa:

E a alegria do voador sabendo que ia ser útil aos homens sem fôlego que sangrava, às crianças convulsas que banhava, às mulheres de filho atravessado que desentupia e punha no eixo. E aos feridos, esmagados, queimados, fraturados, furados a bala, abertos a faca e estourados nas bombas das pedreiras. [...] aos que estavam gemendo na noite, gemendo e chorando, gemendo e chamando, chamando, esperando, esperando, esperando o médico para medicar, o médico para coser, o médico para amarrar, recompor, encanar, aparelhar, espicar e ligar com o material de improvisado que lhe caía às mãos. [...] Já, imediatamente, agora — porque é preciso espancar a morte e segurar esta vida em vida. Pronto! Segurou. (NAVA, 1999, p. 221)

Quem está aí? Nava ou seu pai? Certo, é seu pai, mas a quem pertenceriam as emoções descritas? Provavelmente, elas não têm dono, passam de mão em mão, de inquietação em inquietação. Naturalmente, não há afirmações explícitas, com base no que já dissemos, sobre a identificação, em trechos como o que está acima, entre os dois Navas. A dúvida é instaurada como categoria de fala, cerne de alguns bons momentos das memórias de Pedro Nava, e ressalta o seu jeito literário de ser. Se em “Um amor de Swann” a autoprojeção do narrador sobre outro personagem é o

artifício estilístico central, em “Paraibuna” esse recurso, além de apenas um entre vários elementos da construção, é radicalizado pelo ser ficcional contido em uma palavra que transborda de si mesma: memória.

É dinâmica, mas problemática, a relação entre a memória e a literatura. Para que aquela seja incorporada a esta, fazem-se necessários muitos cortes, extirpações, enxertos, suturas; “o apanágio da experiência literária é ser um deslocamento, um exercício de alienação, uma perturbação de nossos pensamentos, de nossas percepções, de nossas expressões habituais” (RIFFATERRE, 1989, p. 4). Se julgarmos por Proust e Nava, a memória permanecerá um espaço obscuro que a narrativa literária afasta, em lugar de aparentemente aproximar. O frequente caos da memória, mesmo quando visto por uma dicção textual múltipla, polifônica, necessitou de fios condutores, ideias-eixo e recursos formais que servissem como diques, para chegar à literatura. Um dique já não é um rio, mas talvez seja um tipo de máscara. Atrás dela há pouco ou nada: diante da arte, a vida e a memórias são insuficientes, e dizem que é preciso sempre mais, que o humano é aquele conceito que nunca se completa, porque não é só palavra, mas também não-palavra, não-sentido; porque experiência, memória e palavra são desníveis mútuos, se for possível falar assim. A arte é a própria máscara, que talvez seja, às vezes, um espelho curvo.

As memórias literárias nomeiam, a princípio, a visão de um autor sobre si próprio; em seguida, sobre a época em que viveu e da qual absorveu sua porção de dados culturais; e, finalmente, permitem questionar a representação na medida em que esta não será, afinal de contas, um circuito fechado, passível de palavra última e definitiva; na medida em que a representação é uma perturbação instável – ou seja, uma das alegrias genuínas do humano – que diz a si própria, também.

Na obra, seta apontada (apontável?) para a figura do autor empírico, constitui-se antes um personagem que uma pessoa. O personagem simula e sugere uma pessoa, que sugere outra, e isso constitui a obra literária. José Nava é a imagem artística, ambígua, de seu pai, presença e ausência, assim como as memórias de Pedro Nava trazem a marca dual da imagem literária: tensa, não-síntese. Imagem como obra que, se remete a um autor explicitamente, não deixa de se constituir como algo apartado dele; algo que, desse modo, está só, por que rompeu seu cordão umbilical. O relato nela encontrado, daí, irá pertencer a quem lê-la, e assim mesmo apenas de modo parcial; nenhuma leitura irá se apoderar dela plenamente. A obra

foge tanto do autor como do leitor, e é, por si, o signo dessa fuga. Incompleta e completa, a obra é solitária, tanto quanto um homem dedicado a suas memórias. “A solidão da obra tem como primeiro quadro esta ausência de exigência que não permite jamais lê-la como acabada nem inacabada”.²³

Sob o nome que se imprime na capa, oculta-se uma série silenciosa de perguntas não respondidas, que brotam do texto e orientam o autor a realizar, com o que outros escreveram, sua própria escrita. Esse escritor, que transforma em seu o que originalmente não o era, e ao mesmo tempo em alheio o que lhe era íntimo, parece encontrar um espaço crítico e singular na literatura de memórias, por um caminho no qual quem cria é simultaneamente criado: o homem se encontra em sua obra, a obra se encontra no homem, embora ambos se excluam mutuamente. Assim funciona, nessa modalidade de escrita, a dinâmica ambígua do jogo da arte literária.

As obras de memórias de Pedro Nava exemplificam as assertivas acima. Em especial, *Baú de ossos*, metáfora inspirada no esqueleto de sua tia Alice, guardado em um baú. Nava a utiliza para dar vida a todo um organismo literário vivo, indivíduo textual, um existir. Habitam essa obra a presença e a ausência (= dissonância) da *Recherche* proustiana, como ponto de partida do qual parte uma fala que é transferível, anônima, não-fixa. Proust constrói um ambiente textual particular, expectativa de fuga do mundo, de um eu a salvo das agressões do universo do outro; mas, ao longo do processo, o eu é plenamente entregue ao outro, que o desagrega. No caso de Nava, a relação entre o sujeito e a alteridade que o envolve é uma paisagem composta por outros elementos, mistura; mesmo assim, este autor se utiliza das lições daquele outro para produzir uma didática particular (que será na verdade uma estética).

Nesse conjunto de desníveis entre ficção e realidade, eu e outro, pessoa e texto, podem ser situadas as ficções arqueológicas dos dois autores. É interessante, aliás, que Nava, criador da expressão “memória arqueológica”, pouco comente o caráter intuitivo e ficcional desta: isso é displicência, trapaça, jogo, movimento. Plural, a linguagem naveana toma Proust, subverte-o e faz daquilo que é central nos livros do escritor francês mais uma das peças de seu quebra-cabeças. A leitura das duas obras é capaz, dentro dessa perspectiva, de inverter os padrões cronológicos de origem e influência, relativizando a hierarquia cronológica e instaurando a mão-dupla da discursividade: Proust-Nava e, aliás, Nava-Proust, falas e promessa de falas.

Notas

¹ Em sequência cronológica de publicação, da edição que foi consultada para este trabalho (PROUST, 2011): *Du côté de chez Swann* [Do caminho de Swann], *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [À sombra das jovens garotas em flores], *Le côté de Guermantes* [O caminho de Guermantes], *Sodome et Gomorrhe* [Sodoma e Gomorra], *La prisonnière* [A prisioneira], *Albertine disparue* [Albertine desaparecida] e *Le temps retrouvé* [O tempo reencontrado]. Já Pedro Nava, no campo das memórias (além de seus *Capítulos da história da medicina no Brasil*), publicou: *Baú de Ossos*, *Balão cativo*, *Chão-de-ferro*, *Beira-mar*, *O galo-das-trevas*, *O círio perfeito*, tendo iniciado, mas não concluído, a escrita de *Cera das almas*.

² Para discussões consistentes sobre o caráter não-matemático e o potencial criador da intuição como método de conhecimento, ver Bergson (1991) e Deleuze (2011), capítulo 1 (“L’intuition comme méthode”).

³ Blanchot publicou um pequeno estudo sobre Proust, em *Le livre à venir*, intitulado “L’expérience de Proust”. No qual a visão de Blanchot sobre a literatura de memórias não deixa de estar presente, como se verifica no trecho a seguir: “A navegação imaginária da narrativa que conduz outros escritores pela irrealidade de um espaço cintilante, tudo se passa para Proust como se ela se superpusesse de modo contente sobre a navegação de sua vida real, a que o levou, através dos embustes do mundo e pelo trabalho do tempo destruidor, até o ponto fabuloso em que ele encontra o fato que torna possível toda narrativa” (“La navigation imaginaire du récit qui conduit d’autres écrivains dans l’irréalité d’un espace scintillant, tou se passe pour Marcel Proust comme si elle se superposait heureusement à la navigation de sa vie réelle celle qui l’a amené, à travers les embûches du monde et par le travail du temps destructeur, jusqu’au point fabuleux où il rencontre l’événement qui rend possible tout récit”) (Blanchot, 1998, p. 19). Todas as traduções apresentadas neste trabalho são de nossa autoria.

⁴ Tradução aproximada de “L’ambiguïté dit l’être en tant que dissimulé” (idem).

⁵ Essa característica demonstra a complexidade do texto de Proust, já que nesse caso a indefinição evita gerar fronteira entre possibilidades limitadas. Complexidade que se anuncia como caminho de sua compleição literária.

⁶ “[...] n’a pas de nom” (idem).⁷ Et dès que j’eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...], de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé” (idem).

⁸ “[...] le bonheur qu’il goûte vient de l’identité d’une sensation présente et d’une sensation passé, il voit du même coup que là est le sujet de son oeuvre” (idem).

⁹ “[...] peut croire qu’il s’affirme en ce langage, mais ce qu’il affirme est tout à fait privé de soi” (idem).

¹⁰ “[...] sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire em son image et que le ‘Je’ que nous sommes se reconnaît em s’abîmant dans la neutralité d’un ‘Il’ sans figure” (idem). Um jogo de correspondência signífica entre o par “‘Il’/’Je’” (“ele’/’eu’”) se instaura na fala da memória arquelógica.

¹¹ “[...] c’est-à-dire, en le lisant” (idem).

¹² “De tous les modes de production de l’amour, de tous les agents de dissémination du mal sacré, il est bien l’un des plus efficaces, ce grand souffle agitation qui parfois passe sur nous. Alors l’être avec qui nous nous plaisons à ce moment-là, le sort em est jeté, c’est lui que nous aimerons. Il n’est même pas besoin qu’il nous plût jusque-là plus ou même autant que d’autres. Ce qu’il fallait, c’est que notre goût pour lui devînt exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand – à ce moment où il nous fait défaut – à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s’est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même [...]” (idem).

¹³ “Swann se reprocha d’avoir méconnu le prix d’un être qui eût paru adorable au grand Sandro, et il se félicita que le plaisir qu’il avait à voi Odette trouvât un justification dans sa propre culture esthétique. [...] le baiser et la possession qui semblaient naturels et médiocres s’ils lui étaient accordés par une char abîmée, venant couronner l’adoration d’une pièce de musée, lui parurent devoir être surnaturels et délicieux” (idem).

¹⁴ “quand il fut rentré chez lui, l’idée lui vint brusquement que peut-être Odette attendait quelq’un ce soir, qu’elle avait seulement simulé la fatigue et qu’elle ne lui avait demandé d’éteindre que pour qu’il crût qu’elle allait s’endormir, qu’aussitôt qu’il avait été parti, elle avait rallumé, et fait entr celui qui devait passer la nuit auprès d’elle” (idem).

¹⁵ “le sujet doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité: mais la chronique e l’histoire social ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. C’est la question de proportion ou plutôt de hiérarchie: des transitions s’établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai) et une certaine latitude est laissée au classificateur dans l’examen des cas particuliers” (idem).

¹⁶ “[...] l’emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l’auteur (Histoire de ma vie, autobiographie, etc.)” (idem).

¹⁷ “[...] du narrateur, de l’auteur e du protagoniste” (idem).

¹⁸ Maurice Halbswach (1990) preceitua a existência de uma “memória coletiva” que se apóia no discurso alheio que se internalizou, embora seu conceito não ressalte o caráter principalmente ficcional que identificamos em uma construção discursiva de memória desse tipo.

¹⁹ “Les Verdurin n’invitaient pas à dîner: on avait chez eux ‘son couvert mis’. Pour la soirée, il n’y avait pas de programme. Le jeune pianiste jouait, mais seulement si ‘ça lui chantait’, car on ne forçait personne et comme disait M. Verdurin: ‘tout pour les amis, vivent les camarades!’ Si le pianiste voulait jouer la chevauchée de *La Walkyrie* ou

lle prélude de *Tristan*, Mme. Verdurin protestait, non que cette musique lui déplût, mais au contraire parce qu'elle lui causait trop d'impression. 'Alors, vous tenez à ce que je aie ma migraine? Vous savez bien que c'est la même chose chaque fois qu'il joue ça. Je sais ce qui m'attend! Demain quand je voudrait me lever, bonsoir, plus personne!' S'il ne jouait pas, on causait, et l'un des amis, le plus souvent leur peintre favori d'alors, 'lâchait', comme disait M. Verdurin, 'une grosse faribole qui faisait s'esclaffer tout le monde', Mme Verdurin surtout, à qui – tant elle avait lâbitude de prendre au propre les expressions figurées des émotions qu'elle éprouvait – le docteur Cottard (un jeune débutant à cette époque) dut un jour remettre sa mâchoire qu'elle avait décrochée pour avoir trop ri" (idem).

²⁰ "[...] ce chapitre est le seul qui puisse être isolé de l'oeuvre, supporter une publication séparée. Encore faut-il ajouter que l'aventure de Swann et d'Odette est recomposée par le narrateur en fonction de ses souvenirs et des témoignages recueillis, et qu'il y voit la préfiguration de sa propre aventure avec Albertine" (idem).

²¹ "Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers 'toi', me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien" (idem).

²² "Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação se tornou, entretanto, reencontro. Mas o que acontece quando isto que se vê, ainda que à distância, parece lhe tocar por um contato capturador, quando a maneira de ver é um tipo de toque, quando ver é um *contato* à distância? Quando isto que se vê se impõe ao olhar, como se o olhar tivesse sido capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, o que se mantém de iniciativa e de ação em um tatear verdadeiro, mas o olhar é que é atraído, absorvido por um movimento imóvel e um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem [...]" ("Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance? Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence? Non pas un contact actif, ce qu'il y a encore d'initiative et d'action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image" [...]) (BLANCHOT, 2012, p. 28-29).

²³ "La solitude de l'oeuvre a pour premier cadre cette absence d'exigence qui ne permet jamais de la lire achevée ni inachevée" (idem).

REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. *Matière et mémoire*. In: _____. *Oeuvres*. 5. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 3).
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).
- DELEUZE, G. *Le bergsonisme*. 4. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- GARCIA, C. F. *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: Edições UFC, 1997.
- GENETTE, G. Proust palimpsesto. In: *Figuras*. Trad.: Ivone Floripes Mantuanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LINS, A. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- NAVA, P. *Baú de ossos*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- PICON, G. *Lecture de Proust*. Paris: Mercure de France, 1979.
- PROUST, M. Du côté de chez Swann. In: *À la recherche du temps perdu*. Volume seul. Paris: Gallimard, 2011.
- RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

AS MEMÓRIAS DE SI: A SUBJETIVIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Pauliane Amaral (paulianeamaral@gmail.com)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil

Rauer Ribeiro Rodrigues (rauer.rauer@gmail.com)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumo: Em recente pesquisa feita pelo jornal *Folha de São Paulo*, críticos apontaram os “enredos centrados no eu”, frequentemente narrados em primeira pessoa, com temas ligados, mais ou menos explicitamente, à vida do escritor, como predominantes na produção literária nacional dos últimos anos. Frente a essa proclamada maré de ficção autobiográfica que invade o cenário da ficção brasileira contemporânea, discutimos os fundamentos desse diagnóstico analisando a “retomada do eu” em quatro autores: Luiz Vilela, Cristovão Tezza, Ivana Arruda Leite e Alciene Ribeiro Leite, a fim de verificar se a autorreferência usurpou o lugar dos debates de relevância social e política na atual produção literária brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Subjetividade. Autobiografia.

SELF-MEMORIES: SUBJECTIVITY IN CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE

Abstract: In recent research published by *Folha de São Paulo*, critics pointed out that “plots focused on the self”, usually narrated in first person, with themes connected more or less explicitly to the author’s life, are prevailing in recent Brazilian literature. Considering this pervasive wave of autobiographical fiction, which invades the scenery of Brazilian contemporary fiction, we propose to discuss the validity of this prognosis, analyzing the “recovery of the self” in four Brazilian writers: Luiz Vilela, Cristovão Tezza, Ivana Arruda Leite and Alciene Ribeiro Leite, to verify whether self-reference has overpowered debates of politics and social relevance in contemporary Brazilian literature.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Subjectivity. Autobiography.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e aceito em 24 jul. de 2014.

A *Folha de S. Paulo* (ALMEIDA, 2014) ouviu críticos e acadêmicos e concluiu: “os enredos centrados no ‘eu’, frequentemente narrados em primeira pessoa, com temas ligados, mais ou menos explicitamente, à vida do escritor, são predominantes na produção nacional dos últimos anos”. A leitura da antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (PARDO; RUFFATO, 2011) parece referendar tal conclusão. Nesse volume, uma seção do conto de Bernardo Carvalho metaforiza o movimento do eu ególatra que açambarca em si, senão o universo, todos os sujeitos com os quais contracena. O objetivo deste artigo é discutir esse fenômeno a partir da ficção de dois escritores brasileiros contemporâneos com mais de 60 anos, que trazem em sua bagagem o testemunho da mudança no cenário literário nacional desde os anos 1960/1970 até nossos dias, e de duas escritoras, uma que trata da condição feminina nos anos 1970 e outra que volta seu olhar para (a condição feminina) o feminino nos anos 2000. Assim, veremos a ficcionalização do **eu** em Cristovão Tezza, Luiz Vilela, Alciene Ribeiro Leite e Ivana Arruda Leite. Entre o coletivo e o particular, a obra desses escritores é simultaneamente anterior e contemporânea à dos jovens escritores do início do terceiro milênio e parecem desenvolver uma relação anacrônica com a novíssima ficção confessional. A partir desses autores investigamos a pertinência de enquadrar obras de gênese autobiográfica, com enredos centrados nas memórias de si, na chamada autoficção.

Algumas palavras sobre a “autoficção”

Grande parte das narrativas de si na literatura contemporânea são estudadas a partir do rótulo “autoficção”. Esse neologismo teórico, criado por Serge Doubrovsky em 1977 para classificar seu romance *Fils*, espalhou-se por outros continentes e hoje beira o *status* de gênero literário. Doubrovsky defende que “na autoficção o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista” (HIDALGO, 2013, p. 12).

No campo da teoria, o estudo da autoficção desdobra-se entre os partidários de Doubrovsky, que tentam delinear as fronteiras da “autoficção”, impondo (ao termo) limites a fim de fortalecer o termo conceitualmente, e os que acreditam que a literatura – sobretudo a realista – sempre teve no resgate dessas memórias de si o seu grande tema.

Controverso na própria França, o conceito de autoficção, quando transposto para a literatura brasileira, parece ganhar forma tão diversa que torna ainda mais problemática qualquer sedimentação conceitual. A artificialidade do termo é, involuntariamente, demonstrada pelos seus próprios defensores. Luciana Hidalgo, por exemplo, insiste em buscar em Lima Barreto um exemplo de “pioneirismo autoficcional” no Brasil:

[...] ao partir do eu, de suas questões mais íntimas, Lima Barreto denunciou questões sociais, raciais e políticas coletivas. Ao unir vida e obra, o autor quebrou os rígidos códigos ficcionais de sua época, sendo recusado pela crítica, que não perdoou a *virulência verbal com a qual ele expunha traumas e práticas históricas nacionais* – no seu caso, eram coincidentes. (HIDALGO, 2013, p. 229, ênfase acrescentada)

Certamente, em vários pontos o projeto literário de Lima Barreto se aproxima do de autores contemporâneos que propõem realizar literatura confessional centrada no resgate das memórias de si. A obra de Lima Barreto, por exemplo, contém muito de sua trajetória pessoal, sua condição de mulato letrado que vivia na tênue fronteira entre a marginalidade e a elite intelectual do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX. Parece-nos que o problema seja usar, de maneira transhistórica, um termo forjado para designar uma “nova” forma de escrever na literatura.

O escritor Daniel Galera entende que não só na autoficção, mas também na ficção, “[é] impossível apontar o limite exato que separa autoficção e ‘pura ficção’. A maioria dos autores seria incapaz de fazê-lo” (GALERA, 2013, s.p.). A pertinência em mostrar traços de autoficção, na obra de um escritor do início do século XX, não está em propor uma nova classificação de sua obra, mas em lançar sobre ela um novo olhar e mostrar que o que se alardeia como novidade na ficção brasileira contemporânea não é tão novo assim.

Falta substrato político na literatura brasileira de hoje?

Da consideração de que a ficção brasileira contemporânea centra-se em um **eu** ególatra de voz monofônica, deriva a certeza de que se trata de uma literatura alheia aos temas políticos e sociais, que soterra uma memória histórica para representar a voz elitizada de seres satisfeitos em suas necessidades de subsistência e complacentes com a ordem existente no

país e no mundo. Em outras palavras: confirmando-se esse quadro, uma literatura de denúncia, que “expunha traumas e práticas históricas nacionais” – para nos valermos da expressão de Hidalgo 2013, p. 229) –, nos moldes de Lima Barreto, dificilmente surgirá nas páginas de um escritor contemporâneo. Como aponta Luís Augusto Fischer, em nossos dias “[...] são bem mais raros os casos de escritores que lidam com obstáculos realmente duros em sua trajetória” (ALMEIDA, 2014). A explicação sociológica de Fischer é ratificada pelos resultados de pesquisa coordenada por Regina Dalcastagné que analisa 258 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004. A pesquisa apontou que

[...] os personagens do romance brasileiro são homens, de classe média e moram em cidades, e negros, mulheres, velhos e pobres têm pouca ou nenhuma voz. Em números: 62,1% dos personagens são homens; 79,8% dos personagens são brancos (contra 7,9% negros e 6,1% mestiços); 73,5% dos personagens negros são pobres. (STRECKER, 2005)

Para o escritor Marçal Aquino, os resultados da pesquisa

[...] confirmam que, em boa medida, toda literatura é um testemunho de seu tempo, já que, de um modo geral, a realidade dos personagens examinados não é nem um pouco diferente do que se passa no real concreto. (STRECKER, 2015)

Ora, esse “seu” que testemunha sua contemporaneidade é um enunciatador da classe média, branco, etc. Já quando Lima Barreto nutria sua literatura com denúncias, ele respondia a uma demanda de seu tempo e, sobretudo, à sua condição de intelectual pobre e mulato que sofria preconceitos de cor e de classe. Em contraposição, muitos escritores contemporâneos se voltam cada vez mais para temas como o absurdo que emana do real e a solidão ligada ao individualismo que predomina em nossa sociedade de consumo.¹ Trata-se, pois, de ficção realista, urbana, com personagens calcados na objetividade mimética de homens brancos da classe média, encenando dramas existenciais do “real concreto” – uma concretude que, na maioria dos casos, é distante do universo social díspar e multifacetado da sociedade brasileira dos nossos dias –, assim como da denúncia que contesta a memória social, política e econômica do país. Nesse quadro, a

memória de si predomina sobre a memória histórica, compartilhada, coletiva, social.

O projeto confessional de Cristovão Tezza

Desde que alcançou sucesso com *O filho eterno*, em 2007, Cristovão Tezza tornou-se figura constante em programas televisivos e feiras literárias no Brasil e em outros países. O enredo do romance trata da vida de um homem que corre atrás do sonho de ser escritor quando vê sua vida afetada para sempre ao se tornar pai de uma criança com Síndrome de Down.

Esse enredo é a própria história de vida do escritor, que tem um filho com a mesma síndrome. Fora o trecho autobiográfico, a empreitada literária de Tezza deve seu sucesso às opções formais do autor: a estrutura narrativa feita em retrospectiva não linear, permitindo que o discurso do narrador aproxime vários tempos e espaços na diegese (o início do casamento, a vida acadêmica, a experiência em Portugal e na Alemanha e os anos que se seguiram ao nascimento de Felipe, o filho eterno do título), criando um complexo mosaico da personagem principal; e a estratégia do narrador – falar de si utilizando a terceira pessoa.

Esse modo de narrar, por si só, cria uma distância entre o autor implícito, o narrador e a personagem. Em *O filho eterno*, a voz na terceira pessoa também parece, por vezes, (se) fundir-se à da primeira, reforçando a sensação de simultaneidade de tempo na narrativa. Assim como os pontos de vista do **eu** e do **ele** se aproximam, o presente quase sempre é visto à luz do passado e do futuro. É graças à onipresença do narrador, com a qual temos acesso às vergonhas e preconceitos do pai, que o autor constrói uma narrativa confessional em que os segredos do **eu** são desvendados por meio do **ele**.

Para Luciana Hidalgo, em *O filho eterno*, há “um jogo pontuado por uma sutileza muito bem construída, que revela um diálogo íntimo e ao mesmo tempo lúcido e quase esquizofrênico entre *eu* e *ele*” (HIDALGO, 2013, p. 228).

Tezza dá uma pista sobre os efeitos desse modo de narrar ao comentar a trilogia autobiográfica de J. M. Coetzee – *Infância* (1998), *Juventude* (2002) e *Verão* (2009) –, em que o autor sul-africano também reconstrói as memórias de si a partir da voz de um **ele** e não um **eu**:

Esse modo de ver a si mesmo é um método. Porque, mais do que construir uma trama romanesca, o que ele [Coetzee] deseja é investigar, do modo mais frio, exato e sem complacência, o que acontece com as *peessoas (entre as quais, ele mesmo)* quando submetidas ao duro convívio umas com as outras ou à *estressante presença da realidade social em torno*. (TEZZA, 2010, ênfase acrescentada)

É exatamente esse o caminho percorrido em *O filho eterno*, no qual o entrelaçamento de vozes se conjuga ao tema e ao espaço narrativo, criando *sui generis* polifonia. A busca dessa voz particular, que permite ao narrador não só se ver a certa distância, marca o projeto literário de Tezza. Inserido por diversos estudiosos² no que se denomina “autoficção”, *O filho eterno* é, pelo sucesso de sua empreitada estética, um marco da ficção confessional na literatura brasileira contemporânea. Parece-nos que, para Tezza, que nem conhecia o termo quando escreveu sua obra que foi qualificada de autoficção,³ o rótulo pouco acrescenta para a compreensão do livro.

Quando ao diálogo entre a memória privada e a social na obra de Tezza é notável, quando colocamos lado a lado *O filho eterno* e seu último romance, *O professor* (2014), emerge a crescente presença de dados sócio históricos do Brasil dentro da história particular das personagens principais dessas narrativas. Uma das explicações para essa mudança pode estar no caráter declaradamente não-autoficcional desse último romance.

A ficção autobiográfica de Luiz Vilela

Apontada em pesquisas acadêmicas e pela crítica jornalística especializada, a marca autobiográfica na obra de Luiz Vilela é traço pujante de sua poética – pautada na transformação de cenas cotidianas em arquétipos –, de tal modo que tal procedimento dá ao banal a densidade de casos exemplares. Entre os trabalhos, que abordam o autobiográfico na obra de Vilela, destacamos as dissertações “A função-autor no roman à clef”, de Pauliane Amaral (2013), “O eu e a máscara em *O choro no travesseiro*, de Luiz Vilela”, de Maria Rita de Oliveira Wider (2007), e “Ficção e história em *Os novos*, de Luiz Vilela”, de Rosana da Silva Araújo (2013).⁴ O escritor Miguel Sanches Neto, em “O romancista Luiz Vilela” (2008), também percebe a repetição do movimento cíclico da vida do escritor (que sai da cidade do interior para morar na cidade grande e depois retorna à terra natal) em algumas de suas personagens.

Além do conteúdo narrativo, na tese “Fases do conto de Luiz Vilela”, Rauer Ribeiro Rodrigues (2006) aborda, no campo do discurso, a questão do autobiográfico na obra de Luiz Vilela, ao teorizar sobre a presença de uma voz autoral extradiegética no interior da ficção do escritor, afirmando que, em alguns momentos e em algumas narrativas, surge “uma voz não discursivizada, que emula uma voz extradiegética” (RODRIGUES, 2006, p. 219), que “constrói a literariedade e o sentido ideológico na ficção de Luiz Vilela” (p. 221). Nessa perspectiva, a subjetividade está presente no próprio discurso, extrapolando a simples retomada das memórias de si na ficção.

Uma amostra da presença do autobiográfico em Vilela é o romance *O inferno é aqui mesmo* (1979). Nessa narrativa, Vilela parte de sua experiência como jornalista no extinto “Jornal da Tarde” para criar um irônico e implacável *roman à clef*. Algumas personagens, construídas à imagem e semelhança daqueles que trabalhavam no jornal ao lado de Luiz Vilela, soaram tão cruéis na época do lançamento do livro que levou Leo Gilson Ribeiro, que anos antes escrevera no mesmo *Jornal da Tarde*, em um artigo intitulado “Ler Vilela? Indispensável”, a dizer que o livro não era um romance, mas sim uma “vingança pessoal cheia de chavões”.⁵ Passada a comoção do período de seu lançamento, a leitura do romance proporciona ao leitor de hoje, além de boas risadas, a impressão de que alguns tipos que compunham a redação do fictício “O Vespertino”, infelizmente, ainda vivem em muitos de nossos jornais.

Contista considerado um mestre desde seu primeiro livro, em 1967, Luiz Vilela é, assim como Cristovão Tezza, um realista. O substrato clássico de sua literatura ganha novos tons ao associar, por exemplo, o chiste e epifania, ao abordar o tema da desilusão que permeia as relações humanas.⁶ Assim como Tezza, Coetzee e outros escritores realistas, Vilela busca muito do que escreve em suas experiências íntimas, resgatando as memórias de si, sejam elas observadas ou vividas.

Sua condição de escritor branco e de classe média, dotado de um olhar cético e impassível, ressoa em suas personagens e nos espaços por onde elas trafegam. Grande parte das personagens do escritor mineiro se encaixa no tipo “homem branco de classe média”, apontado por Dalcastagnè como predominante na literatura contemporânea brasileira. Sob diversos aspectos, portanto, a autorreferência se desenvolve na obra

de Luiz Vilela a partir de personagens e situações que emulam a vida do próprio autor.

A subjetividade na obra de Luiz Vilela não está só em sua retomada de experiências pessoais, mas também na representação social da predominância de uma figura masculina forte, seja intelectualizada, como é o caso do protagonista de *O inferno é aqui mesmo*, ou com ares de brutalidade, como os homens dos contos “Nosso dia” (*Tremor de terra*, 1967) e de “Cadela” (*O fim de tudo*, 1973). O homem, na literatura de Vilela, seja narrador ou personagem, é sempre portador da palavra final. Ele carrega a chave da ironia, da epifania e do chiste que marcam a obra do autor. Se essa figura do homem como sexo forte, dominante, ainda está viva no imaginário do brasileiro contemporâneo, a mulher, que teve sua voz sempre abafada, ganha espaço e novos sentidos quando abordada na literatura de algumas escritoras brasileiras contemporâneas.

A consciência do feminino, em Alciene

Alciene Ribeiro Leite⁷ nasceu em 23 de novembro de 1939 na Vertente das Cabaças, região da Fazenda do Pântano, em Ituiutaba, MG, também terra natal de Luiz Vilela, que nasceu em 31 de dezembro de 1942. Não concluiu na adolescência o estudo secundário, antigo ginásio, correspondente hoje ao segundo ciclo (6º, 7º, 8º e 9º anos) do Ensino Fundamental, tendo começado a trabalhar como caixa de loja. Voltou aos bancos escolares em 1967 e fez o Curso Normal, concluído em 1971. Em seguida, cursou História, licenciatura que concluiu em 1975, aos 37 anos. É mãe de três filhos.

Ao lado da trajetória doméstica, como mãe, e da trajetória escolar e acadêmica retomada, foi líder estudantil, fundou grêmios, criou jornais, militou em teatro amador e presidiu um Centro de Estudos que recebeu o nome de Sérgio Buarque de Hollanda. A retomada dos estudos, que iniciou em Ituiutaba, prosseguiu em Belo Horizonte, para onde se mudou acompanhando o marido, Rodolfo Leite de Oliveira, eleito deputado estadual, e foi concluída com o retorno da família para Ituiutaba. Em seguida, de 1977 a 1982, assinou colunas em diversos jornais da cidade e foi Chefe da Divisão de Cultura, período no qual implantou e realizou diversas atividades culturais, entre as quais periódicas feiras do livro, palestras com escritores e lançamento de livros.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2002, p. 32), Alciene é “[f]igura dinâmica no meio cultural mineiro, [e] recebeu vários prêmios literários

significativos”. Entre esses prêmios, estão o Prêmio “Coleção do Pinto”, para literatura infantil, o Prêmio “Galeão Coutinho” da União Brasileira de Escritores de 1978, por seu primeiro livro de contos, e o Prêmio “Cidade de Belo Horizonte” de 1988, pelo romance *Nos beirais da memória*. Sua obra apresenta “estilo mineiro fluido e denso, aderido ao visível e concreto[,] mas arraigado na problemática humana, gerada pelas contradições da sociedade moderna” (COELHO, 2002, p. 32). Por seu lado, o *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros* anota:

Segundo Elza Maria Ribeiro Rodrigues Marques, no *Suplemento Literário* (1985)⁸, a importância da escritora consiste em ratificar a cada publicação “sua posição no cenário de ficcionistas contemporâneos, pela capacidade lúcida em criar e transmitir fatos, que bem poderiam estar na vida de muitos leitores”. (DUARTE, 2010, p. 37)

Em *Eu choro do palhaço* (contos), em uma espécie de prefácio, a autora defende: “Considero a literatura uma queda de braço com a vida” (LEITE, 1978, p. 7); em seguida, afirma que o papel da literatura é de denúncia, “a serviço do homem”, constituindo-se “retrato escrito de um determinado momento da evolução histórica da sociedade”, com a ressalva de que a literatura “[n]ão soluciona”, embora “apont[e] certas condições opressoras do homem”. O credo estético ressurgiu na última capa do segundo livro da autora, *O João Nosso de toda hora* (contos):

João aqui é o ser oprimido, carente, explorado; o que, de um modo ou outro, é violentado no seu legítimo direito à felicidade. [...] Não proponho soluções, que não compete à literatura solucionar. Apenas pretendo apontar a sujeira. O resto não é comigo, é conosco. João ou Zé da Silva, não importa, [a] dor do ser humano não se modifica ao sabor de um registro em cartório, nem na ausência dele. [...], o homem-gente é meu objeto de trabalho. (LEITE, 1982, 4ª capa)

Nos dois livros, muitas personagens femininas, “de pequena a mulher” (LEITE, 1978, p. 13), de prostitutas a donas de casa, de esposas fiéis a viúvas contratando programas, de mães abandonadas a amélias como aquela que, após a festa de vinte anos de casamento,

O pássaro bateu asas no peito.

[...]

Nada mais conta, senão o pacto com a consciência.
Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 12, n. 1 (2014), p. 85-105.

Data de edição: 27 jun. 2014.

Abriu a porta e ganhou a rua. (LEITE, 1978, p. 94)

No conto “Assepsia”, a protagonista, em discurso indireto livre, registra “uma revolta surda contra o cabresto das aparências, mas tinha medo de assumir a ruptura com o destino que lhe puseram às costas” (LEITE, 1982, p. 41), e, em paralelo à constatação, salpica a narrativa com episódios de carência afetiva; ao fim, após e tendo por pretexto exame ginecológico e das mamas, comemora – tomando sozinha uma cerveja – as apalpadelas que recebeu do médico, enquanto “Lá fora um cão late monótono”, no fecho simbólico, irônico, reiterativo da narrativa. Em “Corpo”, a mulher faz *strip-tease* como se se masturbasse, e no “Em razão da dor”, além da onisciência, há um olhar sobre o incesto pela perspectiva do pai viúvo que se insinua para a menina órfã, que assumiu as tarefas domésticas da mãe morta, no fecho do conto: “Ela fez que sim com a cabeça e envelheceu dez anos. Ele forçou um sorriso que enrugou os cantos dos olhos, quebrando-os quase com ruído” (LEITE, 1982, p. 70). A subjetividade íntima do feminino transborda a cada conto nas metáforas, na voz da mulher ou no discurso indireto que focaliza o mundo a partir do interesse e do sentimento femininos.

“Lar doce lar” encena casal entediado com a rotina do casamento e filhos pequenos: na recusa dela para o sexo, ele se masturba, pensa em se separar e se pergunta “Como pude gostar dela um dia?”, para se responder: “Não tem sentido a existência sem objetivo nenhum, mas há os meninos. Agora é envelhecer assistindo eles caminhando para um destino igual” (LEITE, 1982, p. 85). A percepção da escolha sartreana do próprio destino, presente em algumas narrativas e mesmo em títulos como no conto “Por obra e graça de mim mesmo” (LEITE, 1982, p. 104-107), esboroa na má-fé das conveniências social, familiar e profissional, ainda que haja aguda consciência da situação feminina por parte das protagonistas, inclusive as ainda crianças.

Quanto a essa consciência que não se transforma em ação redentora, embora haja contos em que as protagonistas rompem com suas “clausuras”, vejamos mais um conto: “Alforria para as hortênsias” (LEITE, 1987, p. 3-6). Uma mulher idosa, “para espanto [...] da família [...], estica o cordão umbilical a fronteiras desusadas, afrouxa a ditadura doméstica”, no momento em que “[s]ubstantivo feminino, singular, simples, concreto, a mulher enfim se sabe”, e então “[a]possa-se de si mesma, ao grito de independência”. Na

casa nova da qual toma posse, a mulher se renova: “Aqui governa Hortênsia Primeira, mãe alforriada por tempo de serviço”. Lembra-se do marido, morto cinco anos antes, da recente missa de lembrança do morto, dos problemas (“dívidas, acertos, negócios escusos”) da herança. Vive “sexualidade adormecida”, mas sente, aos quarenta e cinco anos, que vai novamente desabrochar. Lembra-se de aventura e mistério de certo adultério que se deixou viver, mas o rememora como decepcionante. No mais, fechou os olhos aos “escorregões de Bernardo”: “O que ela não fez em holocausto à tranquilidade? Fingiu ignorância, treinando solidão que a viuvez tornou fato e as conveniências de terceiros fardo”. No Dias das Mães pede para ficar só, mas o “batalhão” de “[m]enino, cachorro e gente em vistoria da casa, reconhecimento e posse, briga e latido” rompe sua paz. Todos ficam à televisão; ela prepara café e iguarias e depois se refugia no quarto, para descobrir que um recém-nascido, menino/homem, “já no exercício do cinismo”, molhara sua colcha nova. Retorna para a cozinha, e nesse espaço do exercício diário da escravidão feminina, a narrativa se encerra, presentificando a dor: “Cata as sobras do domingo, dia das mães, e espera, torcendo o avental, que se deem ao respeito” (LEITE, 1987, p. 6). Nesse conto, até o menino, pequeno macho ainda nos cueros, se torna um cínico que gera mal-estar e serviços no – é o que nos diz Alciene a cada novo conto – suplício cotidiano, renovado a cada dia, no holocausto em que a vida familiar enterra as mulheres.

A condição feminina “doidivana”

No conto “A quinta carta”, que integra o livro *Ao homem que não me quis*, Ivana Arruda Leite (2005) agrega diversos elementos formais e temáticos vistos na literatura brasileira contemporânea, como a metaficção e a intertextualidade. Porém, o que nos interessa aqui é investigar como a personagem e narradora de Ivana Arruda Leite reflete a subjetividade particular de uma mulher contemporânea, subvertendo o código da memória machista, em especial o que diz respeito ao “príncipe encantado”.

Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo, Ivana Arruda Leite publicou seu primeiro livro – a coletânea de contos *Histórias da mulher do fim do século – em 1997. Desde então, vem construindo uma sólida carreira de ficcionista, publicando também uma novela e dois romances. A autora possui, desde 1997, um blog no endereço www.doidivana.wordpress.com. Aos 62 anos,*

Ivana consegue dialogar não só com uma tradição literária com a qual poucos escritores contemporâneos na faixa dos 25 aos 40 anos tiveram contato, como também se vale do espaço virtual para manter contato com os leitores e divulgar seu trabalho.

Eis, integralmente, o conto, ou miniconto, “A quinta carta”:

Certa vez uma cartomante me disse que eu não demoraria a encontrar o homem da minha vida. Eu o reconheceria de imediato. Nós nos casaríamos, moraríamos numa casa com gerânios na janela e teríamos um casal de filhos. O Grande Sacerdote, a quinta carta na casa sete, garantia isso. Dias depois, eu descia distraída a avenida Rebouças quando vi ao meu lado o Grande Sacerdote numa Belina branca. Sem dúvida, era aquele o homem por quem esperei a vida inteira. Podia adivinhar-lhe o corpo, o cheiro da pele, a voz. Nós nos casaríamos, moraríamos numa casa com gerânios na janela e teríamos um casal de filhos. Avancei em ziguezague no meio dos carros tentando alcançá-lo, mas o Grande Sacerdote deu seta e entrou à direita na Capote Valente. Foi assim, por uma fração de segundos, que eu perdi o homem da minha vida. O destino sempre cumpre o que promete, mas o trânsito nem sempre ajuda. (LEITE, 2005, p. 23)

Após informar as previsões da cartomante, a narradora-protagonista assegura que “dias depois” estas se realizarão, ou melhor, quase se realizarão. Até a sentença “Nós nos casaríamos, moraríamos numa casa com gerânios na janela e teríamos um casal de filhos”, o devaneio místico de futuro certo e ideal dá forma ao relato. A narradora se vale de imagens como “a casa com gerânios na janela” e “o Grande Sacerdote, numa Belina branca” (uma evidente alusão ao cavalo branco do príncipe encantado) para criar uma atmosfera de conto de fadas.

Esse clima onírico é interrompido quando o sonho dá espaço à vida real e o Grande Sacerdote, em sua Belina branca, vira à direita na rua Capote Valente e some para sempre da vida da narradora. Coroando seu infeliz destino, ela lança mão de um provérbio feito para si: “O destino sempre cumpre o que promete, mas o trânsito nem sempre ajuda”. A sentença autoirônica é sintomática da postura indiferente e algo *blasé* dessa mulher quanto à realização ou não da profecia da cartomante.

O conto de Ivana é recheado de referências intertextuais. Ao colocar uma cartomante no enredo a autora dialoga com o bruxo do Cosme Velho e seu famoso conto “A cartomante”. Na história de Machado de Assis, a

ambiguidade permeia a narrativa em meio ao desmonte quanto à previsão da cartomante. Já a personagem de Ivana não tem dúvidas sobre a eficácia da cartomancia, assegura que “o destino sempre cumpre o que promete” (p. 23) e, se o destino visto pela cartomante não se cumpre, “é culpa do trânsito”.

Resgatando um tema trabalhado por Machado de Assis e, antes dele, eternizado por Mallarmé em “Um lance de dados”, Ivana dá nova roupagem ao problema do homem que tenta conter o acaso incerto do futuro. Mesmo que o seu destino não se tenha cumprido como anunciou a cartomante, a narradora do conto – desde “[s]em dúvida, era aquele o homem por quem esperei a vida inteira” até “[o] destino sempre cumpre o que promete” – deixa clara sua convicção na infalibilidade da leitura da sorte. Em “A quinta carta” não interessa saber se o destino se cumpre ou não, mas qual a postura da mulher frente ao futuro que lhe escapa.

A placidez com que a narradora informa sua má sorte, “Foi assim, por uma fração de segundos, que eu perdi o homem da minha vida”, remete a outra personagem famosa da literatura brasileira, a Macabéa de *A hora da estrela* (1977), novela de Clarice Lispector. Macabéa, tão crente como a personagem de “A quinta carta”, sai da consulta com a cartomante e vê sua sorte realizada ao encontrar sua estrela, a estrela de uma Mercedes-Benz guiada por um belo homem que a atropela e mata. O destino não foi tão cruel com a personagem de Ivana, que se limita a ver o príncipe encantado passar, mas segue a vida, relegando ao trânsito a culpa de sua má sorte.

Assim como a esposa de “Nosso dia”, de Luiz Vilela, que tenta criar um jantar romântico para comemorar – com o abrutalhado marido – seu aniversário de casamento, a personagem de “A quinta carta” é uma sonhadora. Enquanto a primeira tenta escapar da sua triste realidade matrimonial, refugiando-se em passado idealizado, a segunda se apega à certeza do futuro incerto. Considerando as diferenças formais de abordagem e o fato de o conto de Ivana Arruda Leite ser narrado pelo ponto de vista de uma mulher, é notável a distância das visões que os dois contos trazem sobre o gênero feminino.

Mesmo vendo seu sonho se esvaír, quando o homem de sua vida vira na Capote Valente⁹, a narradora de “A quinta carta” não perde o otimismo e segue sonhando com seu bom destino. Em “Nosso dia”, as expectativas da esposa em ter uma noite especial não correspondem às expectativas do marido. Ao final da narrativa, quando se dá conta de que

seus esforços foram em vão, ela se volta contra o marido, emergindo de seus devaneios românticos e se calando após a sentença final do homem.¹⁰

A narradora de “A quinta carta” renega a realidade da previsão não cumprida e segue sonhando. Nesse conto há ironia no sonho, há ironia na crença no destino e há ironia no intertexto, em que a memória de toda uma representação do universo feminino é reavaliada. A proximidade entre a visão de mundo e linguagem que irmanam da narradora com a Ivana/Doidivana formada em sociologia e “antenada” com os anos 2000, mostra como, para essa autora, falar de si é falar da condição da mulher do século XXI na sociedade ocidental contemporânea, ainda que em cenário da periferia do capitalismo globalizado. Há, em suma, no conto, o transbordar de uma subjetividade de gênero ligada à condição feminina da escritora, à sua condição intelectual e a seu intimismo de mulher.¹¹

Que ficção não é autobiográfica?

Para Luiz Costa Lima, um dos equívocos da autoficção é supor que “a ficção – como consolidação verbal de um ato fictício – seja absolutamente isenta de traços biográficos ou extraídos da realidade” (ALMEIDA, 2014). Podemos dizer que toda literatura é autobiográfica na medida em que aproxima uma visão de mundo particular a temas universais, como o egoísmo do homem que transparece no choque causado pelo nascimento de um filho especial que constitui o enredo do romance de Cristovão Tezza, as intempéries da relação conjugal, exemplificadas pelo conto de Luiz Vilela, a impotente consciência de si vivenciada pelas mulheres dos contos de Alciene Ribeiro Leite, e a distância entre o ideal e o real, presente no conto de Ivana Arruda Leite.

Na retomada das memórias de si, muitos escritores contemporâneos encontram sua voz literária ao pensar o real através do surreal. O porquê dessa escolha fica claro na fala de Verônica Stigger, escritora brasileira da novíssima geração: “O absurdo parece surreal, mas vem da realidade” (FLÁVIO, 2014).

Há pouco ou quase nada de novo nos temas abordados pelos escritores brasileiros de hoje. O apontamento de Stigger, por exemplo, nos remete à famosa frase de Mark Twain: “A verdade é mais estranha que a ficção porque a ficção é obrigada a se ater às possibilidades e a verdade não”¹². Se o tema não é novo, qual é a novidade na recente literatura brasileira?

Mesmo a opção formal de Tezza, que combina na narração a primeira e a terceira voz, é menos uma invenção do que uma continuidade de procedimentos centenários. Há, talvez, um sopro de novidade no rearranjo que coloca autor, personagem e narrador em planos menos definidos, mais miscíveis.

Em *O pacto autobiográfico*, Phillipe Lejeune defende que o caráter ficcional ou não de um texto decorre da relação referencial entre nome de autor, personagem e narrador. No caso do romance autobiográfico, Lejeune diz que “[...] o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (2008, p. 25, ênfase acrescentada).

Se seguirmos tal receita, tomaríamos grande parte dos livros citados por Luciana Hidalgo, em que não há correspondência entre nome de autor e personagem, como romances autobiográficos e não autoficcções. Para Hidalgo, o contexto favorável de liberdade é o que permite que “esse ‘eu’ muito reprimido na história, [possa] enfim se revelar e se assumir, sem repressão” (ALMEIDA, 2014). Desconfiamos que esse “se assumir” e essa “revelação” dos oprimidos, ou por parte deles, esteja superestimada, já que, como vimos, grande parte da ficção brasileira ainda é protagonizada pelo homem branco de classe média. Logo, é difícil visualizar uma nova estética organizada sob o nome “autoficção” e que tenha como uma de suas balizas trabalhar uma ferida histórica causada pela repressão. Existem alguns casos, mas esses, a exemplo do de Lima Barreto, são singulares e talvez insuficientes para sustentar a afirmação. O que permanece indubitável é que o texto ficcional tem por referência incontestável seu tempo, seu lugar, seu autor reconstruído como narrador, como personagem ou como instância supra-narrativa.

O substrato político do eu

Retomemos, quanto à relação entre as chamadas autoficcções ou ficções autobiográficas e um suposto apagamento do substrato político na literatura brasileira contemporânea, o ensaio “Notícia da atual literatura brasileira” citado no artigo da *Folha de S. Paulo* por Marco Rodrigo Almeida (2014). Nesse ensaio, de 1873, Machado de Assis analisa o caráter nacionalista da literatura brasileira: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é

certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Durante a 2ª Bienal do livro de Brasília, que aconteceu no começo de 2014, a jovem escritora Luisa Geisler “falou do individualismo e solidão [da] nova geração de escritores” como “uma realidade que sempre existiu, mas hoje é mais explícit[a]” (FLÁVIO, 2014). Uma rápida visada no universo dos jovens de hoje mostra uma tendência para a superexposição nas redes sociais e certa predileção pelas relações virtuais em vez das reais, situação que, combinada com o pouco contato com os pais, que passam cada vez mais tempo no trabalho ou no trânsito, fragmenta ainda mais a identidade pessoal e social dessa nova geração. O espaço coletivo e suas memórias se confundem com a o espaço do privado e essa queda de limites ressoa na literatura brasileira contemporânea.

Abordar esse individualismo através de uma escrita que joga com a *performance* é, talvez, ser “homem do seu tempo e do seu país”. Vejamos, por exemplo, o microconto de Daniel Galera: “Botei uma sunga pra apavorar” (FREIRE, 2004, p. 21), cuja compreensão parece não residir no substrato literário, mas no conhecimento de informações extra-literárias acerca do autor e sua vida.¹³

O perigo é não ir além, não transcender a exposição performática, achando que dela surgirá sem esforços o sentimento íntimo que transcende tempo e espaço. De certo modo, a superexposição midiática endossa essa prática e coloca em destaque as narrativas que exploram essas memórias de si, inclusive as de cunho social, as memórias que se referem ao todo, à nação. No mais das vezes, essa literatura trata de uma problemática distante do teclado que bloga, que se expõe, que se confessa, que — umbigocentricamente — lamenta dores, curte sonhos, devaneia freudianismos. Trata-se, a julgar por Almeida (2014), de um vírus altamente contagioso, tal alienação, e ele se expande por todo o sistema literário nacional.

Ao abordar o conto brasileiro do século XXI, diz Rinaldo de Fernandes:

Nota-se uma variedade de formas no conto, que vai do minimalismo ao realismo brutal, passando pela vertente intimista (ainda nas pegadas de Clarice Lispector), pela narrativa fragmentária ou mesmo experimental. O conto tem narrado situações típicas do homem contemporâneo — como,

por exemplo, a violência ou mesmo a penúria, a miséria brasileira — de forma aguda, veemente. (FERNANDES, 2010, p. 11)

Professor universitário, crítico literário e tendo organizado três antologias (entre 2006 e 2008) de contos brasileiros contemporâneos, Fernandes vê, nesse panorama, o realismo brutal, o minimalismo, o intimismo, a narrativa fragmentária e a experimental. No artigo, ao elencar as vertentes atuais do conto nacional, assim as nomeia:

1) a da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2) a das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica; 3) a das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro; 4) a dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; 5) a das obras metaficcionalis ou de inspiração pós-moderna. (FERNANDES, 2010, p. 11).

O crítico conclui a enumeração, assegurando que o que “une todas essas vertentes é o olhar cruel e irônico sobre as situações configuradas” (FERNANDES, 2010, p. 11). Aqui temos um panorama plural, diferenciado, que diverge daquele circunscrito por Almeida (2014), com a ressalva de que Fernandes anotara, em sua proposta taxonômica, haver linha intimista. Parece-nos aceitável que o intimismo, essa memória de si, perpassasse parte de cada uma das vertentes formalmente descritas, como ocorre quanto à ironia, “que os nossos melhores contistas herdaram de Machado” (FERNANDES, 2010, p. 11).

No quadro “O bombeiro (90 graus)”, do conto “Quatro movimentos progressivos do calor”, Bernardo Carvalho (2011) descreve certa voz que, entre escombros do incêndio, clama por socorro. O bombeiro segue “em sua descida aos infernos” e, para acalmar a voz que o ouve, conta sua história de vida. Avança entre o fogo e a fumaça, para o meio do calor, e, ouvindo a voz que o chama, “de repente, dá-se conta de que, na realidade, é a voz que está lhe contando a história, que a voz é sua e que, portanto, sua história termina ali” (CARVALHO, 2011, p. 56). Vemos, pois, o outro se tornar o eu, a alteridade tornar-se o próprio narrador, no movimento em que o eu incorpora em si todos os demais sujeitos da cena narrativa.

O volume em que este conto está, *O conto brasileiro contemporâneo* (PARDO; RUFFATO, 2011), foi publicado em Santiago de Compostela (Galiza, Espanha), em português, para compor um panorama da literatura atual que se faz no Brasil. São 21 autores, dos quais sete são mulheres. De maneira geral, há poucos entretchos dialogados, há alguns com experimentos da linguagem ou da estrutura narrativa, e há em torno de 33% de contos cuja focalização se dá pela intimidade do protagonista, e a maioria deles é narrado em primeira pessoa ou por uma terceira que atua como um **eu** narrador. Ironicamente, o **outro** está se tornando o **eu**, assumindo os cordéis narrativos, justificando ao menos em parte a aparente prevalência do confessional na literatura brasileira de nossos dias. Mas, diante das narrativas de Tezza, Vilela, Alciene e Ivana percebemos que o biográfico que se insinua, variável e múltiplo, não configura o conceito de autoficção, denominação provavelmente demasiado específica para os casos examinados; além disso, as narrativas de Tezza, Vilela, Alciene e Ivana apresentam debates éticos que configuram, cada um ao seu modo, e de modo diverso daquele de Lima Barreto, engajamento político, a presença dessa memória coletiva, que parece ausente nas narrativas centradas no **eu** que proliferam na atual quadra.

Notas

¹ Ver GALERA (2013) e FLÁVIO (2014).

² Ver FAEDRICH (2014) e HIDALGO (2013).

³ “A palavra ‘autoficção’ só entrou na minha vida recentemente, quando li alguns textos críticos sobre o meu livro [*O filho eterno*]. Ao escrevê-lo, não tinha nenhuma imagem prévia da autoficção como gênero” (AQUINO, 2014, s.p.).

⁴ Dissertações disponíveis em: < <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>. Acesso em: 28 abr. 2014. Em ARAÚJO (2013), ver em especial, p. 33-34.

⁵ Ver SANCHES NETO (2012) e “O autor e sua obra”. In: VILELA, Luiz. *O inferno é aqui mesmo*. São Paulo: Círculo do livro, 1987, p. 232; e “Biografia de Luiz Vilela” em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>>.

⁶ Sobre a relação entre chiste e epifania em Luiz Vilela ver PEREIRA (2010).

⁷ As informações inéditas, em especial quanto às datas dos eventos biográficos, nos foram informadas pela escritora por e-mail em 28 de abril de 2014. Muitas das informações estão em COELHO (2002) e em DUARTE (2010).

⁸ *Suplemento Literário do Minas Gerais* n. 974, de 1º de junho de 1985. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=20097406198510>>. Acesso em: 29 abril 2014.

⁹ O nome da rua, verossímil com o mapa de São Paulo, permite em si diversos significados, estudo cuja semiose vai além dos limites definidos para este estudo.

¹⁰ Ver a análise do conto em RODRIGUES, 2006.

¹¹ Segundo Nelly Novaes Coelho (1993, p. 15), tratando de maneira geral da literatura brasileira feminina das últimas décadas do século XX, “sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e em uma *literatura masculina*, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher”.

¹² A frase é do início do capítulo XV do livro *Following the Equator* (1897). No original “*A Truth is stranger than fiction, but it is because Fiction is obliged to stick to possibilities; Truth isn't*”; a tradução é nossa. Tanto a frase de Twain quanto a de Stigger têm por substrato a bi-milenar *Poética*, de Aristóteles.

¹³ Ver mais em SOUZA; RODRIGUES, 2011.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Rodrigo. *Instinto de subjetividade. Folha de S. Paulo*, 23/02/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/153449-instinto-de-subjetividade.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

AQUINO, Vanessa. Gênero da autoficção vira tendência na literatura contemporânea. *Correio Braziliense*, 13/01/2014. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/01/13/interna_diversao_arte,407518/genero-da-autoficcao-vira-tendencia-na-literatura-contemporanea.shtml>. Acesso em: 23 abr. 2014.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Ática, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, Constância Lima (org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS,

2014. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

FERNANDES, Rinaldo. O conto brasileiro do século XXI. *Rascunho*, maio 2010. Disponível em < http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2011/12/Book_121.pdf>, acesso em 30 abril 2014.

FLÁVIO, Lúcio. Nova geração da literatura nacional levam cotidiano e angústia às obras. *Folha de S. Paulo*, 13/04/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1440129-nova-geracao-da-literatura-nacional-levam-cotidiano-e-angustia-as-obras.shtml>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

GALERA, Daniel. Superando a autoficção. *O Globo*, 27/01/2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285#ixzz2zkm8qOh4>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

HIDALGO [1], Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, 2013, 15 (Fev-Jun). Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017014>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

HIDALGO, Luciana. A imposição do eu. *Rascunho*, 162, Curitiba, out. 2013. p. 12-13. Disponível em: < http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Rascunho_book_162.pdf >. Acesso em: 22 abr. 2014.

LEITE, Alcione Ribeiro. “Alforria para as hortênsias”. *Ficções – contos inéditos*, n. 2, 1987.

_____. *Eu choro do palhaço*. Belo Horizonte: Comunicação, 1978.

_____. *Nos beirais da memória*. Prefeitura de Belo Horizonte, 1988.

_____. *O João nosso de toda hora*. Belo Horizonte: Comunicação, 1982.

LEITE, Ivana Arruda. *Ao homem que não me quis*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

PARDO, Carmen Villarino; RUFFATO, Luiz (orgs). *O conto brasileiro contemporâneo*. Galiza: Laiovento, 2011.

PEREIRA, Londina da Cunha. *O chiste epifânico em Luiz Vilela*. Campo Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 volumes. Tese (Doutorado - Estudos Literários) - FCL-Ar, UNESP. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. Disponível em: < <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html> >. Acesso em: 28 abr. 2014. [Também disponível na Biblioteca da UNESP].

SANCHES NETO, Miguel. O romancista Luiz Vilela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, Vol. 0, N. 31, jan. 2008. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2028/1600>>. Acesso em 24 abr. 2014.

_____. Um Escritor na Biblioteca: Luiz Vilela. *Cândido* (Jornal da Biblioteca Pública do Paraná), nº 16, Curitiba, novembro 2012, p. 4-9. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=160>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

_____. O romancista Luiz Vilela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 201-215. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3111.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2014.

SOUZA, F. M.; RAUER, R. R. “A ascensão do microconto brasileiro no início do século XXI. In: Seminário Internacional ‘Microcontos e outras microformas’”, 2011, Braga, Portugal. *Anais do Simpósio Internacional*. Braga, Portugal: Centro de Estudos Humanísticos - Universidade do Minho, 2011. p. 7.

STRECKER, Marcos. Forno, fogão e favela. *Folha de S. Paulo*, 23/10/2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2310200508.htm>. Acesso em: 26 abr. 2014.

TEZZA, Cristovão. Inaptidão para a felicidade. *Folha de São Paulo*, 27/06/2010, Ilustríssima, s.p. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2706201004.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

_____. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

VILELA, LUIZ. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

_____. Um escritor na Biblioteca. Depoimento, intermediado por Miguel Sanches Neto. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=160>>. Acesso em: 31 jul. 2014.

AUTOFIÇÃO COMO RECURSO METATEATRAL EM CAIO FERNANDO ABREU

Ricardo Augusto de Lima (ricardodalai@gmail.com)
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina, Paraná, Brasil

Sonia Pascolati (sopasco@hotmail.com)
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina, Paraná, Brasil

Resumo: Já é garantido o espaço que Caio Fernando Abreu (1948-1996) possui entre os contistas brasileiros da segunda metade do século XX. Entretanto, nota-se, ainda, uma escassez de estudos sobre o seu teatro, pouco conhecido e lido. A edição que reúne o seu teatro completo comprova que Caio Fernando Abreu possuía conhecimento de recursos dramáticos inovadores e uma escrita singular. Neste artigo, analiso a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* sob o viés autoficcional. Nosso objetivo é mostrar que, assim como sua prosa, seu texto dramático também é baseado em situações empíricas ficcionalizadas. No teatro, porém, há uma singularidade: a autoficção torna-se recurso metateatral, responsável por quebrar a ilusão dramática.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Autoficção. Teatro. Metateatro.

AUTOFICTION AS METATHEATRICAL RESOURCE IN CAIO FERNANDO ABREU

ABSTRACT: The notoriety that Caio Fernando Abreu (1948-1996) holds among Brazilian storytellers of the second half of the twentieth century is indisputable. However, there is a lack of studies on his theater, which is barely known or read. The edition that gathers all of his theater proves that Caio Fernando Abreu had knowledge of innovative dramatic features and a singular writing style. So, I will analyze the play *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* in the light of the autofictional perspective. Our goal is to show that, like his prose, his dramatic text is also based on empirical and fictionalized situations. In the theater, however, there is a singularity: autofiction becomes a metatheatrical resource, responsible for breaking dramatic illusion.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Autofiction. Theater. Metatheatater.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e accito em 04 jul. de 2014.

Nos últimos anos, vêm crescendo os estudos sobre peças que trazem informações autobiográficas de seus autores. Destacamos aqui três trabalhos recentes que tratam da questão: *Confissão na ribalta*: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi, dissertação de mestrado defendida em 2008 por Leonardo Ramos de Toledo, na Universidade Federal de Juiz de Fora; *Na trama da escrita autoficcional*: relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes, mestrado defendido por Gerlane Roberto de Oliveira, em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais; e *A dramaturgia do último Pirandello*: um teatro para Marta Abba, tese de doutorado defendida em 2008 por Martha Ribeiro na Unicamp, posteriormente publicada pela Editora Perspectiva.

Além disso, comunicações em congressos mostram que existe uma tendência, embora pequena, de analisar textos dramáticos pelo viés autobiográfico (em geral em peças que tratam de dramas históricos ou pessoais) ou pelo viés autoficcional, no qual destaca o trabalho de Gerlane Roberto de Oliveira, cuja leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes se aproxima daquela que faço da obra de Caio Fernando Abreu.

Peter Szondi (2003) dedica um capítulo da sua *Teoria do drama moderno* para analisar a “dramaturgia do eu” de Strindberg. Baseado em dados autobiográficos, o dramaturgo cria um teatro que, a partir da premissa de que a vida de um homem pode dizer mais que a vida de uma família inteira, analisa os pormenores da subjetividade humana, originando um diálogo com o romance psicológico do final do século XIX e começo do XX, no qual o monólogo interior mantém laços entre o autor e sua obra.

Patrice Pavis (2004, p. 361), por outro lado, traz o verbete *Théâtre autobiographique*, no qual afirma:

Essa definição parece tornar impossível o gênero de teatro autobiográfico, pois o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários e que diferem do autor e que têm outras preocupações do que contar sua vida. Gênero impossível e muito pouco representado [...] porque a comunicação autobiográfica das obras teatrais será sempre suspeita tanto quanto um objeto em uma cena.¹

Não seria diferente no teatro, pois o gênero autobiografia provocou, desde a obra célebre de Lejeune, que pretendia de certa forma dar uma definição inexorável, inúmeras discussões prós e contras, culminando, a nosso ver, com o nome de Serge Doubrovsky. Pensamos que o gênero

dramático seria, pois, solo rico para a fertilização do gênero autoficcional, visto ser parte autobiográfico, mantendo, entretanto, seu caráter ficcional.

Chamamos de autoficcional o teatro em que a *persona* do dramaturgo (e não do diretor ou do ator) está presente na configuração dos personagens. Diferenciamos as figuras do dramaturgo e do diretor pelo simples fato de que a autoficção é evidente em particular e, a princípio, na escrita. Tanto que alguns elementos autofissionais podem se perder na encenação, seja pela pessoa do ator, seja pela direção do espetáculo. Assim, analiso o texto dramático como composição autoficcional, ignorando, aqui, sua encenação. Como escreve Philippe Weigel (2011, p. 15):

Da carta de Eugène Ionesco a Gabriel Marcel, em 1958, que evoca a peça de teatro *Vítimas do dever*– “esta peça é autobiográfica” – à afirmação – “Ionesco escreve a primeira autobiografia teatral” – de Roger Planchon, em 1983, diretor do espetáculo *Ionesco*, narrativa cênica a partir de uma colagem de cenas retiradas das duas últimas peças de Ionesco e de fragmentos de páginas autobiográficas e para quem esta forma teatral é um “sinal da renovação do teatro”, podemos constatar, por um lado, a afirmação do empreendimento autobiográfico no teatro do século XX e sua necessidade artística e, por outro lado, a utilidade – eu até arriscaria mesmo dizer: a urgência – de desembaraçar o novelo em que se misturam autobiografia, teatro, cena, veracidade, ambiguidade, ficção, considerando o conhecimento dos conceitos de autobiográfico e autoficção, atualmente mais refinados do que no começo dos anos 80.²

No século XX, presenciamos esse enrolar de fios dos quais reconhecemos a escrita autobiográfica, a metalinguagem e a autonomia da ficção em um único texto, incapaz de ser um ou outro. Daí a urgência de se “desembaraçar o novelo” entre autobiografia e autoficção: não se sabe ao certo qual(is) efeito(s) esse entrelaçamento causa na recepção por parte do leitor/espectador.

Grosso modo, entendemos como autoficção a obra literária cujo teor autobiográfico se mistura com o ficcional, criando um híbrido entre verdade e invenção incapaz de se resolver. Tal hibridismo teria um objetivo inicial, como afirma o criador do termo, Serge Doubrovsky (2007, p. 54):

O propósito da minha escrita é perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita não seja, como Rousseau queria, uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual eu devo me apresentar com o meu livro – mas uma forma de partilha, quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa compartilhar comigo o que eu experimentei.³

Entretanto, se o propósito da autoficção é contaminar seu leitor, qual efeito sentiria o leitor contaminado? O que esse jogo de verdade/mentira, ficção/não ficção, ilusão/revelação causaria? Essas são algumas perguntas que se colocam para o campo teórico ao tratar da autoficção como um texto problemático, e não mero narcisismo do autor.

Caio Fernando Abreu (1948-1996), autor que ganhou destaque na literatura brasileira no último quartel do século XX, confessa que seu processo criativo nasce no empírico: “parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. [...] Minha obra é bastante honesta porque fala do que eu realmente senti, apesar de um personagem sempre ser a junção de várias pessoas” (ABREU, 2005, p. 259). Esse modo do ser da escritura de Caio é um traço destacado pelo crítico Nelson Luís Barbosa (2008, p. 80):

Perceba-se que Caio não escondia de ninguém essa sua forma de escrever [...], e jamais se negou a escrever e espelhar em seus contos e romances situações realmente vividas e pessoas efetivamente conhecidas por ele ou com quem tivesse se relacionado afetivamente, mas nunca rasa ou “chapadamente” biográfica, mas sim por meio de uma manipulação ficcional que ia distorcendo a “realidade” a ponto de tornar sua ficção por certo tão real quanto a própria realidade dos fatos distorcidos. (BARBOSA, 2008, p. 80)

A justificativa que Nelson Luís Barbosa utiliza para essa afirmação é o trecho de uma entrevista feita ao jornal *O Estado de São Paulo* na ocasião do lançamento do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, em 23 de março de 1988. Quando questionado sobre o “caráter meio confessional” de sua obra, Caio Fernando responde:

Lembro-me de um poema de Cecília Meirelles, que tem uma espécie de refrão que repete “a vida só é possível se reinventada”. Acho que é um pouco isso. Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela.

Mas não considero assim, como um paliativo. É uma coisa para completar este vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente. (ABREU, 2005, p. 260)

Com essa afirmação, Caio Fernando aproxima sua literatura da proposta feita por Doubrovsky (1988, p. 77) acerca da autoficção: sua literatura acaba se tornando uma tentativa de recriar, no ato da escrita, as experiências de sua própria vida, muitas vezes preenchendo no texto as faltas da vida empírica, real, possível. “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de e por mim mesmo, incorporando, no sentido amplo do termo, a experiência da análise, não somente no tema, mas também na produção do texto.”⁴ Ou, mais diretamente: “A autoficção é a tentativa de recuperar, de recriar, refazer em um texto, em um ato de escrita, as experiências de sua própria vida, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma reinvenção.”⁵ (DOUBROVSKY, 2007, p. 64).

Desta forma, principalmente a literatura que Caio Fernando Abreu escreve nos tempos da ditadura e após saber-se contaminado pelo vírus HIV, será carregada de memorialismos, não como confissão, mas como ficção, na qual o eu se torna outro, performático, diferente, embora semelhante, quando não idêntico. Assim, a vida é reinventada, repetindo as palavras de Cecília Meireles, a partir do momento em que se cria a ficção do eu, em especial nos momentos nos quais a própria vida em si era dificultada ou impossível.

Teoricamente, Doubrovsky chama de autoficção a ficção que possui um hominimato explícito entre autor, narrador e personagem, ou seja: a tríade deve ter o mesmo nome, ou ao menos dar a entender que se trata da mesma pessoa. Assim, uma autoficção só seria possível em um discurso no qual fosse empregado a primeira pessoa. Em alguns textos em prosa de Caio Fernando Abreu, tal homonimato previsto por Doubrovsky não existe explicitamente, mas o enunciador deixa marcas de sua existência, permeando sua ficção de rastros de realidade empírica ou, ainda, por meio de paratextos nos quais se torna possível a identificação de personagens cujos nomes são omitidos.

Vincent Colonna (2004), por outro lado, não exige o pacto onomástico por acreditar que tal homonímia possa existir indiretamente,

isto é, por meio de pistas encontradas fora do texto, em epitextos ou peritextos, como irá se mostrar adiante.

Explicitamos isso pelo fato de analisar textos dramáticos do autor cuja *persona* do narrador é inexistente, a priori. Resta-nos, ao ler uma peça teatral aparentemente autoficcional, reconhecer traços que comprovem a homonímia, trabalho dificultado na encenação, pois o mesmo personagem pode ser encarnado por diferentes atores. Assim, nossa atenção recai sobre a voz do personagem e não sobre a possibilidade de um teatro autoficcional nos moldes dos dramaturgos brasileiros expoentes do século XXI, dentre os quais destaco Janaína Leite e a Cia. Hiato de Teatro, sob direção de Leonardo Monteiro, cujas *performances* são criadas a partir das memórias do próprio ator em cena.

Caio Fernando Abreu escreveu quatro peças: *A comunidade do arco-íris* – infantil, *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *Zona contaminada* e *O homem e a mancha*, somadas a mais duas escritas em colaboração de Luís Artur Nunes (*Sarau das 9 às 11* e *A maldição do Vale Negro*) e mais uma adaptação de romance (*Reunião de família*, de Lya Luft). A autoficção surge nas três peças adultas escritas exclusivamente por Caio, cada uma abordando um momento de sua vida.

A fim de demonstrar com mais clareza a abordagem que fazemos da obra dramática do escritor gaúcho, analisamos a seguir a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, visto ser ela uma obra que permite uma leitura paratextual com o conto “Lixo e purpurina” que é, por si só, um misto de ficção e realidade.

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora: “Lixo e purpurina”

A peça, escrita no começo da década de 1970, traz um grupo de amigos que, fugindo da chuva, entra em uma casa abandonada. Ato único, tem como personagens João, Leo, Baby, Mona (Carlinha Baixo-astral), Rosinha, Alice e Angel. Todos jovens, vivem em extrema pobreza, sem higiene, fugindo da polícia, alimentando-se de roubos. Rosinha está grávida de João e sofre intensas dores. Leo é o mais racional (pessimista?) do grupo, não consegue ver o lado bom da realidade. Ao contrário dele, Mona é extremamente otimista, até surgir uma outra personalidade sua, a Carlinha Baixo-astral. Alice é um sujeito andrógino que, em busca de medicamentos e alimento, encontra Angel, um peruano inocente que aceita o convite de

moradia. Para finalizar, Baby: um gay otimista, mas profundamente triste e solitário.

Uma nota de rodapé traz a seguinte informação:

A primeira montagem desta peça, dirigida por Luciano Alabarse, foi em Porto Alegre em 1983. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, porém, foi escrita bem antes. Em 1976, foi um dos textos premiados num concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro. O SNT patrocinou leituras dramatizadas das peças vencedoras em várias capitais do país. Em Porto Alegre, a leitura do *Leiteiro* foi apresentada no Teatro de Arena, sob a direção de Nara Keiserman, com Luís Artur Nunes e José de Abreu no elenco e música de Carlinhos Hartlieb. Logo depois, a peça foi proibida em todo o território nacional pela Censura Federal. (ABREU, 2009, p. 63)

Nossa leitura da peça se faz em paralelo ao conto “Lixo e purpurina”, publicado no livro *Ovelhas negras*. O conto, soma de vários fragmentos escritos em Londres no ano de 1974, é uma mistura de diário com ficção, conforme o próprio autor afirma na breve introdução ao conto – “em parte verdadeiro, em parte ficção” (ABREU, 1995, p. 107). Ambos trazem a mesma história: o grupo de amigos em um *squat* (casas abandonadas que eram ocupadas por sem-tetos, chamados de *squatters*) temendo a chegada de policiais ou possíveis moradores. Londres, que a princípio era uma cidade mágica para Caio, caía aos poucos na sua cor cinza, nas suas pessoas frias, no seu clima nublado, sempre.

Eu estava no alto da escada quando bateram à porta da rua. Comecei a descer enrolado no xale roxo das *badtrips*, não há aquecimento, faz muito frio fora dos quartos. Antes que eu descesse, empurraram a porta e entraram, estava aberta. Era um grupo grande, na frente deles Angie e Deborah, de mãos dadas. Eu continuei parado, eles vieram vindo pelo corredor. Mas talvez pelo ácido de ontem, ainda, ou pelo choque, não sei, quem sabe até pela fome — eu tinha a impressão de que quanto mais se aproximavam, mais se afastavam. Como se a cada passo que dessem o corredor aumentasse um pouco. Sem Angie, pensei, sem Angie não irei mais à Espanha. E não há nenhum sentido em estar aqui. (ABREU, 1995, p. 112)

Angie é, aparentemente, algum caso amoroso que o autor do diário-ficcional “Lixo e purpurina” teve em Londres. A partir de uma leitura comparativa do conto, peça e depoimentos de amigos, podemos crer que

esse personagem é mesmo Caio, assegurando o homonimato entre autor, narrador e personagem no conto exigido por Colonna para um texto autoficcional. Apesar de não existir a marca nominal, existe a possibilidade dos dados remeterem a uma identidade (GASPARINI, 2004). Segundo Marcos Santilli, amigo que morou com Caio em Londres: “Com frequência [Caio] usava um xale roxo. Todas as vezes que se deprimia, ele aparecia com aquele xale, os amigos se preocupavam quando ele começava a amanhecer de xale roxo” (DIP, 2009, p. 159). O mesmo acontece neste trecho do livro e do depoimento de Santilli:

[...] Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina. (ABREU, 1995, p. 112)

[...] Cortinas, tendas com panos indianos circundando as camas, velas e incensos, vasos com plantas, alguns móveis antigos. Um jeitão meio de ciganos vindos do Oriente. (DIP, 2009, p. 159)

E uma das falas de Baby na peça:

BABY — Do fundo das trevas só o silêncio nos responde, irmãos. Acho que podemos instalar aqui os nossos domínios (*Tira uma vela do bolso. Acende e deposita em cima de um móvel. A luz aumenta.*) Aqui, por exemplo, podemos colocar uma cortina de veludo cor de vinho. Com franjas douradas, é claro, igual àquela que tinha na casa da tia Nenê. Aqui no canto acho que ficará de extremo bom-gosto um aparador com tampo de mármore, igual àquele que tinha na casa da vó Manca. E claro que teremos sempre flores. Rosas. Não, rosas não, muito vulgar. Melhor tulipas. Importadas diretamente dos Países Baixos. Tulipas da Antuérpia. Ou papoulas. Assim poderemos fabricar nosso próprio ópio. *Hmmmm, I like so much. What you think about, my fellow?* (ABREU, 2009, p. 64-5)

Segundo Luciano Alabarse (2011), diretor da primeira montagem de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, Baby é uma espécie de retrato do autor em Londres. Luís Artur Nunes (2012, s.p.), em entrevista cedida, afirma que o personagem Baby pode ser pensado enquanto personagem autoficcional, pois o diretor vê “os personagens de Caio como um

compósito de traços observados tanto em si mesmo quanto nas pessoas com quem conviveu”. Embora não haja uma “intenção explícita de autocitação”, existe inegavelmente um indício autoficcional. Ainda segundo Nunes (2012, s.p.):

[...] o *Leiteiro* é uma peça que traduz muito a experiência londrina [de Caio]. Aquele tipo de comunidade marginal, contracultural, que cultivava ao mesmo tempo as drogas, que aparece disfarçadamente através do chá, porque foi escrita em uma época em que a censura era muito forte, inclusive a peça foi censurada, e a questão também da religiosidade, da espiritualidade, aparece muito na peça, mas também ao mesmo tempo o reverso dela, que é um lado demoníaco, negro, aquela espécie de missa negra com que a peça termina, que seria o lado, digamos assim, da *badtrip* daquela experiência toda.

Para o professor e diretor de teatro, Caio utilizou-se de pessoas que viveram com ele em Londres para criar essa peça, misto de esperança com decadência. Da mesma opinião comunga Luciano Alabarse (2011, s.p., ênfase acrescentada), também em entrevista:

Eu acho que é muito difícil que um autor escreva sem partir de si mesmo. Claro que nem tudo que ele escrevia, ele viveu. Não é isso que quero dizer. Mas sem dúvida, o olhar de qualquer escritor, mesmo que não seja factual, mostra quem é o escritor. Então, evidentemente, que ele não viveu a *Zona Contaminada*, mas ali está o jeito com que ele olhava todas essas questões políticas da época. Nesse sentido, não é possível você escrever algo para fora de você mesmo que não tenha vivido protagonicamente o episódio, mas quando está escrevendo, quem está escrevendo é o sujeito, e então é olhar desse sujeito. E esse mero olhar fica importantíssimo, porque se coloca algo do autor ao narrar, mesmo que eu esteja narrando um acidente [...] E acho que na literatura dele muito, muito era de coisa vivida. [...] Então, em definitivo, não só dele, que eu concordo que sim, que há muito de autobiográfico no que ele escreve, mas não só reduzir uma obra de ficção à autobiografia. [...] Em uma peça que eu dirigi, que foi o *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, claro que nem todos os personagens eram ele, mas ele os conheceu, um deles, o Baby, *era ele*.

Mona, a rainha do Alto-astral na peça, tenta a todo custo mostrar o lado positivo das coisas. Inventa até uma festa a fantasia. Baby pede para ser príncipe:

MONA — Você é um príncipe. Mas um príncipe solitário (*Começa a vesti-lo*). Você vive num castelo sobre a montanha mais alta e mais escarpada. Alguém lhe prometeu um reino certa vez, um reino de paz e amor, e você está esperando esse reino. Às vezes você desce a montanha e vai até a vila e tenta conversar com as pessoas. Você anda sempre disfarçado, elas não sabem que você é um príncipe. Mas você se sente sozinho no meio deles, porque você não pode se mostrar como realmente é. Então você tem sempre a sensação que ninguém o conhece, que ninguém o entende. Você está sempre esperando o reino que prometeram, esse, de paz e amor. Só nesse dia, quando o encantamento quebrar e o seu reino for revelado, só nesse dia todos vão saber que você sempre foi um príncipe. Só nesse dia você mostrará o seu verdadeiro rosto dourado e tocará seu alaúde para que todos fiquem contentes e sintam amor. (ABREU, 2009, p. 74)

Da mesma forma que o pacto autobiográfico conduz o leitor a um horizonte de expectativa no qual tudo é real, verificável e histórico, o pacto ficcional induz o leitor a não acreditar em nada, prevalecendo o nível de ilusão necessário para a ficção. A partir do momento em que o autor instaura-se no texto via ficcionalidade, promove-se uma espécie de alteração no modo de leitura.

Porém, na autoficção o horizonte de expectativa é nebuloso: espera-se que o leitor arrisque-se no jogo entre real e ficcional, sem a necessidade de comprovar um ou outro. Ora, “sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, a leitura da obra.” (GENETTE, 2010, p. 18). Nesse ponto, a teoria do gênero autoficcional se aproxima daquela que Lionel Abel (1968) e Manfred Schmeling (1982) formularam para o metateatro: quebra-se a ilusão a partir do momento em que se instaura, criticamente e não acidentalmente, uma problematização do que é real e do que não é. Consequentemente, “problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta” (KLINGER, 2012, p. 34). A partir do momento em que determinada peça se coloca, paratextual ou arquitekstualmente⁶, como autoficcional, o leitor/espectador terá seu horizonte de expectativa alterado, isto é, terá consciência de que aquela peça não é ilusão pura, tampouco documentário cênico, que se quer verdadeiro. Da mesma forma que o metateatro instaura o pensamento crítico sobre o fazer artístico e sua relação com a vida, a autoficção acentua criticamente tal pensamento, abrindo questões acerca

do que é real e do que é ficcional. Em outras palavras, enquanto o personagem insere a dúvida do que é verdade na encenação, a autoficção instaura a dúvida do que é ficção na peça. “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor (KLINGER, 2012, p. 45).

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor. Essa máquina funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala: o que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu? (KLINGER, 2012, p. 46). É nas duas primeiras questões que o metateatro se cruza inevitavelmente com a autoficção; isto é, tanto pelo gênero autoficção, quanto pela presença do metateatro, a escrita, a criação literária está se indagando sobre seus limites, funções, modo de criação e recepção.

A partir do mito do escritor e de seus questionamentos, podemos pensar na autoficção como um gênero no qual ocorre um processo de metaescrita, metalinguagem, metaficção e metateatro, quando aplicado ao drama. Se a autoficção questiona o processo de escrita assim como faz a intertextualidade, evidenciando a relação da literatura com a vida daquele que a escreve, ela se torna um gênero metatextual. Situada entre mentira e ficção, a figura do escritor torna-se crítica.

Afirmamos aqui que a autoficção só se torna pertinente quando, repetindo a realidade empírica, implique ou uma documentação histórica ou uma transgressão textual. Para Iser (citado em COSTA LIMA, 2006, p. 283), “se a realidade repetida no fingir se converter em signo, então forçosamente ocorre uma transgressão (*Überschreiten*) de sua determinação: o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites (*Grenzüberschreitung*)”.

“O fictício literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (COSTA LIMA, 2006, p. 282). Tal fato cria, então, o que podemos chamar de uma espécie de intertextualidade entre a história narrada, diegética, e a vivida, empírica. E ainda: “Não esqueçamos que a ficção tem uma pragmática própria. Ela exige de seu receptor a capacidade de romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas e, simultaneamente, o fluxo difuso da fantasia” (COSTA LIMA, 2006, p. 284). Para tanto, a ficção precisará ser, antes de ficcional e/ou autobiográfica, verossímil.

Não importa aqui se o que está relatado é falso ou verdadeiro; interessa a ficção que o sujeito cria para si próprio. Na verdade, não se pode entender a autoficção como discurso verdadeiro ou falso, histórico ou ficcional. Podemos fazer uma analogia da autoficção com o paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (séc. IV a.C.): “se alguém afirma ‘eu minto’, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.” (KLINGER, 2012, p. 48). Logo, o escritor pode afirmar que tudo o que escreve é falso. Se for verdade, ele está sendo verdadeiro em sua declaração; se for falso, ele ainda é verdadeiro na sua declaração.

Entretanto, em certos casos, o dramaturgo faz do personagem uma *performance* de si. Dramatizando a si mesmo, ele entra no dilema entre verdade e mentira. Para Doubrovsky (1988), se a verdade do autor é a ficção que ele constrói, então a verdade da ficção é fictícia. Nota-se que não é mais uma vida construída que está sendo contada, mas sim uma vida que está em construção, acontecendo no exato momento da ficção, da escrita. É desta forma que o processo criativo também é colocado em questão.

Caio Fernando Abreu insere elementos identificadores em seu texto para que o leitor possa ver ali uma geração representada por meio de um sujeito: ele mesmo. Em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, ele se rende a uma *performance* que viveu durante toda a sua vida: uma série de faces diferentes criadas a fim de manter a vivência em Londres. Tanto os textos ficcionais quanto a vida pública do autor são faces da mesma produção subjetiva, tornando a vida uma instância que não pode ser pensada isoladamente, assim como seus escritos. Por meio desses elementos identificadores e das centenas de leituras paratextuais que são permitidas, só se amplia o grau de compreensão desse ou daquele texto. E percebe-se, pelos contos, crônicas e principalmente peças, que na própria vida real o autor interpreta um papel.

Mas então, perguntará Nietzsche (2000, p. 9), por que ainda essa vontade de verdade? “Por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?”. No presente caso, consideramos a autoficção como dramatização de si. Diana Klinger (2012, p. 49) já tomou a autoficção como uma dramatização do eu,

[...] que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Philippe Lejeune, em termos de uma

“coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*.

Assim, tomamos o autor como o faz Klinger: sujeito de uma *performance*, de uma atuação na qual o sujeito representa a própria vida, tornando os pretextos metateatrais (“a vida é um sonho”, “a vida é teatro” etc.) realidade.

A vida, agora, é uma ficção. É uma ficção performática. Assim, podemos afirmar que o personagem das peças de Caio Fernando Abreu se apresenta mais como *performer* do que como personagem, fazendo surgir ali mais a pessoa do que a ficção. Ora, o “ser” e o “representar” eram até então incomunicáveis e impossíveis de acontecerem simultaneamente. “Quando o ator entra na cena teatral, ela passa a ‘significar’, a virar signo, desdobrando-se em ator e personagem” (KLINGER, 2012, p. 50). O sujeito no palco permanece entre dois polos: atuação e representação. Ele nunca poderá somente atuar, mesmo que represente a si mesmo; tampouco poderá estar totalmente no personagem. Sempre haverá restos de um no outro, como sempre haverá restos de autobiografia na ficção, e vice-versa. “[...] No espetáculo teatral, como no texto de ficção, espaço e tempo são ilusórios, na cena e no romance tudo remete ao imaginário. Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem e mais real tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório (KLINGER, 2012, p. 51).

Na autoficção, o jogo entre real e ficcional permite o mesmo efeito: instituída a ficção, por mais real que o personagem possa parecer, mais irreal ele será. E o contrário é verdadeiro: quanto mais fictício ele parecer, mas verdadeiramente personagem ele será. Daí a ligação entre a arte performática e a autoficção: ambas fogem do personagem para falar mais sobre a pessoa, que produz a arte/escrita. “Da mesma forma que na *performance*, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional” (KLINGER, 2012, p. 51). Além disso, *performance* e autoficção se apresentam como obras inacabadas, “como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita” (KLINGER, 2012, p. 51).

Em suma, levando em conta que a regra das unidades — isto é, a suposta interpretação da *Poética* aristotélica, principalmente dos classicistas franceses do século XVII, na qual o drama deveria apresentar uma unidade de ação,

tempo e espaço – ambiciona a verossimilhança da ação, inferimos que a peça, tendo a autoficção como base de sua escrita, tem sua estrutura também remodelada. Caio Fernando o faz de tal forma que a autoficção funciona como elemento que coloca o texto em conflito. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* remete à discussão metateatral: o que é ilusão, o que é mentira e o que é representação da realidade?

Nossa leitura da peça se efetua a partir do pressuposto de que a mesma foi escrita como forma reflexiva sobre o fazer teatral/literário, utilizando-se do texto dramático por ser ele um conjunto de signos que permite maior reflexão, como o fez Luigi Pirandello. Da mesma forma que o dramaturgo italiano, Caio Fernando Abreu não se prende, apenas, aos procedimentos convencionais de quebra de ilusão, mas vai além, utilizando-se de recursos mais sutis para questionar o limite da ficcionalidade no teatro e na ficção.

Não apenas a ilusão dramática é colocada em xeque, mas a própria ficção. Ora, ficção e vida se misturam constantemente na obra caiofernandiana, e não seria diferente no teatro. Nesse gênero, o autor escreveu peças mostrando a vida como uma peça em cartaz, em plena encenação. No jogo entre real e ilusão, a autoficção será peça-chave, pois torna híbrida qualquer afirmação sobre a ficção e/ou a ilusão dramática da peça.

Para Sonia Pascolati (2011, p. 98), “um recurso metateatral é o modo de composição das personagens, sempre pautado pela duplicidade, pelo ambíguo”. Deste modo, o metateatro questionará a ficção em si, enquanto a autoficção questionará o próprio personagem. O hibridismo é acentuado na própria cena, pois “por mais que o palco se esforce, jamais será capaz de traduzir a verdade que [os personagens] carregam em si; a representação, pelos atores, por melhor que possa ser será sempre uma ‘representação’ e nunca a ‘realidade’” (PASCOLATI, 2011, p. 98). Podemos crer que o que está encenado não é ficção, mas nunca acreditaremos que aquilo é o real. Ele sempre estará lá fora, materializado nas ruas de Londres ou em situações extremamente irrealis. A ficção pode, e vai, aliviar esse real por um tempo; tempo este em que mergulhamos na sua fantasia. Finalizada esta, voltamos a ele.

Metateatro e autoficção vão, de alguma forma, inverter os planos: ultrapassam-se os limites do palco, “o mundo é um palco”, “a vida é um sonho”. A ficção mantém-se inabalável, mas não no palco, e sim na vida. Não é a ficção que é abalada, mas a própria realidade. Tal fato podemos notar em Caio Fernando Abreu que assume, nas suas inúmeras cartas e

crônicas, *personas* diferentes para cada confidente. As crônicas assumem um teor confessional ao tratar de assuntos como amor e morte, e posteriormente AIDS. As cartas trazem um Caio diferente do Caio presente em entrevistas, debates e círculos literários. Como afirmamos desde o início, são vários Caios personificados em apenas um, o Caio que passou a ser exaltado em redes sociais e que é visto como uma espécie de guru dos sentimentais. Um Caio que desejou ser amado por algo que tivesse escrito. Um Caio Quixote, meio Jesus, meio *hippie*.

Podemos, assim, fazer um paralelo entre o Quixote cervantino e o Caio de hoje. O escritor produz uma escrita de si como Cervantes escreveu sobre uma aldeia da Mancha, “de cujo nome não quero me lembrar”. Acontece que Caio, mesmo não querendo lembrar, lembra. A luta entre o querer e o lembrar inevitável cria uma autoficção que permeia toda sua obra, incluindo-a em um espaço ambíguo, com limites frágeis. Entretanto, como em *Dom Quixote*, “isso pouco importa para nossa história: basta que em sua narração não se saia um ponto da verdade” (CERVANTES, 1956, p. 11).

Dom Quixote não tem outros inimigos além daqueles que habitam sua fantasia. Os traumas de Caio estão todos em sua literatura, na sua ficção. Amor, doença, morte, solidão, saudade e medo. Tudo isso é ficcionalizado para transformá-lo e nos transformar. Talvez por isso Clarice Lispector chamava Caio Fernando de Quixote: o personagem representa a capacidade de transformação do ser humano em busca de seus sonhos, por mais inútil e patética que essa busca possa parecer.

Notas

¹ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria. Versão em francês: Cette définition semble rendre impossible le genre du théâtre autobiographique, puisque le théâtre est une fiction présente assumée par des personnages imaginaires et qui différent de l’auteur et qui ont d’autres soucis que de raconter sa vie. Genre impossible et très peu représenté [...] car la communication autobiographique dans l’œuvre théâtrale sera toujours suspecte en tant qu’objet d’une mise en scène.

² Versão em francês: De la lettre de Eugène Ionesco à Gabriel Marcel en 1958 qui évoque la pièce de théâtre Victimes du devoir — « cette pièce est autobiographique » — à l’assertion — « Ionesco écrit la première autobiographique théâtrale » — de Roger Planchon en 1983, metteur en scène du spectacle Ionesco, récit scénique à partir d’un collage de scènes puisées dans les deux dernières pièces de Ionesco et de fragments de

pages autobiographiques et pour qui cette forme théâtrale est un « signe du renouvellement du théâtre », nous relevons, d'une part, l'affirmation de l'entreprise autobiographique dans le théâtre du XX^e siècle et sa nécessité artistique, et, d'autre part, l'utilité — je me risquerais même à dire: l'urgence — de démêler l'écheveau où s'entremêlent autobiographique, théâtre, scène, véracité, ambiguïté, fiction, eu égard à la connaissance plus fine des notions d'autobiographique et d'autofiction actuellement qu'au début des années quatrevingt.

³ Versão em francês: Le but de mon écriture est plus pervers: je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution — chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre — mais une forme de partage; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre.

⁴ Versão em francês: L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.

⁵ Versão em francês: L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonnner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.

⁶ Termos cunhados por G. Genette (2010) ao fracionar o recurso intertextual, paratextualidade é a relação que um texto propriamente dito mantém com seus título, subtítulo, intertítulo, prefácio, posfácio, depoimentos do autor, notas, epígrafes etc.; enquanto arquiteitualidade nomina o modo como textos se relacionam a partir de semelhanças de gênero (formas e temáticas), por exemplo, o nome *Romance* após o título.

REFERÊNCIAS

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Barbara Heliodora; apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ABREU, C. F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. Eu quero biografar o humano do meu tempo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996. Caderno 2, D2.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ALABARSE, L. Entrevista. [15 de junho, 2011]. Londrina. Entrevista concedida a Ricardo Augusto de Lima.

BARBOSA, N. L. *“Infinitivamente pessoal”*: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo a emoção”. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BREDA, M. Entrevista. [17 de janeiro de 2012]. São Paulo. Entrevista concedida a Ricardo Augusto de Lima.

CERVANTES, M. D. *Quixote de La Mancha*. Trad. Conde de Azevedo e António Feliciano de Castilho. Clássicos Jackson, 1956.

COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.

COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.* São Paulo: Record, 2009.

DOUBROVSKY, S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

_____. Les points sur ler “i”. In: JEANNELLE, J-L.; VIOLLET, C. (dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p. 54-65.

GASPARINI, P. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita M. Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

PASCOLATI, S. A. V. “Em busca de uma poética pirandelliana”. *Revista Olho d'água*. jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/120/154>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2004.

SANTIAGO, S. “Prosa literária atual no Brasil”. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHMELING, M. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WEIGEL, P. Autofictions au théâtre: le demi-masque et la plume. In: FIX, F; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. (dir.). *L'autofiguration dans le théâtre contemporain: se dire sur la scène*. Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2011. p. 15-29.

**O RESTO NÃO É SILÊNCIO: GUERRA E DISTOPIA
FANTASMAGÓRICA EM A *BRIGHT ROOM CALLED DAY*
DE TONY KUSHNER**

Vanessa Cianconi Vianna Nogueira (vcianconi@hotmail.com)
Universidade Federal Fuminense (UFF), Rio de Janeiro, Brasil
University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, EUA

Resumo: *Terror e miséria no 3º Reich*, de Bertolt Brecht, peça que deu origem a *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner, supostamente relaciona-se à perpetuação da maldade política – uma conexão entre o passado e o presente. O fantasma da personagem, chamada Die Alte, é a ligação entre um passado perturbador, um presente sombrio e um futuro incerto. Agnes, a mulher que não se submeteu ao exílio, é quem media esse deslocamento de horrores. O objetivo deste trabalho é elucidar o que entra no apartamento de Agnes e o que está “do lado de fora” para os norte-americanos: uma representação dos horrores do passado e a visão da guerra como um “tempo maravilhoso”.

Palavras-chave: Guerra. Fantasma da guerra. Barbárie. Memória.

**THE REST IS NOT SILENCE: WAR AND PHANTASMAGORICAL
DYSTOPIA IN TONY KUSHNER’S A *BRIGHT ROOM CALLED DAY***

Abstract: *Fear and Misery in the 3rd Reich*, by Bertolt Brecht, is the inspiration for *A Bright Room Called Day*, by Tony Kushner. It is supposed to relate to the perpetuation of political evil – a connection between past and present. The ghost of a character, called Die Alte, is the link between a disturbing past, a bleak present and an uncertain future. Agnes, the woman who does not go into exile, mediates this horror dislodgement throughout the wars. This paper aims to clarify what actually enters into Agnes’ apartment and what is “out there” to the North-Americans: a representation of the horrors of the past and the vision of the war as a “wonderful time”.

Keywords: War. Ghost of war. Inhumanity. Memory.

Artigo recebido em 27 jun. 2014 e aceito em 24 jul. de 2014.

*Well said, old mole! Canst work i' th' Earth so fast?
A worth pioner! One more remove, good friends.*

Hamlet

É somente na cena dezenove de *A Bright Called Day*, que a personagem, chamada Die Alte [A Velha], uma mulher supostamente morta há vinte anos, ou o fantasma da história de Tony Kushner, lembra a Agnes que “o tempo é tudo o que nos separa” (KUSHNER, 1994, p. 122).¹ Aqui Kushner remete o leitor à uma antiga problemática do teatro. O filósofo israelense Freddie Rokem, em *Philosophers and Thespians* (2009), lembra que Derrida levanta a questão de como é possível alguém se atrasar para o fim da história, e a conclusão de que essa questão é um problema da contemporaneidade, pois obriga as pessoas a se perguntarem se o fim da história é, na verdade, o fim de um certo “conceito de história”. Para Rokem, a pergunta correta é: não é a utopia o que vem depois do que Derrida chama de “um certo conceito de história”? Rokem oferece duas possíveis saídas: a primeira é como nos relacionamos com a história quando imaginamos e representamos a utopia no teatro (ROKEM, 2009). Segundo ele, as utopias do século XX se baseiam em complexas combinações e ligaduras entre o passado e o futuro. De um lado, as utopias são vistas como uma forma de curar as falhas do passado. Mas, da mesma forma, as utopias são vistas nostalgicamente, como uma forma de retornar a um passado idílico onde ainda é possível restabelecer o paraíso perdido. O segundo problema é como o aparecimento de fantasmas no palco simultaneamente aponta para um passado, ambivalentemente concebido como fracassado e nostálgico, e para o futuro. A aparição de um ser sobrenatural, frequentemente, constitui uma ligação concreta entre esses passados e futuros. E, para ele, diferentemente da alegação de Hamlet, o resto não é silêncio; muito pelo contrário, os mortos voltam para reivindicar, através de palavras, o presente e o futuro.

O fantasma criado por Kushner em *A Bright Room Called Day*, Die Alte [A Velha], aparece, pela primeira vez, na coda da cena três, no apartamento de Agnes, após a meia-noite. A aparição, que não economiza nada em palavras, entra, sem a menor cerimônia, pela janela e senta-se de frente para a dona da casa. Todas as aparições dessa personagem acontecem após a meia-noite, quando o apartamento está totalmente no escuro, ou

seja, na hora da zona morta – o momento em que os espíritos vêm para “comungar” com os vivos. Aqui, vale a pena lembrar que Herr Swetts, o demônio de Kushner, se muda para a Alemanha; assim, pode-se levar em consideração que o que está do lado de fora da janela do apartamento de Agnes é a representação do inferno. A velha, então, se desloca do inferno para dentro do apartamento da anfitriã do jantar.

Kushner, em janeiro do ano de 2012,² comentou que, apesar de ser em *Hydriotaphia* que as toupeiras de fato aparecem nos sonhos (e no final da peça, na vida real) do Dr. Browne, o que está se alojando embaixo da terra é, provavelmente, o que Walter Benjamin (2007) descreveu como a ação da minhoca da terra do oprimido. As pessoas que fazem a história são aquelas que estão lavrando o solo do tempo e que entendem como esse solo funciona em uma perspectiva química e molecular. Essas são as pessoas que estão no fundo. Segundo Kushner, o que era profundamente ruim a respeito da política de Reagan era não existir a possibilidade de cortar impostos dos ricos para beneficiar a economia. Minhocas, como toupeiras, vivem cavando embaixo do solo. Hamlet, ao se referir ao fantasma de seu pai, chama-o de ratazana [*mole*, no original, i.e., toupeira]: “Muito bem, ratazana! Você cava depressa embaixo da terra, hein?”³ Para Kushner, William Shakespeare está brincando com a noção medieval de que o inferno fica abaixo da terra, enquanto o paraíso fica acima. O dramaturgo utiliza a imagem de uma toupeira escavando por debaixo da terra para simbolizar o diabo. Para ele, somente através dessa representação o demônio de fato mostra a cara. No entanto, em *A Bright Room*, Die Alte não entra em casa por nenhuma representação cênica clássica do inferno, mas pela janela. Não coincidentemente, aqui Kushner também brinca com a noção do que representa, desde sempre, o “lado de fora” para os estadunidenses.

No imaginário puritano, o Novo Mundo, análogo ao Paraíso Perdido e ao *wilderness*,⁴ funcionava como uma espécie de local de provações, onde era travada a luta entre o bem e o mal. Na descrição de Roderick Nash (citado em STEINBERG, 1982, 12-15), a Bíblia caracteriza o *wilderness* como a terra amaldiçoada, o ambiente do mal, um tipo de inferno na terra. Os então colonizadores da Nova Inglaterra, imersos na ideologia do Antigo Testamento, acreditavam que eram ordens de seu Deus transformar o *wilderness* em um paraíso semelhante ao Éden. Logo, suas mentes imaginativas recriavam a imagem sempre presente do diabo aterrorizando suas vidas na vastidão desconhecida do Novo Mundo. Os pesquisadores concordam

que a viagem da Europa para a Nova Inglaterra era um ato de fé, originário da leitura de sinais divinos e a verdade simples era, por essa razão, nada mais do que as ações dos “Escolhidos por Deus” enviados ao *wilderness* para uma aventura sagrada, já que no passado essa palavra estava relacionada às florestas, aos lugares habitados por bestas ou homens selvagens, sendo ligada, dessa maneira, aos perigos e temores em relação à sobrevivência humana. Steven Steinberg, em *The Ethnic Myth in Race, Ethnicity and Class in America* (1982), afirma que a nação estadunidense foi fundada por anglo-saxões protestantes brancos, fato que levou a nova população norteamericana a tratar todos que não fossem britânicos como estrangeiros, forçando-os a se adaptar às leis e cultura britânicas (STEINBERG, 1982, p. 7-8). Para os pais fundadores, admitir a entrada de estrangeiros era aceitar que a Nova República fosse ameaçada. Em 1802, Alexander Hamilton considerava que

Admitir aos estrangeiros, indiscriminadamente, os direitos dos cidadãos estadunidenses, no momento em que colocassem os pés em nosso país, como recomendado na mensagem, seria nada menos que admitir o Cavalão de Tróia dentro do refúgio da nossa liberdade e soberania. (HAMILTON citado em STEINBERG, 1982, p. 12)⁵

Com a escravidão dos negros africanos, novamente o estadunidense retoma a ideia do de fora, do **outro**, como uma razão para escravizá-los ou para explorá-los, pois eram considerados inferiores. Essa forma de dominação social e racial levou o povo da América do Norte a se basear na crença puritana para explicar o porquê da dominação sobre um povo que, segundo a providência divina, estava fadado a ser conquistado e desaparecer, deixando o “povo eleito”, ou seja, o WASP (branco anglo-saxão protestante), vencer. E essa era a ideia que realmente se propagou nos EUA: os norte-americanos, desde então, tiveram a certeza absoluta de que eram o modelo correto para o mundo, o modelo a ser seguido por todos. Sendo assim, na década de 1980, o que estava do lado de fora da janela, ou onde, para Reagan, estava localizada a União Soviética, era o que poderia facilmente entrar e contaminar a liberdade do povo dos EUA.

De volta à peça: a personagem Die Alte, logo após entrar no apartamento de Agnes, senta-se na frente dela e começa, quase que automaticamente, a recitar um pequeno poema. O poema lembra o dia em

que a guerra foi declarada. A guerra, ela não mais se lembra qual era exatamente, mas, como uma representante dos horrores do passado, lembra da guerra como um “tempo maravilhoso”. A questão da guerra como um “tempo maravilhoso” pode ser relacionada à peça *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, que encerra a seguinte máxima: se você vive da guerra, a guerra volta para reclamar os seus ossos. No final da primeira cena, o sargento, após levar um dos filhos da Mãe Coragem para a guerra, pondera: “Se você espera viver da guerra, leve o que puder. Você também terá que dar” (BRECHT, 2010, p. 18).⁶ Mãe Coragem ama a guerra desde que possa ganhar alguma coisa com ela. Nas palavras do pastor, também personagem de Brecht, existe algo que nunca pode ser esquecido: “Se você quiser jantar com o diabo traga uma colher comprida” (BRECHT, 2010, p. 76).⁷ Não coincidentemente, viver da guerra, dos lucros da guerra, é, no tempo presente, o que os estadunidenses fazem há anos. Em *Theater of War*, documentário dirigido por John Walter, sobre a produção de *Mãe Coragem e seus filhos* no The Delacorte Theater no Central Park em Nova York, no verão de 2006, uma voz em alemão lembra o espectador que *Mãe Coragem* não aprende nada, e que Brecht queria que seu público aprendesse, a fim de prevenir a guerra.⁸ Para Oskar Eutis, em *Theater of War, Mãe Coragem*

[...] não é uma peça que diz que a guerra é ruim. É uma peça que examina a questão: “o que nos atrai para aquilo que nos destrói?”, pois todos nos afastamos daquilo que é feito em nossos nomes pelo nosso país. Eu acho que *Mãe Coragem* examina essa questão de uma forma muito mais profunda e complicada do que qualquer outra peça já escrita.⁹

Die Alte, como Mãe Coragem, representa a voz de milhares de pessoas que morreram na guerra e pela guerra. O fantasma de Kushner é o intérprete dos horrores do passado, o intérprete da ignorância e da barbárie da história. A peça *Mãe Coragem*, nas palavras de Kushner, na introdução da tradução da obra para o inglês,

[...] nos faz julgar as ações de uma mulher que mora em um universo definido pela guerra, alguém que geralmente faz escolhas calamitosas, mas as faz encarando faltas e perigos tão severos que as suas escolhas são extremamente difíceis e, muitas vezes, impossíveis. Ela se nega a entender a natureza de suas trágicas circunstâncias; ela se nega a olhar para trás; ela tem medo que o olhar para trás a torne mais fraca; ela chega a conclusões corretas

e, então, imediatamente, as descarta. Ela tem receio de não poder dar-se ao luxo de aprender. Ela nos apresenta um espetáculo insano e assombroso; ela se nega a julgar-se e nós a julgamos por isso. E, além disso, nós assistimos ao mundo dela tornar-se cada vez mais solitário e impiedoso com cada escolha ruim que ela faz. (BRECHT, 2010, p. vii)¹⁰

Estabelecer uma comparação entre *Die Alte* e *Mãe Coragem* é pertinente. A diferença entre as duas está no fato de *Mãe Coragem* estar viva; no entanto, as duas representam o fantasma do passado, as duas são as vozes de um passado que persiste e não pode ficar esquecido. Eric Bentley, em *Theater of War* (BENTLEY, 1972, p. 165-171), diz que, para ele, *Mãe Coragem* é, acima de tudo, uma filósofa, e definiu sua filosofia nas mesmas linhas da de Sócrates, como alguém que gosta de falar e explicar tudo para todo mundo. Para Bentley, a filosofia dela é reduzida a uma proposição somente: se você aceitar uma grande derrota, pode conseguir várias vitórias menores. O problema real é se o mundo pode ser mudado. E ele não pode. Para *Mãe Coragem*, o mundo não pode ser mudado porque a nossa vontade de mudá-lo não é suficientemente forte. O problema é que não nos assombramos com o que é ultrajante. O que é ultrajante não nos insulta mais como outrora o fez. Infelizmente, o espetáculo insano e assombroso apresentado por *Mãe Coragem* durante a Guerra dos Trinta Anos na Europa é o mesmo espetáculo insano e assombroso que *Die Alte* apresenta ainda na República Weimar. Brecht, quando escreveu sua peça em 1939, ainda no exílio na Suécia, retratou um mundo pós-Reich, pós-Segunda Guerra Mundial, um mundo onde a Guerra Fria mal começava a aquecer, um mundo onde a aniquilação rápida após a descoberta da bomba atômica ameaçava qualquer tentativa de paz.

David Farrel Krell, em *The Mole: Philosophic Burrowings in Kant, Hegel and Nietzsche*, lembra o que Hegel considerava ser a toupeira, ou o fantasma:

[a velha toupeira, o fantasma] sempre se apresenta à frente de tudo, pois o espírito é progressão. Muitas vezes ele parece que esqueceu quem é, que se perdeu. Mas, dividido internamente, ele anda para frente [...] – até ter recolhido força suficiente, ele atravessa pela crosta da terra que o separou do sol, do conceito do sol, e a crosta desmorona. Quando a crosta desmorona, como um enfraquecimento de um prédio abandonado e enfraquecido, o espírito toma uma nova forma juvenil e coloca as botas de sete léguas. O

trabalho do espírito em se conhecer, em se encontrar. O resultado disso é o conceito que ele tem de si mesmo: a sua própria história dá um claro *insight* que o espírito resolveu em sua história. (KRELL citado em ROKEM, 2009, p. 79)¹¹

Na visão de Rokem, esta passagem descreve o movimento das regiões mais internas da terra em direção à luz, apontando para o fim da história como uma progressão da escuridão para a luz, uma revelação. Para ele, esse movimento revolucionário aponta em direção a uma utopia, olhando através da figura que representa o passado. Para Marx, em uma já bastante conhecida passagem de *Dezoito de Brumário* (1851-52), se referindo respectivamente a Napoleão I e o seu sobrinho Napoleão III, “Hegel disse, em algum lugar, que todos os grandes fatos e personagens históricos mundiais aparecem, por assim dizer, duas vezes. Ele esqueceu de adicionar: a primeira vez como tragédia, a segunda vez como farsa”¹² e *A Bright Room Called Day* é uma farsa, pela forma como descreve a história.

Vale aqui questionar se Die Alte realmente aponta para algum tipo de utopia. Utopia, palavra cunhada por Sir Thomas More em seu livro homônimo de 1516, é a representação de uma sociedade idealizada onde é possível existir um sistema socio-político perfeito. Die Alte, a meu ver, não idealiza uma nova sociedade perfeita, onde a guerra e a miséria não existem. A não idealização de um futuro possível coloca o espectro em um novo lugar, um lugar onde não é possível saciar a fome, um lugar onde somente existem espaços e estômagos vazios. De fato, Die Alte esqueceu quem foi e nem sabe exatamente a que guerra ela se refere; o que o fantasma sabe e repete incansavelmente para Agnes é que existe a presença do mal, de um mal tão poderoso que é difícil apontá-lo. No entanto, ela sabe que este mal pode entrar com a maior facilidade, pela porta da frente. O mundo invadido pelo fantasma se aproxima muito mais de uma distopia do que da possibilidade do mundo perfeito, onde exista amor, compaixão e todos sejam realmente iguais perante a lei.

A história, assim como a guerra, também vem coletar os seus ossos. No entanto, o que a velha sabe que sente agora é fome, sempre, muita fome. Para ela nada é o suficiente.¹³ A questão da fome, assim como a questão do mal, é algo recorrente no discurso da personagem Die Alte. A peça de Kushner, como em *O banquete*, de Platão, coloca em cena um grupo de pessoas conversando, em volta da mesa de jantar, sobre algo que, para

eles, é premente. “Banquete”, de acordo com Alexander Nehamas, não é a perfeita tradução para a palavra *symposion*, que literalmente significa “beber junto”.¹⁴ O professor de filosofia da Universidade de Princeton ainda explica que como comida era sempre servida nessas ocasiões, ela era consumida rapidamente no início da noite para que os participantes pudessem realmente partir para que o propósito da noite fosse realizado, que geralmente era se embriagar rapidamente, seguindo a liderança de alguém que dava início aos brindes, e este poderia iniciar quantos brindes quisesse. O entretenimento sexual e musical costumava ser promovido e as noites normalmente terminavam com os convidados bêbados dormindo nos mesmos sofás onde se embriagavam. Os convidados para o banquete de Agathon estavam ainda sofrendo do efeito da noite anterior e, por isso, decidiram que seria melhor evitar uma grande quantidade de álcool e outros divertimentos. Ao invés disso, eles resolvem ter uma conversa a fim de brindar a Eros, o deus do amor. Assim, em *O banquete*, Sócrates, Agathon, o escritor de tragédias Aristófanes, o escritor de comédias Alcibiades, o representante das ações históricas e algumas outras pessoas conversam sobre o significado do amor. De fato, a discussão esconde um intuito filosófico, em que o amor representa a sabedoria, isto é, a filosofia. Para Rokem, os gêneros dramáticos são confrontados em uma discussão que os coloca diretamente ligados à relação existente entre filosofia e poesia. Curiosamente, a ascensão da alma descrita por Sócrates no *Banquete* [*Symposium*], isto é, a possibilidade do fantasma, é uma viagem espiritual, na qual o objetivo é alcançado quando o poeta se transforma em filósofo. Diotima, no discurso de Sócrates, argumentou que *eros* deveria ser concebido não como um modelo do ser amado, mas como o do amante: ele não é nem bonito, nem totalmente feio, mas alguém que busca a beleza; ele não é nem sábio, nem idiota, mas alguém que admira a sabedoria; ele não é um deus, nem é mortal, mas um espírito [*daimonion* em grego].¹⁵ A possibilidade do fantasma está intimamente ligada à possibilidade do diabo, do espírito que, por ter um caráter fatal, traz a desgraça, a barbárie da guerra. A ascensão espiritual, assim como o olhar para o futuro, são coisas que não acontecem com Die Alte; como o fantasma das guerras passadas, Die Alte não consegue ascender e, ao mesmo tempo, não consegue descobrir a própria identidade. A fome implacável do espírito é a insatisfação de não saber quem ela realmente é.

A necessidade constante de comer da personagem Die Alte, a meu ver, está intimamente ligada à trivialidade da vida, às utopias que nunca

serão realizadas. Comer é uma das necessidades básicas do ser-humano e uma das condições para a vida. A comida é o combustível do corpo. No entanto, o corpo é algo que Die Alte não tem mais; o fantasma, assim, busca, através da comida, uma forma de preencher algo que agora não tem mais como saciar, ou seja, ela tenta corporificar o que não existe mais. Para o fantasma, provavelmente, o ponto de barbárie em que a sociedade chegou é realmente o fim da história. O segundo ato do musical *The Threepenny Opera* [A ópera dos três vinténs] de Bertolt Brecht termina com uma música chamada *What Keeps Mankind Alive?* [O que mantém a humanidade viva?] e, através dela, é possível fazer um paralelo entre a necessidade de comer da personagem Die Alte e o significado da comida na peça do dramaturgo alemão. A letra da música segue abaixo:

Vocês senhores que acham que têm uma missão
De nos purificar dos sete pecados capitais
Deveriam primeiro por em ordem a pirâmide alimentar
Então começar a sua pregação: é onde tudo começa.
Vocês todos, que pregam controle e tomam conta de suas cinturas
Devem aprender de uma vez por todas como o mundo funciona:
Apesar de você ter que dançar, qualquer mentira que você conte
A comida é a primeira coisa. A moral vem depois.
Então tenha certeza que quem está faminto hoje
Tenha a porção devida quando nós fizermos a divisão
O que mantém a humanidade viva? O fato de milhões
Serem diariamente torturados, abafados, punidos, silenciados, oprimidos.
A humanidade mantém-se viva graças à sua esperteza
Mantendo a humanidade reprimida.
Pelo menos uma vez vocês não devem esquivar-se dos fatos:
A humanidade se mantém viva através de atos bestiais. [...]¹⁶

Primeiro vem a comida e depois a moralidade. O que mantém a humanidade viva, para ambos os dramaturgos, é o fato de milhões serem, diariamente, torturados, silenciados e oprimidos. Die Alte, assim como o fantasma do pai de Hamlet, não se silencia. O espectro de Kushner traz com ele muitas palavras, palavras nuas e cruas para relembrar um passado que não pode ser silenciado. O que Die Alte precisa saciar exatamente? Por que ela precisa comer o tempo inteiro? O que ela pretende preencher? Acho muito pouco provável que Die Alte seja capaz de solucionar por si só essas questões. Mas

ao questionar o que falta para preencher o estômago (ou o espaço) vazio ela cria um espaço para a dúvida. A fome de Die Alte é mesmo de comida? Kushner, na introdução de sua tradução, diz que o apetite da Mãe Coragem era obscuro por ser localizado contra a carnificina total, contra a mortificação da dignidade da Mãe Coragem; sua carne e o desgaste da sua ambição são devastadores de olhar. A Mãe Coragem também tem a mesma fome de Die Alte, e esta fome não é de comida, é a fome da ambição, a fome da vitória custe a quem custar. A Mãe Coragem perdeu tudo para a guerra, menos a força, ela nunca seria exterminada. “A guerra alimenta o seu povo melhor” (BRECHT, 2010, p. 70),¹⁷ afirma Coragem na cena sete. E ela é uma das pessoas que se alimenta da guerra, literal e figurativamente. Coragem, na cena oito, lembra o que alimenta a guerra:

[...] a guerra lhe alimentará com ferro e fogo
Se você se inscrever para assuntos sangrentos!
É somente o sangue que as guerras exigem!
Então venha e a alimente com o que ela precisa!
(BRECHT, 2010, p. 83)¹⁸

Ao mesmo tempo que ela alimenta a guerra, a guerra lhe dá o seu sustento. O sangue derramado perde a importância, pois o que deveria ser importante perde o seu valor face à ganância. Relembrando Eric Bentley, o problema é que o que é ultrajante não nos insulta mais como no passado. O que assusta no texto de Bentley é o fato de ele ser tão relevante na contemporaneidade como na época em que foi escrito. O “tempo maravilhoso”, mencionado por Die Alte e a armadura que ela lembrava usar, tiram da guerra aquilo do que ela realmente se alimentava – e não era de comida, mas, com certeza, a moral vinha depois. Se é que existia a moral.

Quando Die Alte retorna ao apartamento de Agnes, ela recita um antigo conto de fadas sobre um homem que coleta moedas (KUSHNER, 1994, p. 53).¹⁹ Este homem é supostamente uma metáfora grotesca de Hitler. Ela pede a Agnes para deixá-lo entrar (KUSHNER, 1994, p. 53).²⁰ A próxima cena em que Die Alte aparece ela volta a recitar o pequeno poema sobre o *little penny man*. E ele continua a querer entrar no apartamento de Agnes: “Pequenos trasgos, homem pêni. Toc, toc” (KUSHNER, 1994, p. 87).²¹ O fantasma que vocalmente lembra Agnes de um antigo poema,

também a lembra sobre o que é a memória. De acordo com o espectro, “a memória é como o vento. Traíçoeira. Coisas horríveis são esquecidas durante a noite. Nadas prazerosos são lembrados por anos” (KUSHNER, 1994, p. 88).²² Rememoro, aqui, a segunda tese de Walter Benjamin (2007, p. 253) em que ele pretende pensar e ativar o presente. A memória é traiçoeira, no entanto, necessária. Lembrar o passado e não deixar o homenzinho entrar é não deixar a história se repetir. Infelizmente o homenzinho já havia entrado há muito tempo – Agnes começa a sentir um cheiro ruim, um cheiro de podre, como ovo, enxofre (KUSHNER, 1994, p. 88).²³ O cheiro de enxofre nos remete ao cheiro de Herr Swetts, ou seja, o cheiro do demônio entrando na casa de Agnes. Na verdade, o cheiro que ela sente é o cheiro de alguma coisa queimando. Logo após o leitor toma ciência que é o Reichstag que está pegando fogo. O cheiro de enxofre, logicamente, é o cheiro do inferno queimando, logo, do Reichstag queimando. Novamente, o cheiro vem sempre do lado de fora e entra pela janela da Agnes.

De volta à cena dezenove e a última em que Die Alte aparece. Ela volta a lembrar a Agnes da existência do “homem com as unhas de ferro”, ou seja, da existência do demônio:

Então é Viva! Para o homem com unhas de ferro
E a língua escorregadia tão preta.
E com o seu bafo e suas mãos, bang bang,
Todo suado na cama suja e úmida, bang bang,
Enquanto ele puxa o seu cabelo e enfia as garras nas suas costas,
E faz cócegas no seu pescoço e traseiro, bang bang,
E faz cócegas no seu pescoço e traseiro. (KUSHNER, 1994, p. 119)²⁴

A língua escorregadia e preta, o bafo e as mãos em forma de garras remetem à ideia do diabo, no passado e no presente. A violência clara na fala da personagem Die Alte (não somente a violência sexual), lembra momentos da história que foram, usando as palavras de Walter Benjamin (2007), momentos de barbárie. Segundo o filósofo alemão, “não existem monumentos da história que não sejam monumentos de barbárie” (2007, p. 256). A maldade perpetrada à história se faz presente e o tempo é, de fato, a única coisa que separa Agnes de Die Alte. Momentos de repressão são repetidos, ignorados e, ironicamente, aclamados por muitos. O *daemonion* de Sócrates, no mundo de Die Alte e, analogamente, também no mundo de Agnes é, de fato, uma criatura que dava medo, um ser que não era nem

humano, nem um deus, mas, um espírito mau que trazia consigo tudo menos amor. Eros, ou o espírito para Diotima, é aniquilado no tempo presente.

Die Alte finalmente conclui dizendo que o tempo é tudo que separa as duas, a memória da história e a história no momento no qual ela está sendo escrita: “Tempo é tudo que separa você de mim” (KUSHNER, 1994, p. 122).²⁵ A ideia do tempo na peça de Kushner é o “capacitador de fluxo” da história, o que torna a viagem possível. A ideia do tempo como forma de rememorar o passado é trazida à tona e por meio dela se mantém viva a história. Para o fantasma, ou nas palavras de Hegel, para a toupeira, isto é, para a toupeira da história, lutar contra o curso da história é simplesmente inútil. Os soldados, ao final de *Mãe Coragem*, cantam ao sair do palco:

O mundo vai acabar e o tempo parará!
E enquanto nós vivermos nós compramos e vendemos!
E nas nossas tumbas nós encontraremos a paz –
A não ser que a guerra continue no inferno! (BRECHT, 2010, p. 104)²⁶

O fim da história, assim como o fim do tempo está diretamente relacionado à incapacidade de Die Alte de preencher o seu vazio. Não existe paz, muito menos a possibilidade da paz. O tempo que separa Agnes do fantasma é o mesmo que separa *Mãe Coragem* de *A Bright Room Called Day*. O tempo, neste caso, não serviu para amenizar as feridas da guerra, pois não existe cura para tal; o tempo aqui somente serve para intensificar a possibilidade de uma nova guerra, aquela que será travada no inferno. Nas palavras de Die Alte: “Alguma dança. Boa música. É ruim ficar muito sozinho” (KUSHNER, 1994, p. 122).²⁷

Notas

¹ Versão em inglês: “DIE ALTE: Time is all that separates you from me.”

² Entrevista concedida a mim em janeiro de 2012

³ Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm#hamlet>>. Acesso em: 10 dez. 2012. *Tony Kushner's Sex Ethics* [http://www.donshevey.com/theater_articles/tony_kushner.html] “I don't believe we have a mystical function. I do believe the oppressed hold the truth in the society. The slave knows what the master can't know.

You can approach that from the mystical-spiritual or the materialist position and believe the same thing. It's what Walter Benjamin calls the earthworm action of the oppressed. The people who are really making history are those tilling the soil of time and who understand how it works from a molecular, chemical point of view. That's the people at the bottom. That's what was deeply evil about Reaganism – there's no such thing as trickle-down.”

⁴ Remeto o leitor para o ensaio de Junqueira “A visão da América Latina na Revista Seleções do Reader's Digest”. Segundo essa autora, *wilderness* é uma palavra de difícil tradução para qualquer língua de origem latina e nem sequer em inglês é possível encontrar uma definição fácil. Possui uma carga tão excessiva de significados pessoais e simbólicos que não resiste a uma definição conclusiva *Wilderness* é uma palavra bíblica que indicava lugares áridos sem água. Para demonstrar que era um ser caridoso, Deus colocava água no *wilderness*, desta maneira o *wilderness* era relacionado com o mal na Bíblia, já que a falta d'água produz desnorreamento e estranhamento, logo, a percepção humana é abalada e perturbada (JUNQUEIRA, 2001, p. 129).

⁵ Versão em inglês: “To admit foreigners indiscriminately to the rights of citizens, the moment they put foot in our country, as recommended in the message, would be nothing less than to admit the Grecian horse into the citadel of our liberty and sovereignty”.

⁶ Versão em inglês: “If off the war you hope to live, take what you can. You'll also give.”

⁷ Versão em inglês: “If you want to dine with the Devil bring a long spoon.”

⁸ Cf. documentário *Theater of War*, na parte 13, p. 40. Versão em inglês: “Mother Courage learns nothing Brecht wanted the audience to learn in order to prevent war.”

⁹ Na mesma parte do documentário, p. 45. Versão em inglês: “Mother Courage is not a play that says war is bad, it's a play that examines the question of what are the things that attract us to that which destroys us, because all of us are receding to what has been done in our names by our country. I think *Mother Courage* examines that in a deeper and more complicated way than any other play ever written.”

¹⁰ Versão em inglês: “It places us in judgement of the actions of a woman who inhabits a universe defined by war, who often makes calamitous choices but makes them faced with scarcities and perils so severe that her choices are unbearably hard, and sometimes all but impossible. She refuses to understand the nature of her tragic circumstances; she refuses to look back; she is afraid looking back may weaken her; she reaches correct conclusions and then immediately discards them. She's afraid she can't afford to learn. She presents us with a maddening and dismaying spectacle; she refuses to judge herself, and we judge her for that. And also, we watch her world grow lonelier and less forgiving with each bad choice she makes.”

¹¹ Versão em inglês: “It [the old mole, the ghost] always comes forward and to the fore, because spirit alone is progression. Often it seems to have forgotten who it is, to have gotten lost. But, internally divided, it works its way forward (...) – until

having gathered strength, it pushes through the crust of Earth that has separated it from the sun, its concept, and the crust collapses. When the crust collapses, like a rundown, abandoned building, spirit takes on new youthful form and dons seven-league boots. This labor of spirit to know itself, find itself. Its result is the concept that it grasps of itself; the history of itself yields the clear insight that spirit willed all of this in its history.”

¹² Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

¹³ Versão em inglês: “I remember the day: a sky so bright that beneath it every thought is drowned, save innocence. (...) War was declared. (...) A wonderful time, not now... Now. Hungry. Always. Never enough.” (KUSHNER, 1994, p. 21-22)

¹⁴ Cf. PLATO. *Symposium*, Introdução (1989, p. xiii).

¹⁵ A tradução de *daimonion* sempre foi para a filosofia ocidental um desafio. Para os antigos como para os modernos, o daimónion de Sócrates tem sido um enigma, verdadeira *crux philosophorum*. O daímon começou por ser o destino. Para os gregos primitivos era *daimónion*, «demoníaco», tudo o que tinha carácter fatal, sobre-humano, que não obedecia a leis compreensíveis, que envolvia uma desgraça, que era temeroso. Disponível em: <<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/plotinus/node/701>>. Acesso em: 04 nov. 2012

¹⁶ Versão em inglês: “You gentleman who think you have a mission/To purge us of the seven deadly sins/Should first sort out of the basic food position/Then start your preaching: that’s where it begins./You lot, who preach restraint and watch your waist as well/Should learn for all time how the world is run:/However must you twist, whatever lies you tell/Food is the first thing. Morals follow on./So make sure that those who now are starving/Get proper helpings when we do the carving/What keeps mankind alive? The fact that millions/Are daily tortured, stifled, punished, silenced, oppressed./Mankind can keep alive thanks to its brilliance/In keeping its humanity repressed./For once you must try not to shirk the facts:/Mankind is kept alive by bestial acts. [...]” (BRECHT, 2007, p. 57)

¹⁷ Versão em inglês: “War feeds its people better.”

¹⁸ Versão em inglês: “The war will feed you steel and fire/if you sign up for bloody deeds!/It’s only blood that wars require!/So come and feed it what it needs!”

¹⁹ Versão em inglês: “Just before I fall asleep/ After God had heard my prayers/ Things below begin to creep: The penny man is on the stairs.”

²⁰ Versão em inglês: “Sounds like knocking. Little penny man. Let him in.”

²¹ Versão em inglês: “Little goblins, penny men. Knock, knock.”

²² Versão em inglês: “Memory is like the Wind. Tricky. Horrible things forgotten overnight. Pleasant nothings remembered for years.”

²³ Versão em inglês: “There’s that smell again. Have you noticed it in your – where you live? Something rotten, like egg or sulphur gas – maybe something died in the wall. Tonight it’s stronger. Smells... burnt.”

²⁴ Versão em inglês: “So it’s Ho! For the man with the iron nails/And the slippery tongue so black./With his fowl breath and his hands, bang bang,/All a-sweat on the damp dirty bed, bang bang,/As he pulls at your hair, and he claws at your back,/And he tickles your neck and your crack, bang bang,/And he tickles your neck and your crack.”

²⁵ Versão em inglês: “Time is all that separates you from me.”

²⁶ Versão em inglês: “The world will end, and time will cease!/And while we live we buy and sell!/And in our graves we shall find peace –/Unless the war goes on in Hell!”

²⁷ Versão em inglês: “Some dance. Nice music./It’s bad to be too much alone.”

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 2007.

BENTLEY, Eric. *Theater of War*. United States: Viking Adult, 1972.

BRECHT, Bertolt. *Mother Courage and her Children*. Trad. Tony Kushner. New York: Methuen Drama, 2010.

_____. *The Threepenny Opera*. Trad. Ralph Manheim. London, UK: Penguin Classics, 2007.

DONSHWEY.COM *Tony Kushner’s Sex Ethics*. Disponível em: <http://www.donshewey.com/theater_articles/tony_kushner.html>. Acesso em: 10 set. 2012.

FREIRE, António. Teísmo helênico e ateísmos actual. Platão e sua tradição. Disponível em: <<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/plotinus/node/701>>. Acesso em: 26 fev. 2013

JUNQUEIRA, Mary A. A visão da América Latina na Revista Seleções do Reader’s Digest. In: *Raízes e Rumos – Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. TORRES, Sonia, org. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001, 126-133.

KUSHNER. *A Bright Room Called Day*. New York: Theatre Communications Group, 1994.

MARX, Karl. *Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire>>. Acesso em: 10 dez. 2012

PLATO. "Introduction". In: _____. *Symposium*. Trad. e comentários Paul Woodruff. Indianapolis: Hackett Pub Co, 1989.

ROKEM, Freddie. *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Edição Kindle. Stanford University Press, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York: Simon&Schuster, 2003.

_____. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm#hamlet>>. Acesso em: 10 dez. 2012

STEINBERG, Stephen. *The Ethnic Myth in Race, Ethnicity and Class in America*. Boston: Beacon Press, 1982.

THEATER OF WAR. Direção: John Walter. Produção: Lorber Films, 2008. 1 DVD (95 min).

¿VERDAD O PURO CUENTO? AS TESSITURAS DA MEMÓRIA EM CAMELO, DE SANDRA CISNEROS

Leila Assumpção Harris (laharris@uol.com.br)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Rio de Janeiro, Brasil

Bruno Ferrari (brunoferrari81@gmail.com)
Faculdade Euclides da Cunha (FEUC)
São José do Rio Pardo, São Paulo, Brasil

Resumo: Sandra Cisneros é uma das escritoras Latinas contemporâneas que questionam, por meio de sua arte, a história discursiva e visual dos Estados Unidos – como representada por sua base hegemônica – e estimulam nossa conscientização a respeito de grupos que vivem às margens da sociedade. Engajada no desenvolvimento de uma literatura de resistência, em *Caramelo* (2002), Cisneros aborda temas e utiliza estratégias narrativas que desafiam noções tradicionais de representação, problematizando a relação entre história e memória. No romance, a família Reyes cruza, por anos a fio, a fronteira que divide os Estados Unidos do México para passar as férias de verão naquele país. A família – Lala em especial – transita pelas duas culturas, traduzindo frequentemente de uma para outra e forjando uma identidade híbrida.
Palavras-chave: Memória. Identidade cultural. Hibridismo. Pós-modernismo.

¿VERDAD O PURO CUENTO? INTERWEAVING MEMORIES IN CAMELO, BY SANDRA CISNEROS

Abstract: Sandra Cisneros is one of the contemporary Latina writers who questions, through her art, the visual and discursive history of the United States, as represented by its hegemonic base, and leads us to look at those who live at the margins of society. Engaged in the development of a literature of resistance, in *Caramelo* (2002) Cisneros addresses themes and uses strategies that defy traditional notions concerning representation, while problematizing the connection between history and memory. In the novel, the Reyes family crosses the U.S. border into Mexico to spend the summer vacation in that country. The family – especially Lala, – travels between the two cultures and constantly translates from one to the other while developing a hybrid identity.
KEY WORDS: Memory. Cultural identity. Hybridism. Postmodernism.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e aceito em 18 jul. de 2014.

*If I were asked what it is I write about, I would have
to say I write about those ghosts inside that haunt me,
that will not let me sleep, of that which even memory
does not like to mention.*

Sandra Cisneros

Em “Beginning to Theorize Postmodernism” (1993), Linda Hutcheon esclarece que para ela o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, definitivamente histórico e inevitavelmente político” (p. 244). Focalizando a literatura e privilegiando o romance, Hutcheon discorre sobre a fluidez entre gêneros literários na literatura contemporânea. Reflete, ainda, sobre o conceito de memória como uma forma de ficcionalização e afirma que as fronteiras cruzadas de modo mais marcante na literatura pós-moderna são as que dividem a ficção e a não-ficção – a arte e a vida (p. 250-251). Prosseguindo com sua teorização em *A poetics of postmodernism*, Hutcheon ressalta que na fortuna crítica sobre o pós-modernismo “a narrativa – seja na literatura, história ou teoria – é o foco de atenção principal” (p. 5). A partir destas considerações e sob uma ótica contemporânea que considera história e literatura como construtos linguísticos altamente convencionais em suas formas narrativas (p. 5), trabalhamos aqui com a analogia clara entre o ato de narrar e o ato de lembrar: ambos envolvem seleção, exclusão, e, frequentemente, criação. Consideramos também o que Sidonie Smith e Julia Watson (2010) chamam de “política da memória”, política essa que envolve conflitos sobre quem tem autorização para lembrar, sobre o que pode/deve ser lembrado ou esquecido tanto pessoal como coletivamente (p. 24).

Dentro de um contexto diaspórico, as conexões entre os mecanismos da memória, tanto individual como coletiva, e a construção identitária exercem um papel crucial. Stuart Hall (1990) propõe que neste contexto há pelo menos duas maneiras de pensarmos a identidade cultural: uma que reflete as experiências históricas comuns e os códigos culturais compartilhados pelo sujeito diaspórico, e a outra, relacionada, porém diferente da primeira, que é constituída, devido às intervenções da história, não pelo que somos, mas pelo que nos tornamos (p. 223-225). Na visão de Hall, essa segunda maneira é instrumental para uma definição da experiência diaspórica e para uma concepção de identidade que vive com e através, não apesar, da diferença”. Identidades híbridas “que se produzem e reproduzem através da transformação e da diferença” (p. 235). Ambas

definições de identidade cultural são pertinentes para a discussão em pauta e ambas são influenciadas pelos mecanismos da memória. O resgate das experiências históricas comuns e os códigos culturais compartilhados pelo sujeito diaspórico, ou seja, o processo de recuperação e re-interpretação do passado no presente é certamente uma das estratégias que tornam viáveis a representação e o fortalecimento de identidades comunitárias. No entanto, esse passado que precisa ser recuperado existe como história e deve ser encarado “não como um fetiche a ser reproduzido literalmente e sim como um conjunto de memórias e experiências narradas” (SHOHAT, 2006, p. 245). Como nos lembra Stuart Hall, “o passado é sempre recontado, redescoberto, reinventado. Precisa ser **narrativizado** [...] através da história, da memória, do desejo, mas não como fato literal”. Adverte também que não há garantias de autenticidade, nem nas recordações pessoais nem na chamada história oficial (p. 58; ênfase nossa). Um dos objetivos deste ensaio é ilustrar como as lacunas da história assim como as da memória proporcionam um terreno fértil para criação literária.

Sandra Cisneros, que nasceu em Chicago, filha de pai mexicano e mãe mexicano-americana, é o maior expoente da literatura chicana contemporânea. Além de várias coletâneas de poemas, Cisneros é autora de quatro obras de ficção – *The House on Mango Street* (1984), *Woman Hollering Creek* (1991), *Caramelo* (2002) e *Have you seen Marie?* (2012) – que ultrapassaram as fronteiras da literatura étnica ou de minorias e alcançaram o grande público estadunidense. *The House on Mango Street* foi traduzido para doze línguas e vendeu mais de dois milhões de cópias. Cisneros é uma das escritoras latinas contemporâneas que questionam, através de sua arte, a história discursiva e visual dos Estados Unidos – como representada por sua base hegemônica – e estimulam nossa conscientização a respeito de grupos que vivem às margens da sociedade.¹

Engajada no desenvolvimento de uma literatura de resistência, em *Caramelo*, romance publicado em 2002, Cisneros aborda temas e utiliza estratégias narrativas que desafiam noções tradicionais de representação e problematizam a relação entre história e memória. No romance, a família Reyes cruza, por anos a fio, a fronteira que divide os Estados Unidos do México para passar as férias de verão naquele país. A família – Lala, a protagonista, em especial – transita pelas duas culturas, traduzindo frequentemente de uma para outra e forjando uma identidade híbrida. O próprio título do romance reforça a noção de hibridismo. *Caramelo* é um *rebozo* ou xale de origem híbrida, espanholas e indígena, que pode ser usado

de várias maneiras – como xale, avental, adereço para cabeça, toalha de mesa, etc. A família Reyes confeccionou *rebozos* geração após geração. No entanto com a morte de Guillermina Reyes, mãe de Soledad, um xale fica inacabado e ninguém sabe como terminá-lo. Soledad entrega o xale à neta Lala, principal narradora do romance. O *rebozo* inacabado – metáfora para o processo de escrever/contar histórias e também para a importância da transmissão de tradições familiares – serve como um fio condutor da história. Através de Lala, Cisneros tece uma trama composta de incidentes sobre a família Reyes, como se estivesse tecendo com fios de lã, contando a história de seus personagens, do povo chicano, e de sua própria família (FERRARI, 2006, p. 38). É preciso, que Lala, herdeira de uma tradição perdida, no caso a confecção de *rebozos*, encontre um novo caminho para dar vazão a sua criatividade e construir sua identidade.

A primeira das três partes do romance, intitulada “Recuerdos de Acapulco/ Lembranças de Acapulco”, começa com uma vinheta curta que aborda a questão da memória. Lala contempla uma foto antiga da família, tirada durante um período de férias. A foto seria uma reprodução perfeita do passado se incluísse Lala, que brincava fazendo castelos de areia e foi esquecida pela família quando o fotógrafo ambulante passou. Lala reflete: “É como se eu não existisse. É como se eu fosse o fotógrafo caminhando pela praia com uma câmera de tripé sobre meus ombros, gritando – ¿*Un recuerdo?* Uma lembrança? Uma memória?² Quase tão rápida quanto o tempo que passa para se tirar uma foto, a vinheta é emblemática da trama que vai se desenrolar no romance. Cabe a Lala se inscrever na narrativa e forjar, através das suas memórias e de seus familiares – assim como das vivências presentes – a sua própria identidade, sempre cambiante, inacaba como o *rebozo* que herdou. Durante este processo, Lala também tenta recuperar o país do qual sente saudades mas que existe apenas em sua imaginação (MCCRACKEN, 2004, p. 5).

Smith e Watson (2010) observam que as memórias individuais são fundamentalmente sociais e coletivas, uma vez que através do ato de lembrar o sujeito compartilha um momento do passado (Smith e Watson, 2010, p. 26). No caso de Lala, muitas das lembranças incorporadas na narrativa antecedem seu nascimento, como sugere o título da segunda parte do romance: *When I was dirt* /Quando eu era poeira (p.87). Por outro lado, vários diálogos, e até mesmo alterações, entre Lala e a avó Soledad, quando competem pelo controle da narrativa e, por extensão, das memórias, podem ser interpretados de acordo com uma das afirmações de Maurice Halbwachs

(2006): “A memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas - evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também as invadem, estas mudam de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal (p. 72).

Em *Caramelo*, Cisneros atravessa fronteiras geográfico-políticas e textuais. Uma análise cuidadosa do romance revela um paralelo entre a representação da construção identitária dos personagens e o uso de elementos paratextuais. Ao utilizar elementos paratextuais que fazem referência a outros textos e gêneros e que remetem o leitor indiretamente a um mundo fora do universo ficcional, Cisneros “cruza” as fronteiras de gênero, rompendo com o processo linear de leitura da obra e chamando atenção para seu caráter ficcional e híbrido. Constata-se, assim, que tanto a representação de processos de construção identitária quanto o uso de elementos paratextuais enfatizam o caráter construído, artificial e contraditório das formas de representação.

Em entrevista a Robert Birnbaum, Sandra Cisneros revela que sua intenção ao escrever *Caramelo* era contar a história de sua própria família. No entanto, ela acabou por escrever também a/uma história do México.³ Privilegiando uma perspectiva bastante pessoal, Cisneros percorre uma trajetória que inclui desde mitos da fundação do México a eventos recentes. Desse modo, ela ressalta o caráter discursivo e construído da História, que deixa de ser vista como verdade absoluta. Ao mesmo tempo, ela deixa claro que a representação ficcional também é um discurso construído. Com tal propósito, Cisneros faz uso de vários elementos paratextuais, incluindo, entre outros, arquivos, notas de rodapé, prefácios e posfácios, títulos de capítulos e letras de música, estabelecendo assim um diálogo constante com outras áreas de conhecimento e outros discursos e “apagando” as fronteiras de gênero em seu romance. No entanto, como Linda Hutcheon observa em *The Politics of Postmodernism* (1995), na ficção pós-moderna fronteiras são transgredidas com frequência, mas as contradições resultantes não são desfeitas. Em outras palavras as fronteiras permanecem mesmo quando “apagadas” (p. 72). Ao problematizar o caráter discursivo tanto da história como da literatura, Cisneros questiona a noção de continuidade na história e na ficção, promovendo assim uma quebra da tradição linear do romance como gênero literário.

Caramelo, que pode ser considerado metaficção historiográfica, contribui para uma re-avaliação do uso de documentação histórica, já que Cisneros contesta a autoridade dos arquivos que utiliza. Hutcheon (1995) comenta que a metaficção historiográfica, especialmente através de elementos

paratextuais comumente utilizados em textos históricos, “levanta a questão de como os intertextos da história, documentos ou fragmentos dos mesmos, são incorporados num contexto que se declara abertamente como ficcional e conseguem, ao mesmo tempo, reter seu status como documentação histórica” (p. 82).

É precisamente ao “usar e abusar” dos elementos paratextuais que Cisneros cruza as fronteiras textuais no romance em questão. Logo de início, o subtítulo – *Puro Cuento* – e a epígrafe – “*Cuenta me algo aunque sea una mentira.*” – chamam atenção para o caráter ficcional do romance e sinalizam a presença de uma narradora pouco confiável. A despeito da base histórica, trata-se de uma obra de ficção. Em várias ocasiões, Lala, a protagonista e narradora principal, e Soledad, “*the awful grandmother/a avó terrível*” narram o mesmo evento a partir de perspectivas diferentes. Lala também enfatiza a necessidade de inventar e até mesmo exagerar para tornar a narrativa mais atraente. Soledad, ressentida com o que ela considera como invenções e mentiras sobre sua própria vida, reclama com a neta, que lhe responde: “Não são mentiras, são mentiras saudáveis. Para preencher as lacunas. Você vai ter que confiar em mim. Vai ficar bonito no final, eu prometo.”⁴

Em outro momento, o conflito entre a avó e a neta se exacerba e Soledad ameaça não narrar suas histórias se a menina persistir nas invenções e exageros, mas Lala defende sua prerrogativa como narradora:

Você não se dá o respeito? Eu nunca mais vou contar nada a você. Daqui por diante, você vai ter que se virar.. Quanto menos você me contar, mais eu terei que imaginar. E quanto mais imagino, mais fácil fica para mim entender você. Ninguém quer ouvir esta sua felicidade inventada. São problemas que fazem uma boa história. Quem quer ouvir sobre uma pessoa boa? Quanto mais terrível você for, melhor a história. Você vai ver... (p. 205)⁵

Outros elementos que ressaltam o caráter construído do texto são a presença de um prefácio, de um posfácio e de uma cronologia da história do México. Logo no prefácio, intitulado *Disclaimer*, Cisneros se vale da técnica da autorrepresentação e chama atenção para o caráter discursivo e metaficcional da narrativa que se segue.

Inventei o que não sabia e exagerei o que sabia para seguir a tradição familiar de contar mentiras saudáveis. Se durante o processo de invenção eu resvalei inadvertidamente na verdade, *perdonenme* (...) Escrever é fazer perguntas.

Não importa se as respostas são verdadeiras ou puro *cuento*. No final das contas, depois de tudo, só a história é lembrada e a verdade se esvai.⁶

O posfácio é intitulado “Pilón”, que significa “um brinde dado como forma de agradecimento à pessoa que está partindo” (*Caramelo*, p. 433). Dirigindo-se diretamente ao leitor e sublinhando mais uma vez o caráter ficcional da narrativa, Cisneros oferece uma história extra como “brinde”. Além do posfácio, há uma parte intitulada “Cronologia”, listando dados históricos referentes à nação mexicana. O que se faz evidente é que esses dados constituem a história da nação através de uma perspectiva mexicana, ou seja, a “comunidade imaginada” por um povo colonizado. A cronologia inclui uma grande variedade de eventos – que vão de acontecimentos históricos importantes como o Tratado de Guadalupe-Hidalgo – que “em teoria (...) protegia os direitos culturais e proprietários dos mexicanos que escolhessem permanecer nas terras anexadas aos Estados Unidos” (p.435)⁷ – à gravação de músicas por cantores mexicanos. Portanto, essa parte do romance que se configura ostensivamente como uma cronologia de eventos históricos, demonstra que a História nada mais é do que uma questão de seleção e ponto de vista.

As mais de cem notas de rodapé (que por sua vez são complementadas por notas explicativas) que Cisneros inclui no romance servem para introduzir detalhes peculiares à cultura mexicana, para preencher lacunas no enredo e, principalmente, para fornecer explicações adicionais a respeito de acontecimentos e figuras históricas. De acordo com Hutcheon (1995), as notas de rodapé tanto reforçam a credibilidade dos fatos narrados como interrompem o processo de leitura (p. 86). Vale ressaltar que no caso de *Caramelo*, a credibilidade pode ser reforçada e posta em cheque numa mesma nota, como a que comenta sobre o relacionamento entre Gladys Vasconcelos e Fidel Castro. Após detalhar a história de Gladys, Cisneros expressa, de modo irônico, sua falta de confiança na fonte que acabara de usar: “A mãe de uma amiga minha que mora em Colonia Roma e era vizinha da família Vasconcelos (...) me contou essa história mas me fez prometer nunca contar a ninguém, por isso é que eu tenho certeza que deve ser verdade ou pelo menos meio verdade (p.230).⁸

As notas de rodapé apresentam um cabedal cultural que contém elementos cristalizados na memória coletiva mexicana. Cisneros faz extenso uso de diversos ícones culturais mexicanos tais como provérbios, filmes, letras de música e telenovelas, que são incorporados à narrativa por meio

de alusões e apropriações. A crítica Sonia Torres argumenta que “a memória, para o chicano, é frequentemente representada pela tentativa de resgatar a memória dos próprios EUA, [...] junto com a busca de um discurso identitário que garanta um lugar de fala” (TORRES, 2002, p. 165). Parte dessa herança cultural mexicana está presente também nos títulos dos capítulos de *Caramelo*. Assim como notas de rodapé, títulos “servem dupla função: ao mesmo tempo que nos lembram do caráter narrativo e fictício do texto primário asseguram sua base factual e histórica” (HUTCHEON, 1989, p. 85). Na obra em questão, os títulos dos capítulos, além de dar uma ideia prévia do que vai ser tratado, estabelecem redes intertextuais, seja ao evocar provérbios mexicanos ou outras obras de ficção. O título do capítulo 75, por exemplo é “The Rapture”, o nome em inglês para *El rapto*, “filme dirigido por (...) Indio Fernandez, estrelado por Maria Felix e George Negrette, 1954. É a versão mexicana de *A megera domada*” (*Caramelo*, p. 317). Nesse capítulo, Lala tem uma briga séria com a mãe, exibindo um comportamento semelhante ao de Catarina na comédia de Shakespeare. Cisneros estabelece assim uma rede intertextual entre as duas obras e evoca elementos extrínsecos à sua própria obra, sublinhando o caráter artificial das formas de representação.

No romance, as músicas servem para compor a atmosfera dos capítulos nas quais se incluem, operando como uma espécie de trilha sonora. Um trecho de “Maria Bonita”, clássico popular de Agustín Lara precede o primeiro capítulo. No trecho, o eu lírico pede à sua amada que se recorde da visita que fizeram a Acapulco. No capítulo, Lala lembra a visita que sua família fizera aquele local e a foto que tiraram como recordação. Já o capítulo 39 começa com a letra de “Júrame”, de Maria Grever, em espanhol e inglês, seguida de instruções sobre a gravação a ser “tocada”. Soledad e Narciso estão num momento de crise; a traição dele faz com que ela pense que ele não a ama mais. A música se harmoniza com a atmosfera do capítulo e as instruções sobre a gravação a ser usada – semelhantes àquelas usadas na dramaturgia – nos remetem a um gênero de grande apelo popular: a telenovela.

Caramelo inclui várias estratégias comuns a esse gênero. Ao final do capítulo 20, Soledad discute com sua nora Zoila e pede ao filho que escolha entre as duas. A cena, narrada por Lala, é puro melodrama:

Papai olha para sua mãe. E então para nossa mãe. As pessoas a nossa volta se aproximam. Papai levanta sua cabeça olhando para cima, como se estivesse

procurando um sinal dos céus. As estrelas chocalhando como o rufar de um tambor. Então, papai faz algo que nunca fez na vida. Nem antes nem desde então. (p. 86)⁹

Como acontece em telenovelas, o suspense é mantido e a resolução do conflito só aparece vários capítulos adiante. Significativamente, a semelhanças entre a narrativa e as telenovelas são mencionadas em todo o romance. O título do capítulo 83 é “Uma Cena no hospital que lembra uma telenovela quando na realidade são as telenovelas que se assemelham a essa cena”. Ao final do mesmo, numa nota de rodapé, Cisneros discorre sobre as afinidades entre a telenovela e o imaginário mexicano e afirma que a narrativa das telenovelas tem o poder de uma verdadeira Scherazade – levando [a audiência] a querer sempre mais (*Caramelo*, p. 409). Há várias outras menções as telenovelas no decorrer do romance, como no trecho em que Soledad conta a história de sua vida: “Então esta parte da história se fosse uma fotonovela ou uma telenovela poderia ser chamada de *Solamente* Soledad ou *Sola en el mundo*, ou Eu não tenho culpa ou Que história eu vivi!” (p. 95).¹⁰ Observamos assim que as várias menções a telenovelas assim como a inclusão no romance de estratégias próprias ao gênero contribuem não só para a coexistência entre o literário e o popular mas também para o apagamento de fronteiras entre os diversos gêneros presentes na obra.

Ao incluir em sua obra elementos paratextuais tais como notas de rodapé, letras de músicas, anúncios de publicidade, relatos históricos, prefácios, posfácios, títulos, epígrafes e epílogo, Sandra Cisneros promove uma quebra da leitura linear do romance e de-doxifica nossas noções de representação. Tornando transparente os meios de representação e chamando atenção para o caráter artificial dos mesmos, fragmenta o romance, estabelecendo, ao mesmo tempo, um paralelo com as identidades fragmentadas e descentradas dos personagens de *Caramelo*. Além disso, ao se valer de elementos da memória cultural mexicana, Cisneros instaura no romance uma espécie de repositório, apresentando ícones mexicanos que servem tanto como referências para a construção de uma identidade cultural como para forjar uma ideia de coletividade.

No romance a família Reyes, que reside nos Estados Unidos, viaja para o México todos os anos, cruzando a fronteira entre os dois países, a fim de passar as férias de verão com parentes que residem na Cidade do México. Esse deslocamento geográfico anual afeta a visão que os membros da família têm de si próprios e, conseqüentemente, suas identidades. Todos

eles – e Lala mais especificamente – transitam entre as culturas americanas e mexicanas, traduzindo suas experiências de uma para outra e construindo, durante esse processo, identidades híbridas.

O deslocamento linguístico, assim como o geográfico, contribui para o desenvolvimento de identidades híbridas. Em “Bilingualism, Biculturalism and Borders”, o diálogo entre a artista/ escritora cubano-americana Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña (1995) sobre o impacto de escrever em inglês leva Gómez-Peña a afirmar que

Atravessar a fronteira linguística envolve o descentramento da voz. Quem atravessa [essa] fronteira passa a ter duas ou mais vozes. Esta é uma experiência comum para escritores mexicanos que vêm para os Estados Unidos. Desenvolvemos vozes diferentes que representam aspectos diversos da nossa identidade. (p. 147)

Tanto o deslocamento geográfico como o linguístico estão intimamente associados ao deslocamento cultural. Na “Introdução” que escreveu para a edição comemorativa dos 25 anos da publicação de *The House on Mango Street*, Cisneros rememora incidentes de sua vida pessoal na época em que escrevia o romance, inclusive o conflito entre ela e seu pai, quando ao regressar da universidade. Com quase 24 anos, decide sair da casa paterna. Referindo-se a si própria em terceira pessoa, uma vez que o ensaio enfatiza que a jovem que escreveu o romance **transformou-se** na autora que escreve a introdução, Cisneros explica: “Quando a jovem pensa consigo mesma, na língua do pai [espanhol], ela sabe que filhos e filhas não saem de casa até casarem. Quando ela pensa em inglês, ela sabe que deveria ter-se tornado independente desde os dezoito anos” (CISNEROS, 2009, p. xiii).¹¹

O contexto híbrido das fronteiras afeta não só as identidades ali construídas mas também a lealdade pelas culturas envolvidas e a tolerância com a ambiguidade. Em *Borderlands/ La Frontera*, Gloria Anzaldúa (1984) ao discutir a cultura *chicana*, aponta o pluralismo presente nos processos identitários: “nada é descartado (...), nada rejeitado, nada abandonado” (p. 101). A multiplicidade de perspectivas e a lealdade às duas culturas são evidentes em *Caramelo*, como podemos detectar no trecho abaixo.

Lá fora, rugindo como o oceano, o tráfego de Chicago, das vias expressas Noroeste e do Congresso. Dentro, outro rugido, em espanhol, vindo do rádio da cozinha, em inglês dos desenhos animados e uma mistura dos

dois, dos meninos implorando por, - *Un nickle* para uma limonada italiana! (p. 6)¹²

Ao escolher representar os processos de construção identitária influenciados por vários deslocamentos, Cisneros desafia a noção de um sujeito unificado e coerente, enfatizando assim o caráter construído e artificial das formas de representação. Além de re-ver as relações entre México e Estados Unidos do ponto de vista do colonizado, desconstrói também a noção de identidade homogênea do Outro, colocando em relevo a multiplicidade e instabilidade de subjetividades construídas nas fronteiras.

Na entrevista a Robert Birnbaum, Cisneros comenta sobre o prazer que sentiu ao escrever *Caramelo*, fazendo uma analogia entre sua criação do romance e um jogo de espelhos que permitiu com que “os mexicanos se vissem como são vistos pelos mexicano-americanos; os mexicano-americanos pelos mexicanos; os americanos pelos mexicanos – todos os espelhos em refração.” No romance temos acesso a uma multiplicidade de pontos de vista, já que os personagens provêm de combinações étnicas, raciais e nacionais variadas. Segundo Anzaldúa (1984), as *chicanas* “são uma sinergia de duas culturas, exibindo graus variados de ‘mexicanidade’ e anglicismo” (p. 85). *Caramelo* nos permite observar essa gradação, como no trecho que narra o envolvimento de Inocência com seu time de futebol.

Nosso time estava jogando contra um time local de mexicanos daqui, quero dizer, mexicanos que nasceram nos Estados Unidos. As pessoas pensam que porque temos o mesmo sangue, somos todos irmãos, mas é impossível termos um bom relacionamento, você não tem ideia. Eles sempre olham com menosprezo para nós que nascemos no México, entende? (p. 216-217)¹³

A família Reyes formada inicialmente por Narciso e Soledad, de origem espanhola e indígena – como grande parte dos mexicanos em geral –, vive na cidade dos México. Quando seus filhos crescem, no entanto, migram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Lá se casam com mulheres de origem cultural e étnica diversas e reagem de forma diferente ao contato com e a influência da cultura americana, construindo assim identidades híbridas. Como argumenta o teórico pós-colonial, Homi Bhabha (1999), “essa negociação não se caracteriza por assimilação ou colaboração mas possibilita a criação de uma relação ‘intertiscial’ que não pode ser representada por um antagonismo social de

caráter binário” (p. 59). Assim quando os Reyes, que residem nos Estados Unidos, visitam o México não são considerados mexicanos devido à influência que sofrem do país de residência; por outro lado, nos Estados Unidos são tratados como mexicanos. Até mesmo seus descendentes, nascidos nos Estados Unidos, recebem tratamento semelhante. Não há dúvida que ser mexicano envolve conotações diferentes, dependendo de que lado da fronteira o indivíduo se encontra. Ao ficar viúva, Soledad vai morar com um dos filhos nos Estados Unidos e sofre um choque cultural:

Alguma coisa acontecia quando cruzavam a fronteira. Em vez de serem tratados como a realeza que de fato eram, eles eram vistos acima de tudo como mexicanos, algo que espantou totalmente a avó. Nas vizinhanças em que ela tinha condições para morar, não suportava ser associada àqueles mexicanos sem classe, mas nas vizinhanças em que não tinha condições, seus vizinhos não suportavam serem associados a ela. Todos em Chicago viviam com a ideia de ser superior a alguém. (p.289)¹⁴

De acordo com o antropólogo James Clifford, o termo viagem contém a noção de tradução (CLIFFORD, 1997, p. 37). Ao se deparar com uma cultura diferente da sua, o viajante não absorve e interpreta sua experiência de maneira isenta e sim sob o prisma de sua própria cultura. Em outras palavras, ele traduz sua experiência de uma cultura para outra. Todos os membros da família Reyes passam por esse processo, mas a experiência de Lala é ainda mais marcante. Em várias ocasiões, ela se refere a elementos culturais mexicanos a partir de uma perspectiva americana ou vice versa, como podemos observar quando ela descreve sua tia como “uma Elizabeth Taylor mexicana” (*Caramelo*, p. 11).

No romance o processo de formação de identidade não ocorre racional ou conscientemente. Ao discutir processos identitários na cultura chicana, Gloria Anzaldúa (1984) afirma, “há vários modos sutis através dos quais internalizamos nossa identidade, especialmente através de imagens e emoções” (p. 84). A memória cultural, enraizada no sujeito híbrido, aflora através dos sentidos, como observamos na reação de Lala quando entra no México.

O cheiro de diesel queimado, o cheiro de café torrado, o cheiro de tortillas de milho quentes junto com o barulho das mãos das mulheres que as preparam, a ardência de pimentas assadas. na garganta e nos olhos. Às vezes um cheiro pela manhã, tão fresco e limpo que te deixa triste. E um cheiro de noite quando as estrelas aparecem brancas e macias como pão francês. Todo ano

[quando] eu cruzo a fronteira, é a mesma coisa – minha mente esquece. Mas meu corpo sempre lembra. (p. 18)¹⁵

Como dissemos, a relação entre culturas nem sempre é tranquila; é um processo que pode gerar conflitos entre tradições distintas devido a infiltração de culturas. Anzaldúa (1984) observa que “dentro da cultura chicana costumes e crenças da cultura ‘branca’ atacam aqueles da cultura mexicana e ambos atacam aqueles da cultura indígena” (p. 100). No decorrer do romance, observamos vários conflitos de ordem cultural; os personagens se sentem divididos entre as forças da tradição e as da tradução. Em *Caramelo*, como em outras obras da literatura *chicana*, a figura da avó é muito importante pois simboliza a transmissão de valores tradicionais – tanto os que nutrem como lendas e histórias como os que oprimem como aqueles que ditam os papéis a serem assumidos pelas mulheres na sociedade *chicana*. O pensador britânico Anthony Giddens (1990) define tradição como “uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, que por sua vez são estruturados através das práticas sociais recorrentes” (p. 37-38). São essas práticas sociais que “a avó terrível” tenta impor aos seus descendentes. Em várias situações Lala demonstra temer a força opressiva da avó. Quando um dos seus irmãos é enviado ao México devido à sugestão da avó que ele aprenda a falar um espanhol “correto”, ela comenta: “A ideia foi da Avó Terrível. Isso explica tudo. A avó terrível é como a bruxa na história de João e Maria. Ela gosta de devorar meninos e meninas. Ela vai nos engolir inteiros, se a gente deixar. O pai deixou que ela engolisse Rafa” (p. 23).¹⁶

Os conflitos envolvendo a avó, representante da tradição, e os demais personagens, incluindo Lala, que negociam e traduzem continuamente de uma cultura para outra, se fazem presentes em todo o romance. A avó terrível critica seu filho, pai de Lala, por ter se casado com uma mexicano-americana ao invés de escolher alguém de sangue mexicano “puro”. Ela também demonstra preconceito contra qualquer tipo de influência americana que possa interferir na identidade de seus descendentes. Durante um de seus conflitos com Lala, ela retruca, “É isso que dá ser criada nos Estados Unidos. Sem memória e sem vergonha” (p. 205).¹⁷ O que a avó terrível não percebe é que a memória de Lala, assim como sua identidade, é híbrida, influenciada pelas duas culturas em que transita.

Em *Caramelo*, Sandra Cisneros desafia as formas ocidentais de representação, chamando atenção para o caráter contraditório e artificial das mesmas e optando pela transparência e autorrepresentação. Vivendo entre duas culturas, negociando com as duas, traduzindo de uma para outra, os Reyes – especialmente Lala – constroem uma identidade híbrida. Nesse processo extraem o que é útil dos dois mundos e descartam o que é nocivo.

Cisneros cria personagens divididos entre duas culturas, forçados a traduzir de uma para outra para desenvolver suas identidades. Estabelece também redes paródicas e intertextuais com outras obras e gêneros, dando ao seu romance um caráter híbrido que reflete assim o hibridismo da construção identitária de seus personagens. As viagens anuais empreendidas pelos Reyes enfatizam sua condição de indivíduos que habitam um “entrelugar”, servindo de mediadores e tradutores entre culturas e construindo assim suas identidades.

Notas

¹ Todas as traduções, com exceção daquelas incluídas nas referências bibliográficas, são de nossa autoria. Para uma discussão mais detalhada sobre a arte de Sandra Cisneros e Helena Maria Viramontes, ver “The deconstruction of cultural icons in the fiction of Sandra Cisneros and Helena María Viramontes” (Referências).

² It’s as if I didn’t exist. It’s as if I’m the photographer walking along the beach with the tripod camera on my shoulder asking, – ¿*Un recuerdo?* A souvenir? A memory? (CISNEROS, Sandra, *Caramelo*, New York: Random House Inc., 2002, p. 4). Daqui por diante, as referências ao romance serão feitas no texto apenas pelo número da página).

³ Disponível em: <http://www.identitytheory.com/sandra-cisneros/>. Acesso em: 14 jul. 2014.

⁴ “They are not lies, they are healthy lies. So as to fill in the gaps. You’re just going to have to trust me. It will turn out pretty in the end, I promise (p. 188).

⁵ Don’t you have any self respect? I’m never going to tell you anything again. From here on, you’re on your own. The less you tell me, the more I’ll have to imagine. And the more I imagine, the easier it is for me to understand you. Nobody wants to hear your invented happiness. It’s troubles that make a good story. Who wants to hear about a nice person? The more terrible you are, the better the story. You’ll see... (p. 205).

⁶ I have invented what I do not know and exaggerated what I do to continue the family tradition of telling healthy lies. If in the course of my inventing I have inadvertently stumbled on the truth, *pérdonenme* (...) To write is to ask questions. It

doesn't matter if the answers are true or *puro cuento*. After all and everything only the story is remembered and truth fades away (p. 1).

⁷ In theory, it protected the cultural and property rights of Mexicans choosing to remain and become U.S. citizens (p. 435).

⁸ My friend's mother who lives in the Colonia Roma and was neighbors with the Vasconcelos Family (...) told me this story but made me promise never to tell anyone which is why I am certain it must be true or at the very least somewhat true (p. 230).

⁹ Father looks at his mother. And then at our mother. The mob around us circles tighter. Father raises his head skyward as if looking for a sign from heaven. The stars rattling like a drum-roll. Then, Father does something he's never done in his life. Not before nor since (p. 86).

¹⁰ "So this part of the story if it was a fotonovela or a telenovela could be called *Solamente* Soledad or *Sola en el Mundo*, or I'm not to Blame or What an *Historia* I've lived" (p. 95).

¹¹ When she thinks to herself in her father's language, she knows sons and daughters don't leave their parents' house until they marry. When she thinks in English, she knows she should've been on her own since eighteen (CISNEROS, 2009, p. xiii).

¹² Outside, roaring like the ocean, Chicago traffic from the Northwest and Congress Expressways. Inside another roar, in Spanish from the kitchen radio, in English from TC cartoons and in a mix of two from her boys begging for, - *Un nikle* for Italian lemonade! (p. 6).

¹³ Our team was playing against a local team of Mexicans from over here, American Mexicans, I mean. People think we carry the same blood we're all brothers, but it's impossible for us to get along, you have no idea. They always look down on us nationals, understand? (p. 216-217)

¹⁴ Something happened when they crossed the border. Instead of being treated like royalty they were, they were after all Mexicans, which was something that altogether startled the grandmother. In the neighborhoods she could afford, she couldn't stand being associated with these low-class Mexicans, but in the neighborhoods she couldn't, her neighbors couldn't stand being associated with her. Everyone in Chicago lived with an idea of being superior to someone else... (*Caramelo*, p. 289).

¹⁵ The smell of diesel exhaust, the smell of somebody roasting coffee, the smell of hot corn tortillas along with that pat-pat of the women's hands making them, the sting of roasting *chiles* in your throat and in your eyes. Sometimes a smell in the morning, very cool and clean that makes you sad. And a night smell when the stars open white and soft like fresh bolillo bread. Every year I cross the border, it's the same – my mind forgets. But my body always remembers (p. 18).

¹⁶ It was the Awful Grandmother's idea. That explains it. The Awful Grandmother is like the witch in the story of Hansel and Gretel. She likes to eat boys and girls. She'll swallow us whole, if you let her. Father has let her swallow Rafa" (p. 23).

¹⁷ That's what comes from being raised in the United States. Sin memoria y sin vergüenza (p. 205).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. ed. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999. 2nd edition.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998 (1994).

BIRNBAUM, Robert. Sandra Cisneros, author of *Caramelo*, talks with Robert Birnbaum. December, 4, 2002. Disponível em: <http://www.identitytheory.com/sandra-cisneros/>. Acesso em: 14 jul. 2014.

CISNEROS, Sandra, Ghosts and Voices: Writing from Obsession. *Americas Review*, 15, 1987, p. 69-73.

_____. *Caramelo*. New York: Random House Inc, 2002.

FERRARI, Bruno. *Of Selections and Erasures: History, Memory and Identity Politics in Sandra Cisneros's Caramelo and Achy Obejas's Memory Mambo*. Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

FUSCO, Coco e GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. "Bilingualism, biculturalism and borders". In: FUSCO, Coco (Ed.). *English is broken here*. New York: The New Press, 1995, p. 147-158.

GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, J, ed. *Identity*. London: Lawrence and Wishart, 1990.

_____. Old and New Identities, Old and New Ethnicities. In: KING, Anthony (Ed.). *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 41-68.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HARRIS, Leila. The deconstruction of cultural icons in the fiction of Sandra Cisneros and Helena María Viramontes. In: Gonçalves, Gláucia Renate *et al* (orgs). *New challenges in language and literature*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 275-285.

_____. Achy Obejas: nas entrelinhas da história e da memória. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (org). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010, v. VIII, p. 70-81.

HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize postmodernism. In: NATOLI, Joseph; HUTCHEON, Linda. *A Postmodern Reader*. New York: State of New York University Press, 1993, p. 243-278.

_____. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

_____. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1996.

MC CRACKEN, Ellen. Postmodern Ethnicity in Sandra Cisneros' *Caramelo*: Hybridity, Spectacle and Memory in the Nomadic Text. Disponível em: <http://www.bilkent.edu.tr/~jast/Number12/McCracken.htm> . Acesso em: 05 dez, 2005.

SHOHAT, Ella. *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Durham: Duke University Press, 2006.

SMITH, Sidonie, WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010.

TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EVA PERÓN, UMA MEMÓRIA DE ANTÍGONA

André Luis Mitidieri (mitidierister@gmail.com)
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Bahia, Brasil

Aldineto Miranda Santos (erosaldi@hotmail.com)
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Bahia, Brasil

Resumo: Neste artigo, comparamos a tragédia clássica *Antígona*, escrita por Sófocles, com o drama *Eva Perón*, do escritor argentino Raúl Natalio Roque Damonte Botana Taborda (Copi), sob o ponto de vista da memória, bem como dos mitos previamente elaborados acerca de suas protagonistas reconfigurados pelos autores. A partir da tragédia mencionada, procuramos encontrar vestígios de uma individualidade evidenciada pelo dramaturgo grego que caracterize a possibilidade de uma espécie de vontade individual na pólis, conduzindo ao entendimento da atual noção de individualidade no texto dramático contemporâneo, sem desconsiderar a historicidade do conceito e as distintas épocas nas quais os textos ora comparados foram escritos. Discutimos ainda a impossibilidade da configuração trágica no drama inspirado pela figura histórica de Evita.

Palavras-chave: Mitologias políticas. Peronismo. Raúl Damonte Botana Taborda (Copi). Sófocles.

EVA PERÓN, A MEMORY OF ANTIGONE

Abstract: This paper aims at comparing *Antigone*, the Ancient Greek tragedy written by Sophocles, with *Eva Perón*, a drama by the Argentinean writer Raúl Natalio Roque Damonte Botana Taborda (Copi), from the perspective of memory, as well as from some pre-established myths about their protagonists reconfigured by the authors. The tragedy mentioned serves as a starting-point to look for traces of an individuality evidenced by the Greek playwright that might indicate the possibility of some sort of individual will in the Polis, leading to the understanding of the current notion of individuality in the contemporary dramatic text, but taking into account the historicity of the concept and the different times in which the texts now compared were written. We also discuss the impossibility of tragic configuration in the drama inspired by the historical figure of Evita.

Keywords: Political Mythologies. Peronism. Raúl Damonte Botana Taborda (Copi). Sophocles.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e aceito em 18 jul. de 2014.

Representada pela primeira vez por volta de 441 a.C. em Atenas, *Antígona*, de Sófocles, fundamenta-se na trilogia tebana que foca o conflito entre Etéocles e Polínices, ambos filhos de Édipo e irmãos de Antígona, narrado por Ésquilo em *Os sete contra Tebas*. Nessa tragédia, cada irmão combina reinar durante um ano. Etéocles, ao negar-se a conceder o reinado para o irmão, atíça a fúria deste, que se junta com o exército inimigo (os argivos) e ataca o próprio reino. Os irmãos se matam em combate e Creonte, tio deles, torna-se o novo rei – pelo fato de não haver mais um descendente do sexo masculino –, concede a Etéocles um sepultamento com todas as honras fúnebres, enquanto impõe decreto ordenando que o corpo de Polínices fique insepulto, sob pena de morte para quem transgredisse a lei estabelecida.

Antígona, a protagonista da peça, convida sua irmã, Ismene, para sepultar o irmão, mas como esta não aceita, pratica sozinha as ações que darão início ao seu destino trágico. Creonte descobre seu feito e a prende numa espécie de caverna para que morra aos poucos. O trágico em Sófocles e, assim, na peça em destaque,

é a impossibilidade de evitar a dor. É esse rosto inevitável do destino, do ponto de vista humano. Não é que seja abandonada a concepção religiosa de mundo, de Ésquilo; de modo nenhum. Simplesmente já não é nela que se coloca a ênfase. Vê-se isto com especial clareza numa das primeiras obras de Sófocles, a *Antígona*, onde ainda aparece como vigoroso relevo aquela concepção de mundo. (JAEGER, 1995, p. 329)

Werner Jaeger (1995) salienta a importância de Sófocles na contemporaneidade, por erguer “[...] aquelas figuras humanas de carne e osso, repletas das paixões mais violentas e dos sentimentos mais ternos, de grandeza heroica e altiva e de autêntica humanidade, tão semelhantes a nós e ao mesmo tempo tão dotadas de alta nobreza” (p. 319). Essa semelhança possibilita que as tragédias, especialmente a sofocliana – embora tratem de temáticas relacionadas ao ambiente grego – se relacionem com o mundo atual, transcendendo a época em que foram escritas.

É assim que *Antígona* pode ser comparada ao drama contemporâneo de Raúl Natalio Roque Damonte Botana Taborda (Copi),¹ intitulado *Eva Perón*, baseada na vida da primeira dama argentina, no qual a morte parece inevitável para a personagem, diante da doença que ela enfrenta. Beatriz Sarlo (2005) ressalta, no texto em questão, o enfrentamento de Eva

à hipocrisia que a cerca, pois a mãe ambiciona sua fortuna e, para o marido, Juan Domingo Perón, a fatalidade configura uma jogada política destinada a mantê-lo na presidência da República Argentina, como fica evidenciado numa das reflexões da protagonista: “[...] não vai se incomodar por causa de um câncer, sobretudo porque isso é bom para ele, que eu morra” (p. 20).

Sobre a figura histórica de Eva Perón, é importante salientar que, antes mesmo da precoce morte, o culto a sua personalidade já era promovido em grande medida pelo segundo governo presidencial de seu marido. Evita faleceu ainda jovem, mais precisamente em 22 de julho de 1952, com apenas 33 anos de idade, numa situação que comoveu a nação e contribuiu para consolidar sua imagem política. Sabendo o quanto ela importaria naquele momento para seus planos políticos, o presidente resolveu embalsamá-la, para que continuasse “viva” na memória do povo. Três anos mais tarde, um golpe militar depôs Perón e o serviço de inteligência do regime sequestrou o corpo de Evita que, após ficar durante meses dentro de um veículo estacionado numa rua de Buenos Aires, foi escondido no sótão da casa de um capitão do exército até ser descoberto num túmulo de Milão, com o nome de uma freira, 16 anos mais tarde. Hoje, o cadáver repousa no cemitério da Recoleta, na capital argentina.

Toda essa história de manobra política, mistérios, bem como a atuação de Eva quando viva, ganham lugar em vários discursos, de exaltação ou desprezo. Nesse conjunto, o drama de Copi não oferece certeza sobre o que irá ocorrer em seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que sua protagonista foge do destino fatal, procurando vencê-lo. Diferentemente de Antígona, a personagem sofocliana, Evita encontra-se com a morte; suas ações estão determinadas desde o início da tragédia; não se espera mudança, no sentido de uma dissimulação e/ou modificação quanto ao objetivo de enterrar o irmão e assumir as consequências advindas de seu ato. Tanto num quanto em outro texto, percebemos o papel da memória na construção das personagens em sua relação com o universo mítico.

Em *Antígona*, o mito pauta-se na crença em um mundo de deuses e deusas; além de contar uma história. Segundo Mircea Eliade (1972), o mito

relata um acontecimento ocorrido num tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma

realidade total, o cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (p. 10)

Por sua vez, o texto de Copi relaciona-se a visões ambivalentes criadas em torno da personagem histórica, idolatrada por uns e desprezada por outros. Os mitos utilizados pelo autor também se valem de imaginários prévios ou de imagens de heróis para darem significado à realidade, como afirma Raoul Girardet (1987) ao mostrar que as construções míticas servem para sustentar poderes, governos e suas ações. O mito político e o mito religioso são constituídos como narrativas capazes de fornecer uma explicação, embora lendária e fabulosa, acerca do universo. Polimorfo, o primeiro deles submete-se a várias significações, que “não são apenas complementares, mas também frequentemente opostas. Nenhum dos exploradores do imaginário deixa de insistir na dialética dos contrários” (p. 15).

A imagem do herói ou da heroína que, por suas infinitas qualidades, supera a humanidade, apresentando-se como semideus ou semideusa, é constante nas mitologias políticas. Nesse caso, o arquétipo do salvador, caracterizado pela força física ou moral superior, que ganha ascensão perante os outros homens e mulheres, possibilita compreender a expressão conquistada por algumas figuras históricas:

Há o tempo da espera e do apelo: aquele em que se forma e se difunde a imagem de um Salvador desejado, cristalizando-se em torno dele a expressão coletiva de um conjunto, na maior parte das vezes confuso, de esperanças, nostalgias e sonhos [...] Há o tempo da presença do salvador enfim surgido, aquele, sem dúvida, em que o curso da história está prestes a realizar, mas aquele também em que a parte da manipulação recai com maior peso no processo de elaboração mítica. E há ainda o tempo da lembrança: aquele em que a figura do Salvador, lançada de novo no passado, vai modificar-se ao capricho dos jogos ambíguos, de seus mecanismos seletivos, de seus rechaços e de suas amplificações. (GIRARDET, 1987, p. 72)

A reflexão de Girardet (1987) sobre o salvador desejado, esperado e lembrado, ajuda-nos a compreender uma das criações míticas que gira em torno da figura de Eva Perón. Trata-se da imagem da “Dama da Esperança”, surgida do meio do povo, para libertá-lo do sofrimento e da opressão. Alimentada pelo peronismo e utilizada como estratégia política, essa construção não deixa de ser contemplada por Copi (2007):

Quem, como ela, saberá imolar sua vida e sua generosidade de mulher pela causa dos trabalhadores, dos camponeses dos oprimidos? Homens e mulheres de minha pátria, tentemos interpretar a vontade divina. [...] Até hoje nós a amávamos, a partir de agora nós adoraremos Evita. (p. 48)

A memória torna-se importante para fomentar a visão mítica sobre Eva, ocupando papel que comumente se lhe reconhece na criação artística e política, porque erige ídolos e mitos, bem como garante a coesão social simbólica em torno de crenças e valores que vão além da individualidade. Entre os gregos, a faculdade memorialística e seus atos eram atribuídos a uma deusa (*Mnemósyne*), a mãe das musas, inspiradora dos poetas, que permitia a revelação da verdade (*Aletheia*), em sua tradução, **des-cobrimto, des-velamento**, daquilo que estivesse escondido, oculto, velado. Se o termo grego *Lethes* significa esquecimento, a verdade relaciona-se com não esquecimento, ou seja, com aparição:

A linguagem, – que é concebida e experimentada por Hesíodo como uma força múltipla e numinosa que ele nomeia com o nome de Musas, – é filha da Memória, ou seja: deste divino poder de trazer à presença o não-presente, coisas passadas ou futuras. Ora, ser é dar-se como presença, como aparição (*alethéa*), e a aparição se dá sobretudo através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. O ser-aparição dá-se através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. O ser-aparição é o desempenho (= a função) das Musas e o desempenho das Musas é ser-aparição. É na linguagem que se dá o ser-aparição – e também o simulacro, as mentiras. É na linguagem que opera a aparição (*alethéa*) – e também o esquecimento (*lesmosyne*). (TORRANO, 2003, p. 29)

Desse modo, a linguagem é caracterizada de forma paradoxal: possui a capacidade de desvelar o real, mas também de velá-lo. Contudo, não há como fugir dela nem dos seus meios para expressar a realidade, dentre os quais, a memória quebra as barreiras do tempo, fazendo com que, por seu intermédio, algo ocorrido num momento primordial seja evocado, enunciado pelo mito e, assim, volte a acontecer mais uma vez através do rito, da rememoração que ocorre através da materialização. Na constituição da memória, há sempre elementos construídos individual e socialmente, em cada narração, encontram-se experiências que possuem significados específicos para cada indivíduo.

Mesmo havendo diferentes versões para um mesmo fato a narrar, alguns dados são invariantes nos relatos:

Todos os que já realizaram entrevistas de histórias de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo invariante. É como se, numa história de vida individual – mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. (POLLACK, 1992, p. 2)

A memória individual não se aparta da memória coletiva, pois a identidade do indivíduo se faz no processo interrelacional. De alguma forma, o “outro” determina quem “somos” e vice-versa, em relação nem sempre amigável, por vezes conflituosa, principalmente quando memórias diferenciadas entram em choque ou há uma crise nos valores até então estabelecidos. Isso é percebido em *Antígona*, quando memória e tradição, colocadas em xeque, deixam claro que o mito se propaga por meio de uma memória coletiva capaz de justificar a vida humana e conceder identidade ao povo que o vivencia. Por sua vez, ainda que Copi não descreva uma personagem histórica, inspira-se nela e em algumas das várias memórias que existem a seu respeito, sobretudo, no “mito negro” que, segundo Alicia Dujovne Ortiz (1995, p. 308), concebe Eva Perón como a inescrupulosa prostituta em busca de ascensão social, raivosa e ressentida quando próxima ao poder.

Em contraste, o “mito branco”, retroalimentado pelo peronismo ao longo do tempo, e que encontra um dos motivos de sua existência e persistência no carisma de Evita, reelabora-a como aquela que paira frente às consciências, a suplantar em qualidades e virtudes todas as outras mulheres de seu lugar e em seu tempo. Segundo essa mitologia política, a heroína portaria uma espécie de doçura maternal, lutou ferozmente, como um mártir cristão, pelos descamisados e despossuídos, chegando a apresentar uma santidade equiparável à da Virgem Maria. Assim se expressa Ortiz (1995), ao comparar os dois mitos:

Tanto o branco quanto o negro partiam do mesmo princípio. Uns amavam Evita por sua pureza e outros a odiavam por ser impura. Assim, para os dois, o sexo merecia condenação. A virgem e a puta eram imagens opostas de um mesmo ideal. Até Borges pensava que Eva era uma prostituta. Contudo, exaltá-la ou denegri-la assumiam proporções sobrenaturais. O amor e o ódio pareciam apontar para outra coisa para além do humano. Amavam-na e a odiavam religiosamente (p. 308).²

A necessidade de identificação com heróis e heroínas, anti-heróis e antagonistas que possibilitam compreender a vida fora do imediatismo cotidiano, e mesmo como símbolo de esperança, se mostra recorrente em qualquer grupo social. Joël Candau (2012) investiga a relação entre construção identitária, memória individual e memória coletiva, considerando a protomemória como uma especificidade da memória ligada ao hábito, que logo se torna incorporada, por exemplo, quando se dirige um carro, de modo que, com o passar do tempo, não se precisa de um processo de lembrança constante; é uma “memória ‘imperceptível’, ocorre sem tomada de consciência” (p. 23). A memória propriamente dita, ou memória de alto nível, é a responsável pela recordação ou reconhecimento, nela se instalam os esquecimentos, as lembranças autobiográficas, crenças, sensações e sentimentos. Por fim, a metamemória consiste na “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória” (p. 23) e, assim, de sua identidade. Partindo dessas conceituações, o autor entende por

‘retóricas holistas’ o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. Designamos assim um reagrupamento de indivíduos (a comunidade, a sociedade, o povo), bem como representações, crenças, recordações (ideologia x ou y, a religião popular, a consciência, ou a memória coletiva) ou ainda elementos reais ou imaginários (identidade étnica, identidade cultural). (CANDAU, 2012, p. 29)

Candau (2012) ainda considera haver uma confusão entre metamemória e memória coletiva, bem como entre atos de memória coletiva e a própria memória coletiva. Segundo o autor, a narração de um fato por várias pessoas não significa necessariamente que elas o tenham vivenciado

da mesma forma. As experiências individuais são próprias, não podem ser transmitidas especificamente. Porém, representações particulares sobre a memória de determinado grupo, por parte de seus membros, formando um discurso metamemorial, acabam por reuni-los num sentimento de memória coletiva, existente, pois, num plano discursivo. Integrantes de um dado agrupamento social podem ter os mesmos marcos memoriais, mas isso não quer dizer que, necessariamente, compartilhem das mesmas representações do passado (p. 33-35).

Candau (2012) admite uma espécie de contágio de ideias que acontece de forma mais intensa em grupos com menor número de indivíduos. Sendo assim, não ocorre uma negação da memória coletiva, como mera ilusão sociológica, mas só pode haver a construção de uma espécie de memória coletiva se as memórias individuais se abrirem umas às outras, visando, de certa forma, a objetivos comuns. A identidade, nessa linha de reflexão, participa de um projeto que se faz a partir da experiência coletiva, mas por meio da leitura individual que, por sua vez, se comunica com outras memórias e individualidades a fim de edificar uma organização memorial (p. 61).

Relacionando memória individual e coletiva, o autor refere-se à memória geracional, relacionada com a família; à memória prosopopeia, vinculada à memória idealizada de personalidades mortas; à memória das comemorações, referente aos fatos do passado do grupo; à memória das tragédias, que diz respeito à lembrança de momentos de dor e sofrimento. Esse último tipo é forte, pois

No quadro da relação com o passado, que é sempre eletivo, um grupo pode fundar sua identidade sobre uma memória histórica alimentada de lembranças de um passado prestigioso, mas ela se enraíza com frequência em um 'lacrimatório' ou na memória do sofrimento compartilhado. A identidade historicizada se constrói em boa parte se apoiando sobre a memória das tragédias coletivas. (CANDAU, 2012, p. 151)

O compartilhamento de tristezas ou desgraças comuns reforça o vínculo grupal, de maneira que a busca memorial sempre se realiza por meio de um sentimento de identidade. Assim, podemos compreender algumas das razões pelas quais Evita desempenha relevante papel na construção identitária argentina, representada desde as visões metamemoriais dos sujeitos que a dispõem como parte representativa de suas identidades enquanto partícipes de uma nação. Trata-se de uma memória forte para os

indivíduos, pois se considerou popularmente o fato dela morrer de câncer e no auge da juventude como uma tragédia, sendo isso, na verdade, uma parte desse gênero: a catástrofe.

Essas representações não se revelam homogêneas, ampliando as visões sobre o peronismo, de modo a desprendê-lo de abordagens maniqueístas, por parte de seus defensores ou de seus detratores. Numa sociedade com grande número de membros, como a Argentina, e decorridos 15 anos desde o golpe que retirou Perón do poder em 1955 até a estreia da *Eva Perón* de Copi, encenada por Alfredo Arias no teatro parisiense *L'Épée-de-Bois* no ano de 1970, as memórias do peronismo se debilitam, desgastadas pelas construções simbólicas da revolução libertadora” (1955-1958) que depôs Perón, “dos governos civis de diferentes orientações, conduzidos por Arturo Frondizi, José María Guido e Arturo Illia (1958-1966) e do “choque autoritário” (1966-1970) do presidente militar Juan Carlos Onganía (ROMERO, 2006, p. 125-166).

Nesse contexto, a identidade grupal do peronismo se constrói a partir das antigas e também de novas representações, como as procedentes dos jovens de esquerda, montoneros, os quais constituíram uma organização político-militar de guerrilha que tinha como objetivo a desestabilização da ditadura militar governante, e o retorno do peronismo ao poder. Sobre a apropriação da figura de Eva Perón pela esquerda peronista, Adrián de Melo (2005) enfatiza:

Sem dúvida, a apropriação da figura e o símbolo de Evita seria especialmente rentável para a esquerda peronista, dadas as conotações simbólicas e a carga emotiva da personagem. Essa mulher trabalhava sem descanso, até altas horas da noite, em uma fundação que se dedicava a ajudar os pobres, distribuindo desde moradias e dinheiro até cobertores (p. 237).³

Essas outras camadas de desvelamento da figura histórica indicam a multiplicidade identitária, nem tão somente do peronismo, como também dela mesma, como argumenta Candau reportando-se a Halbwachs:

Quando acontece de as diferentes partes de um grupo organizarem o pensamento “à volta de centros de interesse que não são mais os mesmos”, podemos então ver um sinal de enfraquecimento da memória do grupo e, ao mesmo tempo, a emergência de identidades múltiplas e compostas. (CANDAU, 2012, p. 100)

As várias percepções acerca de Evita, contempladas por Copi, impulsionam-se pelo fato de ela ter se tornado um marco para a história, possibilitando assim a confluência de vários discursos a seu respeito. A personalidade histórica atrai a admiração de muitas pessoas e alimenta a imaginação sobre sua biografia, por ter-se alçado do anonimato à vida pública em curto espaço de tempo (sete anos), casando-se com o general Perón, num futuro próximo, o presidente do país. Ela ganhou importância por sua astúcia e sedução ao lidar com as circunstâncias da pobreza e ao manejar o discurso popular, que não lhe era desconhecido, pois tinha origem humilde, além de ter sido fervorosa receptora dos melodramas radiofônicos, dos quais também havia participado como atriz.

Essa diversidade de concepções e de imagens é revelada no texto de Copi, que pode ser tomado “[...] numa primeira leitura como uma sarcástica e ácida paródia da figura de Eva Perón, mas supõe também um trabalho com os diferentes discursos que codificam o mito” (CARIGNANO, 2007, p. 1). Em *Eva Perón*, o destino não ronda as personagens como força inexorável, pois a ficção realiza uma leitura diferenciada dos mitos criados em torno do ser histórico que, no imaginário de muitos, estaria acima da própria mortalidade, eternizada por sua determinação e amor pelos pobres, pelos “descamisados”.

Evita, forma carinhosa com a qual o povo a denominava, é representada no drama em estudo como maquiavélica e rancorosa, na tentativa de conservar a popularidade e, assim, garantir a manutenção do peronismo no poder, mas também como capaz de fugir para não se perder em meio a representações coletivas sobre a sua figura. Quando se recusa ao papel de personagem que se vincula ao olhar coletivo, como a esposa de um chefe de Estado, marca o despertar da individualidade, um dos requisitos para a ocorrência do gênero trágico:

O conflito no interior do herói trágico tende a substituir o conflito encarnado em homens particulares; e o isolamento do herói trágico, que Hegel apontara como uma característica da tragédia moderna, se generaliza com o pressuposto espiritual decisivo. A história do espírito no mundo perde por assim dizer seu caráter espiritual e objetivo e torna-se um processo interior de indivíduos. (WILLIAMS, 2002, p. 57)

Raymond Williams (2002) considera que a tragédia antiga e a moderna apresentam a transição da prosperidade para a adversidade. Na

primeira, o “indivíduo” é significado como membro de um grupo ou algo similar, mais do que “um ser único que pode ser separado e isolado” (p. 39). A segunda definição implica o isolamento social, vincula-se ao indivíduo moderno, representado por Evita quando dissimula, busca separar-se da coletividade que a subsumia, com seus ódios ou amores desmedidos. Porém, o trágico se revela em outro nível, a partir do momento em que uma personagem secundária – a enfermeira – é descartada após ter sido manipulada por Eva, apresentada como perversa, assim como o ambiente que a circunda, e do qual busca fugir por meio de uma ação individual.

Não é somente a protagonista que se apresenta como perversa, mas também o ambiente no qual se insere e do qual busca fugir, por meio de uma ação individual, num tipo de reclusão hábil que permite aproximá-la do trágico moderno, ademais, notado em sua responsabilidade pelas ações realizadas. Nesse sentido, Williams (2002) salienta que o desespero resume a tragédia moderna, mostrando o absurdo da existência como experiência individual. Ainda que o ser humano se insurja constantemente contra esse sentimento em busca de esperança, vê-se diante da solidão e da falta de sentido no mundo. Não havendo deuses que definam o destino humano, está só, numa existência que lhe parece absurda:

A condição de desespero, tal como Camus a descreve, ocorre no momento de reconhecimento daquilo que é chamado de ‘absurdo’. Essa ‘absurdidade’ é menos uma doutrina do que uma experiência. É um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e do mundo não-racional em que ele habita. Essas contradições permanentes podem se intensificar em circunstâncias específicas: o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos. (WILLIAMS, 2002, p. 228)

A protagonista de Copi expressa esse sentimento ao se referir à encenação da própria morte, como ato capaz de revelar sua condição de sujeito apto a realizar escolhas:

Vocês me abandonaram sozinha com este câncer. Vocês são uns filhos da puta [...]. Até mesmo a minha morte, a encenação da minha morte eu tive que fazer tudo sozinha. Sozinha. Como se eu já estivesse morta, como se eu não passasse da lembrança de uma morta. (COPI, 2007, p. 45)

Eva Perón aproxima-se de Antígona, já que, por detrás das duas personagens, se encontra toda uma criação mitológica responsável por imortalizá-las. Em Sófocles, porém, o mito ancora a tragédia enquanto concepção de mundo vinculado a um universo divino, ao mesmo tempo em que o *guéno*⁴ determina, em grande medida, o destino da protagonista. Ainda que o humano se imponha com força no trágico sofocliano, a *moira*, concepção aproximada à ideia contemporânea de destino, é determinante, e se a personagem representativa do ser humano escolhe a transgressão, não pode modificar o curso dos acontecimentos.

Além de manter afinidades com o “mito negro” construído em torno da mulher que a inspira, a peça teatral *Eva Perón* contempla o “mito vermelho”, criado devido à proximidade com os miseráveis de seu país, que a faz ser adotada como potente símbolo por alguns dos novos peronistas de esquerda durante os anos de 1960 e 1970. Para eles, Evita era uma revolucionária, pronta a lutar pelas mulheres, pelos despossuídos e por melhorias em suas condições de vida, como reitera a personagem fundamentada no general Perón: “Quem, como ela, saberá imolar sua vida e sua generosidade de mulher pela causa dos trabalhadores, dos camponeses, dos oprimidos?” (COPI, 2007, p. 48). A protagonista de Copi se apresenta com um caráter tão passional quanto o de Antígona, mas esta é representada apenas de forma elevada, apegada aos laços familiares para enfrentar a tirania de Creonte, enquanto a família daquela usufrui de sua situação financeira e de seu lugar no poder.

A temática da morte se faz presente em ambas as peças ora comparadas, contudo, em *Eva Perón*, o provável fim da protagonista deve passar pela doença:

Eu tenho câncer! E estou de saco cheio das dores de cabeça do Perón. Um câncer não se cura com uma aspirina! Eu vou morrer! E você não está nem aí. Todos vocês estão se lixando! Vocês só estão esperando o momento de eu bater com as dez para herdar tudo! Você quer saber o número do meu cofre na Suíça, não é sua velha escrota? Eu não vou dizer para ninguém o número do meu cofre! Eu vou morrer com ele! Você vai ter que mendigar! Ou ir para a calçada como antes! Vai acordar os outros! (COPI, 2007, p. 9)

A possibilidade incisiva da morte é ressaltada constantemente por Eva Perón como uma moeda de troca a ser lembrada em suas relações interpessoais: “Eu vou morrer. Eu não tenho tempo para escutar rádio”

(COPI, 2007, p. 21). Em *Antígona*, o mesmo tema serve para confrontar as opiniões e atitudes da personagem central e de Ismene, quanto à decisão de enterrar o irmão Polínices, a despeito das ordens de Creonte. Quando a última das irmãs pede para ter o mesmo destino da primeira, essa diz: “Tu escolheste viver; eu, morrer” (1991, p. 44); portanto, ela não teme o final trágico, vai a seu encontro, sabendo que esse é um destino inexorável.

A morte tem sentidos diferenciados nas obras literárias analisadas, de modo que, em *Antígona*, o corpo do irmão da protagonista é um ultraje para o tirano e para a cidade, pois lembra um cidadão que ousou atacar a pólis e por isso deve ser impedido de ganhar sepultura. Já o corpo de Eva é mumificado como símbolo essencial para a Argentina peronista. Ambos os corpos possuem expressivo significado político, pois se Creonte aceitasse sepultar Polínices, isso seria, em sua ótica, um sinal de fraqueza política. Por seu turno, o ato de embalsamar o cadáver da primeira dama possibilita que seja guardado e lembrado, consistindo em uma forma de fortalecimento do peronismo.

Evita arquiteta um plano que consiste em simular a própria morte e em assassinar a enfermeira, para que essa ocupe o seu lugar durante as honrarias fúnebres, num momento em que já não pensa no povo, mas em si mesma, ao passo que Antígona assume o destino trágico e morre, não por amor à pólis, mas ao irmão. Sua condenação e morte levam a outras mortes e a uma série de sofrimentos que ao final encaminham Creonte a lamentar por suas decisões. O lamento, o sofrimento final, caracteriza a catástrofe, ou o patético que, sendo um dos elementos mais importantes no gênero trágico, indica uma ação da qual resultam danos. Já *Eva Perón* nos faz acreditar primeiramente que estaríamos diante de uma tragédia antiga, nos moldes clássicos, mas embora leve à morte, não se assinala pela catástrofe, desenrolar de um processo que envolve outros elementos, tais como o reconhecimento e a peripécia.

O reconhecimento, como passagem do desconhecimento ao conhecimento, ocorre quando algo se elucida, sendo clássico o exemplo de Aristóteles (2011) que cita Édipo ao investigar quem matou o antigo rei, para enfim descobrir que foi ele mesmo e que esse era seu pai. Em *Antígona*, o elemento em questão é notado no momento em que Creonte descobre ter sido a sua sobrinha quem enterrou Polínices. Em *Eva Perón*, ao contrário, encontramos uma série de procedimentos capazes de marcar o disfarce, o encobrimento, o velamento, como na passagem em que a protagonista faz

a enfermeira usar suas roupas e colocar uma peruca loura, para depois assassiná-la: “Ponha para me agradar. Você vai ver como é agradável. Procure lá na mala grande. O vestido branco. Tem uma peruca que vai junto dentro de um saco plástico. Pegue-a” (COPI, 2007, p. 39).

A peripécia é uma mudança no curso dos acontecimentos que, em *Antígona*, ocorre quando Creonte toma a decisão de libertar a protagonista, sendo que durante toda a peça se mostra implacável em sua decisão: “Eu a prendi, eu a libertarei” (SÓFOCLES, 1999, p. 82). Na obra literária de Copi, não identificamos mudança abrupta no curso dos acontecimentos, mas um paulatino encaminhamento dos episódios ao planejado assassinato, para que a protagonista troque de lugar com a personagem secundária, como percebemos no seguinte trecho: “Vai buscar a capa da enfermeira. Eu não posso correr o risco de ser reconhecida. E seu chapéu também. Pega também o chapéu dela” (COPI, 2007, p. 46).

No final da peça, dona Juana chora ao perceber que a fotografam, como naturalmente, em circunstâncias normais, qualquer pessoa sofreria com a morte de um filho. Entretanto, o lamento não configura um sofrimento trágico, pois faz o que dela se espera, o seu choro é um disfarce, para esconder seus mesquinhos interesses, de modo que não configura a catástrofe autêntica nem muito menos o final catastrófico teorizado por Aristóteles (2011). A diferença está na autenticidade do sofrimento ou em sua inautenticidade; o final catastrófico aqui referido como autêntico ocorre se o herói trágico morre ou sofre danos irreparáveis e, em seu bojo, surge o lamento daqueles que sofrem pela desventura, fato que não identificamos em *Eva Perón* de Copi.

Nesse texto dramático, até mesmo o discurso de lamentação proferido por Perón (COPI, 2007, p. 47-48) mais se constitui como jogo político do que como um lamento de dor. A fuga de Eva, por meio da simulação de sua morte, é um distanciamento do convívio interesseiro com sujeitos próximos a ela, a exemplo de Perón que, como visto, utiliza sua imagem de enferma e a piedade popular como propaganda política, assim como da mãe que, ao não ter acesso ao dinheiro da filha, se mostra indignada: “Sabe o que ela me disse? Ela me disse que não vai nos dar o número do seu cofre na Suíça. Ela me disse que quando ela morrer, eu que volte para as calçadas. É inacreditável, não é?” (COPI, 2007, p. 10).

Antígona se afasta de questões banais como essa, já que, como personagem sublime, suas ações estão pautadas em valores superiores a ela

mesma, tais como as leis não escritas, o *guénos* e o afeto (*phylia*) para com seu irmão. Por outro lado, Eva Perón preocupa-se com a aparência, com suas vontades e seus caprichos. Essa imagem do ser histórico que inspira a personagem é construída pela oligarquia e pelas classes médias argentinas, de onde o dramaturgo provém, em discursos biográficos, ficcionais e mediáticos incrementados em número durante os governos da “revolução libertadora” (1955-1958) e das ditaduras militares (1966-1983), entrecortadas por pequenos intervalos democráticos.

Ao contrário da personagem de Copi, Antígona preocupa-se com valores que vão além de sua mera vontade desde o início da tragédia, na abertura do conflito, ocorrendo o que Aristóteles (2011) define como nó, ou seja, um problema a desvencilhar. A situação conflituosa é mostrada quando a protagonista conta a Ismene sobre o decreto imposto por Creonte e rememora a maldição que recai sobre os Labdácidas, descendentes de Édipo:

Comum no sangue, querida irmã, caríssima Ismene
Sabes de algum mal, dos que nos vêm de Édipo,
Que Zeus não queira consumir em nossas vidas?
Nada – angústia, infortúnio,
Humilhação desonra –, não há
mal que eu não veja cair sobre ti, sobre mim.
E agora... Que novo decreto – propalam –
é este que o general acaba de proclamar em toda cidade?
O que sabes? Ouviste algo? Ou ignoras?
Que atavam a entes queridos nossos – malefícios
vindo de inimigos? (SÓFOCLES, 1999, p. 7)

A personagem grega age para além de si própria ao passo que Evita, conforme representada por Copi, guia-se por valores humanos e inclusive inferiores a sua humanidade. No entanto, ao buscar ser nada mais do que ela mesma, paradoxalmente, torna-se imortalizada pela morte, que a eleva ao plano dos semideuses. No final da peça, as palavras com sentido profético, atribuídas ao presidente Perón, anunciam:

Sua imagem será reproduzida infinitamente em pinturas e em estátuas para que sua lembrança fique viva em cada escola, em cada local de trabalho, em cada lar. Do alto de seu pedestal. A força invencível de seu destino exemplar

nos encorajará, mais do que nunca, a continuar a tarefa, a dura tarefa a qual dedicamos nossa vida; excomungar a riqueza injusta, dar pão aos pobres, construir uma nova sociedade onde cada homem e cada mulher encontrarão sua felicidade no trabalho e no amor à pátria. Eva Perón, senhores, está mais viva do que nunca! (COPI, 2007, p. 48)

Nesse ponto, interseccionam-se a ficção dramática e os vários discursos criados sobre Eva Perón que a tomam por santa ou mártir. O “mito branco” está aí colocado, em contraste com as ações da personagem, que não se mostra preocupada com a nação, assim como demonstra notório desprezo pela mãe, constituindo um traço que a aproxima ao “mito negro”, construído por seus oponentes. Desse modo, Eva Perón é caracterizada pela bipolaridade de suas ações, sendo em alguns momentos cruel e, em outros, afetuosa e até frágil: “Não me deixe sozinha, eu tenho medo” (COPI, 2007, p. 34). Já em *Antígona*, nem Creonte é maléfico, possuindo motivos (objetivos) para estabelecer seu édito, nem a protagonista se apresenta de forma maniqueísta na defesa de sua posição. Ambos estão ao lado de valores que ultrapassam a pura individualidade. Lembremos que, ao ressaltar algumas características definidoras do texto trágico, Aristóteles (2011) destaca a configuração das personagens, nem como boas nem como más em essência, sendo a *hybris* que as encaminha para o sofrimento.

Outro ponto que distingue o texto de Copi da tragédia sofocliana é o fato de aquele não iniciar de forma sublime nem com um nó a ser desatado, mas com uma expressão vulgar e uma pergunta fútil, impulsionada pela vontade da personagem: “Merda. Onde está meu vestido de presidente?” (COPI, 2007, p. 7). A preocupação da personagem central com o traje torna-se um ponto importante para a leitura da peça, pois o figurino presidencial é sua máscara, representando a posição social que em vida adquiriu. “Merda” também significa “boa sorte” nos espetáculos, como uma espécie de mantra utilizado pelos atores antes de entrarem em cena. A palavra está colocada no texto como um xingamento e, ao mesmo tempo, como desejo de bons augúrios para os leitores, os espectadores ou a própria personagem.

Em *Eva Perón*, notamos certa transgressão às medidas formal e socialmente estabelecidas, mas não como em *Antígona*, quer dizer, no sentido da *hybris* grega, o que seria um anacronismo. Como sabemos, a protagonista renuncia a alguns dos papéis desempenhados pela personalidade histórica

na qual se baseia, negando uma posição vivida em torno do coletivo para assumir outra, em prol da vontade de tornar-se indivíduo. Evita fuge da notoriedade, do peso que a sociedade lhe impõe, assinalando uma escolha desvinculada de qualquer valor que não seja o próprio querer. Quando se nega à continuidade de sua ação como figura pública, não se anula, tampouco abre um conflito objetivo, mas até se insurge contra a ordem exterior ao não mais aceitá-la.

Se o corpo morto da enfermeira é oferecido à nação como se fosse o cadáver da protagonista, essa escolhe, por meio do disfarce, não mais fazer parte de sua constituição física e de sua “personalidade”, configurando o conflito trágico moderno, que

é assim destinado a manter-se aberto, contradição flagrante que não se fecha e não se resolve. A escrita configura formas que, porém, sendo destinadas à insuficiência, devem por força investir nas mesclas, nos ornatos, nos artifícios, para costurar algum sentido no tecido dilacerado do trágico. Assim, mais do que uma forma que uma vez articulada já não serve, a consciência trágica se revela pelos indícios textuais disseminados que podem remeter para rastos do pensamento trágico. (VECCHI, 2004, p. 122)

Antígona, de sua parte, luta pelo que acredita ser seu dever, revelando a importância dos laços familiares, enquanto o calculismo da Eva Perón de Copi motiva suas ações. A personagem grega mostra o conflito fundamental entre o ser humano e o mundo, que define a tragédia clássica grega em geral, na qual a ordem se posiciona acima do humano e funda o sentido existencial. A transgressão da ordem estabelecida (*hybris*), como já vimos, é um ponto essencial para o seu entendimento, pois após sua ocorrência, exige-se uma reparação, um retorno ao equilíbrio. O mais importante, nesse caso, não é necessariamente a morte do herói, mas a reconciliação que, na maioria das vezes – não necessariamente em todas as tragédias –, ocorre através da morte:

Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde o sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde sua razão de ser. Quando se assiste a um espetáculo trágico, a atenção se volta espontaneamente para a figura do herói, para aquela personagem que encarna a ação, e o espectador é invadido por determinados sentimentos: ele se prende às consequências da

ação trágica. Compreende-se, desse modo, que muito facilmente se esqueça de um dos pressupostos possibilitadores do trágico; o sentido do real, qualquer que seja a natureza, permanece como que encoberto. Mas o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real: desde que o real tenha valor positivo, o trágico se pode verificar. (BORNHEIM, 2007, p. 75)

Na tragédia grega, o herói não é movido por sua vontade de forma totalmente autônoma, como vimos em *Antígona*, na qual a personagem sobressai com certa autonomia, manifesta seu desejo, acima da vontade da *pólis*, mas enquanto modelo tão somente prototípico de uma individualidade. Considerando que as expressões individualidade e liberdade se desenvolvem na Modernidade,⁵ especialmente a partir da Alta Modernidade, percebemos a dificuldade de definir o trágico num drama moderno, porque o indivíduo não se sente subordinado a um universo de valores superiores a ele. Se uma das marcas da Modernidade é justamente o individualismo como forma própria do ser humano, a absorção da máxima sofisticada de Protágoras – “O homem é a medida de todas as coisas” – até as últimas consequências mudará a perspectiva mimética na tragédia, levando inclusive a questionar a possibilidade de manutenção desse termo na contemporaneidade.

Nos tempos modernos, regulados por uma ordem objetiva – mas não determinante –, cada indivíduo faz parte de um Estado, de uma família, de um grupo social, entretanto, não se submete a um destino inexorável. É impossível, todavia, excluir a inexorabilidade da morte como fim último de todo ser. Vimos que a vontade não se ausenta totalmente da tragédia antiga quando, na tragédia sofocliana em análise, percebemos a presença e a manifestação, ainda que tímida, do caráter individual do herói que, contudo, se circunscreve a valores objetivos, relacionados principalmente com o *gúenos*. *Antígona* tem sentido paradoxal: ao mesmo tempo em que manifesta um modelo prototípico de individualidade, ao questionar os valores da *pólis* e outros, vinculados à visão de mundo grega, como personagem trágica, também nega seu próprio ser enquanto existência, anulando-se pelo afeto ao irmão, traduzido no respeito às leis não escritas, à tradição, que ocasiona sua morte.

Em *Eva Perón*, de Copi, percebemos uma vontade que direciona as decisões da protagonista; a autonomia de suas ações e escolhas é mais importante do que outros valores sociais. Ela finalmente volta-se para si mesma, preocupa-se com as próprias vontades e não mais apenas com as

vestes e os enfeites que emprestavam formosura a sua imagem. Na tragédia sofocliana, o conflito entre o homem e o mundo dos valores é o que possibilita a ocorrência da desmedida e o florescimento do trágico. O herói trágico, à diferença do que percebemos na peça de Copi, não se vincula a sua subjetividade, mas se prende a uma ordem objetiva cujo desprendimento, a ocorrer nos tempos modernos, dificulta a definição de uma tragédia moderna:

Quanto mais reflexiva se tornar a subjetividade, mais o indivíduo se dobra sobre si próprio, enfraquecendo desta forma a experiência trágica. O que então ganhar corpo é o reverso da tragédia: 'Por mais original que seja cada indivíduo, ele é filho de Deus, de seu tempo, de sua nação, de sua família, de seus amigos; nisto reside a sua verdade; e se em toda essa relatividade quiser ser absoluto, torna-se ridículo. O que lança em crise a tragédia moderna é o deterioramento do sentido de uma ordem objetiva, metafisicamente estável. 'Nossa época', diz ainda Kierkegaard, 'perdeu toda definição substancial da família, do Estado, da geração; ela é forçada a abandonar inteiramente à sua sorte cada indivíduo, que se torna assim, no sentido mais exato da palavra, o seu criador [...] dessa forma, o trágico cessa.' (BORNHEIM, 2007, p. 87)

Nas tragédias gregas, a ação trágica ganha importância como exercício da liberdade humana, mas a liberdade total inexistente no universo trágico, pois o percurso do herói "é assombrado pelo presságio fatal de um triste desenlace" (STERZI, 2004, p. 105). Havia nelas uma exaltação da grandeza do ser humano que sofre e, constantemente, o direcionamento delfico ao autoconhecimento; conhecer a si mesmo tinha duas acepções: era necessário para livrar-se do sofrimento, mas também ao próprio processo de autoconhecimento. Estabelecida pelos deuses, a medida uma vez transgredida levava ao desenrolar das tragédias clássicas, entretanto, a dificuldade de especificá-la nos tempos modernos torna mais difícil definir o trágico nesse período que, sem divisas absolutas, como as fornecidas pela família ou pelo Estado, não é identificado, esvai-se.

Por isso, buscar o trágico em *Eva Perón* é deparar-se com o absurdo da situação trágica na peça, pois não há sofrimento, e sim a dissimulação de uma existência marcada pelo iminente fenecimento que, tanto quanto a doença da protagonista, se revela como uma farsa. Por meio da simulação de sua morte, ela busca não se emaranhar no tecido coletivo, sobressaindo-se como autonomia e liberdade. A expressão da vontade, a manifestação

da individualidade que, em *Antígona*, se delineia como apenas uma sombra, um projeto longínquo, se concretiza no drama de Copi, como ademais em outros textos dramáticos contemporâneos. Na primeira dessas obras literárias, ao defender o pensamento social de que representava a vontade da *pólis* e de que não podia voltar atrás, pois todos o viam como o governante que se curvou a uma mulher, além de ser intransigente em suas convicções, Creonte termina por trazer desgraça à família dele. Por sua vez, as escolhas da personagem criada pelo escritor argentino para afinal possuir individualidade mostram-se como uma luta para assunção de sua vontade, embora ela também seja objeto de outras representações.

Nos tempos contemporâneos, marcados por toda uma discussão sobre a morte do sujeito, como ilusão ideológica da Modernidade, a tragédia assume formas diferenciadas. Pressupostos aristotélicos não conseguem mais defini-la com precisão, mas se há algo de semelhante em qualquer exemplar do gênero, seja antigo, seja moderno, é a busca do humano por si mesmo, num universo que quer enquadrá-lo em seus limites. Daí que a morte amedronte os seres ocidentais, pois os deixa uma vez mais a sós com a natureza. Nesse universo, existir significa estar separado do mundo e amparado na individualidade procurada por todo ser, e assim também, pela criatura ficcional que, baseada na Evita histórica e nos discursos sobre ela, os transcende, bem como o trágico, atingindo as raias do cômico e do melodramático.

Notas

¹ Raúl Natalio Roque Damonte Botana Taborda nasceu no ano de 1939 em Buenos Aires e morreu em Paris a 14 de dezembro de 1987. Copi foi o apelido de infância dado a esse escritor homossexual pela avó materna, Salvadora Medina Onrubia, que ele transformou em assinatura e identidade na literatura. Dentre seus textos dramáticos e novelas, constam: *L'Uruguayen*, *Christian Bourgois*, *La vida es un tango*, *Eva Perón, El homosexual*, *o la dificultad de expresarse*, *La coupe du monde*. Iniciou sua atividade como artista por meio de desenhos, o que lhe possibilitou publicar no *Le Nouvel Observateur*, e colaborou com uma série de periódicos (*Twenty & Bizarre*; *Charlie Hebdo*; *Linus*; *HaraKiri*). Suas personagens de *comics* circularam em vários volumes, como os seguintes: *Copi*, *Les poulets n'ont pas de chaise*; *Pourquoi j'aipas une banane*; *Du côté des violés*; *Les vieilles putes*; *La femme assise*.

² Tanto el blanco como el negro partían del mismo principio. Los unos amaban a Evita por su pureza y los otros la odiaban por impura. Así pues, para los dos, el sexo merecía condena. La virgen y la puta eran imágenes opuestas de un mismo ideal.

Hasta Borges pensaba que Eva era una prostituta. Pero exaltarla o denegrirla asumían proporciones sobrenaturales. El amor y el odio parecían apuntar hacia otra cosa más allá de lo humano. La amaban y la odiaban religiosamente. (p. 308, nossa tradução).

³ Sin duda, la apropiación de la figura y el símbolo de Evita sería especialmente rentable para la izquierda peronista, dadas las connotaciones simbólicas y la carga emotiva del personaje. Esa mujer trabajaba sin descanso, hasta altas horas de la noche, en una fundación que se dedicaba a ayudar a los pobres, repartiendo desde viviendas y dinero hasta frazadas. (p. 237, nossa tradução)

⁴ Segundo Junito de Souza Brandão (2009, p. 37), *guénos* pode ser definido como grupo de pessoas ligadas por laços consanguíneos, que envolvem todos os seus membros. As ações de um dos membros do *guénos* envolvem o *guénos* inteiro.

⁵ De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p.13), a Modernidade pode ser dividida em quatro períodos por ele designados como: Primeira Modernidade, Modernização Epistemológica, Alta Modernidade e Pós-Modernidade. A Primeira Modernidade, ocorrida em torno dos séculos XV e XVI, caracteriza-se por acontecimentos como a descoberta do continente americano e a invenção da imprensa; observa-se também o surgimento da subjetividade que, nesse primeiro momento, diz respeito a um observador de primeira ordem, ou seja, um observador que perscruta e observa o mundo. A Modernização Epistemológica, entre o final do século XVIII e início do Século XIX, marca-se pela emergência do sujeito enquanto observador de segunda ordem que, ao perceber o mundo, não deixa de perceber a si mesmo. A Alta Modernidade, entre o século XIX e o início do século XX, se assinala, dentre outras coisas, como um período dominado pelos movimentos artísticos de vanguarda, caracterizando uma crise da representação. A Pós-Modernidade, sem marco cronológico rigidamente definido, não possui uma referência absoluta, ao contrário, vai questionar até mesmo a noção de indivíduo, problematizando a subjetividade e a compreensão da realidade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

CANAU, J. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARIGNANO, M. L. M. Eva Perón. Ironia, história e mito na literatura contemporânea. *Estudos Linguísticos XXXVI*, São Paulo, n. 3, set.-dez. 2007.

COPI (TABORDA, R. N. R. D. B.). *Eva Perón*. Trad. Jorge de Monteleone. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000 [1970].

COPI (TABORDA, R. N. R. D. B.). *Eva Perón*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 [1970].

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIRARDET, R. *Mitos e mitologias políticas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. 3. ed. Trad. Arthur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MELO, A. *El amor de los muchachos: homosexualidad & literatura*. Buenos Aires: Lea, 2005.

ORTIZ, A. D. *Eva Perón: la biografía*. Buenos Aires: Aguilar, 1995.

POLLACK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

ROMERO, L. A. *História contemporânea da Argentina*. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SARLO, B. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, montoneros*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donald Schüller. Porto Alegre: L & PM, 1999.

STERZI, E. Formas residuais do trágico. Alguns apontamentos. In: FINAZZI-AGRÓ, E; VECCHI, R (orgs). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 103-112.

VECCHI, R. O que resta do trágico: uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. In: FINAZZI-AGRÓ, E; VECCHI, R (orgs). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 113-124.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

dossiês temáticos das próximas edições

2015, v. 13, n. 1: Poesia e teatro brasileiros

2015, v. 13, n. 2: Poesia e teatro de expressão inglesa

2016, v. 14, n. 1: Intermidialidade: literatura e cinema

2016, v. 14, n. 2: Intermidialidade: Shakespeare 400 anos

2017, v. 15, n. 1: Literatura fantástica brasileira

2017, v. 15, n. 2: Literatura fantástica de língua inglesa

Datas de submissão de trabalhos

número 1: 30 de maio

número 2: 30 de setembro

Endereços eletrônicos para envio de trabalhos

brunilda9977@gmail.com

ascamati@gmail.com

Endereço para correspondência

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Cidade Universitária

Mestrado em Teoria Literária

Scripta Uniandrade

Rua João Scuissiato, n. 1, Santa Quitéria

80310-310 Curitiba, PR

normas para submissão de trabalhos

- 1 Os trabalhos entregues para apreciação e possível publicação na revista *Scripta Uniandrade* do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade – deverão seguir os seguintes parâmetros:
 - Ser preferencialmente inéditos.
 - Ser redigidos em português ou inglês.
 - Ter no mínimo 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e no máximo 20 páginas (cerca de 8000 palavras).
 - Incluir o título em português e inglês.
 - Incluir dois resumos (de 100 a 120 palavras cada um), antes do início do texto, um em português e outro em inglês.
 - Incluir, após os resumos, palavras-chave (de três a seis) em português e em inglês.
 - Ser digitados em folha A4, com espaçamento 1,5, fonte Arial 11.
 - Incluir no corpo do trabalho, entre aspas, citações de até três linhas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento simples, fonte Arial 10, e não conter aspas.
 - Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Exemplo: (MILLER, 2003, p. 45-47).
 - Incluir apenas notas explicativas no final do texto.
 - Seguir as normas da ABNT quanto à digitação das referências a serem incluídas depois da conclusão do texto.
 - Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.
 - Para artigos publicados em revistas e periódicos, a entrada deverá ter o seguinte formato: ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, 2. série, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.
 - Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato: LIMA, G. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.
 - Ser enviadas aos editores, como anexo, via e-mail, sem identificação. A identificação deve ser enviada em outro anexo e conter o título do trabalho, o nome do autor e, em forma corrida, a titulação, a instituição da titulação, a instituição à qual está vinculado, o cargo que ocupa, o e-mail e o número do telefone.

- 2 Os autores deverão ser doutores ou pós-doutores e estar vinculados a uma IES. Exceções serão analisadas pelo Conselho Editorial.
- 3 Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.
- 4 Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.
- 5 O Conselho Editorial poderá recusar trabalhos que não atendam às normas incluídas na página anterior.
- 6 Depois de aceitos pelo Conselho Editorial, os trabalhos de pesquisa serão submetidos ao Conselho Consultivo para leitura, análise e parecer.
- 7 Por via eletrônica, o Conselho Editorial comunicará ao autor a avaliação feita por membros do Conselho Consultivo.
- 8 Artigos aprovados com restrições serão encaminhados aos autores para correções e/ou alterações. Em caso de não atendimento das solicitações dos consultores, a Comissão Editorial se reserva o direito de recusar o artigo.
- 9 Os artigos serão revisados por profissionais da área antes da publicação.
- 10 O direito de cópia referente aos artigos publicados pertence à Uniandrade.
- 11 O envio do artigo para publicação implica na aceitação das condições acima citadas.