



Anderson Luiz da Silva

LER(-SE) E ESCREVER(-SE) (N)O OUTRO

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Pina Maria Arnoldi Coco

Rio de Janeiro
Agosto de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Anderson Luiz da Silva

LER(-SE) E ESCREVER(-SE) (N)O OUTRO

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Pina Maria Arnoldi Coco

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Santuza Cambraia Naves

Departamento de Sociologia – PUC-Rio

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani

UNESA

Prof. Alexandre Graça Faria

UFJF

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2006

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Anderson Luiz da Silva

Graduou-se em Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora em 1994. Concluiu Especialização em Metodologia do Ensino Superior, no CES-Juiz de Fora(1995) e Mestrado em Literatura Brasileira, na PUC-Rio (1998). Atua, desde 1999, no magistério superior, especialmente nos cursos de Letras e Pedagogia.

Ficha Catalográfica

Silva, Anderson Luiz da

Ler(-se) e escrever(-se) (n)o outro / Anderson Luiz da Silva ; orientador: Pina Maria Arnoldi Coco. – 2006.

183 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura brasileira. 3. Século XX. 4. Prosa de ficção. 5. Alteridade. 6. Vozes etnográficas. I. Coco, Pina Maria Arnoldi. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Ainda uma vez,
à memória de meu pai.

Agradecimentos

À Pina, por muito mais que orientar: confiar, acreditar e fazer-me acreditar que existe um possível, apesar de tudo.

Aos professores do Departamento de Letras da PUC-Rio, cujas aulas e conversas tanto colaboraram na construção de meu pensamento.

À Chiquinha, presença mais que profissional e competente, porque sempre solícita, carinhosa e amiga.

À Leda, minha mãe, e à Lu, minha irmã, por tanto e por tudo.

À Brenda, pela intensidade.

À tia Neném, pelas presenças e ausências nas horas certas.

À tia Zezé, Valéria e Édio, pelo apoio logístico e pelos tantos dias, noites e madrugadas de conversas, de que já tenho saudades.

Ao Lincoln, por ter se tornado mais que Amigo; Irmão.

À Valéria, pela amizade e pelas tantas interlocuções.

Ao André, paciente “ouvidor” e interlocutor de minhas vozes.

À Helena, pela fé e pela sensibilidade que transbordam no abraço de cada encontro.

À Maria Luíza, por tanta ajuda e amizade demonstradas nos últimos anos.

A todos os amigos que, cada um a seu modo, fazem-se presentes em meu caminho.

Às Professoras – no melhor sentido que o termo possa evocar – que me ensinaram a ser o que sou: Dona Neuza, Terezinha Scher, Enilce, Nil e, mais uma vez, Pina.

Aos que, por motivos tantos, o espaço não permite próximos, mas o tempo sim, pois que me habitam, e suas vozes se ouvem nas palavras que me escrevem.

Resumo

SILVA, Anderson Luiz da; Coco, Pina Maria Arnoldi. **Ler(-se) e escrever (-se) (n)o outro**. Rio de Janeiro, 2006. 183p. Tese de doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é discutir, na prosa de ficção brasileira da década de 1990, a presença de estratégias discursivas que revelam processos complexos de abordagem do confronto entre o *eu* e o *outro*. Trata-se da presença de *instâncias narrativas* impregnadas de discursos sobre a alteridade, o que se evidencia em contos e romances cujos enredos pautam-se no confronto de subjetividades, etnias e culturas. Para discutir essa questão, procuramos identificar, nas narrativas analisadas, o que denominamos como a presença de *vozes etnográficas*, a partir de aproximações entre o campo da literatura e da antropologia, considerando que o procedimento de leitura e escrita do outro faz-se presente tanto no trabalho do etnógrafo quanto do ficcionista. Tal procedimento leva-nos, enfim, a considerar a *polifonia* como um traço fundamental do processo de escrita e leitura da alteridade em nossa ficção contemporânea.

Palavras-chave:

Literatura brasileira; prosa de ficção; década de 1990; alteridade; vozes etnográficas; polifonia.

Abstract

SILVA, Anderson Luiz da; Coco, Pina Maria Arnoldi (Advisor). **Read (himself) and write (himself) (in) the Other.** Rio de Janeiro, 2006. 183p. Tese de doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The objective of this study is to discuss the presence, in 1990's Brazilian prose fiction, of discursive strategies that reveal complex processes of approaching the confrontation between the *I* and the *Other*. We deal with the presence of *narrative instances* impregnated with speeches on alterity, what is evidenced in stories and romances whose plots are based on the confrontation of subjectivities, ethnic groups and cultures. In order to discuss this subject, we tried to identify, in the narratives analyzed, what we denominate the presence of *ethnographic voices*, starting with approximations among the literary and the anthropologic fields, considering that procedures of the other's reading and writing are made present as much in the ethnographer's as in the fictionist's work. Such procedure lets us, finally, consider the *polyphony* as a fundamental feature of the alterity's writing and reading process in our contemporary fiction.

Key words

Brazilian literature; prose fiction; the 1990's; alterity; ethnographic voices; polyphony.

Sumário

1. Introdução	10
2. Afinando vozes	18
2.1. Antecedentes	19
2.2. Deslocamentos	29
2.3. Deslocando vozes	36
2.4. Vozes etnográficas	44
3. Eu e outro, <i>aqui e lá</i>	53
3.1. Nem Hércules nem Quasímodo	55
3.2. O riso	63
3.3. O texto	76
3.4. O ensaio	90
3.5. A viagem	98
4. Eu e outro: ficções	105
4.1. A nostalgia	106
4.2. Os esquecimentos	117
4.3. O sabor	124
4.4. A biografia	129
4.5. O plágio	138
5. Eu e outro: performances	148
5.1. O diário	149
5.2. O etnógrafo	157
6. Conclusão	168
7. Referências Bibliográficas	175

Homo sum, humani nihili a me alienum puto.
Publius Terentius Afer

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo . . .*
Mário de Andrade

*Aprendi que ninguém pode descobrir o labirinto em que o outro vive,
sem se perder no próprio.*
Jorge Andrade

1. Introdução

Esta tese tem como ponto de partida dois interesses particulares: por um lado, nossa predileção pela prosa de ficção brasileira das últimas décadas do século XX; por outro, a convicção de que é possível estabelecer algum vínculo entre a ficção e o mundo, não no sentido de propor a defesa de uma literatura realista ou engajada, mas no de ler algo da realidade em que vivemos – ainda que com infindáveis ressalvas – nas páginas da literatura, no sentido de encontrar nas palavras não respostas, mas questionamentos, provocações sobre problemas que nos afetam a existência.

Tendo em vista essa dupla predileção, debruçamo-nos sobre a leitura da recente prosa de ficção e sua abordagem crítica, ao mesmo tempo atentando para questões teóricas que emergem não apenas no campo da literatura, mas também das ciências humanas em geral.

Inevitável, pois, nessa perspectiva, deparar com a problematização sobre a temática da identidade, da alteridade, dos confrontos que se estabelecem entre o *eu* e o *outro* como uma das mais relevantes questões do século XX, que (re)desenhou o mapa-múndi como um imenso espaço de fronteiras semoventes em que indivíduos e grupos caminham, encontram-se, desencontram-se, enfrentam-se, digladiam, sempre em busca da definição de seus próprios contornos como sujeitos.

Se não temos hoje um conflito de dimensões mundiais, temos aos milhares as pequenas guerras que se desenvolvem na África, no Oriente, ou entre índios e fazendeiros em muitas regiões do Brasil; se não há mais uma

guerra fria entre duas potências definidas, há aquela que faz milhares de vítimas no embate identitário entre Ocidente e Oriente; se há uma pretensa globalização, ou mundialização, que nos quer pasteurizar a todos, tornar-nos “iguais”, há indivíduos e grupos que combatem diariamente – com armas, crenças, ações ou palavras – pelo desejo da diferença, e não da igualdade.

Evidentemente, a abordagem da temática identitária pela literatura não é questão nova, nem surgiu no século XX; ao contrário, para tomarmos apenas o contexto do Brasil, já se registra desde a primeira narrativa sobre o país, a **Carta** de Pero Vaz de Caminha. Ganha nova força no Romantismo, adquirindo mesmo o status de um projeto de nação a ser perseguido, estabelecendo-se como marca do surgimento de uma literatura efetivamente nacional, conforme assinalado pelo conceito de “formação” da literatura brasileira proposto por Antonio Candido. E volta a ser extremamente discutida no Modernismo, a partir da releitura crítica daquela visão romântica.

A partir da “maioridade” de nossa literatura, pois, estabeleceram-se basicamente dois parâmetros metonímicos para a abordagem da identidade/nacionalidade: Iracema e Macunaíma. Se a personagem de Alencar, tomada como representação do Brasil e da América, revela o discurso romântico ainda incipiente e até mesmo idílico do encontro entre o Velho e o Novo Mundo, a de Mário de Andrade acrescenta-lhe outras tantas faces, caracteres, trazendo à cena o hibridismo como protocolo de leitura para nossa identidade.

A noção de *hibridismo* será extremamente presente ao longo do século XX, não apenas no campo dos estudos literários mas também em

diversos ramos das demais ciências. Tal interesse deve-se aos mecanismos concretos – como o desenvolvimento de meios de transporte e da tecnologia da informação – que facilitam a circulação de indivíduos, objetos e informações, intensificando o contato e o conflito entre interesses e culturas. As inúmeras propostas de compreensão e análise dos fenômenos proporcionados por tais encontros e desencontros valem-se dos mais diversos conceitos relacionados ao *hibridismo: globalização, mundialização, culturas híbridas, identidades complexas, poéticas da diversidade*, entre outros.

O que nos propomos discutir é o formato que tal polemização toma na contemporaneidade, e nesse aspecto julgamos poder encontrar, na prosa de ficção da virada do milênio, uma possibilidade produtiva de análise, em cuja cena ficcional o jogo de construção de identidades apresenta-se como algo marcante tanto no nível discursivo/estético quanto no nível temático/ético. A proliferação de instâncias narrativas, a problematização da voz autoral, o questionamento da verdade narrada, a presença reiterada de personagens investigadores, cientistas, antropólogos, o contato e o conflito entre identidades disciplinares, campos do saber diversos, tudo isso nos parece ser o índice de uma discussão bastante fértil que a literatura propõe na virada do milênio.

Para abordar esse tema, é preciso tecer algumas observações sobre o corpus de análise de textos ficcionais. Considerando sobretudo a década de 1990, verifica-se não só a continuidade do percurso de autores já “estabelecidos” em nossa literatura mas também um grande número de “estreantes” que chegam com grande força às nossas páginas. A par dessa

vasta produção com que deparamos, a crítica – cujo autor muitas vezes também freqüenta a escrita como ficcionista – tem produzido vasto material na esteira da tentativa de compreensão dessa produção ficcional.

Tal cenário exige, pois, pelo menos dois cuidados iniciais para abordagem, cujos contornos é preciso delimitar desde já. Por um lado, temos a proximidade temporal do nosso objeto de análise; por outro, a multiplicidade desse objeto e dos recortes críticos que o envolvem.

Quanto ao primeiro aspecto, os riscos impostos pelo tempo são vários. As obras ficcionais de que dispomos são da ordem do gerúndio, pois escrevem-se por autores em pleno vigor de sua produção, não apresentando ainda a noção de um todo acabado, o que implica a inexorável probabilidade do envelhecimento das análises que delas propusermos. Da crítica pode-se dizer o mesmo, pois que esta se constrói a cada dia nas academias, congressos, nos artigos e livros publicados, enfim, nos debates teóricos gestados no mesmo ventre que nos fornece a ficção.

Estariamos, portanto, diante de um problema epistemológico grave dependendo da perspectiva científica adotada em alguns campos da ciência: a falta de distanciamento crítico entre o sujeito e o objeto da análise, o que poderia trazer “contaminações” demasiado subjetivas à nossa visão crítica. Entretanto, o que poderia representar uma falha metodológica em circunstâncias específicas, apresenta-se em nossa perspectiva mais como desafio, e até mesmo como escolha de uma perspectiva, já que as próprias reflexões no cenário da epistemologia, nas últimas décadas, com as instigantes discussões sobre a emergência do sujeito, vêm apontando para caminhos que abalam a separação rígida entre sujeito e objeto do

conhecimento. Como solo dessas novas perspectivas, encontram-se as relativizações sobre as próprias instâncias de *sujeito* e *objeto*, tidos não mais como elementos prontos, completos, definíveis em totalidade, mas como construções, tangíveis apenas no processo dialógico, na perspectiva de algo *em relação a*.

Nesse contexto, nossa opção por tal perspectiva epistemológica vai ao encontro da própria temática desenvolvida no trabalho: pretendemos explorar a construção de identidades como fenômeno que se instaura no *dialogismo*, no entrecruzar de vozes, sobretudo ao considerarmos que, no plano literário, essa construção ocorre no plano da leitura e da escrita. Procuraremos demonstrar que as instâncias do *eu* e do *outro* não são mensuráveis como um conjunto de caracteres intrínsecos a um determinado indivíduo, os quais poderiam ser captados para traçar um perfil bem delineado. Ao contrário, *eu* e *outro* misturam-se, hibridizam-se e complexificam-se na trama dos discursos em que são construídos, à medida que se lêem e escrevem reciprocamente.

Quanto ao segundo aspecto, qual seja a profusão de material crítico sobre nossa recente prosa de ficção, julgamos também ser inerente à forma complexa pela qual a questão identitária vem sendo apresentada ao longo do século XX. Nesse sentido, vale lembrar que o grande trabalho concebido com a perspectiva de “explicar” nossa identidade na literatura, a **Formação da literatura brasileira**, de Antonio Candido, apresenta como ponto de chegada de seu percurso analítico o Romantismo. Se hoje nos ressentimos da ausência de uma nova obra, à altura da lucidez de Candido, que pudesse mapear a continuidade daquela análise ao longo do século XX, cremos que

tal fato deve-se mais a características inerentes à própria multiplicidade do fenômeno literário do que à ausência de críticos ou de disposição para empreender a jornada.

De um lado, perdemos a ilusão da perspectiva teleológica – talvez a maior peça pregada pelo século XX nas “certezas” do XIX – portadora do alento de que caminhávamos para algum lugar, que haveria um ponto de chegada e, para as concepções mais platônicas, haveria até mesmo o *bem* a nos aguardar no final do percurso. De outro, não havendo mais o caminho, mas apenas veredas, ganhamos a possibilidade do plural, do múltiplo, do *inter*, da convivência até mesmo de abordagens paradoxais. A *doxa* cede lugar à *para doxa*, ao que está em torno, ao lado de, ao constante somar de abordagens, sem se pretender esgotar a possibilidade analítica dos fenômenos.

Sendo assim, ao invés de selecionar um único recorte crítico em detrimento dos demais que se lhe acrescentam, optamos por tomar dessa recente produção teórica argumentos e autores diversos, adotando como limite não a filiação a esta ou aquela corrente de pensamento, mas considerando a existência da preocupação em discutir a questão da identidade, desde que abordada em perspectiva não monológica.

O que apresentaremos, portanto, como proposta de abordagem teórica para a leitura do processo de construção identitária, é o que denominamos *vozes etnográficas*, ou seja, procuraremos demonstrar como o movimento de ler e escrever a si mesmo e ao outro revela-se como um valor ético e estético relevante para a literatura brasileira contemporânea. Apesar de não se tratar de uma inovação absoluta da prosa de ficção recente,

julgamos ser uma de suas características importantes, à medida que reflete a maturação de todo um processo que se desenvolve há muito e ganha vigor no cenário do século XX.

Pretendemos, ainda, sugerir que a discussão seja entendida não apenas como um percurso retrospectivo sobre o debate identitário, mas que seja lida também como proposta para ser aprofundada neste terceiro milênio. Tomamos como referência para tanto a perspectiva de Ítalo Calvino que, ao formular suas propostas para o próximo milênio, desenvolve a um só tempo um movimento retrospectivo e prospectivo, pois, para definir os valores que considera relevantes ao terceiro milênio, percorre todo um caminho pela literatura do segundo, extraíndo dela o repertório de procedimentos considerados mais vigorosos, elencando-os como “propostas” não absolutamente inovadoras, mas como características que devem ser mantidas no porvir da literatura.

Para desenvolver nossa argumentação, apresentaremos, no capítulo 2, uma abordagem de caráter propriamente teórico, com o objetivo de construir o conceito por nós denominado *vozes etnográficas*, e sua possibilidade de rentabilidade na leitura de nossa recente prosa de ficção.

Nos capítulos 3, 4 e 5, proporemos análises de textos ficcionais – contos e romances – a partir dos quais pretendemos demonstrar a presença das *vozes etnográficas* como articuladoras de procedimentos discursivos empregados na construção das categorias de alteridade em nossa ficção.

A inclusão, no capítulo 3, de narrativas de ficção produzidas em momentos anteriores ao nosso recorte temporal – década de 1990 – justifica-se pelo fato de julgarmos que estas prefiguram, de modo bastante claro no

corpo do texto, a apresentação de *vozes etnográficas*. Julgamos, assim, que iniciar nosso percurso com estes textos proporciona ao leitor um mapeamento das questões básicas a serem desenvolvidas posteriormente.

Na conclusão, retomaremos os conceitos principais desenvolvidos ao longo da tese, procurando destacar algumas de suas implicações no processo de produção e recepção de nossa prosa de ficção contemporânea. Entendemos que todo percurso analítico desenvolvido na área de Letras não deve perder de vista este papel de tradutor que se encontra no cerne da formação do professor, do crítico, do resenhista, ou de todo aquele que se ocupa dos estudos que dizem respeito à relação entre texto e leitor. Assim, se nossa tarefa, ao fim e ao cabo, resume-se ao ato de ensinar a ler e a escrever, temos a convicção de que nossa produção teórica não se perde nas estantes das bibliotecas se consegue apresentar alguma contribuição sobre o ato da leitura e da escrita, atos esses a um só tempo tão simples e tão complexos.

2

Afinando vozes

A título de apresentação de um referencial teórico inicial, desenvolveremos, neste capítulo, reflexões sobre questões que se encontram na base dos argumentos que pretendemos defender.

Desta forma, se nosso objetivo é investigar processos de leitura e escrita de alteridades na prosa de ficção, não poderíamos deixar de abordar problematizações referentes às instâncias do narrador e do personagem, portadores essenciais das vozes que se dão a ler nos textos. Para tanto, tomaremos por base sobretudo textos teóricos do campo da teoria da literatura.

De forma complementar, evocaremos algumas discussões epistemológicas da área da antropologia, no que concerne às problematizações sobre os procedimentos da escrita etnográfica. Desse modo, pretendemos ampliar nosso suporte teórico para a abordagem dos procedimentos de leitura e escrita do *eu* e do *outro* na prosa de ficção.

Com base na interseção de informações entre esses dois campos do conhecimento, apresentaremos a proposição de um conceito-síntese de nossa argumentação: a presença de *voces etnográficas* nos textos ficcionais.

2.1 Antecedentes

Can the subaltern speak?
Gayatri Spivak

Para começarmos a demonstrar os alicerces da argumentação que pretendemos desenvolver em nosso trabalho, faz-se necessário retomar uma reflexão de Silviano Santiago do final da década de 1970. Trata-se do artigo “Vale quanto pesa”, publicado em 1978.

Como base de sua argumentação, o autor assinala a existência de um problema crucial que afeta produtor e receptor da literatura brasileira do século XX: a vinculação a um papel social marcado por um “cosmopolitismo burguês”, típico de uma classe média ao mesmo tempo sofisticada e conservadora, petulante e cosmopolita. Se escritor e leitor encontram-se presos aos limites dessa classe média, a literatura endógena produzida e lida nesse circuito, além de carecer de edições e público mais amplos, torna-se fechada quanto ao aspecto temático, apresenta-se como uma literatura “cínica”, à medida que

/.../ o discurso ficcional é a réplica (no duplo sentido: cópia e contestação) do discurso de uma classe social dominante, que quer se enxergar melhor nos seus acertos e desacertos, que quer se conhecer a si mesma melhor, saber por onde anda e por onde anda o país que governa ou governava, que se quer consciente das suas ordens e desordens, ou ainda da sua perda gradual e crescente de prestígio e poder face a novos grupos ou a transformações modernizadoras na sociedade¹.

¹ SANTIAGO, Silviano. “Vale quanto pesa”. In: **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982, p. 27.

A pergunta que se impõe naturalmente é: como romper esse círculo que não permite a presença de outras vozes senão a de um discurso burguês na literatura brasileira?

Como bem assinala Silviano Santiago, a busca de respostas para essa questão implica o risco de se valorizar erroneamente uma postura populista, procedimento este equivocado porque se configura como uma solução não duradoura e meramente paliativa diante do problema da ausência de vozes subalternas na produção e na recepção artística. Isto porque o veículo de difusão da produção de caráter populista – como os movimentos da década de 1930, ou o CPC, três décadas depois – continua sendo elitizado, burguês e inacessível: o livro. A literatura continua, portanto, cínica, posto que não atinge de forma plena aquelas camadas cujas vozes, artificialmente, estão reproduzidas em suas páginas.

Como alternativa ao populismo, Santiago propõe uma postura mais eficaz e duradoura, porque menos imediatista: o engajamento político. Este engajamento é aquela postura que se debruça sobre questões mais profundas e menos imediatas que possam conduzir ao questionamento sobre problemas sociais, políticos e econômicos que afetam não só leitor e escritor de forma sincrônica, mas também permitam refletir sobre processos históricos individuais e coletivos que se apresentem como relevantes para a compreensão da constituição histórica de nosso país.

O exemplo mais nítido desse tipo de postura é, segundo o autor, a prosa modernista de caráter memorialista, que, apesar de seu limitado poder de penetração social e de “eficiência sócio-política”, exerceu um importante papel de engajamento político, já que

Configurado como obra formalmente universal e moderna /.../ o romance brasileiro modernista buscou consciente ou inconscientemente a sua postura ideológica mais avançada no discurso ficcional memorialista, como a dizer que a aventura individual, pela sua rebeldia social e audácia política, pela sua fuga e desrespeito da norma burguesa, pela sua ambição de ser exemplo e modelo autêntico de individualismo em regimes autoritários, seria digna da curiosidade e interesse dos seus pares.²

Emerge, porém, dessa constatação, um paradoxo crucial que afeta toda a produção modernista: por um lado, existe um projeto ético e estético de rupturas, de dessacralização, anti-burguês, ávido por contemplar formas e temas não canônicos de expressão artística, disposto a atualizar discursos retrógrados, a redefinir posturas político-ideológicas conservadoras, enfim, todo um projeto de releitura e refundação identitária, que contemplaria vozes até então excluídas; por outro lado, todo esse projeto emana daquela mesma elite burguesa que, salvo raras exceções, sempre foi a produtora e consumidora dos discursos artísticos em nosso país.

Atento a esse paradoxo, Silviano Santiago chama a atenção para o fato de que “o personagem-intelectual, narrador muitas vezes, central e remanescente sempre, entre Proust e Marx, encontra-se presente nos romances já citados”³, isto é, naqueles romances de cunho memorialista apontados como possível elemento de ruptura da expressão literária cínica.

Instaura-se, com essa constatação, uma problemática ainda hoje crucial, e a cada dia mais polêmica, no tocante à definição e valoração dos discursos presentes no texto literário. De um lado, há uma elite que, ao longo de nossa história, foi detentora das instâncias de produção, mediação

² Op. cit., p. 28

³ Idem, p. 29.

e recepção da expressão artística e intelectual, gerando, no mais das vezes, uma produção que, mesmo comprometida com causas ditas sociais, revelou-se endógena e autocentrada, chegando ao artificialismo e ao cinismo; de outro, um enorme contingente de excluídos, cujos discursos, por questões sociais, políticas e econômicas, não se fazem expressar pelo veículo “livro”, portanto não se fazendo ouvir.

Como alternativa a esse discurso ainda elitizado produzido pelo narrador-intelectual, Santiago aponta a estratégia daqueles autores capazes de relativizar a força discursiva intelectual em suas narrativas, movendo tais personagens para um outro nível, secundário, posto que se tornam como que “ouvintes-anotadores” de um discurso outro – este sim, não mais preso aos limites daquela classe média burguesa. O exemplo mais nítido desse procedimento narrativo seria a construção de ***Grande sertão: veredas***, obra em que

“De repente, uma voz não ouvida faz-se presente: ‘O senhor ... **Me dê um silêncio.** Eu vou contar.’ Furtando-se, em significativo deslocamento, àquela voz abrangente e indiferente do discurso memorialista, senhorial e culto, sobressai o grande romance de Guimarães Rosa.”⁴ (grifo nosso)

Há que se observar a necessidade de o intelectual silenciar-se para ceder lugar a um outro discurso, no caso de um jagunço, habitante de um espaço diferente daquele em que em geral se encontram os círculos elitizados produtores de literatura, o que trará para o texto a voz desse outro lugar. O silêncio, entretanto, não é completo – e mesmo que o fosse não deixaria de ser significativo, como bem demonstram os teóricos da análise

⁴ Idem, p. 30.

do discurso, defensores de que os silêncios têm tanto valor significativo quanto os falares. O intelectual, portanto, ainda que “silencioso”, não se apaga totalmente da narrativa:

Torna-se pertinente assinalar que o lugar ocupado no discurso anterior pelo narrador-intelectual, agora se encontra preenchido por alguém que obedece e desobedece ao mando do senhor, o jagunço Riobaldo. Riobaldo que apenas pode falar, e fala "em ignorância" a este "senhor" que a todo momento aflora silencioso na narrativa. Com isso, passa o intelectual, cidadão e dono da cultura ocidental, a ser apenas ouvinte e escrevente, habitando o espaço textual - não com o seu enorme e inflado eu - mas com o seu silêncio. O intelectual é o escrivão de "idéias instruídas", que só pode pontuar o texto de Riobaldo, como diz a psicanálise e o próprio narrador: "Conforme foi. Eu conto; **o senhor me ponha ponto**".⁵ (grifo nosso)

Cabe ao intelectual, como se vê, ainda “pontuar” de certa forma o discurso alheio. Vale ressaltar aqui a polissemia do verbo *pontuar*, que pode ser lido em pelo menos três sentidos diversos nesse contexto: atuar como escrivão do discurso de Riobaldo, transformando sua voz em palavras, e entre elas empregando os sinais de pontuação necessários; fazer-se presente no discurso de Riobaldo, entendendo-se, assim, que, por mais que se trate do discurso de um jagunço, este está *pontuado* pela voz do intelectual ouvinte; delimitar os limites da voz do jagunço, pôr-lhe ponto, como que dizendo até aonde ele pode ir. Note-se que, em todos esses sentidos, configura-se um exercício de poder do “senhor” em relação ao jagunço, poder esse que lhe é atribuído pelo fato de pertencer a uma elite que traz consigo a capacidade de interferir no discurso daqueles que pertencem a uma classe menos favorecida. Por isso,

⁵ Idem, p. 31-32.

O deslocamento narrativo acima assinalado concorre para que a fala do jagunço se afirme sem a certeza do mando e sem a tranqüilidade do poder, certeza e tranqüilidade encontradas nos textos memorialistas senhoriais e cultos e que ele, Riobaldo, procura exaustivamente no seu interlocutor silencioso. O falar de Riobaldo se caracteriza sintomaticamente por um constante gaguejar de dúvidas e incertezas, cujo bom exemplo seria esta passagem: "O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso direito com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito". O "contar direito" não pertence ao dominado.⁶

Se por um lado o discurso de Riobaldo revela-se ainda titubeante devido a sua consciência de ter que passar pelo crivo de um ouvinte intelectual, por outro

assinala uma imprescindível e importante vertente dentro do discurso memorialista da classe dominante, pois aqui o intelectual apenas serve para colher o discurso do indivíduo não-citadino, do ser não-incorporado aos valores ditos culturais e europeizados da sociedade brasileira, do caboclo enfim.⁷

Distanciando-se, portanto, de um papel dominador na condução do discurso narrativo, silenciando, ainda que relativamente, sua própria voz em favor de outras vozes, externas ao ambiente citadino burguês e intelectualizado, o escritor brasileiro abre caminhos promissores para que se estabeleça uma postura efetivamente reflexiva engajada em nossa literatura, e não apenas momentos panfletários e discursos proselitistas de caráter populista.

Tendo chegado a esse ponto da reflexão, chamamos a atenção para os argumentos finais do artigo de Silviano Santiago, que muito contribuirão para a formatação das bases sobre as quais pretendemos construir nossa reflexão nessa tese: o fato de que o escritor, ao adotar essa perspectiva de

⁶ Idem, p. 33.

⁷ Idem, p. 34.

ouvinte e relator de vozes outras, aproxima seu trabalho da tarefa de um antropólogo, pois

Na medida em que o romancista apenas escuta a produção poética popular, apenas quer servir de veículo para que esta manifestação não-privilegiada se faça ouvir longe do local de enunciação, servindo de alerta para o nosso esquecimento cultural e de riqueza para a literatura, é que seu trabalho se assemelha ao de um antropólogo.⁸

Assim, em *Grande sertão: veredas*, *Macunaíma*, ou *Maíra*, exemplos elencados por Silviano Santiago, há um processo de distanciamento da cultura e dos valores da classe média burguesa dominante, assim como de seu discurso, à medida que seu representante no plano literário – o narrador-intelectual – afasta-se, abrindo espaço para que outros discursos possam fazer-se ouvir, assim como num texto etnográfico, em que a voz do antropólogo tenta afastar-se para que o leitor depare com outros discursos. Vale ressaltar, ainda uma vez que, assim como na literatura, no texto etnográfico também não há o apagamento da voz intelectual, como procuramos demonstrar com o exemplo de Guimarães Rosa. Entretanto, ainda que com limitações,

É neste entrecruzar de discursos, já que é impossível apagar o discurso europeu e não é possível esquecer mais o discurso popular, é neste entrecruzar de discursos que se impõe o silêncio do narrador-intelectual e que se abre a batalha da paródia e do escárnio, é aí que se faz ouvir o conflito entre o discurso do dominador e do dominado. É neste pouco pacífico **entrelugar** que o intelectual brasileiro encontra hoje o solo vulcânico onde desrecalcar todos os valores que foram destruídos pela cultura dos conquistadores. É aí que se constitui o texto-da-diferença, da diferença que fala das possibilidades (ainda) limitadíssimas de uma cultura popular preencher o lugar ocupado pela cultura erudita, apresentando-se finalmente como a legítima expressão brasileira. **É ainda neste entrelugar que o romancista vê no espelho, não a sua imagem**

⁸ Idem, p. 36.

refletida, mas a de um antropólogo. Um antropólogo que não precisa deixar o seu próprio país. E como tal, o romancista vive a mesma ambigüidade e a mesma contradição desse cientista social, tão bem expressa por Lévi-Strauss, em *Tristes Tropiques*: "Volontiers subversif parmi les siens et en rébellion contre les usages traditionnels, l'ethnographe apparait respectueux jusqu'au conservantisme, dès que la société envisagée se trouve être différente de la sienne".⁹ (grifos nossos)

Nesse momento, torna-se necessário evocar o artigo “Réquiem para aquarela do Brasil”, publicado por Luis Costa Lima no mesmo ano de 1978, e que tem como objetivo a interlocução com os argumentos de Silviano Santiago. O propósito daquele ensaísta é propor uma “pequena correção” ao argumento da “literatura fechada” de Santiago e acrescentar às conclusões deste um novo caminho.

Assim, se o problema central da literatura brasileira do século XX, destacado por Silviano Santiago, como vimos anteriormente, é o seu fechamento dentro dos limites produtivos e receptivos de uma classe média burguesa, Costa Lima apresenta a ressalva de que, em primeiro lugar, este não é um problema exclusivo da literatura brasileira, mas também afeta as produções européias:

/.../ Afinal de contas, as literaturas das nações capitalisticamente mais avançadas, as de expressão inglesa, alemã e francesa, formariam um círculo diferente? Seus produtores e receptores situam-se fora dos escalões médio e superior da burguesia? Há sem dúvida a considerar a possibilidade de relativa mobilidade social existente nestes países, que permite o acesso ao funil universitário de contingentes economicamente menos privilegiados. Mas esta mobilidade representa a entrada em cena de outros valores e expectativas, ou a anexação destes pelos valores burgueses, que assim, inclusive, melhor podem postular sua velha pretensão de universalidade?¹⁰

⁹ Idem, p. 39.

¹⁰ LIMA, Luiz Costa. “Réquiem para a aquarela do Brasil”. In: **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 125.

Dessa primeira “correção”, deriva a segunda, isto é, o fato de que a possibilidade de o leitor burguês efetivamente defrontar-se com o ponto de vista de outra classe só ocorre através de um artifício literário, de uma manobra discursiva promovida por um escritor que inevitavelmente estará preso à classe dominante. Para Costa Lima, a ruptura definitiva desse fechamento só pode ocorrer em situações de crise, de conflitos sociais que sejam capazes de promover rupturas na própria classe dominante, rompendo a homogeneidade inicial de seu discurso, de modo a gerar recepções distintas nos diversos setores que se formarão a partir da ruptura. O que, ainda segundo o autor, não se deu entre nós, e mesmo na Europa ocorreu poucas vezes ao longo da História.

Feitas as correções para demonstrar que “o jogo está previamente ganho [pela produção literária da classe média intelectualizada] e a expressão ‘antropológica’ não é menos fechadamente burguesa que a memorialista”¹¹ Costa Lima propõe um caminho complementar àqueles dois apontados por Silviano Santiago: trata-se do papel da loucura na ficção:

/.../ A loucura, a anormalidade ou qualquer que seja o nome que se prefira, torna-se o meio para, simultaneamente, rememorar a vida e fixar a presença de uma alteridade estranha. Este meio se realiza seja a partir da loucura propriamente dita, seja através de uma forma de linguagem. /.../ A loucura temática e/ou da linguagem permite que, na relação autor-leitor burgueses, a classe social de ambos se reconheça pela maneira como se mobiliza o cotidiano, pelas expectativas que encerra o dia dos personagens, até pelas referências modestas ao tempo de demora do ônibus, ao custo de vida, às conversas com os colegas de trabalho. A classe social reconhece-se através de um dos ‘seus’ que se desgarrou. Mas desgarrou-se como? Como classe e indivíduo se distanciaram a ponto de este tornar-se a metáfora do *outro*, no sentido antropológico?¹²

¹¹ Idem, p. 125.

¹² Idem, p. 127.

A indagação final é respondida, ao longo do artigo, com a análise dos romances *Armadilha para Lamartine* e *Quatro olhos*, através de um mapeamento dos processos de “afastamento” dos narradores, de posturas temáticas e discursivas “desajustadas” que esses narradores representam, cada um a seu modo. Sem a necessidade de retomar aqui essas análises, basta-nos identificar o cerne da interlocução que se estabelece entre os argumentos dos dois críticos em questão.

Embora um ensaísta apresente suas “pequenas correções” aos argumentos do outro, fica claro que suas proposições caminham numa mesma direção e, ao fim e ao cabo, convergem para um mesmo ponto. Se a preocupação central de ambos é identificar saídas para o problema do fechamento da literatura nos limites burgueses, suas respostas para o problema divergem apenas na superfície. O discurso da loucura apontado como alternativa de *afastamento*, de instauração do *desajuste* numa ordem vigente, seria diverso do *distanciamento* proposto anteriormente por Silviano Santiago? A presença de personagens loucos, abrindo lacunas na narrativa para a instauração de discursos não convencionais, seria diferente do *deslocamento* do foco narrativo verificado em *Grande sertão: veredas*? cremos que não, que na verdade, em ambos os argumentos, estamos diante de uma mesma alternativa, qual seja a construção de um *entre-lugar* em que se possam imbricar – ainda que não de forma totalmente pacífica – discursos de diferentes indivíduos e grupos.

2.2 Deslocamentos

*Se o observarmos na perspectiva discursiva, o texto é um bólido de sentidos.
Ele ‘parte’ em inúmeras direções, em múltiplos planos significantes.*
Eni Orlandi – **Interpretação**

Neste ponto de nosso percurso, faz-se necessária a referência às argumentação de Ricardo Piglia, estabelecendo um diálogo com suas **Tres propuestas para el próximo milenio**, em cuja introdução o pensador argentino evoca a argumentação de Italo Calvino, propondo atualizá-la no seguinte sentido:

Y yo he pensado entonces para conversar con ustedes partir de esa cuestión que plantea Calvino y preguntarme cómo podríamos nosotros considerar esse problema **desde Hispanoamérica, desde la Argentina, desde Buenos Aires, desde un suburbio del mundo**. Como veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No cómo la ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Cómo vería esse problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar los valores que pueden persistir.¹³ (grifos nossos)

Os valores que podem resistir, na perspectiva de Piglia, são: 1) a noção de verdade como objeto político e horizonte de luta; 2) o exercício do deslocamento da linguagem, de permitir que esta se afaste do centro e também se debruce sobre o que chega do outro; 3) o compromisso da literatura com a clareza, no sentido de iluminar obscuridades deliberadas.

Pretendemos salientar o argumento de *deslocamento* proposto pelo escritor argentino, pois vislumbramos neste procedimento narrativo a síntese

¹³ PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milénio (y cinco dificultades)**. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2001, p. 12.

dos argumentos de Silviano Santiago e Costa Lima expostos na seção anterior, à medida que o propósito de ambos – apesar de pequenas divergências – não era outro senão demonstrar estratégias discursivas capazes de “deslocar” o narrador de seu espaço autocentrado, valorizando obras em que este exerce o papel de ouvinte e escrevente de discursos outros. Esta é também a proposta de Ricardo Piglia, ao sugerir uma espécie de função ética que deve permear o fazer narrativo que se afasta do centro e busca tecer seu discurso com elementos que chegam também das margens.

Ao elegermos o *deslocamento* como conceito-síntese de nossa argumentação até este momento, e considerando o movimento entre *centro* e *margens* embutido neste conceito, nossa argumentação é imediatamente conduzida ao vastíssimo escopo teórico que se tem construído nos últimos anos, convencionalmente reunido sob a epígrafe de “estudos culturais”.

Se por um lado este guarda-chuva teórico oferece possibilidades alentadoras para alguns calcanhares-de-Aquiles que atormentam há décadas, ou até mesmo séculos, os analistas – como conceituar centro e margens, arte erudita e popular, cânone e obras de consumo imediato – por outro apresenta riscos de simplificação exagerada, justamente por tematizar problemas de tamanha envergadura e complexidade.

Faz-se necessário, portanto, demonstrarmos desde já a cautela com que se deve pensar o conceito de *deslocamento* ora proposto.

Uma aplicação ingênua, porque redutora e simplista, levaria o analista a vislumbrar neste conceito um instrumento redentor no seguinte sentido: se o problema central da literatura brasileira – conforme já assinalado por Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e outros tantos críticos

não elencados aqui – é a necessidade de deslocar o foco de um grupo elitizado de produtores de arte para aquele outro grupo de excluídos, o problema estará solucionado a partir do momento em que se “dá a voz” a este segundo contingente, em que a fala das “margens” deixa a obscena e ganha a cena. O *deslocamento*, nesse raciocínio, seria entendido como um percurso teleológico, à medida que a literatura seria tanto mais perfeita quanto mais se distanciasse do centro e caminhasse em direção à margem.

Poupadas, neste momento, as discussões sobre os conceitos de “centro” e “margens”, que por si sós já seriam suficientes para desequilibrar a visão teleológica a que nos referimos, concentremo-nos, por ora, no risco de entender deslocamento como sinônimo de substituição. Substituir centro por margem, erudito por popular, ao contrário de oferecer caminhos sustentáveis, conduz, no mínimo, ao equívoco já apontado por Silviano Santiago, qual seja o risco do populismo. É fundamental enfatizar, portanto, que o exercício do deslocamento não pode ser entendido como mera substituição de um conjunto de valores por outro, sob pena de se incorrer em graves falhas conceituais.

Para não retomar o já exaustivo debate sobre **Quarto de despejo**¹⁴, – publicado há quase cinco décadas – tomemos episódios mais recentes para exemplificarmos o risco de equívocos a que nos referimos.

No artigo “As migrações, a tolerância e o intolerável”, datado do final dos anos de 1990, Umberto Eco propõe uma interessante definição para os conceitos de “imigração” e “migração”: ocorre imigração quando há movimentação de um grupo de indivíduos de um país para outro, em

¹⁴ JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ediouro, s/d.

quantidade irrelevante em relação à cepa original, e sob condições que podem ser controladas politicamente, programadas e aceitas; já a migração seria um fenômeno incontrolável, que ocorre quando um povo inteiro desloca-se de um território para outro, provocando mudanças radicais na cultura do território para onde migra. Após estabelecer a diferença, Eco salienta que devemos ter atenção especial às migrações, porque

Os fenômenos que a Europa tenta enfrentar agora como se fossem casos de imigração são, pelo contrário, casos de migração. **O Terceiro Mundo está batendo às portas da Europa, e entra mesmo se a Europa não estiver de acordo.** O problema não é mais decidir (como os políticos fingem acreditar) se estudantes com *xador* devem ser admitidas em Paris, ou quantas mesquitas podem ser construídas em Roma. O problema é que, no próximo milênio (e como não sou profeta não posso especificar a data), a Europa será um continente multiracial, ou se preferirem, “colorido”. **Se lhes agrada, assim será; se não, assim será da mesma forma.**¹⁵ (grifos nossos).

Ampliando um pouco mais a noção de migração de Eco, pensemos nesses movimentos de deslocamento não apenas entre povos distintos, mas entre grupos dentro de um mesmo território, dentro de uma mesma nação, ou seja, imaginemos espaços cuja ocupação era anteriormente pré-definida e que passam a ter seus limites rompidos por grupos que dele também desejam participar. Desloquemos a análise do cenário das fronteiras européias e passemos à realidade brasileira, em que se verificam grupos sociais, étnicos e econômicos prontos para o embate. Acrescentemos a isso a lembrança de que a arena do confronto pode não ser apenas as ruas, mas também o espaço discursivo, o texto literário, e chegamos à “Literatura marginal”. Não aquela de tempos idos, mas a bandeira sob a qual Ferréz

¹⁵ ECO, Umberto. “As migrações, a tolerância e o intolerável”. In: **Cinco escritos morais**. Trad. de Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 110.

organizou uma recente publicação de contos escritos por “excluídos” da cena literária, que traz como subtítulo: “talentos da escrita marginal”.

No prefácio – intitulado “Terrorismo literário” – o organizador adverte que

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa-grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque **não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.**¹⁶ (grifos nossos)

Para além da semelhança do ato de entrar sem bater, que assinalamos como fato aproximador entre os prognósticos de Eco sobre a realidade européia e a intenção dos “marginalizados” brasileiros, é preciso enfatizar o erro conceitual iminente que a leitura ingênua deste tipo de intenção de deslocamento pode ocasionar. Trata-se do que Leila Perrone-Moisés¹⁷ identifica como uma leitura precária das proposições de Derrida, cujas considerações sobre a “diferença” oferecem bases para os teóricos dos estudos culturais. Ocorre que algumas dessas análises ancoradas no filósofo francês, à medida que buscam caminhos idealistas e metafísicos, estabelecem dualismos hierárquicos propondo o privilégio de um discurso em relação a outro, contrariando pressupostos básicos do pensamento derridiano, ou seja,

¹⁶ FERRÉZ. (org) **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 10.

¹⁷ PERRONE-MOISÉS, Leila. “Desconstruindo os estudos culturais”. Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

muitos dos que invocam Derrida parecem não ter entendido bem o que é a “desconstrução”. Usam-na no sentido de uma crítica textual cuja base ideológica estaria assentada em sentidos previamente determinados, em termos morais, isto é, de um “bem” oposto a um “mal”, de “verdades” opostas a “mentiras”, de posições “politicamente corretas” opostas a posições “politicamente incorretas”. Assim, seria “desconstrutivo” qualquer ataque ao patriarcalismo, ao logocentrismo, ao eurocentrismo, ao colonialismo, ao racismo, etc. O resultado da leitura superficial e muitas vezes falseadora dos textos de Derrida, pelos culturalistas, é que, para combatê-los, muitas vezes seus opositores culpam a desconstrução, usando este termo de modo igualmente leviano. Assim, Derrida é duplamente traído: pelos culturalistas e pelos inimigos do culturalismo.¹⁸

Se, por um lado, existe a posição redutora de considerar válida a substituição de um discurso por outro, ao invés de analisar os meandros do jogo que entre eles se estabelece pela “diferença”, por outro lado pode decorrer daí um segundo equívoco, este relacionado à atribuição de valor artístico aos discursos produzidos pelas “minorias” que pretendem deslocar-se para o espaço do cânone.

Tomemos como exemplo um trecho do conto “A vingança de Brechó”, escrito por Dona Laura, apresentada por Ferréz em sua coletânea como escritora e porta-voz da sua comunidade na colônia de pescadores 2-3 em Pelotas, RS:

Operava-se a metamorfose. O menino apaixonado transformava-se em homem, alhures sabia que a colméia em questão recebia todo o zangão imoportérrio. Brechó, porém, não resistiu, armou um aranzel danado, e terminou num corpo-a-corpo com Januário, um moço bom de briga que foi nocauteado por Brechó. A partir daí, o negrinho ganhou o respeito da turma e até uma certa admiração por parte da índia. Era o florescer da primavera, quando os raios de sol infiltram-se com veemência entre a galharada verdoenga da mata, tal qual donzelas prendadas, com suas agulhas mágicas em opalas transparentes, para os seus bordados confeccionar. As águas prateadas da cachoeira, sob os raios dourados do sol, excitam-se dando uma mística coreografia.¹⁹

¹⁸ PERRONE-MOISÉS, Leila. Op. cit., p. 2.

¹⁹ DONA LAURA. “A vingança de Brechó”. In: FERRÉZ (org). **Literatura marginal: talentos da periferia**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 40.

Na história de Brechó, um garoto de periferia que cresce e comete um crime, claro está o tom de artificialidade que permeia a escrita, patente já na escolha lexical que confere uma artificialidade ao texto – vocabulário revelador da tentativa da autora de conferir valor ao seu discurso a partir da inserção de um vernáculo “sofisticado”, próprio daquele espaço para o qual ela pretende “deslocar-se”, cujas portas pretende transpor.

Atribuir valor literário a este tipo de discurso é o segundo problema que se instaura, pois, ainda segundo Leila Perrone-Moisés:

/.../ A tendência à exaltação do anteriormente oprimido, como diferente e superior, tem levado a um discurso panfletário e, no campo da crítica e do ensino, a uma valorização ideológica de toda literatura minoritária como necessariamente boa e estimável, o que, na verdade, as exclui do cotejo com as literaturas hegemônicas.²⁰

Verificamos, assim, a necessidade de considerar com bastante rigor a aplicação do conceito de *deslocamento*, o que pressupõe não a simples transposição de um espaço a outro, não a mera substituição de um discurso por outro, nem mesmo a assunção de um espaço de “margem” do qual se deve sair em direção a um “centro” no qual se deve entrar. Ao contrário, é preciso pensar o *deslocamento* pela lógica do *suplemento* e da *diferença* conforme propostos por Derrida, eliminando posturas maniqueístas e substituindo as afirmações generalizantes do tipo “isto ou aquilo” pelas análises que privilegiem o “nem isso nem aquilo”, “por um lado isto, por outro aquilo”.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leila. Op. cit., p. 4.

2.3 Deslocando vozes

*O que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação,
inteiramente original, mas a maneira diferente de encarar.*
Silviano Santiago – “O narrador pós-moderno”

Antes de propor a definição de vozes *etnográficas* é preciso um cuidado especial, já que estamos no campo dos conceitos e, no caso específico dos estudos literários, nosso objeto de análise manifesta-se no terreno do texto, do discurso. Cabe, portanto, delimitarmos como se manifestam estes discursos no plano do texto ficcional, já que é neste plano que buscaremos ouvir as vozes que darão suporte às nossas investigações.

Nessa perspectiva, algumas questões são inevitáveis: quais vozes manifestam-se primordialmente em uma narrativa de ficção?; de que modo manifestam-se?; de quais recursos dispõe a narrativa ficcional para trazer à luz determinados discursos?

A resposta a tais questões é, em um primeiro momento, óbvia, pois remete a mecanismos fundamentais para a existência da narrativa: narrador(es) e personagem(s). Desse modo, para que qualquer voz possa ser ouvida deve haver uma história a ser contada e, naturalmente, duas são as instâncias detentoras de voz nas histórias: narradores e personagens.

Retomemos, pois, algumas considerações acerca dessas instâncias primordiais da estrutura narrativa, começando por ouvir o que tem a dizer Wolfgang Kaiser sobre a figura do narrador.

A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do ‘narrar’: há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário a ambos.

Por meio de um artifício técnico pode concretizar-se e intensificar-se esta situação primitiva: o autor oculta-se então atrás de um outro narrador na boca do qual põe a narração.²¹

O narrador apresenta-se como um ente intermediário, um mediador entre o fato e o ouvinte, considerando o contexto de oralidade da narrativa primitiva. Dispõe também de técnica, é artificioso, sendo possível entender o ato de narrar, portanto, como um ofício. Em seu ofício, a técnica permite ao narrador delimitar, para seu público, as “regras do jogo” em que se dará o narrar, para que se estabeleça o pacto e sejam entendidos os limites da verossimilhança. Nesse sentido, Kayser assinala a relevância do que denomina “narrativa enquadrada”:

O autor de uma narrativa enquadrada cria, por meio do público que apresenta e da figura fixada do narrador, uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá agora que mover-se. Mas a limitação desta técnica proporciona ao mesmo tempo também ao autor as possibilidades mais fecundas. Quando, por exemplo, Storm no seu *Schimmelreiter* (Cavaleiro do Cavalo Branco) põe a narrativa na boca dum mestre-escola ilustrado, as coisas mágicas e sobrenaturais, que ele relata abanando a cabeça, recebem uma ênfase e configuração especiais. (A narrativa enquadrada é um meio técnico excelente para satisfazer uma exigência basilar que o leitor reclama da arte de narrar: isto é, a credibilidade do que se narra. Formam uma exceção as ‘histórias de patranhas’ (*Lügengeschichten*), existentes em todas as literaturas. Mas precisamente o facto de esse tipo de narrativas ser constituído como tal pelo seu carácter ‘mentiroso’ mostra que em todos os outros casos inexoravelmente se impõe a credibilidade.).²²

Neste momento, vale lembrar que, segundo, Benjamin²³, há um propósito intrínseco a essa narrativa que podemos denominar como clássica:

²¹ KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1976, p. 211.

²² KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 212.

²³ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

a pretensão de transmitir, com a história narrada, algum tipo de ensinamento, alguma sabedoria que se relacione ao senso prático para a vida dos indivíduos que constituem o público. Assim, a tarefa de ambos os narradores clássicos estabelecidos por Benjamin – o camponês sedentário e o marinheiro comerciante – é recolher histórias ao longo de seu percurso de vida e transmiti-las aos ouvintes, transmitindo, assim, experiências, elementos que lhes serviriam para a aprendizagem.

Ocorre, porém, que já no mesmo texto Benjamin assinala o esvaziamento desse caráter utilitário da narrativa primordial, que na modernidade perde seu sentido, vindo à cena outros perfis de narradores com propósitos diferentes daqueles, como o narrador do romance e o jornalista.

Como assinala Silviano Santiago²⁴ sobre essa questão, a perda do caráter de transmissão de sabedoria traz consigo a necessidade de reflexão sobre o afastamento do narrador em relação à experiência narrada. Isso se explica pelo fato de que, naquele propósito inicial de transmissão de conhecimento, o narrador recolhia o material a ser narrado mas, antes de recontá-lo a seu público, submetia-o à interseção com sua própria experiência de vida, sua própria subjetividade. A partir do momento em que há a perda dessa finalidade pedagógica do narrar,

“a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado).”²⁵

²⁴ SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno.” In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

²⁵ SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 43.

Na seqüência do argumento, o autor considera que, apesar desse distanciamento, nenhuma escrita é inocente, pois, ainda quando se debruça sobre uma experiência alheia sem confrontá-la com a própria a subjetividade, quem narra faz-se presente, já que “ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta”²⁶. Nessa perspectiva, a questão que se coloca como inevitável, segundo Silviano Santiago, é exatamente a pergunta óbvia: “Por que este não narra as coisas como sendo suas, ou seja, a partir da sua própria experiência?”²⁷

A hipótese apresentada é a seguinte:

/.../ O narrador se subtrai da ação narrada /.../ e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. **Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor.** Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. **Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna;** narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.²⁸ (grifo nosso)

A figura do narrador, nesse sentido, torna-se bastante problematizada, à medida que desestabiliza aquela confiança nele depositada pelo ouvinte/leitor no cenário clássico. O conceito de narrativa enquadrada, segundo a proposta de Kayser, já não mais funciona, ou no mínimo requer uma total revisão do que se entende por enquadramento. Não sendo mais o portador de uma “verdade” a ser aceita pelo ouvinte/leitor, não detendo mais uma posição de certa forma hierarquicamente privilegiada – enquanto era portador de informações relevantes que aquele se dispunha a

²⁶ Idem, p. 43.

²⁷ Idem, p. 43.

²⁸ Idem, p. 44.

receber – o narrador passa a compartilhar com o leitor o papel de observador de outrem, qual seja o personagem.

O corolário dessa constatação, para Santiago, é a instauração do olhar como categoria constitutiva da narrativa pós-moderna. Isso porque, com o esvaziamento do caráter pedagógico da narração, com a perda do valor da palavra do narrador como portadora de experiências a serem apreendidas, e finalmente com sua aproximação com o papel de observador junto ao leitor, a construção de sentido da narrativa passa a ocorrer não mais a partir da força das palavras emitidas por quem escreve, mas a partir da experiência do ver, do olhar sobre o personagem. Eis a questão:

/.../ A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. **O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.**²⁹ (grifos nossos)

Com esse argumento Silviano Santiago caminha para a conclusão de seu artigo, não sem deixar transparecer um tom crítico em relação à “sociedade do espetáculo”, das imagens massificadas a que somos submetidos no mundo contemporâneo. Não pretendemos aprofundar essa discussão, por julgarmos não ser pertinente ao objetivo de nosso trabalho, mas interessa-nos enfatizar a noção do que podemos entender como uma espécie de textualização do olhar que aproxima narrador, leitor e, também, personagem nos textos ficcionais, dada a constatação segundo a qual o que se capta sobre este último, antes de serem características intrínsecas a ele, reveladas de dentro para fora, são, na verdade, construções daqueles olhares

²⁹ Idem, p. 51.

lançados a ele, olhares que se textualizam nas palavras das quais é constituído o texto.

Para lançarmos mais um fator complicador nesse instigante jogo que se estabelece na trama dessa vertente da narrativa contemporânea, acrescentemos algumas considerações sobre a instância do personagem, a começar pelo seguinte aspecto:

/.../De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade. Uma expressão nominal como ‘mesa’ projeta o objeto na sua unidade concreta, mas isso apenas *formaliter*, como esquema que contém apenas potencialmente uma infinidade de determinações. Através das funções significativas da oração posso atribuir (ou ‘retirar’) a essa unidade uma ou outra determinação (a mesa é azul, alta, redonda, bem lustrada); mas por mais que a descreva ou lance mão de aspectos especialmente preparados, capazes de suscitar o preenchimento imaginário do leitor (‘a mesa era um daqueles móveis tradicionais em torno do qual, antes do surgir da televisão, a família costumava reunir-se para o jantar’), – as objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas **regiões indeterminadas**, porque o número das orações é finito. Assim, a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo ‘real’, totalmente determinado.

Este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a ‘vida’ da obra literária, a variedade das concretizações, assim como a função do diretor de teatro, chamado a preencher as **múltiplas indeterminações** de um texto dramático.³⁰

Observe-se que o argumento apresentado integra a noção de personagem à questão fundamental da ficção, posta desde a crítica aristotélica: o problema da *mimesis*. Tomada como construção da linguagem, portanto elemento do nível da representação – assim como objetos e cenas apresentados no texto – a personagem apresentará, em sua

³⁰ ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 32-33.

constituição, zonas de indeterminação devidas à capacidade limitada da linguagem de reproduzir em plenitude “a coisa em si”.

Portanto, mesmo sob o risco de soar como óbvio, porque já superadas as expectativas em relação à arte realista em sua concepção mais ortodoxa, julgamos não ser possível prescindir dessa constatação inicial sobre a indeterminação para pensar a inserção do personagem naquele jogo de olhares já instaurado entre narrador e leitor.

Cremos que tal raciocínio seja necessário para desfazer, de antemão, um equívoco interpretativo que poderia surgir em relação a essa nova situação narrativa criada na ficção. O equívoco seria o fato de depositar na instância do personagem falsas expectativas na intenção de suprir as “perdas” no que se refere à capacidade do narrador de emissão de juízos verídicos, totalizantes, confiáveis. Em outras palavras, o erro de alimentar a esperança de encontrar, nos perfis de personagens apresentados, a apreensão de algum tipo de “verdade” que pudesse ser aplicável como instrumento pedagógico.

O equívoco de tal perspectiva, assim, seria explicado por pelo menos dois argumentos.

Em primeiro lugar, já se demonstrou o esvaziamento da concepção clássica da narrativa como elemento de transmissão de ensinamentos para a vida, de aprendizagem. Se este poder “pedagógico” não se encontra mais nas palavras do narrador, parece pouco produtivo procurá-lo na instância do personagem, visto que, mais do que uma questão específica da narrativa literária, trata-se mesmo de compreender a impossibilidade de atribuir a qualquer narrativa, na modernidade, o poder exprimir “verdades”. Trata-se

de compreender uma mudança de paradigma que não mais se abriga sob uma concepção teleológica de História capaz de apontar caminhos a partir da utilização da narrativa – seja ela ficcional ou não – como exemplaridade, como guia de caminhos a serem seguidos para atingir um fim que se acreditava existir.

Em segundo lugar, o personagem de ficção, ele mesmo concebido dentro da lógica do processo de criação literária, deve ter sua coerência entendida no contexto da representação, da *mimesis*. E esse estabelecimento de coerência pode valer-se de um outro gume da faca do procedimento mimético, uma espécie de inversão do que seria um limitador do processo de representação. Assim, se nenhum recurso de linguagem é suficiente para captar a realidade em sua essência e transpô-la para o plano dos signos, tal fato poderia ser entendido como uma limitação da arte; por outro lado, a arte transforma essa própria limitação em vantagem, à medida que emprega recursos de linguagem os quais, estes também, são particularidades suas, elementos não usuais na “realidade” concreta. Portanto, ao mesmo tempo em que não possui recursos para representar com fidelidade o real, a linguagem artística desenvolve potencialidades no sentido de recriá-lo, reinventá-lo.

Inserindo a instância do personagem de ficção nessa perspectiva, temos que

as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que **reúne os fios dispersos e**

esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.³¹ (grifo nosso)

Dessa forma podemos estabelecer a noção de coerência à qual devemos estar atentos para seguir na perspectiva até aqui proposta. O fato de termos proposto a desestabilização das instâncias de leitor, narrador e personagens, de evocarmos um modelo narrativo descomprometido com a expressão de “verdades”, exige o cuidado de não se confundir tal cenário com a possibilidade de um nihilismo, ou de uma relativização absoluta e infértil, desprovida de coerência. O que se propõe, ao contrário, é pensar a narrativa e as vozes que a constituem segundo um padrão específico de coerência, de consistência, à medida que, gestada num contexto de indefinições, de possibilidades múltiplas, de olhares que se encontram, somando-se, a narrativa traz para seu processo de construção essa mesma lógica das possibilidades, das diversas vozes que nela ecoam.

2.4

Vozes etnográficas

*Se a uva é feita de vinho, talvez a gente seja
as palavras que contam o que a gente é.
Eduardo Galeano – **O livro dos abraços***

Sintetizando os argumentos apresentados até aqui, avaliemos a moldura narrativa em que se situa a prosa de ficção que pretendemos explorar.

³¹ ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 35.

Em primeiro lugar, trata-se de textos que não se dão a ler como portadores de explicações definitivas, de “verdades”, de caráter de exemplaridade sobre a experiência humana. Limitam-se a apresentar possibilidades, a problematizar tal experiência, mais do que explicá-la.

Em segundo lugar – como um procedimento discursivo indissociável da constatação anterior – as instâncias narrativas, as vozes que falam nesses textos revelam-se no plano da incompletude, dos ruídos, dos fragmentos de olhares que marcam a aproximação – e o distanciamento – entre leitores, narradores e personagens, tornando-se o texto um espaço essencialmente dialógico, polifônico.

Delimitando, nesse tipo de texto, a temática que nos interessa mais especificamente, pensemos em que medida tal cenário narrativo conforma estratégias discursivas no que concerne à leitura e à escrita do *eu* e do *outro* em textos ficcionais.

Nesse sentido, mesmo sendo nosso objeto de análise a ficção, julgamos ser possível estabelecer uma aproximação com argumentos do campo dos estudos etnográficos, área que, por excelência, dedica seus esforços ao trabalho de leitura e escrita do *outro* e, como veremos mais adiante, também do *eu*.

Referindo-nos grosso modo à atividade do etnógrafo, podemos tomá-la à semelhança daquela de um tradutor, que se estabelece no terreno fronteiro das linguagens. Se o tradutor tem diante de si um dado texto, expresso numa linguagem diferente da sua, o qual deve ler, analisar e propor-lhe uma nova escrita numa outra linguagem, a sua própria, destinado à leitura de seus pares, do mesmo modo cremos ser possível entender a

atividade etnográfica. O antropólogo, diante de culturas diversas, expressas também em linguagens diferentes da sua, dedica-se à leitura, análise e posterior reescrita daquela cultura, e o resultado desse trabalho será lido por seus pares.

Sabe-se, porém, que nenhuma atividade de tradução está imune à interferência do que se denomina “entropia”, termo tomado de empréstimo à termodinâmica e que, no terreno da tradução, refere-se ao que se perde e se ganha no procedimento de transposição de uma linguagem para outra. Em outras palavras, trata-se da referência à impossibilidade de manutenção da integridade do objeto traduzido, o que se deve basicamente a dois fatores: de um lado a impossibilidade de equivalência absoluta entre duas linguagens; de outro, ao elemento subjetivo presente na figura do tradutor. Vale lembrar, nesse sentido, a definição do tradutor como um “transcriador”, proposta por Haroldo de Campos, pretendendo enfatizar o caráter autoral do tradutor, bem como propor que a obra traduzida encerra uma grande distância da original, estabelecendo-se, a um só tempo, como o mesmo e um novo texto.

Creemos que a referência à *entropia* faz-se presente em uma das grandes discussões no campo dos estudos etnográficos ao longo do século XX, que é exatamente a questão da autoridade etnográfica, ou seja, a reflexão epistemológica sobre os procedimentos de leitura e escrita do *outro* na tarefa do etnógrafo. Dessa forma, problematiza-se a possibilidade ou não de leitura da integridade desse *outro* nos textos etnográficos, à medida que os indivíduos e culturas ali representados são o resultado do processo de tradução empreendido pelo antropólogo, processo esse também marcado pela entropia.

James Clifford, como ponto de partida para tal questão, afirma que

/.../ deve-se ter em mente o fato de que a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual. O processo é complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor.³²

No cenário dessa discussão, um movimento de investigação epistemológica tem-se desenvolvido no panorama dos estudos de antropologia ao longo das últimas décadas. O intuito de tal investigação é identificar e analisar procedimentos de escrita, recursos textuais empregados pelos etnógrafos, visando à avaliação sobre a medida da interferência desses recursos – lingüísticos, discursivos, retóricos, figurativos – no processo de escrita dos povos e culturas cuja observação é traduzida nos trabalhos etnográficos.

Tais investigações oferecem suporte à compreensão da chamada *autoridade etnográfica*, à medida que permitem a reflexão sobre a possibilidade de interferência da entropia não apenas na produção mas também na recepção dos estudos etnográficos, considerando os limites entre a objetividade e a subjetividade na escrita e na leitura desses textos.

Portanto cremos que, assim como propusemos na seção anterior no tocante ao modelo narrativo evocado na ficção, o que está em pauta, no campo da investigação sobre os modos de escrever a etnografia, é a busca pela definição de um aparato epistemológico que seja coerente e consistente num dado contexto. Uma vez que não é possível ignorar a subjetividade inerente ao observador e ao processo de escrita desenvolvido por ele, torna-

³² CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 21.

se necessário, antes de pensar numa invalidação ou num vale-tudo da escrita etnográfica, refletir sobre as estratégias de compreensão que devem ser evocadas para se atuar como escritor ou leitor em tal contexto.

Nesse sentido, James Clifford aponta alguns procedimentos, denominados “modos de autoridade”, que se têm verificado no cenário dos estudos etnográficos ao longo das últimas décadas, os quais apresentaremos a seguir.

Com o estabelecimento da observação participante como método de trabalho do etnógrafo a partir da década de 1920, o reconhecimento da autoridade do antropólogo baseia-se no princípio da experiência. Assim, a *autoridade experiencial* é aceita como fruto da “sensibilidade” do pesquisador que, imerso na convivência com o grupo observado, acumula conhecimentos capazes de lhe permitir uma percepção mais aguda em relação ao estilo de vida daquele grupo social.

Embora apresentando o fato de “estar lá”, de ter participado da experiência do *outro*, como garantia de autoridade, a concepção da *autoridade experiencial*, segundo Clifford, ao mesmo tempo ilumina e obscurece o trato da escrita etnográfica. Esse duplo movimento ocorre, por um lado, devido ao próprio caráter subjetivo e até mesmo intuitivo que marca o compartilhamento de experiências simbólicas entre observador e observado; por outro, considerando-se o fato de que o acúmulo de experiências será posteriormente textualizado no procedimento de escrita do antropólogo.

Assim,

É compreensível, dado seu caráter vago, que o critério experiencial da autoridade – crenças não problematizadas no “método” da observação participante, no poder das relações de afinidade emocional, da empatia, etc. – tenha sido submetido a críticas por antropólogos hermeneuticamente sofisticados.³³

A partir dessa visão crítica, propõe-se refletir não apenas sobre a experiência da observação, mas também a da escrita, o que leva a considerar uma nova proposição: a *autoridade interpretativa*. Tal necessidade surge a partir da constatação de que

A capacidade dos antropólogos de nos fazer levar a sério o que dizem tem menos a ver com uma aparência factual, ou com um ar de elegância conceitual, do que com sua capacidade de nos convencer de que o que eles dizem resulta de haverem realmente penetrado numa outra forma de vida (ou, se você preferir, de terem sido penetrados por ela) – de realmente haverem, de um modo ou de outro, “estado lá”. E é aí, ao nos convencer de que esse milagre dos bastidores ocorreu, que entra a escrita.³⁴

Ocorre, entretanto, mais uma vez, um duplo movimento, a ser considerado no interior dessa nova concepção. De um lado, responde à demanda daqueles que pretendem deslocar o foco da experiência para o processo de escrita. De outro, evoca problematizações inerentes a esse próprio processo, como, por exemplo, o fato de que o ato de escrever pode significar, em si mesmo, um modo de interferência no fenômeno observado, à medida que a etnografia se faz pelo processo “organizador” do texto escrito. Assim, fenômenos simbólicos, culturais, observados de modo não seqüencial, manifestos segundo uma lógica típica do cenário onde ocorrem, “anotados” pelo observador, são recombinações – para o que a escrita oferece diversas alternativas – ao tomarem a forma de texto.

³³ CLIFFORD, James. Op. cit., p. 38.

³⁴ GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 15.

Diante desse novo problema, constata-se que

/.../ nem a experiência nem a atividade interpretativa do pesquisador científico podem ser consideradas inocentes. Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia.³⁵

Assim, sob paradigma da *autoridade dialógica e polifônica*, muitos trabalhos recentes de etnografia têm trazido para o corpo do texto procedimentos discursivos que privilegiam a pluralidade de vozes, como, por exemplo, apresentar a escrita sob a forma de diálogo entre dois indivíduos, sendo um deles o etnógrafo e o outro o etnografado.

Entretanto, mesmo nessa perspectiva o problema não se equaciona completamente, pois, ainda que o recorte da heteroglossia represente um avanço, remete-nos àquela questão discutida na primeira seção deste nosso capítulo: a problemática do “dar a voz” ao *outro*. Portanto, à semelhança do que se constata sobre aquele “Senhor” como anotador do discurso de Riobaldo, o etnógrafo aqui se apresenta como o que “dá a voz ao outro”, uma vez que, mesmo presente no texto, a voz do etnografado não se faz por si mesma, mas só pode ser trazida à cena pela pena do etnógrafo, detentor da escrita.

Nota-se, portanto, que, apesar das tantas propostas epistemológicas que se vêm construindo em torno do problema da leitura e da escrita do *outro*, trata-se de procedimento altamente complexo, já que a aparente solução de uma dificuldade acarreta imediatamente outra.

³⁵ ³⁵ CLIFFORD, James. Op. cit., p. 43.

Nesse contexto, não se pode deixar de mencionar a preocupação com o conceito de *autoetnografia*. Eis o cenário em que surge a necessidade dessa discussão:

A partir do momento em que algumas perspectivas antropológicas retomam a questão do indivíduo e que a subjetividade do próprio antropólogo passa a ser discutida em sua relação com a construção do texto etnográfico e que, por sua vez, no campo dos estudos literários, passam a predominar perspectivas teórico-metodológicas que enfatizam a contextualização e a historicidade das produções culturais e nas quais o autor e sua localização passam a ser compreendidos como dados de certo modo incontornáveis para a compreensão dessas mesmas produções, os gêneros autobiográfico e biográfico voltam a interessar como repositórios de questões que envolvem não apenas modos de construção do *self* através da escritura, mas, e principalmente, sua relação com a cultura e a sociedade através da qual e na qual esse *self* interativamente se constrói. É portanto nesse contexto de mudança de perspectivas teórico-críticas parcialmente vivido por ambas as disciplinas, no qual a subjetividade do produtor de conhecimento (formal ou do “senso comum”) passa a ter uma importância decisiva, que surge o termo autoetnografia.³⁶

A autora demonstra e analisa, ao longo de seu trabalho, a multiplicidade de circunstâncias em que o conceito é utilizado: pode referir-se a biografias, autobiografias, etnografias que apresentam múltiplos pontos de vista, etnografias como representação do *self* em contextos de literaturas de minorias, dentre tantos outros. O que dá unidade ao termo, segundo a autora, em todas as suas aplicações, é o fato de tratar-se de um conceito que busca a superação de dicotomias – tais como sujeito/objeto, eu/outro, indivíduo/sociedade – no processo de construção de conhecimento.

Assim,

A ênfase sobre a percepção *simultânea* destas duas instâncias (*auto* e *etno*), contempladas pelo termo *autoetnografia*, (na sua forma sem hífen,

³⁶ VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 99-100.

como prefiro adotar), participa, a meu ver, do esforço de alguns teóricos e críticos da cultura contemporâneos em criar conceitos que operem na interseção dos termos de pares dicotômicos, numa tentativa de criar condições cognitivas de apreensão da relação entre os dois não de modo alternado e/ou oposto, mas sim concomitante, simultâneo, relacional.³⁷

Delimitado o cenário da discussão no campo da antropologia, cremos ser possível definir a aproximação entre este campo do conhecimento e a abordagem da literatura que desenvolveremos em nosso trabalho, e formular o que denominamos como a presença de *vozes etnográficas* nos textos ficcionais estudados.

Assim, ao nos referirmos a tal conceito, consideramos que as obras literárias com presença de *vozes etnográficas* apresentam basicamente o seguinte panorama: a) no nível temático, a proposição de alteridades em confronto, as instâncias do *eu* e do *outro* que se relacionam, cada qual trazendo à cena suas subjetividades; b) no nível discursivo, a problematização da escrita dessas alteridades, pela presença de narradores e personagens com alto grau de complexidade; c) a necessidade de estabelecimento de estratégias de leitura capazes de entrar nesse jogo polifônico para perceber as alteridades como instâncias que se revelam na perspectiva de algo “em relação a”, não sendo apresentadas de forma definida, totalizante.

Nos capítulos seguintes, procuraremos demonstrar e problematizar esse processo, o que faremos a partir da análise de textos narrativos ficcionais da literatura brasileira, voltando a recorrer ao instrumental teórico até aqui apresentado, complementando-o e aprofundando-o à medida que surgirem, nos textos ficcionais, vozes que reclamem novas abordagens.

³⁷ Idem, p. 213.

3

Eu e outro, aqui e lá

Apresentaremos, a seguir, a análise de cinco textos ficcionais, com o objetivo de demonstrar, com esse recorte, a presença, ao longo do século XX, de narrativas que já empregavam em sua construção discursiva recursos de relativização das posições do eu e do outro, apresentando vozes plurais e complexificando a delimitação dos sujeitos narrados.

Os textos escolhidos para análise são os seguintes, aqui apresentados em ordem cronológica de publicação: **Os Sertões** (1902), de Euclides da Cunha (1902), o conto “*A menor mulher do mundo*” (1960) de Clarice Lispector, o conto “*O outro*” (1975), de Rubem Fonseca, **A hora da estrela** (1977), ainda de Clarice Lispector, e **Maíra** (1978), de Darcy Ribeiro.

A leitura que proporemos desses textos ficcionais seguirá, coincidentemente, sua ordem cronológica de publicação, mas ressaltamos que o critério cronológico, embora relevante para se estabelecer um panorama sobre o surgimento das narrativas, não se revela como nosso condutor principal. Para a produtividade da análise que pretendemos apresentar, julgamos mais pertinente considerar as obras em relação ao cenário de encontro entre as alteridades apresentado em cada uma delas.

Por essa via, podemos agrupá-las em três blocos, valorizando seu potencial de significado no que diz respeito à nossa proposição de estabelecer aproximações entre o ler e escrever o *outro* e a *si mesmo* no território da ficção e da etnografia.

Assim, o primeiro bloco seria composto d’**Os Sertões** e do conto de Clarice Lispector, textos que apresentam a questão espacial conforme as situações em que se desenvolveram os estudos etnográficos até aproximadamente meados do século XX. Trata-se da situação clássica do *estar aqui* e *estar lá*: a pesquisa etnográfica, neste contexto, pressupõe o deslocamento espacial do antropólogo, que sai de seu meio cultural e vai ao encontro de outro espaço, onde está o *outro* a ser lido.

Considerando **A hora da estrela** e “O outro” como a possibilidade de um segundo agrupamento, percorremos um cenário diverso, já que as referências de *aqui* e *lá* não se mostram mais definidas como espaços delimitados ou distantes. *Eu* e *outro* habitam o mesmo espaço, compartilham as mesmas referências culturais. Ainda assim, pertencendo a esse mesmo espaço geográfica e lingüisticamente definido, qual seja o ambiente urbano de uma metrópole, marcam-se por diferenças bastante relevantes, que merecem análise. Poderíamos, neste caso, estabelecer uma aproximação com o que se convencionou denominar antropologia urbana, movimento que se firma no cenário dos estudos antropológicos sobretudo na segunda metade do século XX. Neste cenário, entende-se que o *outro* a ser analisado não está mais distante no espaço, compartilha o mesmo universo cultural e espacial do pesquisador.

Na terceira parte do capítulo abordaremos o romance **Maíra**, o qual julgamos promover um outro tipo de problematização em relação ao cenário em que se dá o encontro das alteridades. Procuraremos demonstrar esse procedimento a partir da discussão sobre a presença do conceito de *hibridização* na narrativa de Darci Ribeiro.

3.1. Nem Hércules nem Quasímodo

*E como sempre, a coerência na contradição
exprime a força de um desejo.*
Jacques Derrida – ***A escritura e a diferença***

Há certas frases e versos que restam inexoravelmente ligados a quem os escreve, repetem-se *ad nauseam* e correm por isso alguns riscos. Podem perder, na exaustão do repetir-se, a beleza estética ou a força expressiva que concentravam no ato de sua produção. Descontextualizadas, desenraizadas do solo textual em que foram concebidas, perdem a plenitude do dito e passam a ser preenchidas pelo não-dito, ou por novos dizeres que se lhes somam na vozes que as repetem.

Prestam-se até à conclusão de um belo discurso para ocasiões especiais, como uma formatura, por exemplo: Neste *mundo mundo, vasto mundo*, onde *tudo que é sólido desmancha no ar, tinha uma pedra no meio do caminho*. Mas *viajar é preciso, por mares nunca dantes navegados*, porque *tudo vale a pena, se a alma não é pequena*.

Enfim, *o sertanejo é, antes de tudo, um forte*.

Nosso caminhar pelas vozes *etnográficas* ao longo do século XX não poderia ter outro interlocutor inicial senão **Os Sertões**. Não há dúvidas de que se trata de um texto fundador daquele século no que tange ao empreendimento de esforços em direção à compreensão dos conflitos gerados pelo choque de identidades. Exatamente por ser um esforço inicial,

recebe as glórias e paga as penas por falhas, ambas registradas fartamente por seus leitores e críticos contemporâneos e posteriores.

Não tencionamos retomá-las aqui. Pretendemos resgatar a frase que ecoa fortemente ainda um século após sua escrita, relê-la à luz de seu próprio contexto de produção e resgatar outras palavras, daquele mesmo contexto, não raro silenciadas. Enfim, procuraremos identificar, já naquele contexto, o processo de leitura e escrita do outro como uma complexidade de discursos, de *vozes etnográficas*. cremos que vale também render uma homenagem a Euclides da Cunha, que se pretende ter deixado clara ao final desta seção.

Em 1897, com o posto de 1º tenente e bacharel em Matemáticas, Ciências Físicas e Naturais, Euclides da Cunha parte para Canudos e, homem de seu tempo, leva na bagagem toda uma preparação intelectual disponível na época. Instrumental crítico hoje certamente questionável, como assinala Antonio Candido:

/.../ Para compreender um acontecimento histórico, Euclides pesquisa a psicologia dos protagonistas; para compreendê-la, vai até as influências da raça e do meio geográfico. Esquema que hoje nos parecia demasiado mecânico, porque hoje, em sociologia, damos relevo a fatores de ordem especificamente social, mas que no seu tempo era de preceito, porque correspondia às concepções, então dominantes, do naturalismo científico.³⁸

Uma leitura menos atenta da obra concentraria a atenção sobre essa voz determinista, conduzindo à conclusão precipitada de que, na visão de Euclides, o conflito de Canudos explicar-se-ia pelo isolamento geográfico do sertanejo, que o segrega do contato com populações litorâneas,

³⁸ CANDIDO, Antonio. “Euclides como sociólogo”. In “Remate de males”. Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP, Número Especial Antonio Candido. Campinas, 1999. Anual. p. 29.

embrutecendo-o e tornando-o disposto ao embate quando entra em contato com o outro, o diferente.

É o próprio Antonio Candido quem esclarece que a abordagem do isolamento do sertanejo, por Euclides, não se apresenta meramente pelo aspecto geográfico. Além disso,

/.../ Qualquer análise mais apurada desde logo revela que, sob sua pena, o conceito de isolamento é também sociológico. Além disso, discriminando os fatores do isolamento, e temperando as influências do meio físico, Euclides estuda dois fatores eminentemente sociais: o econômico e o político.³⁹

Recuperemos, pois, nossa referência inicial à frase sobre o sertanejo, para em seguida continuarmos o diálogo com Antonio Candido. Propomos, agora, a releitura da afirmação de Euclides acrescida das reflexões propostas até este ponto, de modo a identificar quais outras vozes somam-se a ela.

O sertanejo é, **antes de tudo**, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, **entretanto**, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. **Hércules-Qasímodo**, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. */.../*

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

³⁹ Idem, p. 30.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja – caracterizado sempre pela **intercadência** impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.

É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante: sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. /.../

Mas se uma rês *alevantada* envereda, esquiva, adiante, pela caatinga garranchenta, ou se uma ponta de gado, ao longe, se trasmalha, ei-lo em momentos transformado, cravando os acicates de rosetas largas nas ilhargas da montaria e partindo como um dardo, atufando-se velozmente nos dedados inextricáveis das juremas.⁴⁰ (grifos nossos)

Podemos agora resgatar o quanto de silêncios permanece ao tomarmos a frase isoladamente, e o quanto se revela nesta pequena passagem **d’Os Sertões**. O cerne do procedimento interpretativo que desejamos ressaltar na sentença não está, pois, no dito, mas em seu não-dito, que se encobre no pronome indefinido “tudo” e se desvela não no antes, mas no depois, nas outras vozes que se somam sobre o sertanejo na seqüência do texto.

Se há uma voz que define a alteridade sob a égide da força, uma outra voz, suplementar, dita pelo mesmo emissor da primeira, define este outro também sob o signo da fraqueza; se há neste outro a hercúlea capacidade de superar obstáculos, exercer tarefas de grande monta, há a deformidade do corcunda, a limitação física, a feiúra. Caracteres diversos

⁴⁰ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002, p. 77-78.

somam-se num texto marcado por operadores argumentativos que enfatizam a adversidade, a oposição, demonstrando, nitidamente, que o procedimento discursivo em que o *eu* constrói a imagem do *outro* instaura-se no terreno das ambivalências. Ainda segundo Candido:

/.../ Esta alternância de atitudes aparece a cada passo na parte sobre "O Homem". No meio físico, é a seca e a bonança; no homem, a presteza e a preguiça; no grupo, a humildade mística e o assomo sanguinário; nas ocupações, a monotonia do pastoreio e o turbilhão das vaquejadas. Sob a pena de Euclides, "**intercadência**", "**intermitência**", "**intercorrência**", são vocábulos diletos, tanto quanto "insulado", "insulamento" – estes definindo a direção, aqueles o ritmo da vida social.⁴¹ (grifos nossos)

Caberia aqui uma questão: o olhar ambivalente não representaria uma contradição quanto ao método científico pretendido por Euclides? Formado sob a égide do cientificismo, do rigor lógico, não deveria apresentar uma caracterização menos ambivalente de seu objeto de análise? A resposta encontra-se na própria questão, já que a apresentação do indivíduo é sempre feita em relação ao meio – não por acaso o capítulo “A terra” antecede o capítulo “O homem” no texto de Euclides. Assim, antes de se apresentar incoerente, mantém-se n’**Os Sertões** um princípio de coerência interna da análise com os pressupostos que a embasam: note-se que a terra também é apresentada também quanto ao meio geográfico, por exemplo nas referências à seca e à bonança; assim, se o princípio analítico pressupõe uma íntima relação entre o homem e o meio, justificam-se as modulações do primeiro por estarem presentes também no segundo.

Assim, a epígrafe de Derrida – tomando-se qualquer semelhança com a narrativa trágica da vida de Euclides como mera coincidência –

⁴¹ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 31.

explica a relevância e a consistência das vozes que escrevem o sertanejo na obra euclideana.

Na visão de José Guilherme Merquior, pode-se acrescentar um outro argumento que contribui para validar ainda mais a consistência e a capacidade de leitura e releitura dos fatos presentes no percurso de Euclides pelos sertões. Assim:

Os *Sertões* são, antes de mais nada, uma retratação. Retratação do tribuno republicano, que tinha condenado dogmaticamente sem procurar compreender o fenômeno, o ‘obscurantismo’ ‘reacionário’ dos jagunços de Antônio Conselheiro, e, em contato direto com o *hinterland*, foi levado a **reconhecer** o heroísmo anônimo das populações sertanejas. Neste sentido, é com Euclides que se perfaz aquela revelação intelectual e afetiva do sertão, do Brasil oculto e ‘verdadeiro’, que Capistrano tanto encarecia. Paralelamente, houve a retratação do cientificismo de Euclides: do seu determinismo geográfico e racial, convencido da inferioridade das ‘raças fracas’, mas rendido à descoberta de que ‘o sertanejo é antes de tudo um forte’... Essas **contradições**, por mais que turvem a coerência da visão científica de Euclides, depõem em favor da sua **honestidade intelectual**; principalmente, enriquecem a significação sociológica e estética da sua saga sertaneja. O alcance épico da pintura da rebelião cabocla não deriva, de fato, das teses racistas que Euclides pedia emprestado ao darwinismo social, e sim do sopro de transfiguração artística em que o prosador forjou os protagonistas e massas do drama de Canudos.⁴² (grifos nossos)

Embora discordemos da referência de Merquior a “contradições” – porque o termo pode remeter a significados negativos ou depreciativos, contrários ao que pretendemos demonstrar nas páginas anteriores – julgamos relevantes as colocações do crítico em relação à retratação em relação a posições anteriores, e por isso destacamos o termo “reconhecer”. Vejamos em que medida esta palavra pode funcionar como um instrumento bastante produtivo para a análise que propomos.

⁴² MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 264.

É preciso, para tanto, considerar que a abordagem do tema referente à revolta de Canudos antecede, no pensamento de Euclides da Cunha, a pesquisa de campo e a escrita **d’Os Sertões**. Sabe-se que outros textos foram escritos por ele antes mesmo de ter contato com os sertanejos, numa perspectiva, digamos, apenas teórica. Sabe-se, também, que essa sua preparação teórica baseia-se no instrumental determinista, em voga na segunda metade do século XIX. Desse modo, poderíamos comparar seu percurso ao de um etnógrafo: tendo delimitado um tema de interesse – o sertanejo – debruça-se sobre um arcabouço teórico que julga suficiente para embasar-lhe as análises; em seguida, parte para o trabalho de campo, onde desenvolverá a observação; finalmente, depois de ter “estado lá”, produz o material escrito, apresentando o que observou em campo, analisado à luz da teoria de que dispõe.

Voltemos ao sentido de “reconhecer” o erro proposto por Merquior. Evidentemente, trata-se de prova cabal de honestidade intelectual, procedimento por si só capaz de atribuir grande mérito a Euclides da Cunha. Propomos, entretanto, trazer os termos “conhecer” e “reconhecer” para o jogo discursivo que se estabelece no processo de ler e escrever o outro, que precede a redação d’**Os Sertões** na obra do autor.

Considerando que “conhecer” vem do latim *cognoscere*, apresentando o mesmo radical de “cognição” – termo tão caro aos cientistas das mais diversas áreas que hoje buscam analisar os intrincados processos pelos quais o homem pensa – propomos a seguinte leitura: no contexto da retratação euclideana, “reconhecer” é mais que simplesmente admitir um erro, é “repensar”. Se o objeto da análise é o *outro* – o sertanejo – conclui-se

que este fora “conhecido”, pensado a partir de certas premissas teóricas, examinado à distância; no contato direto, foi “reconhecido”, pensado novamente, apresentando, aos olhos do analista, novas faces, que só então se revelaram, ou desvelaram. Antes de invalidar o “conhecimento” anterior do objeto de pesquisa, o “reconhecimento” soma-se-lhe, amplia-lhe a abrangência.

São, portanto, vozes que se somam, exigindo, para sua compreensão, a aceitação de que o conhecimento, como desejo e manifestação do pensar, constrói-se pela lógica do suplemento.

É a presença dessa lógica como organizadora da leitura e da escrita do *outro* que pretendemos frisar em nossa análise, assinalando sua presença já neste texto fundador sobre a alteridade no século XX. E vale ressaltar que não se trata apenas da leitura e da escrita do *outro*, mas também do *eu*: se no percurso que trilhamos em direção a esse outro somos levados a “reconhecer” algo, não o fazemos apenas em relação à caracterização desse *outro*, à medida que o “reconhecimento” relaciona-se à reorganização de nosso próprio pensamento, à reformulação de premissas, à revisão de paradigmas. Assim, o *eu* é afetado pelo outro exatamente naquele espaço mais recôndito, no âmbito de sua constituição mais específica que o difere dos demais animais, e também determina suas idiossincrasias, tornando-o indivíduo: a esfera cognitiva, o pensar.

3.2. O riso

Sua escuridão era impenetrável. Olhava para ele como olharia para alguém que se encontra no fundo de um precipício onde o sol nunca brilha.
Joseph Conrad – *O coração das trevas*

Há muitas maneiras de entrar num texto, e também de sair dele. Há muitas leituras e leitores para um mesmo objeto, sobretudo se o objeto é arte, se clama por ser lido e relido, se propõe encontros e desencontros entre indivíduos e alteridades em suas linhas e entrelinhas. Assim é o conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, publicado na década de 1960, lido e relido nas mais diversas circunstâncias críticas, mas que – cremos – ainda e sobretudo hoje, oferece-se ao leitor como uma faca de dois gumes, à medida que lhe lança aos olhos “coisas” que lhe podem enganar, iludir, ludibriar.

Para ler no conto o jogo de vozes sobre as alteridades, pretendemos conduzir nossa análise teórica ensaiando a seguir duas possíveis abordagens dessa narrativa, ao fim de que não nos posicionaremos sobre a validade de uma ou outra como detentora de verdades, mas apenas como possibilidade de demonstração de uma estratégia narrativa extremamente sofisticada quanto à orquestração de vozes *etnográficas*.

Tomemos os parágrafos iniciais do conto:

Nas profundezas da **África Equatorial** o **explorador francês** Marcel Pretre, **caçador e homem do mundo**, topou com uma **tribo de pigmeus** de uma **pequenez** surpreendente. Mais surpreso, pois, ficou ao ser informado de que menor povo ainda existia além de florestas e distâncias. Então mais fundo ele foi.

No **Congo Central** descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria.

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. **‘Escura como um macaco’**, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida.

Ali em pé, estava, portanto, a menor mulher do mundo. Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês tivesse inesperadamente chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. **Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor.** E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito.⁴³ (grifos nossos)

Iniciemos nossa primeira possibilidade de leitura considerando os termos destacados. Observa-se, assim, que a narrativa começa por apresentar o momento de encontro entre dois mundos, revelando, já nas primeiras linhas, no nível lexical, todo um jogo de oposições no que concerne à descrição de tais mundos. Aceitando esse protocolo de leitura, analisemos tal estrutura antitética como possível roteiro para que o leitor entre na temática central do conto.

Dois mundos estão em contato: África e Europa – não é por acaso a nacionalidade francesa do explorador. E esse contato, já se previne, não se dá de forma pacífica, pois que o europeu que se desloca para a África é o explorador, o caçador. Este sai de seu mundo “civilizado”, “racional”, “desenvolvido” e, portanto, grande, em busca do menor, do pequeno – destaque-se a oposição entre o “mundo” ao qual o explorador pertence e a “tribo”, espaço de Pequena Flor. O campo de visão do leitor atento a tais

⁴³ LISPECTOR, Clarice. "A menor mulher do mundo." In: **Laços de família**. 28 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 87.

detalhes não pode deixar de evocar a reconstrução dos confrontos que marcaram o choque inter-étnico entre a Europa, de um lado, e os demais continentes, de outro, sobretudo África e América, principalmente desde o final do século XV. Vale observar, neste contexto, a possibilidade de um interessante jogo de palavras proposto pelo sobrenome do explorador, já que, acrescentando-lhe apenas um acento, temos o termo *prêtre* – padre, em francês. Estamos, pois, diante da memória da prática catequética européia, marcada por segundas e terceiras intenções, que vigorou naquele cenário dos primeiros contatos inter-étnicos.

Os papéis da Europa e da África estão claramente definidos numa relação metonímica estabelecida pelos personagens Marcel Pretre e Pequena Flor. Ele é o explorador, o que descobre, o que se desloca de seu mundo em direção ao outro que vive “Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre folhas ricas do verde mais preguiçoso”; ela é a “coisa humana menor que existe”⁴⁴, que “coçou-se onde uma pessoa não se coça”⁴⁵. Os papéis estão definidos do mesmo modo que se definiram nas crônicas dos descobrimentos há cinco séculos, e a primeira preocupação de Marcel Pretre quando vê Pequena Flor não difere daquela que encontramos, por exemplo, na **Carta** de Pero Vaz de Caminha diante da primeira visão dos habitantes da América: a necessidade imediata de dar nome ao novo, tornando, assim, conhecido o desconhecido.

Tal preocupação percorre o conto de Clarice em toda a sua extensão, à medida que outros personagens vão sendo chamados à cena. Usando de cortes típicos da linguagem cinematográfica, o texto alterna diferentes

⁴⁴ Idem, p. 89.

⁴⁵ Ibidem.

olhares lançados sobre Pequena Flor, a partir do momento em que sua foto é publicada no jornal e passa a percorrer os apartamentos da cidade do Rio de Janeiro, provocando nos leitores o mesmo impacto que provocara no explorador francês, ou seja, a necessidade, ou a dificuldade, de nomear, de fazer existir em sua compreensão um outro que é absolutamente estranho e, por isso, incômodo.

Desse modo, o jornal com a foto da “coisa rara” circula por seis ambientes diferentes – apartamentos da cidade do Rio de Janeiro – provocando em todos eles reações paradoxais de ternura e incompreensão, amor e desumanidade, como comparações de Pequena Flor com bicho, brinquedo de criança, enfatizando seu aspecto de “coisa”, “coisa escura como um macaco”. O que o narrador sintetiza com o seguinte comentário: “Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho”.⁴⁶

No rastro dessa última frase do narrador, podemos voltar àqueles primeiros parágrafos e evocar as demais palavras que remetem ao campo semântico da escuridão como elemento caracterizador do espaço com que depara o explorador.

Inevitável, nesse sentido, evocar uma obra fundamental que emprega semelhante estratégia ao estabelecer o espaço da escuridão como cenário do encontro entre dois mundos, já no título remetendo a tal evidência: **O coração das trevas**. Assim, a experiência de contato com o *outro*, que ocorre no espaço simbólico das trevas, remete ao campo semântico do surpreendente, do olhar que não consegue ver com nitidez, já que se destina a algo para o que falta o “esclarecimento”.

⁴⁶ Idem, p. 90.

Acompanhemos o que nos informa o narrador de Conrad sobre essa experiência:

Escuros vultos humanos podiam ser vistos a distância, movendo-se rapidamente contra o fundo sombrio da floresta. Perto do rio, duas figuras de bronze, apoiadas em longas lanças, estavam paradas sob o sol, com fantásticos adornos de peles malhadas na cabeça, vestidas para a guerra, mas postadas feito estátuas. E, da direita para a esquerda, ao longo da praia iluminada, surgiu uma selvagem e deslumbrante aparição de uma mulher.

/.../ Era selvagem e soberba, de olhos bárbaros, majestosa; havia algo sinistro e imponente em seu andar decidido. E, no silêncio que subitamente caíra sobre toda a lastimosa terra, **a selva imensa, o corpo colossal da fecunda e misteriosa vida, parecia olhar para ela, pensativa, como se estivesse olhando para a imagem de sua alma tenebrosa e apaixonada.**

/.../ Ficou ali nos olhando, imóvel, e – **à semelhança da selva** – com o ar de quem medita sobre um propósito inescrutável.⁴⁷ (grifos nossos)

Se por um lado incide um pouco mais de luminosidade sobre a mulher observada no texto de Conrad, já que há o sol a contrastar com o ambiente sombrio da floresta, por outro essa luz não chega a ser suficiente para proporcionar a visão “clara” do outro para o narrador, não lhe permite livrar-se de suas angústias quanto à dificuldade de compreensão desse outro.

O trecho citado ressalta esse fato ao estabelecer, de forma bastante enfática, a força da relação metonímica entre a “selvagem” e a “selva”. Assim, embora haja raios solares iluminando a figura humana que se observa, estes pouco auxiliam o observador à medida que a selva, ela mesma, é sombria, não chega a ser “esclarecida” pelo sol. E é essa mesma selva que, personificada, lança seu olhar para a selvagem, contaminando também com as sombras o olhar do narrador-observador.

⁴⁷ CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 115-116.

Assim, o “inescrutável” da situação não está mais neste ou naquele indivíduo, mas no cenário de sombras em que se dá seu contato. A força da relação metonímica não permite que o eu observe o outro a não ser em relação ao espaço em que este outro se apresenta, como se, mesmo com alguma luz incidindo sobre o sujeito, esta não fosse suficiente para sua compreensão dada a escuridão do lugar habitado por ele.

É o que o texto de Conrad revela, poucas páginas adiante, quando o narrador admite que o *outro*, objeto de sua busca durante todo o percurso narrativo, não é exatamente um indivíduo, mas a selva propriamente dita:

Na verdade, havia-me voltado para a selva, não para o Sr. Kurtz, que, devo admitir, era como se já estivesse enterrado. E, por um momento, parecia como se eu também já estivesse enterrado numa vasta sepultura repleta de segredos indizíveis. Sentia um peso intolerável oprimindo-me o peito, e o cheiro da terra úmida, da presença invisível e vitoriosa da decomposição, **as trevas de uma noite impenetrável...** (grifos nossos)

A experiência de estar diante de um *outro* que não se dá a ver de forma “iluminada”, neste casos, proporciona ao *eu* que o observa sensações de incerteza, dúvida, dificuldade de nomear, medo. A gradação pode atingir seu potencial máximo na célebre frase que, no texto de Conrad – pronunciada pelo Sr. Kurtz na hora da morte, como única forma possível de exprimir o que havia compreendido em longo período de permanência na selva – sintetiza tal experiência: “O horror, o horror”.⁴⁸

Em outra perspectiva, não propriamente de horror, mas no mínimo de espanto frente ao inescrutável, revela-se a experiência da incompreensão para Marcel Pretre diante de Pequena Flor:

⁴⁸ CONRAD, Joseph. Op. cit., p. 133.

/.../ E então ela estava rindo. Era um riso como somente quem não fala ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada. Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era tão delicado como é delicada a alegria. O explorador estava atrapalhado.⁴⁹

Para explicar o atrapalhar-se do explorador, ou pelo menos tentar compreender os limites da situação em que ele se instaura, o leitor poderia evocar a distinção entre *natureza* e *cultura*, propondo-a como elemento básico da oposição entre os personagens tanto de Conrad quanto de Clarice. Assim, grosso modo, admitiria que em ambos os textos um *eu* proveniente do ambiente da cultura desloca-se para um espaço em que o *outro* vive em estado de natureza, e daí surgiria a dificuldade de compreensão. Essa seria devida ao fato de que, o homem da cultura, habituado à existência de regras que explicam os comportamentos sociais, não as encontraria no cenário da natureza, em que o elemento espontâneo prevalece.

Outra possibilidade a esse leitor seria a evocação da perspectiva do etnocentrismo, até como raciocínio complementar ao de natureza e cultura, como recurso de leitura para o conto de Clarice. Assim, ele também, leitor, movido pela necessidade de dar nome ao que existe, disporia de conceitos que lhe auxiliassem na leitura do texto e das alteridades que nele se constroem.

Daí viria a explicação para o comportamento tanto do explorador quanto dos demais personagens que vêem Pequena Flor como uma “coisa”, como emissora de uma voz inclassificável – o riso. A resposta para a

⁴⁹ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 94.

questão seria, assim, o fato de tratar-se de indivíduos etnocêntricos, incapazes de compreender o *outro* senão segundo seus próprios padrões.

Lançada a primeira hipótese de abordagem do conto, cremos, entretanto, que tal leitura revela ter o leitor se deixado levar por uma armadilha do texto. Iniciamos, pois, a partir desse ponto, nossa segunda proposta de leitura, retomando a observação de Derrida sobre a discussão e desconstrução dos conceitos de natureza e cultura em Lévi-Strauss:

/.../ Ora, logo no início da sua pesquisa e no seu primeiro livro (*Les structures élémentaires de la parenté*), Lévi-Strauss sentiu ao mesmo tempo a necessidade de utilizar esta oposição e a impossibilidade de lhe dar crédito. Em *Les Structures*, ele parte do seguinte axioma ou definição: pertence à natureza tudo o que é universal e espontâneo, não dependendo de nenhuma cultura particular nem de nenhuma norma determinada. Pertence em contrapartida à cultura o que depende de um sistema de normas regulando a sociedade e podendo portanto variar de uma estrutura social para outra. Estas duas definições são de tipo tradicional. Ora, logo desde as primeiras páginas das *Structures*, Lévi-Strauss, que começou por dar crédito a estes conceitos, encontra o que denomina um escândalo, isto é, algo que já não tolera a oposição natureza/cultura assim aceite e parece requerer ao mesmo tempo os predicados da natureza e os da cultura. Esse escândalo é a proibição do incesto. A proibição do incesto é universal; neste sentido poder-se-ia dizer que é natural; – mas é também uma proibição, um sistema de normas e de interditos – e neste sentido dever-se-ia denominá-la cultural.⁵⁰

O propósito de Derrida, com tal referência, é demonstrar a lucidez com que Lévi-Strauss, mesmo aceitando os conceitos de natureza e cultura como instrumentos válidos para uma boa parte da análise a que se propõe, admite a possibilidade de que existem fenômenos cuja compreensão situa-se na fronteira entre as duas proposições. O antropólogo francês admite, por exemplo, em relação à análise da proibição do incesto, tratar-se de um fenômeno que não poderia ser classificado como pertencente a uma das

⁵⁰ DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais.” In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 236.

categorias, já que “é universal; neste sentido poder-se-ia dizer que é natural; - mas é também uma proibição, um sistema de normas e de interditos – e neste sentido dever-se-ia denominá-la cultural.”⁵¹

Assim, se Lévi-Strauss denominou como um “escândalo” para a oposição entre natureza e cultura a questão da proibição do incesto, propondo sua leitura sob a perspectiva da “desconstrução” e da “diferença” derridianas, propomos pensar o riso de Pequena Flor também sob essa perspectiva do escândalo.

Por um lado, o riso é um elemento da natureza, porque potencialidade inata do humano, até mesmo como manifestação física. Por outro, é também um elemento da cultura, à medida que está sujeito a regras de contextualização, a ser classificado segundo normas e contextos em que sua emissão justifica-se. A dificuldade de “classificá-lo dentre as realidades existentes”, portanto, decorre do fato de seu sentido deslizar entre os dois pólos, o que requer a construção da interpretação levando-se em consideração o fato de o sentido não ser dado em um lugar definido, mas “estar entre”.

Cabe evocar agora o segundo protocolo de leitura que poderia ter sido evocado para a análise da incompreensão do riso, qual seja o conceito de etnocentrismo. Naquele primeiro raciocínio, sugerimos, propositalmente, uma conceituação presente no senso comum, que privilegiava o comportamento etnocêntrico como parte constitutiva do sujeito observador, dominador, conquistador. Assim, numa espécie de raciocínio ingenuamente paternalista em relação aos menores, aos dominados, empregar-se-ia o

⁵¹ Idem, p. 236.

conceito de etnocentrismo como prática exclusiva de sociedades ditas civilizadas para classificar, e ao mesmo tempo excluir de sua possibilidade de compreensão, os povos ditos bárbaros ou selvagens.

Para desconstruir tal conceituação, é importante retomar os esclarecimentos de Lévi-Strauss sobre o problema em texto fundamental sobre o tema:

Este ponto de vista ingênuo, mas profundamente enraizado na maioria dos homens, não necessita ser discutido uma vez que esta brochura é precisamente a sua refutação. Bastará observar aqui que ele encobre um paradoxo bastante significativo. Esta atitude do pensamento, em nome da qual se expulsam os “selvagens” (ou todos aqueles que escolhemos considerar como tais) para fora da humanidade, é justamente a atitude mais marcante e a mais distintiva destes mesmos selvagens. /.../ **A humanidade acaba nas fronteiras da tribo**, do grupo lingüístico, por vezes mesmo, da aldeia; a tal ponto que um grande número de populações ditas primitivas se designam por um nome que significa os “homens” (ou por vezes – digamos com mais discrição –, os “bons”, os “excelentes”, os “perfeitos”), implicando assim que as outras tribos, grupos ou aldeias não participem das virtudes – ou mesmo da natureza – humanas, mas são, quando muito, compostos por “maus”, “perversos”, “macacos terrestres”, ou “ovos de piolho”. Chegando-se mesmo, a maior parte das vezes, a privar o estrangeiro deste último grau de realidade fazendo dele um “fantasma” ou uma “aparição”. Assim acontecem **curiosas situações onde os interlocutores se dão cruelmente réplica.**”⁵² (grifos nossos)

A partir dessa proposição do etnocentrismo como um jogo de olhares em réplica, propomos verificar se o próprio conto nos fornece pistas para que encontremos, em sua estrutura, a possibilidade intrínseca da desconstrução, da “diferença” que se instaura no próprio nível discursivo e que nos leva a ouvir mais de uma voz dentro da mesma voz. Retomemos, pois, nossa primeira citação, porém agora mudando a direção do olhar a partir de outros grifos:

⁵² LÉVI-STRAUSS, Claude. “O etnocentrismo”. In: **Raça e cultura**. São Paulo: Editora Abril, 1976, p. 59-60.

Nas **profundezas** da África Equatorial o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente. Mais surpreso, pois, ficou ao ser informado de que menor povo ainda existia **além** de florestas e distâncias. Então **mais fundo** ele foi.

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – **como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa** – entre os menores pigmeus do mundo estava o **menor dos menores pigmeus do mundo**, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria.

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. ‘Escura como um macaco’, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma intolerável doçura ao paladar, **ela estava grávida.**

Ali em pé, estava, portanto, a menor mulher do mundo. **Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês tivesse inesperadamente chegado à conclusão última.** Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito. (grifos nossos)⁵³

Nessa nova perspectiva, observemos que o vocabulário assinalado sinaliza para o leitor a necessidade de deixar as superficialidades e direcionar-se rumo à profundidade, ao que há além da primeira visão, convidando o olhar a mover-se como uma câmera que apresenta uma cena em grande angular e vai-se aproximando em zoom até pôr em foco os detalhes que se perdiam na vista da paisagem ampla inicial.

Assim, temos o olhar convidado a desestabilizar a oposição entre o grande e o pequeno, entre o mundo – supostamente grande, vasto – de que vem o explorador, e o espaço restrito, pequeno, do cenário em que habita Pequena Flor – mínima até mesmo no nome. Se o leitor fora conduzido a estabelecer uma hierarquia entre a pequenez desta a grandiosidade daquele, deve agora acrescentar, suplementar essa visão com o seu contrário.

⁵³ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 87-88.

Propomos, nesse sentido, ir mais fundo, abrir as caixas que se abismam umas dentro das outras. Julgamos ser possível, assim, inverter a perspectiva e ler o conto sob o olhar de Pequena Flor. Se num primeiro momento líamos Pequena Flor guiados, no jogo narrativo, pela ótica do personagem Marcel Pretre, tentemos agora lê-lo pelo olhar da menor mulher do mundo.

Para tanto, sejamos etnocêntricos, no sentido de pensar que seu olhar sobre o pesquisador inscreve-se nos limites de sua tribo, ou mesmo da árvore em que se posiciona.

O conto nos informa que, na profundidade dos contornos de seu mundo, Pequena Flor amava seu interlocutor:

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que também amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por quê.⁵⁴

O riso inclassificável pelo explorador, assim, poderia ser, na perspectiva de Pequena Flor, a expressão desse Amor. Um Amor sobre algo que fora minuciosamente observado, já que ela exercia uma observação cuidadosa sobre aquele *outro* que se apresentava em seu mundo; talvez não nos déssemos conta disso à medida que nos julgamos, acompanhados pelo olhar do explorador, apenas observadores, e não observados.

Se o riso pode ser considerado como a expressão do Amor, e se os olhares se replicam no processo de investigação mútua entre *eu* e *outro*, é de se esperar que Pequena Flor também aguarde a réplica do explorador em

⁵⁴ Idem, p. 94

relação a sua declaração de amor. Ocorre que tal réplica surge, também para ela, sob o signo da decepção, da incompreensão, do inescrutável, como ressalta o próprio texto ao apontar que ela não compreenderia o desapontamento do francês em relação a seu amor.

Invertem-se, pois, as concepções sobre o grande e o pequeno, já que a grandeza do Amor da selvagem – sentimento tão vasto que se pode aplicar tanto ao *outro* quanto a sua bota ou seu anel – não pode ser compreendido por esse *outro*, tornado pequeno no cenário simbólico de sua capacidade de compreensão. Ressaltando esse jogo que desestabiliza as categorias do grande e do pequeno, o texto informa a tentativa de resposta para o riso: “O explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se como só homem de tamanho grande se perturba.”⁵⁵

Ao fim do capítulo cabe-nos, então, retomar a ordem inicial, organizar o caos. Façamo-lo evocando um dos parágrafos finais do conto:

Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o explorador se chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomeçou a anotar. Aprendera a entender algumas das poucas palavras articuladas da tribo, e a interpretar os sinais. **Já conseguia fazer perguntas.**⁵⁶ (grifo nosso)

A nós, como pesquisadores, também resta interpretar os sinais presentes no texto como outro, objeto de nossa análise. Aprender a fazer perguntas, mais do que buscar respostas. Assim, o que procuramos ter deixado claro até esse momento, com nossa proposta de análise do conto, é a proposição do ato de ler a construção da alteridade como uma permanente

⁵⁵ Idem, p. 95.

⁵⁶ Ibidem.

indagação sobre as vozes que emanam do texto, não esperando que nenhuma delas, por si só, traga a resposta sobre quem sou *eu* e quem é o *outro*. A resposta não é dada pronta, mas se constrói no jogo de olhares que se replicam, e aos quais a atitude interpretativa deve estar atenta, no sentido de perceber o que se constrói e desconstrói nesse jogo, o que se dá a ver pela diferença.

3.3. O texto

*De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas,
mas a resposta que dá às nossas perguntas.*
Italo Calvino – ***As cidades invisíveis***

Continuando a proposta do jogo replicado de olhares do *eu* sobre o *outro*, deslocamo-nos para o cenário urbano, o que implica distanciamento mas também aproximações quanto ao cenário das análises desenvolvidas nas seções anteriores. O distanciamento refere-se ao fato de que agora estamos no ambiente urbano, não mais na selva que abrigava um *outro* a ser investigado, lido. Certamente o fato implica uma nova perspectiva no procedimento analítico, sobretudo se considerarmos que, no conto em questão – *O outro*, de Rubem Fonseca – não há mais o movimento do personagem, ou do narrador, ou da voz etnográfica, em direção ao *outro*, não há um *eu* que se desloca de seu espaço rumo ao espaço do *outro*. Ao

contrário, ambos habitando um mesmo lugar, têm seus olhares cruzados reciprocamente de forma inesperada, não planejada.

A aproximação em relação às situações anteriores ocorre pelo fato de que, apesar de se tratar de um encontro/desencontro não planejado, não desejado, a atividade interpretativa de um em relação ao outro aproxima-se daquele mesmo jogo de olhares de que tratamos. Sob certa perspectiva, até mesmo intensifica-se o embate entre as alteridades, o que pretendemos demonstrar a seguir.

A narrativa de Rubem Fonseca pode ser resumida de modo razoavelmente simples. Um narrador de primeira pessoa, executivo às voltas com problemas cardíacos causados pelo estresse constante de sua vida, começa a fazer caminhadas sob recomendação médica. Numa caminhada, encontra um mendigo, que lhe pede ajuda uma, duas, três, “n” vezes ao longo de dias, semanas. Até que o executivo, não suportando mais a presença ameaçadora desse outro, mata-lhe com um tiro.

Sob tal mote, bastante simples, como se vê, Rubem Fonseca constrói uma narrativa extremamente interessante no que concerne ao jogo de olhares e vozes que se digladiam no confronto das alteridades. O jogo ocorre a partir da escolha do narrador, não por acaso de primeira pessoa, de modo a criar aquela situação que apontamos em nosso segundo capítulo, segundo a qual Silviano Santiago apontava uma espécie de parceria entre leitor e narrador como observadores do personagem.

Nessa perspectiva, a leitura nos conduz para formular a imagem do *outro*, bem como as reações que provoca no eu, segundo a descrição do

narrador. Tentemos reconstruir o processo com que se dá a ver esse outro a partir de uma remontagem de trechos do conto que enfatizam tal aspecto:

/.../ nesse mesmo dia, ao chegar pela manhã ao escritório surgiu ao meu lado, na calçada, um sujeito que me acompanhou até a porta dizendo “doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?” Dei uns trocados a ele e entrei /.../ No dia seguinte, na hora do almoço, quando fui dar a caminhada receitada pelo médico, o mesmo sujeito da véspera me fez parar pedindo dinheiro. Era um homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos. Dei a ele algum dinheiro e prossegui. /.../ Na hora do almoço o mesmo sujeito emparelhou comigo, pedindo dinheiro. “Mas todo dia?”, perguntei. “Doutor”, ele respondeu, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor”. Dei a ele cem cruzeiros. /.../ Um dia, na hora do almoço, eu estava caminhando quando ele apareceu subitamente ao meu lado. “Doutor, minha mãe morreu.” Sem parar, e apressando o passo, respondi, “sinto muito”. Ele alargou as suas passadas, mantendo-se ao meu lado, e disse “morreu”. Tentei me desvencilhar dele e comecei a andar rapidamente, quase correndo. Mas ele correu atrás de mim /.../ Afinal, parei ofegante e perguntei, “quanto é?”. Por cinco mil cruzeiros ele enterrava a mãe. Não sei por que, tirei um talão de cheques do bolso e fiz ali, em pé na rua, um cheque naquela quantia. Minhas mãos tremiam. “Agora chega!”, eu disse. /.../ De manhã fui para o escritório /.../ Ao meio-dia saí para dar a minha volta. Vi que o sujeito que me pedia dinheiro estava em pé, meio escondido na esquina, me espreitando, esperando eu passar. Dei a volta e caminhei em sentido contrário. Pouco depois ouvi o barulho de saltos de sapatos batendo na calçada como se alguém estivesse correndo atrás de mim. Apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém. /.../ Mantendo-se ao meu lado ele disse, “doutor”, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo”. Respondi com toda autoridade que pude colocar na voz, “arranje um emprego”. Ele disse, “eu não sei fazer nada, o senhor tem de me ajudar”. Corríamos pela rua. Eu tinha a impressão de que as pessoas nos observavam com estranheza. “Não tenho que ajudá-lo coisa alguma”, respondi. “Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer”, e ele me segurou pelo braço e me olhou, e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo. /.../ Um dia saí para o meu passeio habitual quando ele, o pedinte, surgiu inesperadamente. Inferno, como foi que ele descobriu o meu endereço? “Doutor, não me abandone!” Sua voz era de mágoa e ressentimento. “Só tenho o senhor no mundo, não faça isso de novo comigo, estou precisando de um dinheiro, esta é a última vez, eu juro!” – e ele encostou o seu corpo bem junto ao meu, enquanto caminhávamos, e eu podia sentir o seu hálito azedo e podre de faminto. Ele era mais alto do que eu, forte e ameaçador.⁵⁷

⁵⁷ FONSECA, Rubem. “O outro”. In: **Feliz Ano Novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 87-90.

Procuramos organizar o recorte do conto de modo a acentuar que o recurso discursivo empregado na construção das subjetividades estabelece-se sob o eixo da gradação, o que se pode perceber sob diversas perspectivas.

A esmola vai de “uns trocados” a um cheque de alto valor. É preciso atentar para o fato de que, segundo informa o próprio narrador, dar o dinheiro funciona como estratégia para tentar livrar-se da presença incômoda do outro. A estratégia não funciona, entretanto, já que também é em gradação que a presença desse outro vai-se impondo à proporção inversa do desejo de distanciamento do narrador. Alguém que casualmente surge nas proximidades do espaço do eu, passa a caminhar a seu lado, correr junto, perseguir, intensificando a noção de que adentrar o espaço do outro é ameaçá-lo.

Nesse mesmo parâmetro da gradação, o olhar do leitor, conduzido pelo narrador em primeira pessoa, é levado a construir a imagem do outro. Simplesmente “um sujeito”, no princípio. Note-se o emprego genérico da expressão, no sentido de que o “sujeito” é algo indefinido, para o qual se olha com indiferença. Por motivos diversos daquele explorador diante de Pequena Flor, o narrador de Rubem Fonseca também sente, à medida que o outro passa a freqüentar seu espaço, a necessidade de dar nome ao que existe. Se lá a disposição para nomear fazia parte do ofício do pesquisador, aqui o ato de dar nome impõe-se ao observador mais como uma necessidade contextual. Segundo a lógica da gradação que marca esse contexto, o que era sujeito passa a um homem branco, forte, cínico, vingativo, com hálito azedo e podre.

Some-se a isso o fato de o estado de tensão do narrador em relação a ao outro ser estabelecido também em termos gradativos ao longo do texto. Preocupado com a própria saúde no início – o que poderia ser entendido como uma postura autocêntrica, a justificar a dificuldade em olhar para o outro – vai experimentando sensações de desconforto ascendente em relação ao outro: indiferença, incômodo, fuga, raiva, medo, ameaça.

Observemos que esse uso da gradação como estratégia de construção do texto conduz perfeitamente o leitor para a expectativa de um desfecho trágico, em que só restará ao narrador eliminar esse outro que lhe invade o espaço. É exatamente o que ocorre no último parágrafo do conto:

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “Não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder.⁵⁸

Mais do que confirmar o clímax do elemento dramático já previsto pela gradação dos fatos do texto, cremos ser relevante destacar, desse desfecho – a partir da revelação de que se tratava de um menino, em todos os aspectos inversamente proporcional à descrição antes apresentada pelo narrador – o fato de que o processo de compreensão do *outro*, assim como os procedimentos de leitura e escrita, pode revelar-se extremamente vulnerável à entropia, ao equívoco, às marcas de subjetividade. Retomemos o seguinte diálogo: “Não tenho que ajudá-lo coisa alguma”, respondi. “Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer”.

⁵⁸ Idem, p. 90.

Pleno de possibilidades de leitura, devido à ambigüidade permitida pela ausência de complemento do verbo “acontecer”, o enunciado é lido pelo narrador como uma ameaça, ao preencher a lacuna da seguinte forma: o senhor não sabe o que pode acontecer *com o senhor*. Por outro lado, a mesma lacuna poderia ser preenchida com o pronome de primeira pessoa, sob a ótica do pedinte : o senhor não sabe o que pode acontecer *comigo*. Teríamos, pois, não a ameaça, mas o derradeiro e incompreendido pedido de ajuda. Poderíamos arriscar uma terceira possibilidade: o senhor não sabe o que pode acontecer *conosco*. Trata-se da proposição de um sentido dialógico, considerando que haveria aí uma espécie de previsão sobre o desfecho trágico, este aproximando *eu* e *outro* pela cena do crime, à medida que, mesmo pretendendo evitar ao máximo a proximidade com o mendigo, o narrador é afetado inexoravelmente por ele ao matá-lo. O *outro* não se faz presente no *eu* pela voz, mas pelo silêncio.

Tocado em sua sensibilidade, pela crueldade e banalidade com que, no texto, elimina-se o outro que incomoda, o leitor poderia incorrer em equívoco semelhante ao que ditara as medidas para a censura de **Feliz Ano Novo** há três décadas. Na orelha das edições posteriores podem-se ler alguns desses equívocos, como: “Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isto bastou.”⁵⁹ Ou ainda: “Suspender *Feliz Ano Novo* foi pouco. Quem escreveu aquilo deveria estar na cadeia e quem lhe deu guarida também. Não consegui ler nem uma página. Bastaram meia dúzia de

⁵⁹ Declaração do Ministro Armando Falcão, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 07/01/1977. Citada na orelha da 2ª edição de **Feliz Ano Novo**, referenciada em nossa bibliografia.

palavras. É uma coisa tão baixa que o público nem devia tomar conhecimento”⁶⁰.

Além da deplorável prática de emitir juízo interpretativo a partir da leitura de “meia dúzia de palavras”, reveladas em ambas as passagens citadas, percebe-se tratar, naquele caso, do procedimento de leitura monológico, que direcionava a interpretação a apenas um aspecto: a “baixaria”, ou a violência, ou a pornografia, na maioria dos casos.

Quanto a isso, Vera Follain adverte que

Na ótica equivocada dos censores que proibiram, em 1976, o livro *Feliz Ano Novo*, essa espécie de imoralismo que norteia a ficção de Rubem Fonseca foi confundida com a ‘imoralidade dos dissolutos’. /.../ O alvo principal dos censores foi a tematização da sexualidade. Acusaram o autor de pornografia, de atentado à moral e aos bons costumes, e usaram, como prova, o uso de palavrões, enquanto **o que de fato incomodava no livro e incomoda, ainda, é a variação, a cada conto, de pontos de vista** sobre a violência, **levando o leitor a ver a realidade de diferentes ângulos** e, assim, abrindo caminho para que as verdades estabelecidas fossem colocadas sob suspeita.⁶¹ (grifos nossos)

Tentemos demonstrar a possibilidade de leitura dessa variação de pontos de vista, desse convite à leitura dialógica apresentado nos trechos em destaque, ainda no conto “O outro”. Para tanto, pensemos, em primeiro lugar, sobre o espaço em que se localiza a ação narrada: o cenário urbano da cidade, da metrópole.

Ao discutir a relevância da ambientação urbana para a compreensão do fenômeno da violência em Rubem Fonseca, Alexandre Faria assinala, como premissa para a discussão, o seguinte argumento:

⁶⁰ Declaração do Senador Dinarte Mariz, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 07/01/1977. Citada na orelha da 2ª edição de **Feliz Ano Novo**, referenciada em nossa bibliografia.

⁶¹ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 27-28.

Uma metrópole é, em última análise, habitada por estranhos, pessoas que se cruzam sem se conhecer. O isolamento do sujeito proporciona a ativação da memória coletiva em torno de uma cidade mítica, melhor que a atual e com fortes marcas provincianas, que representa o ideal de convívio pautado pela cordialidade e pelo reconhecimento mútuo.⁶²

Dois aspectos desse argumento merecem destaque: de um lado, o estranhamento entre os indivíduos que compartilham o espaço urbano, demonstrando que o fato de habitar um mesmo cenário geográfico não os torna, necessariamente, partícipes de algum tipo de homogeneidade cultural; de outro, o elemento de tensão entre os pólos da violência e do ideal de convívio, indicando que o procedimento de leitura sobre a violência não pode ser empreendido de maneira monológica.

Decorrente dessa premissa, surge o seguinte olhar sobre a questão da alteridade no espaço urbano:

/.../ a cidade, enquanto espaço representativo da alteridade, através de seus múltiplos níveis discursivos – que vão desde o interpessoal, o das relações quase sempre intransitivas, ao global, representado pela comunicação de massa – deixa de ser um elemento meramente espacial para representar a presença física do outro.⁶³

A presença física do *eu* e do *outro* num mesmo espaço assinala, segundo Alexandre Faria, a instauração do medo como elemento desencadeador da violência, à medida que esta torna-se uma reação do eu contra a “invasão bárbara” a que vê submetido seu espaço. Destacando que o medo generaliza-se, e também sua conseqüência – a violência – desfaz-se o equívoco que no senso comum atribui práticas de violência

⁶² FARIA, Alexandre. **Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea**. Rio de Janeiro: Rio Virtual Papiro Editora, 1999, p. 75.

⁶³ Idem, p. 77-78.

essencialmente aos grupos desfavorecidos, pobres, periféricos. Assim, o autor destaca a necessidade de relativizar a “visão classista” presente em algumas abordagens do conto “Feliz Ano Novo”, pois, se neste texto apresenta-se a violência, a eliminação do outro por parte de bandidos, de desvalidos, pobres, não se pode esquecer de que

/.../ o pavor se generaliza na cidade e deixa de ser exclusividade de desfavorecidos acuados. Tomados pelo pânico, membros de classes mais privilegiadas assumem a violência para reagir a essa *invasão bárbara*, num processo inverso ao que vimos há pouco, mas cujo objetivo é o mesmo: a manutenção do próprio espaço social.⁶⁴

É nessa linha argumentativa que o autor propõe como exemplar, na obra de Rubem Fonseca, o conto “O outro”, afirmando que “Rubem Fonseca, atento a esse paradoxo, tematizará constantemente o outro lado da moeda. O conto que nos oferece a exata dimensão da presente abordagem é, não por acaso, **“O outro”, de *Feliz ano novo* /.../**”⁶⁵. (grifo nosso)

Nesse ponto, não podemos conter o impulso de propor um jogo de sentidos possível no trecho em grifo. Obviamente, o sentido da referência é: o conto “O outro”, presente no livro **Feliz Ano Novo**. Considerando, entretanto, a homonímia entre o título do livro e do conto, e a polissemia genitivo “de”, sugerimos omitir a vírgula e assumir a seguinte leitura: “O outro” de (de = em relação a) “Feliz Ano Novo” (o conto, não o livro).

Temos, pois, a relação de alteridade estabelecida não mais apenas entre as instâncias dos personagens, mas dos próprios textos. Instaura-se, com essa possibilidade, o jogo de vozes entre ambos os textos, os quais em última análise apresentam a mesma história – qual seja o temor do outro,

⁶⁴ Idem, p. 80.

⁶⁵ Ibidem.

que leva ao desejo de elimina-lo – apenas apresentada sob diferentes pontos de vista. Se a cidade é o lugar de encontro e confronto entre essas alteridades, os textos são também o espaço de confronto em que se escrevem *eu* e *outro*.

Sobre esse processo de textualização da realidade, ocorre em proporção inversa ao esvaziamento das possibilidades de compreensão do real e de suas complexidades como algo tangível. O texto torna-se, portanto, lugar de possibilidades de discursos sobre a realidade, à medida que as certezas totalizadoras não estão mais disponíveis. Nesse aspecto, em análise sobre a literatura de Rubem Fonseca,

o que se questiona é a possibilidade do conhecimento objetivo do real, a existência mesma de uma realidade fora da linguagem, deixando-se aflorar o ceticismo difuso na cultura da modernidade tardia: o grande crime a que esta literatura se refere é o ‘assassinato’ da realidade – daí que o outro, o crime em torno do qual gira o enredo, torna-se apenas um jogo.⁶⁶ (p. 15)

Não é por acaso que a autora faça referência aos “crimes do texto” já no título de sua obra. Trata-se de uma reflexão bastante relevante, sobretudo para a argumentação que pretendemos desenvolver em nosso trabalho, à medida que tematiza o próprio texto como espaço em que se constrói um discurso sobre a realidade, um espaço não de certezas, mas de possibilidades. É o que se esclarece no seguinte argumento:

/.../ Os crimes do texto procura acompanhar o deslizamento constante que a ficção do escritor realiza entre o dentro e o fora, entre o próprio e o alheio e entre autor e leitor. Essa oscilação, característica da estética contemporânea, aponta para a dissolução das antíteses entre o que consideramos pólos opostos, ou, se quisermos, para a indiscernibilidade dos contrários, em consonância com o acirramento do impulso crítico que

⁶⁶ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 15.

coloca em questão as certezas canônicas da metafísica ocidental. A arte tende, então, cada vez mais, a afastar-se dos procedimentos de ruptura, das negações radicais que supunham afirmações também radicais. Em vez da revolução, a transgressão. Isto é, não se trata de fundar um novo lugar, mas de trabalhar com a violação permanente de fronteiras – misturando tempos, espaços e remodelando continuamente identidades.⁶⁷

Estabelecido o texto, ou o jogo de vozes proposto pelos textos, como espaço de construção de identidades, e considerando que tal jogo ocorre, no caso em análise, em cenários urbanos, procuremos apresentar um arremate para os argumentos desenvolvidos nesta seção. Para tanto, evoquemos uma contribuição dos estudos de antropologia, presente na obra de Gilberto Velho.

No ano de 1973, o autor publicou um dos trabalhos pioneiros no Brasil no cenário dos estudos de antropologia urbana⁶⁸, tendo como objeto de estudo as relações dos moradores com o bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. Pesquisando a imagem de Copacabana, através de entrevistas com 221 de seus moradores e outros 30 indivíduos de outros bairros, o antropólogo procurava compreender o que significava para os indivíduos morar em Copacabana, ou mesmo o desejo de lá residir. As respostas encontradas, denominadas pelo autor como “unidades mínimas ideológicas”, revelam os seguintes aspectos: a variedade de comércio do bairro, a proximidade com parentes, o sentimento de liberdade, a modernidade do local, a variedade de coisas para se ver e fazer, o fato de ser um lugar bom para se viver.

Considerando aquelas unidades ideológicas, uma das conclusões do trabalho de Gilberto Velho é a seguinte: “verifica-se que os entrevistados,

⁶⁷ Idem, p. 12.

⁶⁸ VELHO, Gilberto. **A utopia urbana: um estudo de antropologia social**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

com poucas exceções /.../ Acham que ascenderam ou que estão ascendendo, consideram-se atores de sua vida e centram estas posições em torno do fato de terem chegado a Copacabana.”⁶⁹ Isso porque “morar no bairro, a partir de uma determinada época, passou a ser definido com *símbolo* de prestígio social.”⁷⁰

Em artigo mais recente⁷¹, Gilberto Velho revisita aquele seu trabalho, acrescentando-lhe comentários e argumentos, sobretudo no que se refere à organização do espaço social naquele bairro como elemento importante para propiciar a convivência da diversidade humana. Assim,

Copacabana incorporou não só pessoas de origem nacional e regional diversificadas mas, progressivamente, de diferentes origens, estratos e trajetórias sociais. Além das elites e camadas médias superiores já mencionadas, o bairro atrairá, a partir do *boom* imobiliário do pós-guerra, setores de camadas médias ascendentes, provindos de outros bairros, com forte presença da Zona Norte e mesmo dos subúrbios do Rio.⁷²

A relevância do argumento está no fato de desmistificar interpretações equivocadas sobre o espaço urbano como um local dividido entre centro e margens, em que os indivíduos estariam confinados a lugares previamente definidos. Ao contrário disso, nota-se, pelo exemplo de Copacabana, a existência de um mesmo espaço habitado por indivíduos de origens múltiplas.

Relacionando os dois textos de Gilberto Velho, nota-se que a concretização daquele desejo de ascensão social simbolizado por

⁶⁹ Idem, p. 87.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ VELHO, Gilberto. “Os mundos de Copacabana”. In: VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

⁷² Idem, p. 15.

Copacabana torna-se exequível a um número cada vez maior de indivíduos devido ao *boom* imobiliário. Assim, até mesmo os profissionais de categorias subalternas, como diaristas, que pretendem aliar a praticidade de morar perto do trabalho e a realização do desejo de ascensão, não mais moram perto no sentido de residirem em favelas próximas ao bairro de Copacabana, porque

Os grandes prédios com apartamentos pequenos permitem e estimulam vizinhanças surpreendentes para os padrões da sociedade brasileira tradicional. No mesmo lugar, podem ser encontradas unidades habitadas por famílias com pais e filhos ou por viúvas de camadas médias ao lado de garotas de programa, repúblicas de estudantes ou, como no exemplo citado, por empregadas domésticas.⁷³

Trazendo essa reflexão para o universo textual de Rubem Fonseca, note-se que é freqüente a presença do cenário de bairros da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, e ampliando o que se constatou sobre Copacabana, não raro encontramos a associação desse espaço com o desejo dos personagens de ascensão social. Se a ação do conto “O outro” desenvolve-se nitidamente nesse espaço, não é diferente em “Feliz Ano Novo”, em que os bandidos moram em um prédio em algum lugar da zona sul, assaltam um supermercado no Leblon e uma casa em São Conrado, e até mesmo abandonam um carro roubado em Botafogo. Além disso, nutrem uma admiração pelo comparsa Lambreta porque, em seu currículo, além de ter assaltado mais de trinta bancos, transita em espaços privilegiados: “Já

⁷³ Idem, p. 18.

trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói. Para não falar aqui no Rio”⁷⁴.

Assim, a relação que se estabelece entre o a constituição da subjetividade e o espaço habitado, ou pelo menos freqüentado, pelo indivíduo é patente, como se nota no diálogo entre os personagens ao retornarem à casa após o assalto:

Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos, com o material, pelas escadas imundas e arrebitadas.

Fudido mas é Zona Sul, perto da praia. Tas querendo que eu vá morar em Nilópolis?⁷⁵

No que concerne ao procedimento de leitura do *eu* e do *outro* no cenário urbano, portanto, é necessário observar com cuidado essa espécie de disputa pelo espaço que orienta suas relações, já que estamos diante de um cenário extremamente complexo e delicado. A contribuição da visão antropológica deve ser levada em conta ao analisarmos esses fenômenos no textos literários, no sentido de percebermos que

A complexidade e a heterogeneidade expressam-se através de vários *mundos sociais*, com particularidades, densidade própria e fronteiras. Eles são dinâmicos, estando em permanente processo de mudança e interagindo uns com os outros. Indivíduos concretos participam desses *mundos*, com maior ou menor grau de adesão, desempenhando papéis e vivendo situações sociais específicas.⁷⁶

⁷⁴ FONSECA, Rubem. “Feliz Ano Novo”. In: **Feliz Ano Novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 16.

⁷⁵ Idem, p. 20.

⁷⁶ VELHO, Gilberto. “Os mundos de Copacabana”. In: VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, P. 22.

3.4. O ensaio

*O definível está me cansando um pouco.
Prefiro a verdade que há no prenúncio.*
Clarice Lispector – **A hora da estrela**

Naquele mesmo cenário urbano, prenhe de *mundos*, migremos do espaço das histórias de violência para as de amor. No indefinível desse sentimento que, como já vimos, envolve indivíduos mas também suas botas, deparamos com um dos mais sofisticados relatos quanto à apresentação da leitura e da escrita do *eu* e do *outro* em nossa literatura. Estamos diante do encontro do narrador Rodrigo S. M. e da personagem Macabéa, d'**A hora da estrela**.⁷⁷

O contato entre ambos acontece no cenário urbano, e ocorre por acaso, assim como assinalamos sobre o encontro dos personagens do conto “O outro”, de Rubem Fonseca. O narrador de Clarice Lispector informa que “numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição de uma moça nordestina.”⁷⁸

Tendo captado os atributos da moça, o narrador pretende construir uma narrativa capaz de transmitir com fidelidade a personagem, e já nas primeiras páginas do relato faz a seguinte advertência:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e

⁷⁷ LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

⁷⁸ Idem, p. 26.

verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas **não vou enfeitar a palavra** pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em outro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência.⁷⁹ (grifo nosso)

Movido por essa intenção de pôr no papel a palavra exata para representar a personagem, Rodrigo diz, por exemplo, que “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toda.”⁸⁰ Destaque-se o emprego do verbo *dicendi* na sentença: ao invés de simplesmente dizer, informar, o narrador propõe “afiançar”, reclamando do leitor o crédito quanto ao que escreve.

Ocorre, porém, que esse desejo de objetividade que lhe conferisse credibilidade à escrita vai-se desfazendo segundo informações do próprio narrador, revelando tornar-se sugestão o que se pretendia informação precisa. Assim, são fartos os recursos relativizadores na sequência do texto, que já aparecem na página seguinte à referência anterior: “**Pergunto-me se** eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final.”⁸¹ Mais adiante, o narrador informa que “**Pareço** conhecer nos menores detalhes essa nordestina...”.⁸² Ainda na mesma página: “**não sei se** minha história vai ser – ser o quê? **Não sei de nada**, ainda não me animei a escrevê-la.”⁸³ Acrescente-se a esses exemplos o acúmulo de esquecimentos do narrador: “**Esqueci de dizer** que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado.”⁸⁴, “Vejo agora que **esqueci de dizer** que por enquanto nada leio para não contaminar com

⁷⁹ Idem, p. 29.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Idem, p. 30.

⁸² Idem, p. 36

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Idem, p. 37.

luxos a simplicidade de minha linguagem.”⁸⁵, “Também **esqueci de dizer** que o registro que em breve vai ter que começar...”⁸⁶.

Assim, boa parte da narrativa d’**A hora da estrela** é, antes de apresentar a história de Macabéa, o relato da angústia do narrador para encontrar as palavras que se prestem à escrita do outro. Ao mesmo tempo em que deseja trazer para o texto a precisão do que captara no encontro com a personagem na rua, vê-se às voltas com as imprecisões, as perguntas, os esquecimentos e as dúvidas que permeiam sua escrita.

A voz etnográfica, nesse caso, apresenta particularidades bastante interessantes. Para usar a terminologia apontada por Clifford Geertz, estamos, neste caso, diante de um procedimento de *descrição densa*. Em relação a tal questão no âmbito da escrita etnográfica, Valter Sinder analisa o argumento do seguinte modo:

Apontar para a prática antropológica enquanto uma descrição densa implica em entender o conhecimento etnográfico como formativo e constitutivo, assim como implica em colocar em xeque o postulado da descontinuidade entre experiência e realidade. Para Geertz, ‘os textos antropológicos são eles mesmos interpretações’ (Geertz: 1978, p. 25).⁸⁷

Nesse sentido, podemos trazer a noção da densidade para o texto de Clarice Lispector à medida que, como vimos pelas oscilações do narrador, o embate travado na narrativa ocorre neste campo da interpretação, que ao mesmo tempo aproxima-se e distancia-se da realidade sobre a qual se debruça.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Idem, p. 38.

⁸⁷ SINDER, Valter. “Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLAMMER, Karl Erik (org). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p. 32.

A consequência, no texto, dessa questão é o fato de que

O que o antropólogo faz é construir interpretações do que lhe parece ser a realidade dessas outras pessoas; ou melhor, ele estabelece ficções etnográficas que são constructos dos constructos de outras pessoas, pois ‘por definição, somente um *nativo* faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura’ (p. 25). Neste sentido as etnografias são ficções: ‘ficções no sentido de que são *algo construído, algo modelado* – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento’ (pp. 25-26). O etnógrafo inscreve o discurso social: *ele o anota*’ (p. 29)⁸⁸

Lembremos que o propósito do narrador Rodrigo é “anotar”, sobre Macabéa, “o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”. Portanto, não um elemento físico, mas algo abstrato em relação a essa personagem. Considerando que esse sentimento de perdição pertence ao nível da subjetividade do personagem, e que a expressão em seu rosto é resultado de um processo interpretativo que ela desenvolve sobre algum dado do mundo em que se insere, potencializa-se o fato de que a possibilidade do narrador é realmente uma interpretação de segunda mão. Temos, assim, que o ponto de partida do narrador para a escrita d’**A hora da estrela** – aquela observação de um relance na rua – leva-o a apresentar o perfil de Macabéa sob o ponto de vista de uma *ficção etnográfica*.

Acompanhando ainda a argumentação de Valter Sinder, temos a verificação sobre o modo pelo qual os conceitos de descrição densa e ficção etnográfica propõem interessantes debates e reflexões sobre o próprio procedimento de escrita do texto etnográfico. Assim,

⁸⁸ Ibidem.

O fato de a etnografia estar inexoravelmente emaranhada na escrita implica a tradução de experiências em formas textuais. O exame da escrita da antropologia tem proporcionado, depois de um momento inicial de releitura e crítica de textos etnográficos, o desenvolvimento tanto de ‘experimentos narrativos’ como de reflexões voltadas especificamente para as discussões sobre a narrativa em-si-mesma. A troca entre antropólogos e teóricos da literatura tem sido intensa e, acredito, bastante proveitosa. Dentre as inúmeras questões levantadas, parece-me de fundamental importância as discussões que têm sido apresentadas em torno do ensaio, especialmente aquelas referentes ao ensaio enquanto um ‘gênero’ limite e/ou marginal.⁸⁹

Diante dessa proposta, pretendemos sugerir a possibilidade de leitura do texto de Clarice Lispector como um ensaio. Se este é caracterizado por um certo hibridismo, pelo fato de ser um texto semovente entre a ficção e a literatura, se tem como marcas “a fluidez, a versatilidade, a indeterminação, o inacabamento, enfim, o privilégio do processo”, como assinala Valter Sinder retomando o exemplo do texto de Montaigne, vale lembrar que, não raro, tais características são atribuídas ao texto de Clarice Lispector. Daí a dificuldade dos críticos para inseri-la em determinado estilo ou corrente literária.

Assim, retomando essa espécie de indeterminação já presente em toda a obra da autora, no caso específico d’**A hora da estrela** julgamos poder esboçar a seguinte caracterização: trata-se do esforço de um *eu* para escrever um relance de um *outro* que captara na rua; a escrita desse *outro* – em sua essência ficção, porque literatura – apresenta *densidade*, entendida no sentido antropológico; remete, portanto, a um outro tipo de *fictio*, qual seja a noção de *ficção etnográfica*; essa escrita constrói-se sob a forma de *ensaio*, porque marcada essencialmente pela indeterminação.

⁸⁹ Idem, p. 33-34.

Retomando o que citamos na p. 86, notemos o acúmulo de recursos lingüísticos que conferem ao texto o tom ensaístico: verbos modalizados que instauram a dúvida, a possibilidade; interrogações; conjunção “se”; advérbio de negação; reiteração do verbo “esquecer” acompanhando os verbos *dicendi*.

A assunção da dúvida, da possibilidade, do “ensaiar” como princípio constitutivo da escrita ocorre poucas páginas adiante:

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco.

/.../

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.

/.../

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.⁹⁰

Nesse sentido voltamos a nossa afirmação inicial quanto ao processo de sofisticação presente na construção dessa narrativa de Clarice Lispector. A sofisticação dá-se pela indeterminação, pelo mover-se constante em diferentes direções que ocorre no texto, enfim, pela sobreposição de vozes que permeiam a escrita de tom ensaístico. Assim, sobre a estrutura desse relato, temos que se trata de

⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 31-33.

um registro de fatos. Mas, na verdade, ela se multiplica em três. Para começar, estão em cena dois narradores sobrepostos: Rodrigo S. M., que se apresenta como o autor do livro, fazendo, portanto, as vezes de outro autor, aquele cujo nome figura na capa, isto é, Clarice Lispector. Esse, ao mesmo tempo que relata uma história, a vida de uma moça nordestina, conta sua própria história. Ainda temos uma terceira história – a da própria narrativa – que situa os leitores diante dos impasses dessa narrativa particular e da narrativa contemporânea, de modo geral.⁹¹

Se já situamos dois pontos dos três apresentados – a narrativa do outro e a narrativa da narrativa – passemos à verificação sobre o terceiro aspecto: a escrita de si mesmo como suplementar à do outro. Nesse sentido, tomemos uma constatação sobre o texto de Clarice Lispector, que não se vincula especificamente à análise d'**A hora da estrela** mas que, julgamos, poder-se-ia aplicar a tal texto:

/.../ Todo o processo de construção do conto aponta muito menos para de quem se fala do que para quem fala. A própria alternância /.../ dos tempos verbais e a avaliatória apresentação da personagem observada vinculam-se diretamente a quem vê. Estendendo-se essa questão – falar de algo é falar de si –, teremos uma outra: a da relação especular firmada entre os dois sujeitos – observador e observado. De modo invertido, mas simétrico, o narrador vê-se no *outro*, entendido como um *duplo*.⁹²

Também Berta Waldman já observara a esse respeito que a narrativa de Clarice Lispector apresenta, não raro, um espaço privilegiado para o processo de construção de subjetividades: “a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido, espaço onde o sujeito se procura e se perde, se

⁹¹ WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 67.

⁹² SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987. (Série Lendo), p. 54

reencontra para tornar a se perder.”⁹³. Assim, estabelece-se o jogo do duplo entre Rodrigo e Macabéa:

Só então é possível ao escritor-narrador abeirar-se de Macabéa. Macerando a afetividade e aafiando a atenção, ele se aproxima de sua personagem, adere a ela, estabelece com ela um liame afetivo de tal modo empático que se transforma a si próprio em objeto a ser contado, o que imprime à narrativa um transcurso paralelo: um sujeito que se conta ao mesmo tempo que conta Macabéa, numa alternância de discurso direto e indireto, contíguos e deslizantes, um silhuettato no outro, um espelhado e identificado no outro.⁹⁴

Desse modo, a escrita do outro marca-se pela certeza de que este só pode ser compreendido como constructo dessa escrita: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.”⁹⁵ E nessa construção do outro, instala-se o eu como seu duplo: “/.../ (Vai ser difícil escrever essa história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona).”⁹⁶.

Assim como a estrutura parentética do texto de Rodrigo, *eu* e *outro* intercalam-se. Se já havíamos apontado a possibilidade de o *outro* ser o próprio texto, acrescentamos mais um dado a esse texto: trata-se de um ensaio – o que não é pouco.

⁹³ WALDMAN, Berta. Op. cit., p. 60.

⁹⁴ Idem, p. 66.

⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 33.

⁹⁶ Idem, p. 39

3.5. A viagem

*Ave, Caesar,
morituri te salutant*

Maíra, de Darcy Ribeiro, apresenta-se como um instigante objeto de análise. Por um lado, um romance escrito por um antropólogo; por outro, a apresentação de uma série de personagens híbridos, que circulam por “entre-lugares”; enfim, por apresentar, na própria distribuição dos capítulos, uma alternância de vozes segundo perspectivas de diferentes narradores.

Tomemos a situação dos personagens principais.

Isaías, um índio que há muito deixou suas raízes mairuns e foi para o seminário, e de lá para Roma, a fim de ordenar-se padre. Alma, uma mulher branca, em conflito com sua própria individualidade, que busca sua salvação no trabalho missionário entre os índios. Juca, um mestiço que se corrompe no trato com brancos e índios ao mesmo tempo.

Vejamos o espaço que propicia seu encontro.

Isaías está retornando para o Brasil, de volta para o convívio com seu povo. Alma, como que fugindo do espaço urbano e dos conflitos pessoais que não consegue superar nesse espaço, vai para a tribo mairum a fim de desenvolver seu trabalho missionário. Nesse espaço, ou ao redor dele, já se situa Juca, como comerciante.

Tomando estes personagens como metonímias de três grupos sociais distintos – o branco, o índio e o mestiço – a considerando que o romance promoverá entre eles uma forma de contato, eis que estamos de volta à

questão da alteridade, do confronto de identidades não mais apenas no plano do indivíduo, mas, de forma mais ampla, no cenário do encontro de culturas.

Nessa perspectiva, inevitável estabelecer relações com contextos anteriores em nossa literatura, em que foram tematizadas tais relações, sobretudo com **Iracema**, no contexto do projeto romântico, e **Macunaíma**, no modernista.

Tais obras estabeleceram, entre nós, basicamente duas perspectivas em relação aos processos de construção de identidades em cenários de convergência de culturas. De um lado, a visão idílica sobre a fusão das raças em um terceiro elemento, segundo os padrões românticos. Superada tal perspectiva, a postura modernista instaura a valorização do elemento híbrido como protocolo de leitura das identidades: o sem-caráter de Macunaíma.

Ocorre que, também a assunção do hibridismo, mesmo apresentando muitas vantagens analíticas em relação, por exemplo, àquela postura romântica, guarda em si um certo resquício utópico, o que pode encobrir outras questões que seriam relevantes na modernidade.

Cremos que **Maíra** põe em jogo exatamente essa problemática, à medida que, ao trazer seus personagens para um espaço de encontro, não propõe nenhuma das duas saídas anteriormente apontadas, como que não apresentando conclusão para a expectativa do leitor em relação ao que surgirá do contato entre aqueles personagens provindos de diferentes universos culturais.

Quanto à esperança de qualquer resposta sobre a questão do contato entre culturas, estaríamos diante de uma espécie de Macunaíma derrotado, segundo o seguinte argumento:

Isto porque em *Maíra* não existe nenhum resquício do utopismo da mestiçagem cultural que perpassou o modernismo. No romance a mestiçagem biológica e cultural não surge como síntese capaz de criar um produto harmônico nem como geradora de um ser múltiplo mas apto para contornar as contradições. Os mestiços se perdem entre uma cultura e outra e acabam avassalados pelos ‘brancos’ da classe dominante.⁹⁷

Assim, mesmo havendo uma pluralidade de vozes expressas ao longo do romance, o espaço físico que serve de encontro aos personagens não se converte num espaço simbólico capaz de harmonizar ou sintetizar essas vozes, nem mesmo de apresentar qual produto surgiria do encontro entre elas:

/.../ Os capítulos, entretanto, deixam fluir cada ponto de vista, configurando as diferentes visões de mundo: a do branco, a do mestiço miserável buscando a salvação noutro mundo, a dos missionários, a do índio e dos personagens fronteiriços – Alma, Isaías e Juca. Todo esse conjunto é marcado pela esterilidade. **Não é à-toa que o romance começa e termina com a morte de Alma, considerando-se toda a conotação desse nome.**⁹⁸ (grifo nosso)

Assim, nem mesmo a alternativa do hibridismo é apresentada como possibilidade de síntese. Isso porque, ao contrário de propor um caminho, uma solução para a questão das identidades, o romance pretende complexificá-las ao extremo. Assim, “O romance é a história de uma relação que não se completa, de um diálogo que não se realiza verdadeiramente. É a epopéia de uma impossibilidade.”⁹⁹

Nesses termos, se não há possibilidade de obtenção de um produto proveniente de algum tipo de confluência entre as partes, se as vozes

⁹⁷ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago.:Ed UERJ, 1994, p. 89.

⁹⁸ Idem, p. 83.

⁹⁹ Idem, p. 82.

presentes na narrativa não convergem para um encontro, nem mesmo sob o signo do hibridismo, é necessário voltarmos nossa atenção para essas vozes tomadas individualmente.

Evoquemos um possível ponto de partida para tal abordagem:

Também há as naus que não chegam.
 Não porque nunca tivessem
 Quem as guiasse no mar.
 Ou não tivessem velame
 Ou leme ou âncora ou vento
 Ou porque se embebedassem
 Ou rotas se despregassem.
 Mas simplesmente porque
 Já estavam podres no tronco
 Da árvore de que as tiraram.¹⁰⁰

A impossibilidade, cremos, apresenta-se já instaurada em cada personagem, como se já houvesse neles o indício de que não seria possível esperar nada em termos de produção de sentido no contato com o *outro*, tamanha a indefinição de cada um em si mesmo.

Nos pensamentos de Isaías revela-se a reiterada consciência da indefinição, da identidade fragmentada, rasurada:

Volto, agora, por cima, voando leve como pássaro. Volto homem, volto só. Volto despojado de mim, do meu ser que eu era comigo, no meu eu de menino mairum que um dia fui. Quem sou? Volto em busca de mim. Não do que fui e se perdeu, mas do que teria sido se eu tivesse ficado por lá e que ainda serei, hei-de-ser, custe-o-que-custar. Ele, o outro, o futuro de mim, eu o farei, não seguindo no que sou. Ele só nascerá quando eu me desvestir de mim, do falso eu que encarno agora para deixar livre o espaço onde ele há de ser.¹⁰¹

O sujeito, neste caso, configura-se apenas como o desejo do vir-a-ser, não apresenta nenhuma constituição definida:

¹⁰⁰ LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**.

¹⁰¹ RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 67.

Como saí muito menino, mas fornido de ossos e coberto de carnes firmes, eles buscarão em mim a estatura que houvera tido se não fossem tantas pestes e asmas desses ásperos invernos romanos. Se não estivesse aí a minha memória para dizer-me que eu sou eu; se não estivesse aí tanta lembrança me vinculando ao que fui, eu mesmo não me reconheceria no homem esquelético, vergado, que volta para casa. Excetuando a memória que nos ata aos dois, que temos nós de comum? Meus idos poderiam ser de outro. Eu realizo a mais improvável das minhas possibilidades. Nada tenho com o menino de então, ou quase nada. Com o homem que eu seria menos ainda. Sou apenas o desejo ardente de vir a ser um pouco do que poderia ter sido, se não fossem tantos desencontros.¹⁰²

O mesmo ocorre quanto a Juca, caracterizado como um indivíduo que também se encontra no “entre-lugar”. Tendo saído da aldeia há muito tempo, retorna para o convívio com os parentes, exatamente após a morte do velho Anacã, líder espiritual da tribo. Saudando os irmãos na língua nativa, ao mesmo tempo em que portava um revólver na cintura, assim se dirige a eles: “/.../ Sei que todo mundo ainda anda triste com a morte do velho Anacã. Eu também. Mas ele morreu faz tempo e nós estamos vivos. Vocês já choraram bastante.”¹⁰³ E os índios continuavam em seus afazeres, sem prestar atenção às palavras de Juca, “como se não houvesse ninguém ali falando”.¹⁰⁴ Mesmo assim, continua o discurso, agora revelando os propósitos de sua volta:

Agora precisamos começar vida nova, meus parentes. Vocês precisam de muita coisa. Eu sei. Precisam de espingarda Rand, de terçado Matão, de enxada Jacaré, de tesoura União, de sal Mossoró, de fósforo marca Sol, de faca anzol e linha de nylon e de muitas coisas mais. Estas coisas todas eu tenho. É só vocês quererem. É só trabalhar. Mas agora não troco nada por pirarucu seco, não. Agora quero pele de lontra (de ariranha, não!), de lontra verdadeira, a pequenina, a lustrosa. As lagoas estão cheias.

¹⁰² Idem, p. 106-107.

¹⁰³ Idem, p. 36.

¹⁰⁴ Ibidem.

É só espetá-las na flecha e me entregar. Mas espetar com jeito para não estragar a pele. Matar pela cabeça, pelo pescoço: o lombo é sagrado.¹⁰⁵

A dificuldade de comunicação permanece e culmina na expulsão de Juca do espaço da tribo, pois, segundo os mairuns, sua presença era incômoda a eles. Temos, pois, um personagem que é um índio ao mesmo tempo em que já não o é mais.

Na mesma linha da indefinição, assim se apresenta a personagem Alma:

Aqui vou eu, meu Deus, para servi-lo. Servi-lo com minha alma e com meu corpo, no sentimento e na dor. Do mundo nada quero e tudo quero. Isso é o que peço agora: a oportunidade de purgar na dor os meus pecados; o gozo de sofrer pelo amor de Deus. Quisera o martírio, meu Pai, para testemunhar em minhas carnes, diante dos Teus olhos, o que pode uma pecadora redimida; para mostrar o que pode, em mim, o amor de Deus.

Ninguém acredita em mim, nem eu mesma. Às vezes, eu menos que todos. Essa minha vaga e distante família, mal sabe de mim. Mas sabem dos meus problemas – o hospício – e me olham como filisteus, perguntando, espantados, por que tanta vontade de amor a Deus.¹⁰⁶

Daí a justificativa para o fato de o encontro entre os personagens também não poder resultar em qualquer tipo de utopia. Cada um a seu modo busca a si mesmo e, no caminho trilhado nessa procura, não há espaço para encontro com os outros. Há, portanto, no texto, um percurso cujo fim não se vislumbra, caminha-se em direção ao não-lugar, mesmo quando os personagens apresentam o desejo de encontrar-se, ou reencontrar-se:

¹⁰⁵ Idem, p. 36-37.

¹⁰⁶ Idem, p. 85.

Quando Isaías e Alma viajam de barco pelo rio Iparanã, em direção à aldeia, ambos com a intenção de recomeçar, lembramos da viagem pelo rio em *Os passos perdidos*, de Carpentier. Só que Isaías e Alma ilustram, exatamente, a impossibilidade de recomeçar. Predomina o tempo em que não se pode voltar atrás, quando tudo só acontece uma vez, na heterogeneidade do ontem, do hoje e do amanhã. Apesar de toda a poeticidade com que são narrados os mitos, da admiração que a obra nos passa pela cultura indígena, no romance de Darcy Ribeiro, o mito não socorre a história e esta não acena, com nenhuma solução revolucionária, ao contrário, por exemplo, do que acontece em *Quarup*, de Antonio Callado.¹⁰⁷

Não havendo mais aonde chegar, resta a cada *eu*, mesmo já estando podre em seu tronco, apenas a viagem, o percurso. E, como assinalado por Vera Follain, esse percurso é marcado, desde seu início, pela morte da “alma”. Assim, exclui-se a perspectiva do renascer, como aquela em que Iracema morre para dar lugar ao novo. Nos cultos da morte de Anacã, que perpassam vários capítulos do texto, como um longo gerúndio, as identidades também caminham para a morte, vão seguindo seu próprio enterro, como o Severino de João Cabral.

¹⁰⁷ Idem, p. 87-88.

4. ***Eu e outro: ficções***

Traçado o percurso analítico sobre alguns textos que tematizaram as *vozes etnográficas* ao longo do século XX, passaremos a concentrar nossa análise, a partir deste capítulo, em narrativas produzidas nos anos de 1990, na intenção de demonstrar de que modo aquele movimento gestado ao longo das décadas anteriores revela-se ainda um campo fértil na literatura da virada do milênio.

Devido à grande quantidade de material – contos e romances – disponível para análise nesse recorte temporal, e dada a impossibilidade de abordarmos à exaustão essas narrativas, selecionamos os seguintes textos por considerarmos-os exemplares para o desenvolvimento de nosso propósito nesta seção: os contos “Eu, o estranho” e “Os biógrafos de Albernaz”, de Rubens Figueiredo; o conto “Sabor”, de Edgard Telles Ribeiro; o romance **Barco a seco**, ainda de Rubens Figueiredo.

Abordaremos também um conto “estrangeiro” tanto ao nosso cenário da literatura brasileira, quanto ao recorte temporal dos anos de 1990 – o texto data de 1975. A inserção justifica-se pelo fato de este texto funcionar como “introdução” para as questões que pretendemos abordar nas demais narrativas abordadas capítulo. Trata-se do conto “Montezuma”, de Italo Calvino.

4.1

A nostalgia

*Com mão paciente vamos compondo o puzzle de uma paisagem
que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus,
hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas
e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados.*

Pedro Nava – **Baú de Ossos**

Em sua aula inaugural no Collège de France, proferida no ano de 1960, Claude Lévi-Strauss lamenta que a etnografia tenha se estabelecido como ciência tão tardiamente:

"/.../ Lembrando-nos que a missão do Collège de France foi sempre a de ensinar a ciência que se forma – a tentação de uma queixa aflora em nós. Por que essa cadeira foi criada tão tarde? Como é possível que a etnografia não tenha recebido o seu lugar quando ainda era jovem, e os fatos guardavam sua riqueza e seu frescor? Pois em 1558 é que gostaria de imaginá-la estabelecida, quando Jean de Léry, voltando do Brasil, redigia sua primeira obra e quando apareciam *Les Singularités de la France Antarctique* de André Thevet"¹⁰⁸

A observação do autor nos remete ao cenário em que "os fatos guardavam sua riqueza e seu frescor", ou seja, ao momento histórico em que o Velho e o Novo Mundo punham-se em contato, ou em conflito. A complexidade daquele contexto é evidente, e um sem número de trabalhos teóricos já demonstrou a impossibilidade de, há 500 anos, o contato ter-se dado no nível da observação etnográfica como concebida no cenário contemporâneo.

¹⁰⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. "O campo da antropologia". Apud: PONTES, Heloísa. "Os mistérios do número 8 e a aula inaugural de Lévi-Strauss no Collège de France", p. 49-50.

Considerando que, naquele cenário, as expedições rumo à América serviam claramente aos propósitos econômicos de subsidiar o Estado-nação que se formava na Europa, a partir do esgotamento do sistema feudal, o europeu chega à América não como um etnógrafo, mas como um explorador, que vê no *outro* e na terra em que habita esse *outro* a possibilidade de extrair bens que lhe garantam o sustento.

Apesar de não haver sido desenvolvido um trabalho etnográfico propriamente dito naquele contexto, os elementos fundamentais para tal ali estavam presentes: o contato dos mundos, o indivíduo que observa o *outro* – seu espaço, sua cultura – e toma notas de suas observações. É o que registra um sem-número de documentos históricos – cartas e relatos de viagem, sobretudo.

Nessa perspectiva, pode-se entender grande parte dos trabalhos sobre a História da América como propostas de escrita de uma espécie de etnografia *a posteriori*, à medida que se debruçam sobre tais relatos e deles procuram extrair e analisar informações sobre o *modus vivendi* tanto dos colonizados quanto dos colonizadores. Da mesma forma podem ser concebidos muitos trabalhos de arqueologia, que buscam ler nas pedras signos daqueles tempos de contato inter-étnico.

Dentre as tantas perspectivas de abordagem propostas por esses estudos, digamos históricos – sejam econômicas, sociais, culturais, dentre outras – um recorte nos parece bastante interessante para nos aproximarmos do que será o argumento central deste capítulo. Evocamos para o diálogo, assim, **A conquista da América**. Acompanhemos exatamente a

apresentação do argumento central da obra, já exposto no primeiro parágrafo:

Quero falar da descoberta que o *eu* faz do *outro*. O assunto é imenso. Mal acabamos de formulá-lo em linhas gerais já o vemos subdividir-se em categorias e direções múltiplas, infinitas. Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. Escolhi esta problemática do outro exterior, de modo arbitrário, e porque não podemos falar de tudo ao mesmo tempo, para começar uma pesquisa que nunca poderá ser concluída.¹⁰⁹

Cremos que esse argumento é bastante significativo à medida que traz para a cena a intenção de se trabalhar a questão da alteridade na perspectiva relacional, já que propõe, pela aproximação ou pelo distanciamento, sempre o estabelecimento dos padrões que definem o *outro* “em relação a” algum *eu*, seja este um indivíduo, um grupo social ou cultural. Demonstra, também, fraturas dentro do que se imaginam grupos de certa forma coesos, já que as noções de alteridade podem manifestar-se até dentro de uma mesma “sociedade”, quando pautadas pelos critérios sexuais ou econômicos, por exemplo.

¹⁰⁹ TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 3.

O desenvolvimento do texto de Todorov, baseado em fontes primárias – relatos, diários e cartas – embora se debruce sobre o cenário amplo do contato entre Europa e América, ilumina muito mais os homens do que os continentes. Em outras palavras, na leitura dessa obra encontramos muito mais indagações pontuais sobre indivíduos participantes daquele contexto do que explicações panorâmicas sobre os fatos históricos. Evidentemente, os fatos evocados pelo título dão-se a ver n’**A conquista da América**, mas paralelamente a uma dinâmica argumentativa que se debruça sobre o interrogar constante já previsto no subtítulo: *a questão do outro*, ou dos outros.

Quem são esses outros? São exatamente aqueles indivíduos que escreveram ou sobre os quais se escreveu nas fontes primárias de Todorov, sobretudo Cristóvão Colombo, Hernán Cortez, Frei Bartolomé de Las Casas e Montezuma.

Assim, ao analisar os diários de Colombo, por exemplo, Todorov constrói a imagem de um homem ambíguo, que ao mesmo tempo classifica os índios dizendo que “São as melhores gentes do mundo, e as mais pacíficas”¹¹⁰, e logo a seguir afirma tratar-se de “selvagens cheios de crueldade, e que nos são hostis”¹¹¹.

Mais do que estabelecer críticas ao comportamento dúbio de Colombo, o interesse de Todorov, entretanto, é perscrutar os motivos que o levavam a manifestar-se daquela forma. Para tanto, apresenta como argumento fundamental o fato de tratar-se de um homem cuja mentalidade oscilava entre o medievalismo e a modernidade. Daí a possibilidade de

¹¹⁰ Op. cit., p. 35

¹¹¹ Ibidem.

conviverem nele dois perfis complementares: o navegante arrojado, o descobridor, a racionalidade a serviço do Estado espanhol; mas também o místico, o navegante que leva em conta, inclusive para tomar decisões ao longo da viagem marítima, sonhos, presságios, visões.

A questão da leitura do *outro*, nesse contexto, será marcada também pelo signo da ambigüidade, nos seguintes termos:

Toda a história da descoberta da América, primeiro episódio da conquista, é marcada por esta ambigüidade: a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada. O ano de 1492 já simboliza, na história da Espanha, este duplo movimento: nesse mesmo ano o país repudia seu Outro interior, conseguindo a vitória sobre os mouros na derradeira batalha de Granada e forçando os judeus a deixar seu território; e descobre o Outro exterior, toda essa América que virá a ser latina. Sabemos que o próprio Colombo liga constantemente os dois eventos. /.../ A unidade destes dois movimentos, onde Colombo tende a ver a intervenção divina, está na propagação da fé cristã. “Espero em Nosso Senhor que Vossas Altezas se decidirão a enviar rapidamente [religiosos] para unir à Igreja tão grandes povos e convertê-los, assim como Elas destruíram aqueles que não queriam confessar o Pai, o Filho e o Espírito Santo” (6.11.1492). Mas também podemos ver as duas ações como orientadas em sentidos opostos, e complementares: uma expulsa a heterogeneidade do corpo da Espanha, a outra a introduz irremediavelmente.¹¹²

Nesse cenário, a conclusão sobre o perfil de Colombo é extremamente interessante:

A seu modo, Colombo participa deste duplo movimento. Não percebe o outro, como vimos, e impõe a ele seus próprios valores; mas o termo que usa mais freqüentemente para referir-se a si mesmo e que é utilizado também por seus contemporâneos é: **o Estrangeiro**; e se tantos países buscaram a honra de ser sua pátria, é porque ele não tinha nenhuma.¹¹³ (grifo nosso)

¹¹² Idem, p. 47-48.

¹¹³ Idem, p. 48.

Constata-se, sendo esse o encerramento do primeiro capítulo **d'A conquista da América**, que todo o percurso investigativo busca, realmente, traçar o perfil do navegante, este culminando na concepção do “estrangeiro”, aqui concebido como um eu que se situa num “entre-lugar”.

No capítulo seguinte, a investigação debruça-se sobre aquele novo *outro* que passa a freqüentar os limites da identidade espanhola: os povos americanos, mais especificamente os episódios que envolvem a conquista do México. A questão é posta nos seguintes termos: “como explicar que Cortez, liderando algumas centenas de homens, tenha conseguido tomar o reino de Montezuma, que dispunha de várias centenas de milhares de guerreiros?”¹¹⁴ O ponto de partida para a análise é considerar as duas razões básicas para a derrota de Montezuma, apontadas por diversos estudos ao longo dos séculos.

Uma primeira justificativa seria o comportamento ambíguo e hesitante do líder asteca, que não opõe resistência ao conquistador espanhol. Quanto a isso, porém, é preciso considerar que

A personagem Montezuma tem certamente algo a ver com esta não resistência ao mal. No entanto, esta explicação é válida unicamente para a primeira metade da campanha de Cortez, pois Montezuma morre no decorrer dos acontecimentos, de modo tão misterioso quanto tinha vivido (provavelmente apunhalado por seus carcereiros espanhóis);¹¹⁵

O segundo argumento seria o fato de que os astecas consideraram os espanhóis como deuses, e por isso não lhes opuseram resistência.

¹¹⁴ Idem, p. 51.

¹¹⁵ Idem, p. 55.

Eis os fatos, em poucas palavras. Segundo os relatos indígenas anteriores à conquista, Quetzalcoalt é uma personagem simultaneamente histórica (um chefe de estado) e legendária (uma divindade). Em um dado momento, é obrigado a deixar seu reino e partir para o leste (o Atlântico); desaparece, mas segundo algumas versões do mito promete (ou ameaça) voltar um dia para recuperar o que é seu.¹¹⁶

Ocorre, porém, que esse argumento deve ser problematizado, de acordo com Todorov. Em primeiro lugar, a divindade Quetzalcoalt ocupa um lugar secundário na mitologia asteca; segundo, os relatos não são unânimes em afirmar sua volta, alguns descrevem apenas seu desaparecimento. Assim, se há uma identificação entre Cortez e Quetzalcoalt para justificar a vitória do espanhol, esta só pode ocorrer se houver modificações consideráveis no sistema simbólico asteca, ou seja, um procedimento de atualização em relação ao mito. Antes secundário, passa a ser considerado predominante; a possibilidade incerta da volta passa a ser dada como certa.

Apesar de ser possível um processo de modificação das referências simbólicas de um povo, a questão posta por Todorov concerne à rapidez com que se dá o fato no contexto da conquista espanhola na América. Trata-se de um período historicamente curto para que ocorra a transformação, a não ser que alguma força se precipite para acelerar o processo.

Essa força tem um nome: Cortez. Ele sintetizou vários dados. A diferença radical entre os espanhóis e índios, e a relativa ignorância de outras civilizações por parte dos astecas levavam, como vimos, à idéia de que os espanhóis eram deuses. Mas quais deuses? É aí que Cortez deve ter fornecido o elo que faltava, estabelecendo a relação com o mito, um tanto marginal, mas totalmente pertencente à linguagem do outro, da volta de Quetzalcoalt. Os relatos que se encontram em Sahagún e Duran apresentam a identificação Cortez-Quetzalcoalt como tendo sido produzida no espírito do próprio Montezuma. Mas essa afirmação prova somente que, para os índios da pós-conquista, isso era verossímil; ora, é certamente nisso

¹¹⁶ Idem, p. 113-114.

que se baseia o raciocínio de Cortez, que procurava produzir um mito bem índio.¹¹⁷

Assim, entendida a estratégia de Cortez como um *eu* que lê o contexto simbólico do *outro* e, de forma astuta, rasura esse sistema, escreve o que lhe convém em suas entrelinhas, Todorov justifica uma espécie de vitória semiótica do espanhol sobre o asteca, afirmando que “Cortez compreende bem o mundo asteca que se descobre diante de seus olhos, certamente melhor do que Montezuma compreende as realidades espanholas.”¹¹⁸

Essa constatação nos leva de volta à referência de Lévi-Strauss à ausência de relatos etnográficos contemporâneos à “riqueza e ao frescor dos fatos”. É como se, mesmo tomando como convincente a explicação de Todorov, ainda nos restasse uma certa nostalgia de ouvir a outra versão da história. Se os relatos nos apresentam a dimensão da semiótica de Cortez, a leitura dos signos por parte de Montezuma compartilharia o mesmo escopo?

Na impossibilidade de “provas” que nos conduzam à resposta, resta a ficção a nos oferecer possibilidades. Assim, não como contraposição à argumentação de Todorov, mas como *suplemento*, é interessante, a esse respeito, remeter ao conto “Montezuma”¹¹⁹, de Italo Calvino, que consiste numa entrevista imaginária com o líder asteca. O entrevistador, um europeu do século XX, revela, com suas perguntas, as mesmas intenções de Todorov, ou seja, compreender as razões da fabulosa derrota de seu entrevistado:

¹¹⁷ Idem, p. 114.

¹¹⁸ Idem, p. 123.

¹¹⁹ CALVINO, Italo. “Montezuma”. In: _____. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 177-187.

EU – Quereis dizer que a vossa escrita pictográfica e a realidade eram lidas do mesmo modo: ambas deviam ser decifradas...

MONTEZUMA – Nas figuras dos livros sagrados, nos baixos-relevos dos templos, nos mosaicos de plumas, cada linha, cada friso, cada lista colorida pode ter um significado... E nos fatos que ocorrem, nos acontecimentos que se desenrolam diante dos nossos olhos, cada mínimo detalhe pode ter um significado que nos adverte das intenções dos deuses: o esvoaçar de um vestido, uma sombra que se desenha na poeira... **Se é assim para todas as coisas que têm um nome, pensa em quantas coisas vieram ao meu encontro que não tinham um nome e cujo significado eu devia continuamente me indagar!** Surgem no mar casas de madeira flutuando, com asas de pano cheias de vento... **As sentinelas do meu exército tentam transmitir com palavras tudo o que avistam, mas como contar o que ainda não sabem o que é?** Nas praias desembarcam homens vestidos de um metal cinza que reluz ao sol. Montam em animais nunca vistos, semelhantes a cervos robustos sem galhadas, que deixam no chão pegadas em forma de meia-lua. Em vez de arcos e flechas, carregam uma espécie de trompas e delas desencadeiam o raio e o trovão, e de longe esfacelam ossos. O que era mais estranho: as figuras de nossos livros sagrados, com os pequenos deuses terríveis, todos de perfil debaixo de penteados flamejantes, ou esses seres barbudos e suados e malcheirosos? **Avançavam no nosso espaço de cada dia, roubavam as galinhas dos nossos poleiros, as assavam, descarnavam seus ossos tal como nós: e no entanto eram muito diferentes de nós, incongruentes, inconcebíveis.** O que podíamos fazer, o que podia eu fazer, eu que tanto estudara a arte de interpretar as antigas figuras dos templos e as visões dos sonhos, senão tentar interpretar essas novas aparições?¹²⁰ (grifos nossos)

Demonstra-se, em primeiro lugar, que há em *Montezuma*¹²¹ também a intenção de ler o *outro*, o estrangeiro, que para ele é ambíguo, já que, mesmo apresentando semelhanças com seu próprio modo de ser, tendo até mesmo hábitos alimentares próximos, revela-se, ao mesmo tempo, como algo inconcebível, incongruente.

A dúvida, entretanto, na perspectiva de *Montezuma*, ao invés de levar à conclusão da superioridade do *outro*, converte-se em princípio organizador de sua própria busca pela compreensão desse outro. Assim, ao mesmo tempo em que lê no *outro* signos diversos da sua própria cultura,

¹²⁰ Op. cit., p. 179.

¹²¹ A partir desse momento, empregaremos a grafia em itálico ao nos referirmos à figura ficcional de *Montezuma* criada no conto de Ítalo Calvino.

percebendo nesse *outro* algum estranhamento, procura dar a ler também o que, na cultura asteca, soaria como estranho àquele *outro*. Vejamos como isso ocorre:

MONTEZUMA – Os brancos não eram imortais, eu sabia; certamente não eram os deuses que esperávamos. Mas tinham poderes que pareciam ir além do humano: nossas flechas entortavam contra suas couraças; suas zarabatanas de fogo – ou que outro instrumento do diabo fosse – lançavam dardos sempre mortais. E no entanto, no entanto não se podia excluir uma superioridade também de nossa parte, que talvez pudesse equilibrar a balança. Quando os levei para visitar as maravilhas da nossa capital o espanto deles foi tão grande! **Naquele dia, o verdadeiro triunfo foi nosso, contra os rudes conquistadores de além-mar.** Um deles disse que nem mesmo lendo seus livros de aventuras nunca tinham imaginado semelhante esplendor.¹²² (grifos nossos)

Constata-se, pois, um argumento que se opõe à noção de passividade atribuída ao líder asteca. Ao contrário do entreguismo, *Montezuma* participa da batalha com o estrangeiro, mas o faz no nível do simbólico, buscando proporcionar a ele aquela mesma impressão de algo inconcebível, incongruente. A batalha ocorre, portanto, no nível da cognição, não da força.

Retomando o argumento de Todorov, essa batalha simbólica teria sido vencida por Cortez. E o entrevistador imaginário de *Montezuma*, inconformado com o desfecho dramático e sanguinário daquela derrota, insiste em cobrar do líder asteca o deslocamento do nível simbólico para o das armas:

EU – Se tivésseis matado os homens de Cortés, direi mais ainda, ouve bem o que digo, Montezuma, se os tivésseis degolado um a um no altar dos sacrifícios, nesse caso, bem, eu teria compreendido, porque estava

¹²² Idem, p. 180.

em jogo a vossa sobrevivência como povo, como continuidade histórica...¹²³

O asteca, entretanto, insiste no plano simbólico, no argumento de que o confronto deve ser travado no plano da cognição:

MONTEZUMA – Vês como te contradizes, homem branco? Matá-los... Eu queria fazer algo mais importante: pensá-los. Se eu conseguisse pensar os espanhóis, fazê-los entrar na ordem dos meus pensamentos, assegurar-me da verdadeira essência deles, deuses ou demônios malignos, pouco importa, ou seres como nós, sujeitos a vontades divinas ou demoníacas, em suma, fazer deles – de seres inconcebíveis que eram – algo em que o pensamento pudesse se deter e pudesse influenciar, então, só então, poderia tê-los feito meus aliados ou meus inimigos, reconhecido-os como perseguidores ou como vítimas.¹²⁴

Ainda outra vez estamos de volta ao argumento de Todorov sobre a vitória do espanhol, que teria sido mais astuto na manipulação das armas do campo simbólico. Voltemos ao *Montezuma* imaginado por Calvino:

MONTEZUMA – Para ele e para mim era igual. **A verdadeira vitória que ele se esforçava em conseguir contra mim era esta: pensar-me.**

EU – **E conseguiu?**

MONTEZUMA – **Não.** Pode parecer que tenha feito de mim o que quis: enganou-me muitas vezes, pilhou meus tesouros, usou minha autoridade como escudo, enviou-me para morrer apedrejado por meus súditos: mas não conseguiu ter a mim. **O que eu era ficou fora do alcance de seus pensamentos, inatingível. Sua razão não conseguiu envolver minha razão em sua rede.** É por isso que voltas a me encontrar entre as ruínas do meu império – dos vossos impérios. É por isso que vens interrogar-me. Depois de mais de quatro séculos de minha derrota, não tendes mais certeza de haver-me vencido. As verdadeiras guerras e as verdadeiras pazes não ocorrem na terra, mas entre os deuses. (grifos nossos)¹²⁵

A demanda de Lévi-Strauss, cuja resposta apresenta-se ficcionalizada por Calvino, conduz-nos ao que pretendemos desenvolver a

¹²³ Idem, p. 185.

¹²⁴ Idem, p. 185.

¹²⁵ Idem, p. 185-186.

partir da análise dos demais textos que se seguem neste capítulo. Narrativas em que um *eu* dispõe-se a pensar um *outro*, revestindo-se tal disposição de um desejo de conhecimento sobre este *outro*, e, como veremos, de si mesmo.

4.2 Os esquecimentos

*Sem os bárbaros o que será de nós?
Ah! Eles eram uma solução.*
Konstantinos Kaváfis

Um velho narrador e jovens ouvintes. Aquele, testemunha de um mundo que já não mais existe; estes, participantes do novo mundo que sucedeu aquele. Usando dessa estrutura narrativa, Rubens Figueiredo, no conto “Eu, o estranho”¹²⁶, põe em questão a temática da construção do sujeito a partir de sua relação com o *outro*. Se a situação inicial do conto remete ao contexto da narrativa oral clássica – em que o narrador, no caso o camponês sedentário, transmite conhecimentos para seu público – não se pode esquecer de que essa postura já foi relativizada, como demonstramos no capítulo 2 deste trabalho.

Assim, é interessante acompanhar, no texto de Rubens Figueiredo, exatamente a construção de um “narrador pós-moderno”, titubeante, às voltas com a memória, com a relativização das “verdades” dos fatos, e por isso mesmo estabelecendo, com seu público ouvinte, uma relação diversa

¹²⁶ FIGUEIREDO, Rubens. “Eu, o estranho”. In: **As palavras secretas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 81-97.

daquela pedagogia das narrativas primitivas. Trata-se, na verdade, do jogo de olhares sobre o *outro*, no caso “os estranhos”, que aproxima narrador e ouvintes numa mesma busca de compreensão de aspectos desse *outro* e de si mesmos.

Dessa forma, no início da narrativa o leitor é lançado em um mundo outrora invadido pelos “estranhos” – assim nomeados pelo velho narrador. A primeira cena remete ao enterro dos últimos estranhos, já que todos foram dizimados por uma peste. A movimentação dos coveiros e as ferramentas usadas no sepultamento são a deixa para que o narrador comece a apresentar informações sobre o *modus vivendi*, cheio de novidades, práticas e objetos desconhecidos, trazido para aquele mundo pelos estranhos desde quando, num passado não datado, ali chegaram.

Ocorre que, na verdade, as histórias contadas pelo velho narrador aos jovens, se não servem mais ao propósito de prática pedagógica de transmissão oral de conhecimentos, revelam-se muito mais como um exercício de memória na tentativa de compreender o *outro*, o *estranho*, e, sobretudo, de que modo as relações com este *outro* impregnaram-lhe a própria existência, e também a de seus jovens ouvintes. O fato de os *estranhos* já não mais existirem permitiria ao velho narrador, teoricamente, o distanciamento necessário para a análise:

Entender os estranhos sempre foi uma tarefa difícil e, no fundo, não creio que eu tenha avançado grande coisa. Agora que foram embora, agora que nem um deles restou, apenas por meio dos seus vestígios e à luz de seus rastros sem rumo ainda poderei dar curso ao meu esforço.¹²⁷

¹²⁷ Idem, p. 83.

O que poderia ser uma vantagem, entretanto, torna-se a grande problematização apresentada no transcorrer do conto: se o narrador já não está em contato direto com o *outro*, o distanciamento crítico deveria conduzi-lo a uma narrativa marcada pela objetividade; por outro lado, na ausência do objeto de análise – "os estranhos" – resta-lhe apenas a memória sobre eles, e esta memória revela-se impregnada de lacunas, que por sua vez são preenchidas – ora intencionalmente, ora não – pela invenção, pela imaginação do narrador. É o que ele confessa sobre si e sobre o pequeno grupo de anciãos que, como ele, guarda na memória os estranhos:

Nunca admitimos tal coisa uns para os outros, mas a verdade é que, quando três ou quatro de nós nos encontramos, temos receio de entrar em detalhes das nossas lembranças. Com o tempo, as discrepâncias entre elas têm se mostrado cada vez menos desprezíveis. Um de nós deixa escapar um pormenor sem importância - um formato de orelha, um contorno de ombro - e nos entreolhamos um instante, contendo o susto, para em seguida afundarmos em um silêncio difícil. Adivinhamos que algo ali não coincide com as recordações dos demais. Logo se torna inevitável a suspeita de que outras divergências roem e se ramificam no subsolo, por baixo da nossa camaradagem.¹²⁸

O jogo entre o lembrar e o esquecer, entretanto, como já se dá a perceber nesta fala do narrador, não se faz de forma ingênua.

Quanto a tal questão, a perspectiva psicanalítica nos explica que, embora haja diversos fatores contextuais a interferir no ato de lembrar/esquecer, não se pode deixar de considerar a intencionalidade do indivíduo.

Portanto, entre os vários fatores que contribuem para o fracasso de uma recordação ou para uma perda de memória, não se deve menosprezar o papel desempenhado pelo recalçamento, e isso pode ser demonstrado não só nos neuróticos, mas também (de modo qualitativamente idêntico) nas

¹²⁸ Idem, p. 84-85.

peessoas normais. Pode-se afirmar, muito genericamente, que a facilidade (e em última instância, também a fidelidade) com que dada impressão é despertada na memória depende não só da constituição psíquica do indivíduo, da força da impressão quando recente, do interesse voltado para ela nessa ocasião, da constelação psíquica no momento atual, do interesse agora voltado para sua emergência, das ligações para as quais a impressão foi arrastada etc. — não só de coisas como essas, mas também da **atitude favorável ou desfavorável de um dado fator psíquico que se recusa a reproduzir qualquer coisa que possa liberar desprazer, ou que possa subsequenteemente levar à liberação de desprazer**. Assim, a função da memória, que gostamos de encarar como um arquivo aberto a qualquer um que sinta curiosidade, **fica desse modo sujeita a restrições por uma tendência da vontade**, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo. (grifos nossos)¹²⁹

Assim, mais do que responder se os estranhos existiram ou não, a narrativa tematiza a “vontade” do narrador de convencer-se a si mesmo da existência dos estranhos: "Em todo caso, o certo é que os estranhos existiram – nunca é demais repetir, cada vez é mais necessário repetir. Os estranhos existiram."¹³⁰

O narrador revela, em seguida, fazer parte de um grupo de criaturas que vivem debaixo da terra, em túneis, e são capazes de subir em árvores com rapidez para fugir dos estranhos. Revela, ainda, que seu grupo sempre foi perseguido pelos estranhos, que viviam na superfície. Demonstra também sua preocupação em descobrir o porquê de serem perseguidos pelos estranhos, descartando, quanto a isso, a tese daqueles que diziam que o ódio dos estranhos devia-se ao fato de o grupo do narrador ser formado por criaturas que andavam por baixo da terra, esta venerada e sagrada para o grupo da superfície. Justifica sua contestação devido ao fato de que "nunca

¹²⁹ FREUD, Sigmund. “O mecanismo psíquico do esquecimento”. In: **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1999. vol. III, p. 280.

¹³⁰ Idem, p. 85.

vimos os estranhos perseguir ratos, tatus ou toupeiras".¹³¹ E apresenta sua própria tese:

/.../ Por mais absurdo que pareça, os estranhos nos odiavam e nos temiam porque éramos parecidos com eles. Sem que fôssemos nem de longe iguais, tampouco nos mostrávamos diferentes o bastante. Em nós, os estranhos enxergavam a si mesmos, mas se descobriam truncados, traídos em um desenho que se extraviou do traçado original. Éramos o erro que tinha de ser corrigido.¹³²

Tal justificativa torna-se essencial para a compreensão do jogo criado no transcorrer da narrativa no que concerne à questão da aproximação/distanciamento, semelhança/diferença entre o *eu* e o *outro*.

Ocorre que, à medida que vai observando o comportamento dos jovens, o velho narrador identifica-lhes semelhanças com os estranhos, como se aqueles tivessem deixado um legado a seu [do narrador] povo. Tal semelhança torna-se extremamente preocupante na ótica do narrador, mas é uma marca indelével: "Eis o que os estranhos nos deixaram. Uma acumulação de efeitos quase invisíveis, camada após camada, que o tempo veio sedimentar."¹³³

Retomando a tese do narrador, pode-se inverter a perspectiva e justificar, com os seus próprios argumentos sobre os estranhos, marcas da angústia dele próprio: se ele pensava ser odiado pelos estranhos por estes o julgarem semelhantes, sua insistência em caracterizá-los negativamente para os jovens pode ter a mesma justificativa, ou seja, o *eu* atribui ao *outro* o erro que renega em si mesmo. Os comportamentos negativos dos jovens, educados pela geração do próprio narrador, não podem ser admitidos como

¹³¹ Idem, p. 86.

¹³² Idem, p. 86.

¹³³ Idem, p. 97.

falhas de seu próprio povo, e assim devem ser atribuídos a uma influência negativa do *outro*, do *estranho*.

Cria-se, portanto, uma situação em que já não importa se o *outro* existiu como sujeito empírico; sua existência, ainda que meramente imaginada, é um construto necessário ao *eu* para justificar aquilo que lhe parece inaceitável, isto é, se há características indesejáveis em meu grupo, essas devem ter sido trazidas pelo *outro*, que é ao mesmo tempo meu semelhante mas reflete com mais clareza o indesejável presente em mim mesmo. Isso justifica a insistência em provar aos jovens que os estranhos realmente existiram, pois

/.../ se o que inventarmos e acrescentarmos a partir de agora for considerado tão verdadeiro quanto aquilo que vivemos de fato, qual será em última instância a diferença entre terem ou não realmente existido os estranhos, em algum tempo? Todo o nosso passado não valeria mais do que uma mentira tolerável. Uma invenção conveniente. Teríamos feito de nossas palavras e de nós mesmos os fantasmas de nossas convicções mortas.¹³⁴

Ao fim da narrativa, instaura-se uma relação de dependência mútua entre *eu* e *outro*, já que o narrador, por mais que relutasse, não consegue apagar as marcas que os estranhos deixaram em seu mundo, e é forçado a admitir que seus jovens ouvintes são um produto misto de seu próprio povo e da influência do *outro*, e o título do conto demonstra toda a sua força, já que o *eu* e o *estranho* são, em última instância, elementos de uma mesma identidade:

Olho para os moços, acompanho seus sorrisos sem cor e os imagino, daqui a pouco tempo, amarrando sacos de areia na cintura, pondo

¹³⁴ Idem, p. 89.

sobre si mesmos um lastro para impedir que sua sombra fuja pelo chão e os abandone. Com facilidade, como se fosse a coisa mais natural do mundo, imagino esses moços arrastando um caixão, cuja quina vai riscando o barro úmido com um chiado duro. Hoje sei o que é um coveiro, sei o que é uma cova. Sei o que vem a ser um caixão e, enfim, após todos esses anos, sei muito bem o que há dentro dele. O caixão onde em breve seguirei ao encontro da terra - macia, amiga, impossível terra.¹³⁵

Voltando à nossa epígrafe, encerremos o diálogo com este conto evocando a íntegra do poema de Konstantinos Kaváfis, que nos parece explorar, de forma bastante clara, o mesmo jogo proposto pela narrativa de Rubens Figueiredo, qual seja a impossibilidade de o *eu* se construir fora da relação com o *outro*, ainda que este *outro* reflita a porção mais indesejável do *eu*:

À espera dos bárbaros

O que esperamos na ágora reunidos?

É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no senado?
Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.
Que leis hão de fazer os senadores?
Os bárbaros que chegam as farão.

Por que o imperador se ergueu tão cedo
e de coroa solene se assentou
em seu trono, à porta magna da cidade?

É que os bárbaros chegam hoje.
O nosso imperador conta saudar
o chefe deles. Tem pronto para dar-lhe
um pergaminho no qual estão escritos
muitos nomes e títulos.

Por que hoje os dois cônsules e os pretores
usam togas de púrpura, bordadas,
e pulseiras com grandes ametistas

¹³⁵ Idem, p. 97.

e anéis com tais brilhantes e esmeraldas?
 Por que hoje empunham bastões tão preciosos
 de ouro e prata finamente cravejados?

É que os bárbaros chegam hoje,
 tais coisas deslumbram.

Por que não vêm os dignos oradores
 derramar o seu verbo como sempre?

É que os bárbaros chegam hoje
 e aborrecem arengas, eloquências.

Por que subitamente esta inquietude?
 (Que seriedade nas fisionomias!)
 Por que tão rápido as ruas se esvaziam
 e todos voltam para casa preocupados?

Por que é já noite, os bárbaros não vêm
 e gente recém-chegada das fronteiras
 diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?
 Ah! Eles eram uma solução.

4.3 O sabor

*Não ser devorado é o sentimento mais perfeito.
 Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma existência*
 Clarice Lispector – “A menor mulher do mundo”

De um lado, um Alto Comissário da ONU; de outro, Lenor, um pobre habitante de uma república africana. O primeiro parte de Genebra para levar alimentos e donativos diversos ao miserável país da África; o segundo, designado para dirigir o Rolls-Royce Phantom IV que conduzirá o eminente visitante, aguarda a chegada do avião que trará o europeu – e os alimentos.

O tempo da narrativa, algumas horas talvez, é o período que dura a viagem de avião do Alto Comissário, o tempo que precede um encontro, um contato entre dois mundos. O contato entre os personagens não acontecerá na narrativa, pois apenas a expectativa de ambos é revelada ao leitor: os pensamentos de Lenor, enquanto aguarda seu momento de glória, quando dirigirá o Rolls-Royce; os pensamentos do Alto Comissário, enquanto se dirige à África.

O contraste evidente dos personagens e dos mundos que cada um representa levaria o leitor a supor uma situação de maior conforto do europeu em relação ao africano, por diversos fatores. Enquanto este tem fome, aquele tem o alimento; enquanto este é apenas um motorista, aquele é um alto comissário da ONU; enquanto este pede, aquele tem para oferecer; enquanto este é metonímia de um continente miserável, aquele é de um outro privilegiado. Nessa perspectiva, uma primeira hipótese de leitura conduziria o leitor a uma situação narrativa previsível em que, num contato inter-étnico, o personagem representante de um mundo "dominador" impõe-se sobre o "dominado".

Ocorre, porém, que a narrativa organiza-se de uma forma extremamente interessante com vistas a desviar-se dessa leitura previsível. Dividido de forma bastante simétrica, o conto vai contemplando, em blocos, os pensamentos de um e outro personagem, de modo que o leitor pode acompanhar, sobre cada assunto apresentado, a visão de um e de outro. Nesse jogo de pensamentos, nesta espécie de diálogo entre os personagens – ainda que eles estejam distantes no tempo e no espaço – permite-se ao leitor visualizar uma relação não apenas de oposição, mas também de

aproximação entre os personagens, uma vez que, contrariando as expectativas, ambos apresentam alguns pontos semelhantes.

Assim, Lenor, que ganhara um par de sapatos para usar na recepção ao visitante, pensava que "A vinda do Alto Comissário abria, assim, portas singularmente assombrosas. Um homem que, com um único vôo, abastecera meia cidade em sua última visita, para não falar dos soros e vacinas doados, pertencia, por definição, a um outro planeta."¹³⁶

"No entanto, se tivesse como comparar a pujança e variedade de cores a sua volta com a capital cinzenta e chuvosa que o Alto Comissário deixara horas antes, se pudesse imaginar o gigantesco engarrafamento de trânsito com que ele fora brindado ao despedir-se da Europa, se lograsse escutar os avisos de partidas e chegadas que haviam passeado por seus ouvidos no aeroporto (reduzindo o mundo inteiro a um somatório de ecos e gongos), se tivesse lido e relido os dados que ele manuseara em seu avião com amargura, Lenor saberia que o visitante era, na realidade, um homem cansado - para quem a luta contra a fome se transformara em uma triste abstração.

/.../ Para cada boca alimentada, vinte se abriam; para cada corpo inoculado, centenas definhavam. Esse, em síntese, o teor das dezenas de relatórios que, a cada mês, chegavam a suas mãos, das mais diversas procedências, nas línguas mais variadas. Se pudesse fazer uma boa sopa de letras com eles, que banquete não produziria para milhares de famintos...

Como Lenor, ele também sofria com a escassez. De recursos, mantimentos, remédios, pessoas, idéias. De interesse, sobretudo.¹³⁷

Pode-se verificar, portanto, que a tematização central da narrativa dirige-se à questão da fome, que se marca em ambos os personagens. Se um tem fome de comida, o outro tem de interesse; se um precisa saciar o estômago, o outro precisa saciar o próprio sentido da existência; se um encontra-se abatido pela falta de nutrientes alimentares, o outro deixa-se abater pelo sentimento de impotência de seu cargo e da instituição que representa.

¹³⁶ RIBEIRO, Edgard Telles. "Sabor", p. 75.

¹³⁷ Idem, p. 75-76.

A partir da temática da fome, poder-se-ia concluir que a narrativa desenvolve a questão da antropofagia, pois Lenor, enquanto aguarda a chegada do Comissário, é movido pela lembrança do avô, que lhe aparece em pensamento incentivando-o a devorar o europeu caso os suprimentos que ele traga sejam insuficientes. A antropofagia, assim, poderia adquirir um sentido simbólico maior do que o simples ato orgânico da deglutição, conforme se verifica na lembrança do ancestral de Lenor:

/.../ E recordou-se novamente do avô - que lhe confessara haver comido um francês durante a guerra, ao final de três dias de dúvidas. Tivera, em consequência, acesso a segredos incríveis. Por uma semana a fio sonhara com catedrais majestosas erguidas nas nuvens ... *E o gosto?*, perguntara Lenor, atento ao detalhe. *Adocicado*, respondera o avô.¹³⁸

Essa retomada do tema da antropofagia poderia ser empregada como protocolo de leitura do conto para a discussão da questão da alteridade, na seguinte perspectiva: à medida que se pode ler a prática de devorar como acesso a segredos do *outro*, e considerando que ambos os personagens são movidos pela fome, estaria em pauta algo mais do que o confronto entre mundos distintos: o desejo mútuo da antropofagia revelando a necessidade de cada *eu* de ter acesso à identidade do *outro*.

Ocorre, entretanto, que a leitura proposta até este momento pode não passar de um engano, podemos ter sido vítimas de uma análise monológica e apressada da questão da fome no conto.

A escolha da epígrafe para esta seção é intencional, pois é a partir de sua retomada que proporemos uma segunda possibilidade de leitura da fome dos personagens de Edgar Telles Ribeiro.

¹³⁸ Idem, p. 81.

No conto de Clarice Lispector, o fato de a mulher não ser devorada poderia relacionar-se à impossibilidade de o explorador incluí-la entre as realidades existentes. Poderíamos pensar, a exemplo do que afirma o Montezuma imaginário da entrevista de Calvino, que haveria no não-devorar a impossibilidade de leitura dos signos do *outro*, de compreensão da pigméia por parte do francês. Teríamos, pois, a antropofagia – ou a ausência dela – impregnada de suas potencialidades simbólicas.

Ocorre, porém, que não nos podemos esquecer de que, na perspectiva de Pequena Flor, “ser devorada pelo outro” é também uma possibilidade real, nada metafórica, já que os pequenos likualas encontravam-se quase extintos por motivos de doença, águas infectadas e devido às “feras rondantes”¹³⁹. Desconsiderar tal hipótese seria eleger o elemento simbólico como única leitura possível, em detrimento de outras também coerentes no contexto.

A leitura da temática da fome apenas sob o protocolo do valor simbólico da antropofagia, no conto “Sabor”, não seria incorrer na mesma limitação? Não seria forçar uma aproximação entre os personagens? É preciso levar em conta a pergunta final de Lenor, sobre o gosto do francês que havia sido devorado por seu antepassado. Mais do que as visões sobre nuvens e catedrais descritas pelo avô, interessava-lhe o sabor propriamente dito.

Considerando, portanto, o fato de que o personagem apresenta tal preocupação, aquela possibilidade de aproximá-lo do Alto Comissariado sofre alterações, perde e ganha ao mesmo tempo. Perde, à medida que a

¹³⁹ LISPECTOR, Clarice. “A menor mulher do mundo.” p. 88.

fome de um não é mais a mesma fome do outro: a do europeu – que “sofre de escassez” de vários elementos – pode ainda ser entendida no plano simbólico; a de Lenor recai sobre a satisfação da necessidade básica de se alimentar. Ganha, ao mesmo tempo, com a própria polissemia presente no termo “fome” que, entendido em sentidos diversos, ao mesmo tempo aproxima e distancia os personagens, marca-lhes semelhanças e diferenças, revela-os como sendo o *mesmo* e o *outro* a um só tempo.

Cremos que considerar tal possibilidade é valorizar um procedimento de *desconstrução* já previsto pela própria estrutura narrativa do conto, que convida o leitor a entrar nesse jogo à medida que lhe apresenta a questão da antropofagia de forma aparentemente óbvia, ao mesmo tempo em que deixa em aberto a possibilidade de outras leituras do fenômeno. Uma caixa dentro de uma caixa.

4.4 A biografia

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.

Michel Schneider – ***Ladrões de palavras***

Abordar textos biográficos e autobiográficos é tarefa extremamente complexa, já que, fora do campo da antropologia, este seria o gênero que mais se aproxima dos objetivos do texto etnográfico, com a especificidade

de que o biógrafo, na maioria das vezes, não dispõe da preparação metodológica e teórica que orienta o trabalho do etnógrafo.

Portanto, como já vimos em nosso segundo capítulo, se existe uma extensa discussão epistemológica no terreno dos estudos etnográficos sobre os problemas que envolvem os procedimentos de leitura e escrita do *outro*, não é menos complexa a situação quanto ao gênero biografia/autobiografia.

“Os biógrafos de Albernaz”, texto que passaremos a discutir, entretanto, não se classifica propriamente como biografia ou autobiografia, porque concebido como ficção, isto é, incluído em um livro de contos de Rubens Figueiredo.

Por um lado, a concepção do texto como ficção exime-o de preocupações teórico-metodológicas no que concerne à escrita “profissional” de biografias ou autobiografias. Por outro, insere-o no diálogo com tais gêneros à medida que complexifica elementos importantes da construção desse tipo de narrativa, tais como: os limites da relação de aproximação/distanciamento entre biógrafo e biografado; as rasuras nos fatos expostos devidas ao jogo entre memória e esquecimento; enfim, a relativização do texto como reprodução da trajetória de uma vida.

Assim, tomemos a situação ficcional com que se apresenta o conto.

Dois indivíduos, simultânea e independentemente, escrevem a biografia de Rodrigo Albernaz. Os biógrafos: Nestor, patrocinado com verbas para pesquisa, atendendo à encomenda da editora e desenvolvendo a tarefa numa perspectiva meramente profissional. Torres, o Cego, movido pela admiração há muito nutrida em relação ao biografado.

Enquanto Torres apresenta-se disposto a colaborar com os trabalhos de Nestor, auxiliando-o no contato com informantes e até mesmo disponibilizando material para pesquisa, este, ao mesmo tempo em que menospreza o trabalho daquele, subestimando-lhe a cegueira, desenvolve gradativamente um sentimento de disputa, o que se agrava quando Nestor se dá conta das diferentes motivações que conduziam sua escrita e a do “concorrente”. Assim,

A complicação se tornava ainda maior porque Nestor entendeu que Torres admirava sinceramente Rodrigo Albernaz. Este sempre fora seu ídolo, e o seu livro será, por assim dizer, a homenagem espontânea de um culto. Do jeito que as coisas estavam, nada poderia irritar tanto Nestor como um diletante com uma motivação superior à sua.¹⁴⁰

Isso porque a motivação do próprio Nestor sustentava-se por motivos opostos:

Lembrava-se ainda do dia em que recebera a proposta. Uma euforia contida, a antevisão de um alvoroço de vozes e olhares voltados para ele, que subia no espaço, um rebuliço difuso, a que podia dar o nome de glória. Rodrigo Albernaz estava muito longe de ser o nome de sua eleição mas era uma das celebridades mais citadas, e enaltecê-lo chegava a ser um lugar-comum. Ainda não uma vulgaridade.¹⁴¹

Os contatos entre ambos os biógrafos passam a ser mais frequentes, até que Torres, o Cego, informa a Nestor uma descoberta surpreendente: havia encontrado uma mácula na trajetória de vida de Albernaz, mas não revela de que se trata. Ao fim do encontro, há uma troca de presentes entre ambos, cabendo a Nestor os catálogos das duas últimas exposições de Albernaz. Folheando o catálogo, descobre que o concorrente havia “esquecido”, entre suas páginas, um maço de folhas de papel amareladas, e

¹⁴⁰ FIGUEIREDO, Rubens. “Os biógrafos de Albernaz”. In: **O livro dos lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 14.

¹⁴¹ Idem, p. 14-15.

opta por não devolvê-las ao Cego. Os documentos revelam o que viria a ser o grande “furo” da biografia:

Eram documentos. Segundo eles, Rodrigo Albernaz, quando professor de pós-graduação, traduzira para o francês parágrafos inteiros do trabalho de uma de suas alunas, e os incluía em um texto seu, publicado na Europa, numa coletânea de celebridades da América Latina. Questionado em particular pela aluna, se desculpou e ofereceu-lhe em troca seu apoio para ela ingressar e fazer carreira na Universidade. Ela aceitou, cumpriu a prometida carreira e, segundo os documentos, terminou por se aposentar com todas as vantagens, já após a morte de Albernaz.¹⁴²

Estamos, pois, diante de um caso de trapaça, em que Nestor vale-se da condição desfavorável do cego para apropriar-se daquelas informações e acrescentá-las em seu livro. Assim, publica o livro dentro do prazo, antes de Torres, e, “Convertido em celebridade, Nestor acumulava propostas e oportunidades de trabalho, sem saber até que ponto provinham do seu livro ou das sete páginas cedidas pelo Cego.”¹⁴³

Dois elementos tornam-se relevantes, pois se imbricam e conferem complexidade ao conto: a questão do plágio cometido por Nestor e a cegueira de seu concorrente – veja-se a recorrência da perífrase nas referências a tal personagem ao longo da narrativa. A relevância de ambos os elementos reside no fato de cada um deles permitir uma leitura ambivalente, o que se complexifica ainda mais ao serem associados.

Quanto à cegueira, sabe-se que, ao lado de sua marca como atributo físico, não raro evoca o valor simbólico em relação à visão interior. Evoquemos o mais exemplar dos cegos em nossa tradição ocidental: Tirésias. Diz o mito que, chamado a atuar como árbitro em uma divergência

¹⁴² Idem, p. 19.

¹⁴³ Idem, p. 21.

entre Júpiter e Juno, e tendo que tomar partido em relação ao argumento de apenas um dos deuses, beneficiou com sua decisão o deus supremo. Por isso,

A filha de Saturno ficou , dizem, muito mais despeitada do que o caso merecia, e condenou os olhos do juiz à noite eterna. Mas o pai onipotente, já que não é lícito a um deus desfazer a obra de outro, compensou a perda da visão com o dom de predizer o futuro, abrandando o castigo com esse prêmio.¹⁴⁴

Entre o castigo e o prêmio, entre a perda e o ganho, pois, instaura-se o valor simbólico da cegueira, o que nos leva à perspectiva da interpretação do cego como o que vê com outros olhos.

Assim, lançando mão dessa via interpretativa, poderíamos reler a provável ingenuidade de Torres, o Cego, e refletir sobre a possibilidade de o esquecimento dos documentos que “incriminavam” Albernaz ter sido um ato imprevidente ou intencional. Abre-se a alternativa de o Cego, “enxergando” os fatos sob perspectiva diversa da de seu concorrente, ter manipulado a situação para que as provas chegassem à mão de Nestor.

É o que se comprova ao retomarmos o trecho do conto em que o personagem Nestor, após ter deduzido que o Cego “esquecera” deliberadamente os documentos dentro do catálogo, conforta-se com seguinte conclusão:

Era impossível que Torres, após todos esses anos, aceitasse a paternidade de uma nova fisionomia para Rodrigo Albernaz. Não poderia ser a sua mão aquela que iria revelar a linha da rachadura na velha estátua. Seria traição. Acuado pela verdade de suas descobertas, Torres enxergou

¹⁴⁴ OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, p. 57.

com clareza o impasse em que se achava. Seu pacto era com um homem morto, uma vida completa, sem pontos em branco, uma vida que se podia pôr em ordem e se podia narrar, mas onde seria heresia acrescentar o que quer que fosse. /.../

Torres, o Cego, sabia que, aos olhos dos homens, os dois Albernazes – o morto e o vivo – se aglutinariam em um só, um híbrido, uma aberração. Mas em seu livro apenas o Rodrigo Albernaz verdadeiro cumpriria sua sina, de dignidade e mito. Por contraditório que pudesse parecer, cabia a ele deixar livre o caminho do novo Albernaz, que aguardava ansioso como uma criança sua vez de respirar e sacudir o mundo. /.../

Emaranhado nessas conjecturas, que o justificavam tão bem, Nestor percebeu que **os oponentes tinham se convertido em colaboradores**. Reconfortado, conciliado com o que lhe parecera de início uma deslealdade, experimentava todo o poder curativo daquela idéia. (grifo nosso)¹⁴⁵

O jogo entre a cegueira e a visão, assim, toma uma dimensão ampla na estrutura do conto.

Quanto aos personagens, por um lado está na constituição de Torres, que usa de sua condição para revelar e encobrir informações no jogo que empreende com Nestor. Por outro, o próprio Nestor é contaminado por esse jogo, à medida que formula suas hipóteses com base no que vê – os documentos “perdidos” dentro do catálogo – e no que não vê, apenas imagina – as motivações e pensamentos de Torres – atuando, também, como um tipo de adivinho.

Quanto ao biografado, também é pertinente pensar que este só se dá a perceber no jogo entre cegueira e visão, a partir do que cada biógrafo escolhe revelar ou encobrir em sua escrita do *outro*. Escolher um Rodrigo “verdadeiro” para narrar implica, na perspectiva de Torres, “cegar-se” para outros tantos Albernazes que possam existir. Do mesmo modo, Nestor, ao privilegiar a informação sobre a fraude, “cega-se” para outras.

¹⁴⁵ FIGUEIREDO, Rubens. Op. cit., p. 20.

Quanto à estrutura do conto, não seria exagero afirmar que a narrativa pode ser lida como uma reflexão crítica, e até mesmo parodística, sobre a escrita de biografias, também sob o protocolo do jogo entre visão e cegueira. Apresenta ao leitor, evidentemente de modo ficcional, o que seriam os bastidores da escrita biográfica. Trata-se, portanto, de uma espécie de “ensaio sobre a cegueira”.

Retomando o fato de os oponentes terem-se convertido em colaboradores, é importante ressaltar duas questões.

A primeira trata da aproximação ocorrida entre ambos, antes rivais, agora parceiros. Tal fato torna-se relevante por sugerir que o perfil de Albernaz, sua biografia, só poderia surgir a partir desse procedimento colaborativo de ambos os biógrafos, revelando-se no jogo de mostrar e esconder que cada um imprimiria no texto de seu livro. Desse modo, o texto biográfico ganha na comparação de mais de uma versão, já que o leitor não pode esperar a “verdade” absoluta sobre o biografado num único texto.

A segunda questão refere-se ao que ocorre com Nestor a partir do momento em que se dá conta desse processo colaborativo que passa a definir sua relação com o Cego. Aquele, que anteriormente empreendera a tarefa da escrita apenas de forma burocrática, visando apenas à glória pessoal, ao sucesso editorial que poderia surgir, e não nutria qualquer empatia por Albernaz, muda sua visão sobre o biografado. Assim,

As últimas semanas de trabalho foram medonhas. Bebidas, tranqüilizantes – Nestor engordou e emagreceu diversas vezes. O dia e a noite se fundiram num único ciclo de trabalho e o sono mal dormido. Um sono de pedras e torneiras que gotejam e nunca fecham. A causa não eram as preocupações de antes, mas um excesso de animação. Palpitava nele agora um entusiasmo genuíno, mistura de clarividência e cegueira. Admitia

sentir até certa admiração por Rodrigo Albernaz. Já não era preciso fingir.¹⁴⁶

Essa súbita admiração remete-nos ao outro elemento-chave para a leitura do conto, ao lado da cegueira: a noção do plágio. Vale lembrar que, enquanto o Cego considerara a descoberta sobre o plágio cometido por Albernaz como algo muito grave, na visão de Nestor “estava bem longe de constituir algo terrível”¹⁴⁷. Assim, reafirmando aquela perspectiva suplementar em que se constroem as identidades de Albernaz em uma e outra biografia, o ato plagiário deste é algo a esconder, para um, e um fato polêmico motivador de curiosidade sobre a biografia, para outro.

Além disso, cremos ser também este o elemento responsável pela admiração que Nestor passa a nutrir por Albernaz, à medida que ele mesmo – o biógrafo – sendo um plagiário, encontra finalmente a identificação com seu biografado ao descobrir que este também já empregara o mesmo recurso.

Vejamos uma possibilidade de esclarecimento dessa questão:

A psicologia do plagiário e a do angustiado com o plágio (ativo ou passivo) têm o mesmo substrato inconsciente: angústias ligadas à incorporação ou ao fato de ser incorporado, desejo-inveja devorante dos objetos e dos traços psíquicos dos outros, idealização (da devoção à devoração há uma única sílaba), temor de represálias, insatisfação e desconfiança com respeito ao saber vindo do outro (saber sempre em excesso ou em falta, demasiado precoce ou tardio), valorização de elementos de saber unicamente se roubados ou inacessíveis aos outros, escondidos.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Idem, p. 21

¹⁴⁷ Idem, p. 19.

¹⁴⁸ SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora UNICAMP, 1990, p. 368.

Assim, alguns desses traços psicológicos do plagiário podem aplicar-se a Nestor: o desejo-inveja em relação a Torres, o Cego, o que se liga à insatisfação e a desconfiança em relação ao trabalho de biógrafo do outro; esses traços levam ao conflito – à rotulação inicial do Cego como concorrente – e ao mesmo tempo alimentam o desejo, em Nestor, de valorizar o roubo do saber do *outro*.

De modo curioso, pois, o que pode ser visto como algo indesejável – o plágio – é também o elemento que proporciona o fechamento do círculo capaz de selar o pacto entre os dois biógrafos e o biografado. Se Nestor é o plagiário mais evidente, ativo, o Cego não é menos envolvido no fato, já que, deixando os papéis voluntariamente para serem levados pelo outro, induz o roubo, atua como elemento passivo. E os documentos tratam exatamente de mostrar também o elemento plágio como presente na vida do biografado.

Por outro lado, a única empatia existente no início do conto era entre Torres e Albernaz. Nestor, em relação a ambos, mantinha o afastamento, e até mesmo a antipatia. A partir do episódio da descoberta dos documentos referentes ao plágio é que passa a ocorrer sua aproximação mais efetiva em relação ao Cego – que passa de concorrente a parceiro – e a Albernaz – que passa a ser admirado.

Temos, portanto, três *eus* que se constroem nas páginas ficcionais biográficas do conto. E esses *eus* como constructos velam-se e revelam-se nas fronteiras entre a visão e a cegueira, lêem-se e escrevem-se mutuamente plagiando-se e oferecendo-se ao plágio.

4.5

O plágio

Numa certa medida, o amor é plagiário. O plágio é amor sem medida pelo outro, por quem sempre tira suas palavras da boca, no momento em que você ia dizê-las.

Michel Schneider – ***Ladrões de palavras***

Na seqüência dos argumentos apresentados na seção anterior, pretendemos percorrer agora um romance de Rubens Figueiredo, ainda na seara da (auto)biografia ficcional: **Barco a seco**. Procuraremos demonstrar de que modo as problematizações já apontadas pelo autor no conto “Os biógrafos de Albernaz” intensificam-se e complexificam-se ainda mais.

Passemos aos fatos.

Gaspar, o narrador em primeira pessoa, fora um garoto pobre, ficara órfão e posteriormente fora expulso da família com a qual passara a viver. Torna-se perito em arte, e, com a ajuda da proprietária de uma galeria, especializa-se na vida de Emilio Vega, pintor obscuro de origem espanhola, cujas obras perseguiam obsessivamente a temática do mar e eram produzidas mormente sobre tampas de caixas de charutos e pedaços de barcos. Embora as obras exercessem grande apelo popular, principalmente sobre os leigos em arte, Gaspar mergulha nas pesquisas sobre a vida e a obra de Vega, buscando (re)construir a “verdadeira” genialidade da obra do pintor, que seria algo mais que o simples fato de fazer sucesso junto ao público. Com o passar do tempo, e depois de ter travado muitas polêmicas com outros críticos, adquire o status de maior especialista em Emilio Vega.

É a partir desse mote que se fundem, no texto, a narrativa autobiográfica de Gaspar e a construção do personagem Emilio Vega, biografado pelo narrador em termos de “vida e obra”. Nesses termos, poder-se-ia criar a expectativa de ler a narrativa de Rubens Figueiredo, apesar de ficcional, como um texto que apresentasse as vidas do narrador e do seu biografado de forma organizada, conferindo-lhes um sentido, organizando os eventos de que são constituídas tais existências.

Entretanto, até mesmo quando se trata de (auto)biografias não ficcionais, não é seguro depositar tantas expectativas em tal gênero textual, já que

A história da vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; inicialmente, sem muito alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço, entre os sociólogos. Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história.¹⁴⁹

Por outro lado, deve-se levar em consideração que

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos & abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 183.

¹⁵⁰ Op. cit., p. 185.

Assim, a pressuposição da historicidade de uma vida nada mais é do que uma “ilusão biográfica”, a partir do momento em que se admite a vida não como um relato contínuo e organizado, mas como um percurso marcado pelo imprevisto, pelo aleatório, pela descontinuidade dos fatos.

Se Bourdieu sugere exatamente o romance como espaço propício para este tipo de relato, interessa-nos demonstrar de que modo o romance **Barco a Seco** constrói-se exatamente a partir da narração da descontinuidade e culmina por demonstrar o princípio da biografia como ilusão.

Já na própria divisão do texto em partes, emprega-se o princípio da descontinuidade, da ruptura com o relato “historicizado” dos fatos. Ocorre, assim, entre os capítulos, a alternância de foco: se um enfatiza a biografia de Emilio Vega, o seguinte, de caráter autobiográfico, traz à tona fatos da memória do narrador. Ressaltem-se, porém, dois aspectos: em primeiro lugar, embora cada capítulo enfatize a escrita sobre um dos indivíduos, não exclui referências ao outro; em segundo lugar, ao longo dos capítulos vai-se construindo uma estrutura espelhada entre Gaspar e Vega, de modo a haver até mesmo descrições de cenas idênticas, relatadas *ipsis literis*, em capítulos diversos, diferindo apenas o protagonista de uma e outra.

A aproximação entre os personagens revela-se como estratégia importante para a escrita e a leitura do romance já no primeiro capítulo, dedicado à descrição angustiante da cena em que Gaspar quase se afoga no mar:

Assim, mesmo depois de ser sacudido, me encolhi e tentei ficar bem quieto no fundo, esperando o mais que pude. Quando afinal vim à

tona, tossi, cuspi, respirei com toda a força da garganta. Senti que tinha areia entranhada até no vão embaixo das unhas, e então me veio à mente o pintor Emilio Vega.¹⁵¹

Ao mesmo tempo em que revela a aproximação dos personagens, a cena já adianta, na seqüência, o processo de assimilação que os envolverá gradativamente ao longo da narrativa:

A parte mais fraca de mim já queria, com precipitação, com sede, se resignar à morte, e ainda por cima confirmava a associação estreita entre o mar e Emilio Vega a fim de fazer disso tudo uma sepultura confortável para o meu espírito, quem sabe, excessivamente escrupuloso. Eu sempre repudiava aquela associação. Enxergava nisso uma forma de diminuir o pintor, torná-lo vulgar, uma espécie de utilidade doméstica. Mas reconheço que, na emoção violenta da hora, naquele início de desastre em que eu me havia metido por um descuido, por uma bobagem, não foi só uma parte desprezível de mim que lembrou Emilio Vega e me imaginou, pela primeira vez, completamente assimilado pela sua pintura. Por infantil que pareça, a verdade é que me descobri mergulhado em um quadro de Vega. Naquela hora, me vi varrido pelo golpe das suas pinceladas, sufocado pelos grossos empastamentos da sua espátula.¹⁵²

A imagem do mar, já sugerida e ao mesmo tempo relativizada pela oposição dos campos semânticos de “barco” e “seco” no título, aparece de forma obsessiva ao longo do texto. É cenário retratado nas obras de Emilio Vega – e de sua vida também, pois o narrador revela que Vega residira por muito tempo em um barco – e cenário para episódios narrados sobre a vida do narrador. É espaço real acrescido de valor simbólico, como na cena transcrita anteriormente, que permite a aproximação entre os personagens. Enfim, traz para a própria escrita do romance aquelas noções de descontinuidade, de fluidez evocadas por Bourdieu na referência à narrativa de uma vida, à medida que se converte em metáfora para a própria escrita,

¹⁵¹ FIGUEIREDO, Rubens. **Barco a seco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 13.

¹⁵² Idem, p. 14.

que vai e vem, executa movimentos em múltiplas direções, à semelhança das ondas:

Não consigo ir adiante. Não posso forçar minha mão a escrever a seqüência. Por esse caminho, não há mais onde se segurar. Tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só resta deixar-se levar, deixar-se cair nesse vazio. O pior é que isso também seduz. Inspira uma folga, um caminho desimpedido. Como negar que também há nisso um consolo, um prazer para ser saboreado?¹⁵³

Escrever a própria biografia, e a do *outro*, é, pois, debater-se nas ondas, viver a experiência limite entre o afogar-se e o salvar-se, não ter onde se segurar mas, nem por isso, excluir a possibilidade de sedução do vazio. Permitindo-se fruir, portanto, a experiência de escrita do *outro*, e de si mesmo, sob o protocolo do relato como algo semovente, fluido, o narrador revela que, embora se trate, aparentemente, de escrever a biografia de um pintor,

/.../ Na verdade, o assunto mesmo não é esse, não é pintura. Tampas de caixa de charuto borradas de tinta, as mãos trêmulas de um alcoólatra que segura entre os dedos um pincel e um pano encardido. Quem perderia o sono por uma coisa dessas?

Dentro de uma caixa de charutos feita de madeira, uma caixa de couro. Dentro da caixa de couro, uma caixa feita de osso. Dentro da caixa de osso, uma concha pintada, a imagem de um rosto cujas feições não consigo distinguir, como se estivesse embaixo de cinco palmos de água, a não ser por uma mancha vermelha perto do centro, uma mancha que sugere um coração, ou uma boca aberta, que tenta dizer alguma coisa, mas tudo o que consegue emitir contra o peso da água são bolhas sem som nenhum, bolhas onde cada grito fica aprisionado.¹⁵⁴

Eis-nos, da selva ao mar, novamente diante da imagem de uma caixa, dentro de uma caixa, dentro de uma caixa. Se lá, nos confins da África, a selva podia converter-se em personagem, aqui também o mar.

¹⁵³ Idem, p. 28.

¹⁵⁴ Idem, p. 31.

Fluidifica-se ainda mais a cena pelo fato de o mar adentrar os limites do próprio ato de narrar, este assumido como espaço de possibilidades de mentiras e verdades. Lá havia o personagem etnógrafo. Aqui também há: Gaspar, o etnógrafo de Vega, que também pratica a *autoetnografia*.

Se atua como (*auto*)*etnógrafo*, é de se supor que o narrador usa de algum artifício para garantir sua *autoridade*. É exatamente nesse aspecto que se constata mais uma artimanha do narrador de **Barco a seco**.

Por um lado, Gaspar revela que todo o percurso de sua vida, a partir do momento em que descobre as obras de Emilio Vega, pode ser resumido no contínuo e abnegado processo de construção de si mesmo como especialista sobre o pintor. Por outro, mesmo descobrindo, em seus estudos, que muito do que se diz sobre Vega não passa de lendas, não se propõe desmenti-las, pois elas tornam a figura do pintor mais “interessante” aos olhos do público, elevando o preço de seus quadros.

O mesmo ocorre quanto às falsificações que proliferam sobre os quadros:

Os equívocos e as falsificações proliferam. Desde a época em que Vega ainda estava vivo até hoje, pintores talentosos ou toscos sempre acharam um jeito de iludir os admiradores. Em parte, eles não merecem outra coisa, pois em seu espírito tacanho desejam mesmo um Vega falso. Aliás, falando francamente, só posso ser grato a esses falsários. Ganho a vida menos em função de Emilio Vega do que dos seus falsificadores. E sua crescente habilidade na fraude aumenta ainda mais o valor do meu trabalho de perito.¹⁵⁵

O narrador, como perito, tem sua autoridade aumentada na mesma proporção do aumento das fraudes. Essa constatação óbvia é, no entanto, incorporada por Gaspar e levada ao extremo pelo fato de que este passa a

¹⁵⁵ Idem., p. 50.

agir da seguinte forma: quando, em suas pesquisas, descobre algo novo sobre vida e/ou obra de Vega, só torna pública a informação se ela não abalar, de alguma forma, a imagem do pintor que lhe interessa (a ele, Gaspar). Do contrário, omite informações factuais ou documentais.

Em relação a informações expressas sob forma de documento, é interessante observar que

O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, á maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota), dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é, obviamente, **o nome próprio**, que, como “designador rígido”, segundo a expressão de Kripke, “designa o mesmo objeto em qualquer universo possível”, isto é, concretamente, seja em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica), seja em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica além da multiplicidade das posições ocupadas).¹⁵⁶

Se nome próprio validado sob forma documental – certidão de nascimento, carteira de identidade, *curriculum*, dentre outros – é garantia de identidade no campo social, vale lembrar a forma como este elemento é tratado pelo narrador de Barco a Seco.

Tendo acesso à certidão de nascimento de Vega, conclui que não seria conveniente a divulgação das informações ali contidas, e guarda-as apenas para si. A posse do documento sem compartilhá-lo com mais ninguém funciona como uma forma exclusiva de aproximação com o *outro*, pois, mesmo sabendo da fluidez desse *outro*, mais do que a informação prática contida no documento, o alento é o fato de possuir algo que está diretamente ligado à construção da identidade dele.

¹⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 186.

A situação torna-se mais relevante se considerarmos o fato de que a identidade do narrador depende intrinsecamente da construção que ele desenvolve sobre a do pintor. Assim, como afirma diversas vezes ao longo da narrativa, tudo o que tem e o que é deve a Vega, pois o fato de tornar-se perito sobre o pintor proporcionou-lhe nova vida, permitindo-lhe distanciar-se do passado sofrido e pobre. Portanto, escreve a identidade do outro com base na conveniência da manutenção da identidade que escolheu escrever para si. Estabelecer e manter a *autoridade* enquanto perito sobre o outro, portanto, é uma estratégia “autoetnográfica” em um sentido praticamente literal, ou seja, permitir a possibilidade de escrita de si mesmo.

Não podemos nos esquecer, entretanto, de que estamos no território em que tudo pode ser verdade ou mentira. E é nesse território que surge o personagem Inácio Cabrera, para rivalizar com a autoridade de Gaspar sobre Vega. Cabrera, inicialmente apenas mais um cliente à procura dos seus serviços de perito, posteriormente revela ter sido amigo do pintor e passa a fornecer a Gaspar informações novas, conflitantes e incômodas em relação às de que ele dispõe sobre Vega. No contato entre ambos, começa a desabar a biografia “conveniente” até então construída por Gaspar, pois “Com suas afirmações cirúrgicas, Inácio queria enfiar uma agulha e injetar em mim sua autoridade.”¹⁵⁷

O que poderia, no campo dos trabalhos etnográficos, apresentar a vantagem de uma *escrita colaborativa*, ou seja, mais de uma visão sobre o mesmo objeto de estudo, no romance de Rubens Figueiredo, em sentido

¹⁵⁷ FIGUEIREDO, Rubens. Op. cit., p. 108.

oposto, é o elemento deflagrador da tensão máxima do texto: a disputa pela *autoridade*. Voltamos à situação d'”Os biógrafos de Albernaz”.

Entre a visão e a cegueira, entre verdades e mentiras, originais e cópias, não haverá vencedor no combate que se trava entre Gaspar e Inácio, pois o suceder dos fatos mostrará que cada um é, em si mesmo, um *eu* e um *outro*. Gaspar constrói-se na fronteira entre o perito e o falsário, sua identidade escreve-se na confluência com a de Vega, ou melhor, com a identidade criada por ele para Vega. Inácio Cabrera é o próprio Vega, em carne e osso, e pintara todos os quadros, até então divididos, pela *autoridade* de Gaspar, entre originais e cópias.

A explicação, só agora revelada, para a diferença dos traços é o fato de que o pintor, tendo levado uma vida boêmia, desaparece e é dado como morto. As obras produzidas nessa primeira fase, portanto, são consideradas pelos estudiosos como as únicas deixadas por ele. Ocorre que Vega não morrerá, e, além disso, deixará de lado a vida boêmia, assumindo a identidade de Inácio Cabrera. Assim continua produzindo, mas, como seus traços haviam mudado, as novas obras são consideradas falsas.

A revelação dos fatos poderia levar à dedução de que a *autoridade* de Gaspar fica definitivamente invalidada. Se o terreno, entretanto, é o mar, há sempre a possibilidade de sermos levados pelo movimento das ondas para outra direção:

Mas que tipo de lealdade ainda me prenderia agora, quando eu já não tinha mais dúvida sobre quem era Inácio e quem era Vega? Eu quis com toda a força dar a conhecer ao mundo um morto, quis fazer reviver o Vega autêntico, e no final não era exatamente isso o que eu havia conseguido? Não era rigorosamente isso o que eu tinha afora ali na minha frente, em carne e osso, vivo, respirando, e dono de si mesmo? O meu

sucesso não foi até muito maior e mais avassalador do que eu podia ter imaginado?

/.../ Tudo o que, durante anos, eu havia proposto e comprovado ao preço de tantos argumentos, de tanto rigor e método, compunha agora uma lenda, tão rarefeita, tão confeitada de pieguices quanto aquela que Inácio Cabrera difundia e que ele, a seu modo, personificava diante dos meus olhos. Mas nem por isso eu pretendia mudar de rumo, agora. Minha lealdade era com o pintor – o pintor, quem quer que ele fosse, onde quer que ele estivesse.

Essa “(auto)etnografia” ficcionalizada, portanto, apresenta *eu* e *outro* como instâncias a serem lidas no território limite entre a ficção e a realidade, entre as mentiras e as verdades. A coerência desse procedimento sustenta-se pelo fato de essa noção de território limite já estar expressa como protocolo de abordagem no próprio texto, que não promete ao leitor nada além de possibilidades, ficções do *eu* e do *outro*, constructos.

É preciso retomar nossa epígrafe para propor que assim se tratou de uma história de Amor e plágio, ou Amor com plágio, até mesmo Amor/plágio. O Amor no sentido do desejo de aproximação do *outro*, ainda que fictício, imaginado, inventado, apenas escrito. Mas necessário, porque antecipa o *eu* em palavras, assim construindo-o. O plágio no sentido de que, se faço minhas as palavras do *outro*, ou se faço-me de suas palavras, roubo-lhe algo, torno-me um ladrão de palavras, um ladrão do *outro*. Mas há lealdade. Os elementos se unem no paradoxo, além da *doxa*, pois *Amor é ter com quem nos mata lealdade*.

5

Eu e outro: performances

Neste capítulo, abordaremos dois romances de Bernardo Carvalho – **Mongólia** e **Nove Noites** – a partir dos quais pretendemos dar ênfase aos procedimentos adotados pelos narradores para pôr em jogo as instâncias dos diversos *eus* e *outros* que, em cada uma das narrativas, apresentam-se ao leitor.

Assim, no primeiro romance discutiremos as implicações decorrentes do emprego do diário na estruturação da narrativa, destacando a pluralidade de *vozes etnográficas* que dialogam entre si a partir da existência de vários diários. Evocaremos, ainda, a proposição sobre um novo conceito de narrador, qual seja aquele inserido na questão que dá título a este capítulo: a performance.

Quanto ao segundo romance, desenvolveremos a problematização das diversas instâncias narrativas que nele atuam, bem como o desdobramento da figura do etnógrafo, duplicado e multiplicado em diversos personagens do texto.

5.1

O diário

*Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado.
Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a
verdade
e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.*
Bernardo Carvalho – **Nove noites**

Um jovem fotógrafo brasileiro desaparece em viagem à Mongólia, e um funcionário do Itamaraty, denominado no romance como o Ocidental, que servia na China, é designado para tentar encontrar o desaparecido. Empreende a viagem, sem ter ao menos pistas seguras para sua busca, pois a situação do desaparecimento é a seguinte:

Tínhamos o telefone do guia, um homem chamado Ganbold que, um ano antes, levava o rapaz da fronteira com a Rússia, no extremo norte, ao deserto de Bobi, no extremo sul da Mongólia, e com quem, ao que tudo indicava, ele havia se desentendido ao voltar para Ulaanbaatar, dois meses antes de partir de novo, em busca ninguém sabia do quê, agora com outro guia e contra todo o bom senso, já que estavam no fim do outono, numa nova viagem, pelo oeste, onde acabou desaparecendo durante uma das muitas nevascas que assolaram o país naquele inverno, um dos mais rigorosos de que já se tivera notícia.¹⁵⁸

Apesar dos percalços, a missão do Ocidental é bem-sucedida, pois consegue encontrar o jovem desaparecido. Assim, o que traz complexidade ao romance não é tanto o enredo, mas o modo pelo qual se organiza a narrativa: através de diários.

Tal forma poderia ser empregada no sentido de impor ordem, seqüência cronológica e arranjo linear para os fatos, tomando-se por

¹⁵⁸ CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 35.

pressuposição o fato de que estas são características intrínsecas à própria concepção de um diário como tal. No romance de Bernardo Carvalho, entretanto, apresenta-se uma situação diversa.

O narrador, também um diplomata, à época dos acontecimentos referentes ao desaparecimento do jovem brasileiro servia também em Pequim. Coubera a ele a função de designar o Ocidental para a missão de busca do desaparecido. Durante a viagem pela Mongólia, o Ocidental tem acesso a dois diários deixados pelo desaparecido, um deles interrompido subitamente. Registrando suas impressões de viagem, o Ocidental também redige um diário, que contém um certo tom confessional, provavelmente dirigido à sua esposa.

Pouco tempo após o término da missão, o Ocidental abandona a carreira diplomática e retorna ao Brasil, tendo o narrador perdido o contato com ele. Deixa, entretanto, alguns papéis para o narrador, os quais este nunca tivera curiosidade de ler. Passados seis anos, já aposentado, e também de volta ao Brasil, o narrador depara com a notícia da morte do Ocidental, e

Só ao deparar com a notícia da morte dele, mais de seis anos depois do incidente, quando de repente me lembrei dos papéis que ainda deviam estar comigo, e depois de começar a lê-los, é que me passou pela cabeça que talvez ele não os tivesse esquecido antes de voltar para Xangai, mas que os tivesse deixado de propósito, para mim, como uma explicação.¹⁵⁹

Será, pois, nessa clave do *manuscrit trouvé*, que se empreenderá a narrativa de Mongólia. Não um manuscrito, mas três: os dois diários do desaparecido e o do Ocidental. Baseando-se nesses “documentos”, recortando-lhes trechos, intercambiando suas informações, e acrescentando-

¹⁵⁹ Idem, p. 13.

lhês os próprios comentários, o narrador constrói, à maneira de um quebra-cabeças, a história contada. Assim, desde o aspecto gráfico o texto apresenta a estrutura do quebra-cabeças, pois intercalam-se três tipos diferentes de letras: uma para a voz do narrador, outra para os fragmentos do diário do Ocidental, a terceira para os dos diários do desaparecido.

Assim, o que se lê na confluência desses vários textos – ou fragmentos de textos – que se cruzam, se misturam, se interpenetram, é uma pluralidade de vozes que, mesmo distintas, trazem para as cenas narradas pelo menos uma problematização comum: a revelação das impressões incertas, duvidosas e até mesmo angustiantes que marcam um *eu* em contato com um lugar e uma cultura distantes.

Assim, o material que o narrador organiza são as etnografias produzidas pelo Ocidental e pelo desaparecido, marcadas a um só tempo por sensações de descoberta, encanto, perplexidade, desconforto e até mesmo raiva em relação ao *outro* observado. Vejamos um trecho do diário do Ocidental, ao relatar sua aproximação com uma habitante local durante sua viagem pela Mongólia:

Fica muito interessada em mim. Faz perguntas a Purevbaatar e a Bauaa, que se juntou a nós. Quer saber se sou casado, quantos anos tenho. É como se tivesse alguma coisa em vista. /.../ Ela quer que eu cante uma canção brasileira. Diz que é o costume quando um estrangeiro visita uma iurta. Digo que não sei cantar. Ela ri e diz que eu posso dançar, se preferir. Começo a perder a paciência. Pergunto a Purevbaatar se não está na hora de irmos. Ela quer saber como se diz “até logo” em inglês.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Idem, p. 123.

Essa impressão de desconforto que o eu revela em presença do outro merece destaque se temos em foco o fato de ser expressa num diário, pois traz para a discussão a polêmica sobre o que seria um “diário no sentido estrito do termo” nos casos em que sua escrita registra o contato entre alteridades.

Inevitável a referência, nesse caso, à polêmica obra póstuma de Malinowski, publicada sob a responsabilidade de sua esposa, qual seja **Um diário no sentido estrito do termo**, em que se lêem fatos referentes a seu trabalho de campo na Nova Guiné e nas ilhas Trobriand, durante a primeira década do século XX.

Clifford Geertz assim resume a polêmica:

Grande parte do choque parece ter sido consequência da mera descoberta que Malinowski não era, para expressa-lo de uma forma delicada, um sujeito muito simpático. Dizia coisas bastante desagradáveis sobre os nativos com quem vivia, e usava palavras igualmente desagradáveis para expressar estes comentários. Passava grande parte do seu tempo desejando estar em outro lugar. E projetava uma imagem de total intolerância, talvez uma das maiores intolerâncias do mundo.¹⁶¹

Ainda segundo Geertz, o fato de muitos críticos terem privilegiado a leitura do diário de Malinowski sob a perspectiva ética ocultou o que seria a principal, ou seja, a proposição de uma nova possibilidade epistemológica, isto é,

/.../ a questão profunda e genuinamente importante que o livro havia levantado, isto é, se não é graças a algum tipo de sensibilidade extraordinária, a uma capacidade quase sobrenatural de pensar, sentir e perceber o mundo como um nativo (uma palavra, que, devo logo dizer, usei aqui “no sentido estrito do termo”) como é possível que antropólogos

¹⁶¹ GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico”. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 86.

cheguem a conhecer a maneira como um nativo pensa, sente e percebe o mundo? /.../ A questão é epistemológica. Se é que vamos insistir – e, na minha opinião, devemos insistir – que é necessário que antropólogos vejam o mundo do ponto de vista dos nativos, onde ficaremos quando não pudermos mais arrogar-nos alguma forma unicamente nossa de proximidade psicológica, ou algum tipo de identificação transcultural com nossos sujeitos? O que acontece com o *verstehen* quando o *empfinden* desaparece?¹⁶²

Após colocar a questão nestes termos, Geertz evoca os conceitos de “experiência próxima” e “experiência distante” como estratégias a serem consideradas de modo não mutuamente excludente, o que deslocaria a questão para os seguintes termos:

como devem ser estes empregados, em cada caso, para produzir uma interpretação do *modus vivendi* de um povo que não fique limitada pelos horizontes mentais daquele povo – uma etnografia sobre bruxaria escrita por uma bruxa – nem que fique sistematicamente surda às tonalidades de sua existência – uma etnografia sobre bruxaria escrita por um geômetra.¹⁶³

Com essa proposição sobre uma maneira específica de conduzir a análise e organizar os resultados, retomemos a questão conforme desenvolvida em **Mongólia**.

Se há, no romance, também esse movimento entre aproximação e distanciamento na experiência do contato com o *outro*, podendo gerar o registro de impressões por vezes excessivamente judicativas, como vimos anteriormente, há também estratégias organizadoras sobre os limites desse procedimento. Nesse sentido, o princípio organizador fundamental é o narrador.

Antes de mais, este narrador demonstra ter plena consciência sobre o território movediço sobre o qual constrói as bases do que narra. Assim, por

¹⁶² Idem, p. 86.

¹⁶³ Idem, p. 88.

exemplo, faz a seguinte advertência logo no início da narrativa, como que a prevenir o leitor sobre uma das fontes de sua narrativa, o diário do Ocidental:

Não sei até que ponto posso confiar no que escreveu, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade. Eu já sabia o que ele tinha visto na China, que não correspondia ao que eu via.¹⁶⁴ (grifo nosso)

Instaurada a marca da desconfiança, essa vai se manifestar ao longo da narrativa em diversos outros momentos, como se o narrador fizesse uso dessa recorrência para lembrar ao leitor sobre o signo da “possibilidade” como princípio organizador da matéria narrada.

Referindo-se a seu guia na Mongólia, por exemplo, o Ocidental assim se manifesta:

*Estou nas mãos de Purevbaatar. Dependo dele para tudo e não confio no que diz ou traduz. /.../ Não tenho escolha. Tenho que me acostumar com o ritmo das coisas – não adianta querer ir direto ao assunto ou confrontar Purevbaatar. /.../ é impossível saber se estou sendo enganado ou não. E, como se não bastasse, tenho que me acostumar com a falta de banho. É apenas o primeiro dia de viagem, e já estou imundo, coberto de poeira, e pelo jeito não há a menor perspectiva de me lavar.*¹⁶⁵

Se o fio da navalha entre a verdade e a mentira pode causar algum desconforto ao leitor, acrescente-se a isso o aspecto fragmentário da narrativa, que desloca-se todo o tempo de um diário para outro, além das interferências e comentários do narrador. A fragmentação poderia entendida

¹⁶⁴ CARVALHO, Bernardo. Op. cit., p. 34.

¹⁶⁵ Idem, p. 119.

simplesmente como um percurso a esmo, e indicar a impossibilidade de apreensão dos espaços e indivíduos lidos e escritos nos diários, já que as freqüentes interrupções dos percursos narrativos não permitem que se chegue a algum lugar. Para demonstrar que tais elementos, ao contrário, fazem parte da estratégia de construção dos lugares, textos e alteridades, o narrador explica, metaforicamente, que

*As estradas da Mongólia na realidade são pistas que o motorista tem que decifrar entre dezenas de outras, são marcas de pneus em campos de pedras, desertos e estepes. Marcas deixadas por pneus que, de tanto incidirem sobre o mesmo caminho, acabam criando uma pista. Muitas vezes, no deserto, por exemplo, não há nenhum ponto de referência além das trilhas deixadas pelos pneus de outros carros. Os motoristas insistem em segui-las, como quem toma o caminho seguro, tradicional. O bom motorista é aquele que sabe achar a sua pista no deserto. A boa pista. A repetição é a condição de sobrevivência. É essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos.*¹⁶⁶

É esse narrador que, segundo Sílvia Regina Pinto, deve ser denominado *performático*, “porque põe em prática uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas, transitando muitas vezes pela simulação e pelo simulacro.”¹⁶⁷

Mapeando o contexto em que se move e as funções desse *narrador performático*, a autora explica que

No estudo da tendência performática dos narradores da ficção contemporânea, vê-se que, através da encenação irônica de sua falta de identidade como sujeito – que resulta numa incapacidade de compreenderem a si próprios – tentam descobrir caminhos para a compreensão do mundo atual. As obras, como sistemas de representação

¹⁶⁶ Idem, p. 137-138.

¹⁶⁷ PINTO, Sílvia Regina. “Demarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador.” In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. (org). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 89.

histórica e cultural, permitem que se leia, nestas *performances* dos narradores, as contradições e ambivalências que constituem os paradoxos da própria estrutura da subjetividade humana nas circunstâncias da atualidade, o que vem sinalizando uma certa angústia, traduzida em variadas situações de busca de identidade, a par da crença de que na criação de uma nova e “produtiva” referencialidade esconde-se a única e sublime possibilidade de tornar a vida real e suportável.¹⁶⁸

A partir da emergência desse tipo de narrador, a autora ressalta o fato de que a linguagem ganha como espaço privilegiado para a construção de subjetividades, “porque não existe nenhum outro testemunho objetivo da identidade do sujeito, mas apenas aquele que, assim sendo, ele dá a respeito de si mesmo. Antes de mais nada, esta é a sina dos narradores, sua *performance*, que acaba por apanha-los em flagrante.”¹⁶⁹

Potencializa-se, em **Mongólia**, essa situação com a presença de um *narrador performático* que manipula diários, ou seja, aproxima-se mais ainda do espaço da linguagem como local de construção de subjetividades. Mas pode-se deduzir, pela própria declaração deste narrador, que cumpriu seu objetivo:

Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Idem, p. 90.

¹⁶⁹ Idem, p. 93.

¹⁷⁰ CARVALHO, Bernardo. Op. cit., p. 182.

5.2

O etnógrafo

Tome a posição mais confortável: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado ou de bruços. Em uma poltrona, um sofá, uma cadeira de balanço, uma espriguiçadeira, um pufe. Ou em uma rede, se acaso tiver uma./.../ Não é fácil encontrar a posição ideal para ler, é verdade.
Italo Calvino – **Se um viajante numa noite de inverno**

A narrativa de Nove noites constrói-se a partir do percurso de uma investigação. O fato a ser investigado é o suicídio de Buell Quain, um jovem e promissor antropólogo, aluno de Rth Benedict. Quain mata-se de forma violenta em 2 de agosto de 1939, no percurso que tentava fazer a pé entre a aldeia de Cabeceira Grossa e a cidade de Carolina, após ter passado alguns meses junto aos índios Krahô, em pesquisa de campo.

O narrador do livro, ao tomar conhecimento da história do suicídio, num jornal, em 12 de maio de 2001, propõe-se investigar as razões do suicídio. Assim, realiza pesquisas em diversos arquivos e entre os índios, e a narrativa do romance constrói-se a partir das informações encontradas pelo narrador. Temos, portanto, diversas vozes ao longo do texto: a do narrador, a das informações e documentos obtidos através de sua pesquisa, a de Buell Quain, através de cartas que teria deixado, e uma espécie de testamento deixado por um engenheiro que fora amigo do morto.

Propomos organizar nossa análise do romance dividindo-a em dois níveis específicos: o primeiro refere-se à tessitura narrativa de que se compõe o romance, cujo acúmulo e superposição de vozes e instâncias narrativas aponta para uma estrutura narrativa bastante interessante, porque múltipla; o segundo nível de nossa análise pretende deslocar-se do campo

estético-discursivo para o ético-político, buscando investigar um elemento que nos parece pulsante na obra, qual seja a proposição de uma discussão epistemológica que permeia as investigações do narrador e dos personagens, à medida que seu adentrar no universo científico problematiza questões de extrema relevância para o cenário acadêmico contemporâneo.

Os conselhos do narrador de *Se um viajante numa noite de inverno* devem ser cuidadosamente considerados pelo leitor de *Nove noites*, já que este, por mais que busque uma "posição confortável" para a leitura, já nas primeiras linhas do romance percebe a difícil tarefa do ato de ler.

Além da imediata desconstrução de qualquer expectativa de verdade, as sentenças são organizadas com um emprego extremamente sofisticado de recursos dêiticos geradores de indeterminações sintático-semânticas que atiram aos olhos do leitor um acúmulo de referências vagas. O que é "isto"? Quem é o "você"? Se há um "você", há uma interlocução. Quem são os interlocutores? Algo levou o interlocutor até "aqui". O que o levou? Até onde?

Tirar o leitor de uma posição confortável, rasurar-lhe as referências discursivas convencionalmente organizadas, eis o procedimento básico presente nas primeiras linhas de *Nove noites*, o que, aliás, mantém-se – embora haja revelações parciais ao longo da narrativa – até o final do romance.

Há que se observar que uma das grandes questões apresentadas pela narrativa da história sobre o suicídio do antropólogo Buell Quain é exatamente o questionamento das verdades absolutas. A constatação da impossibilidade de reconstrução dos fatos, da História, da memória, faz-se

marca constante em todo o percurso do narrador que, à maneira do investigador de *A grande arte*, de Rubem Fonseca, procura algo incessantemente e, quando encontra o objeto da busca, este nada revela, já que os motivos do suicídio do antropólogo não são elucidados.

Sendo assim, verifica-se que as primeiras sentenças de *Nove noites* funcionam como protocolo de leitura para toda a narrativa, ou seja, já assinalam uma confusão de vozes, problematizando as instâncias de "quem fala", "de onde fala", "para quem fala". Apresentam-se, portanto, no nível da organização discursiva, as rasuras com que o leitor vai se deparar ao longo do texto também no nível temático, que lhe apresentará uma profusão de relatos, testemunhos, cartas, enfim, um sem-número de vozes etnográficas, de diferentes versões sobre os fatos. Por isso, "É preciso estar preparado".

Em resenha publicada pela *Folha de S.Paulo*, Marcelo Coelho¹⁷¹ chama a atenção para a sensação de desconcerto em que o leitor é lançado pelas primeiras frases de *Nove noites*, ressaltando a habilidade do autor em manter este desconcerto até o final da narrativa. Tal constatação pode ser encontrada na quase totalidade de críticas publicadas sobre o romance, revelando-se, portanto, como uma pista para a verificação de um *valor* de que está imbuído o texto de Bernardo Carvalho.

Propomos, a seguir, fundamentar este primeiro *valor* presente em *Nove noites*: a construção da narrativa segundo princípios que trazem para a cena a profusão de vozes.

¹⁷¹ COELHO, Marcelo. "Nove noites: Carvalho vai e vem entre realidade e ficção". *Folha de São Paulo*, 09/10/2002.

Nesse sentido, Ulla Mussarra¹⁷², em um artigo bastante elucidativo sobre a construção da narrativa em romances pós-modernistas, propõe a revisão do modelo de análise da diegese introduzido por Gérard Genette e outros, na década de 1970. A partir da verificação de que uma das principais marcas do narrar pós-modernista é o fato de burlar as fronteiras estabelecidas por aquele modelo, Mussarra esclarece que existem basicamente dois movimentos que norteiam a rarefação das *instâncias narrativas*: o de extrapolação - como se o romance rompesse as fronteiras da moldura narrativa convencional, trazendo para a ficção elementos extradiegéticos; o de expansão interna - em que ocorre uma espécie de difusão do romance em direção ao seu próprio centro.

Com base nesses argumentos, nota-se que as obras pós-modernistas passam a reclamar procedimentos de leitura que põem em xeque a rigidez das fronteiras entre os níveis *extra*, *intra* e *hipodiegético*, conceitos propostos por Gérard Genette e posteriormente desenvolvidos por outros teóricos. Pode-se afirmar, neste caso, que a exigência de novos olhares analíticos está prevista pelas próprias obras ficcionais, uma vez que “In the Postmodernist novel the borderlines between the various narrative levels, between frame and narrated story and between the story and ‘the story in the story’, are often obliterated”¹⁷³.

Se, por um lado, esses procedimentos narrativos são extremamente inovadores, por outro estabelecem um fértil diálogo com a tradição literária,

¹⁷² MUSSARA, Ulla. “Narrative discourse in postmodernist texts”. In: CALINESCU, Matei e FOKKEMA, Douwe. *Exploring postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990, p. 215-231.

¹⁷³ Op. cit., p. 216.

sobretudo a romanesca – fato que, aliás, é apontado por Linda Hutcheon¹⁷⁴ como uma das características mais potentes que ao mesmo tempo definem o pós-modernismo e o distinguem do modernismo. A aproximação entre tradição e inovação ocorre a partir da constatação de que o romance pós-modernista não raro lança mão de convenções literárias já estabelecidas, principalmente desde o século XVIII, ainda que, para executar os novos projetos narrativos, dê um tratamento diverso àquele material, de modo a obter resultados diversos e que, no entanto, não pretendem anular ou agredir a tradição, mas, pelo contrário, somar-se a ela. Assim, se um *Leitmotiv* anterior é resgatado, torna-se, ao mesmo tempo, parte de um jogo que se processa sob novas regras no campo da organização narrativa:

In many Postmodernist texts, the multiplication of narrative instances – which will be our main topic – is combined with the exploration of some of the most celebrated conventions of the (early, in part eighteenth-century) tradition of the novel: the convention of ‘le manuscrit trouvé’, and further the conventions of the epistolary novel, the diary, the novel of recollection, and the frame-story. It is in conformity with these conventions that the narrative instances may represent not only narrators and narratees, but also – in a sometimes ‘nonselective’ manner – authors, editors, commentators, translators, copyists and readers.¹⁷⁵

Esses procedimentos, já presentes na escola do *nouveau roman*, passam pela obra de Borges, Cortázar e Nabokov, encontram campo muito propício ao desenvolvimento em autores como John Barth e os integrantes do grupo OULIPO, e são exemplarmente empregados por Umberto Eco em *O nome da rosa*.

¹⁷⁴ Essa discussão é lançada em *A poética do pós-modernismo* e particularmente aprofundada, a partir da apresentação de novas concepções para o conceito de paródia, em *Uma teoria da paródia*.

¹⁷⁵ MUSSARRA, Ulla. Op. cit., p. 215.

É dessa genealogia que julgamos provir a estrutura narrativa apresentada no romance *Nove noites*, obra que se revela useira e vezeira dos recursos característicos da ficção pós-modernista, sobretudo no que se refere à questão das instâncias narrativas segundo a proposta de Ulla Mussarra, já que a reconstrução da trajetória do antropólogo suicida organiza-se em torno de toda uma profusão de instâncias narrativas que se articulam a partir do *manuscrit trouvé*, certamente o epicentro dos textos e subtextos - cartas, depoimentos, entrevistas, comentários do narrador, lembranças - que se lêem no romance.

Um segundo tópico referido de forma unânime pela crítica atribui a *Nove noites* o valor da abordagem do tema da identidade, destacando este procedimento como algo presente de forma sofisticada e adequadamente explorada não só neste romance, como também no conjunto da obra do autor.

Sobre *Nove noites*, Marcelo Coelho afirma que "as questões mais amplas da identidade pessoal, da herança familiar e da pertinência a um grupo vão se espelhando ao longo da narrativa e terminam, creio, por elucidar-se mutuamente."¹⁷⁶ Expandindo essas observações para o conjunto da obra do autor, Beatriz Resende argumenta que "na obra de Bernardo Carvalho identidades pessoais, de gênero, etnográficas, espaciais e temporais são questionadas, em construções que evidenciam sempre o quanto é fictício o texto ficcional."¹⁷⁷ Análise semelhante encontramos em crítica de José Castello que, além de reforçar a temática da crise da representação das identidades dos personagens, os quais "em geral, são

¹⁷⁶ COELHO, Marcelo. Op. cit.

¹⁷⁷ RESENDE, Beatriz. "Bernardo Carvalho ousa escrever um anti-Quarup". Jornal do Brasil, caderno de Idéias, 08/03/2003.

inconstantes e cheios de evasivas, trocando com naturalidade de nome, perfil psicológico e até sexo"¹⁷⁸, expande a problematização em direção à própria identidade autoral de Bernardo Carvalho, a qual, segundo Castello, é permeada também por evasivas e pelo jogo entre o mostrar-se e o esconder-se, assemelhando-se, dessa forma, à própria constituição de seus personagens. Nesse sentido, afirma que

A identidade literária do próprio Bernardo Carvalho, um homem de espírito reservado e um tanto arredo, se furta ao conhecimento do leitor - já que a idéia que move seus livros é a da decomposição de qualquer vestígio de 'estilo', a anulação de qualquer marca, ou padrão, que possa garantir uma assinatura literária. /.../ Para o leitor mais desprevenido, é legítima a apreensão: será que tal Bernardo Carvalho, ele mesmo, o autor de "Nove noites", existe?¹⁷⁹

Verifica-se, a partir desses comentários, a assunção da questão da identidade pela mediação crítica como um *valor* a ser destacado em autores que exploram tal tópico.

Neste ponto do nosso percurso, para melhor delimitar tal questão, vale retomar aquela primeira estratégia discursiva com que se nos apresenta a narrativa de **Nove noites**, isto é, o fato de as primeira sentenças do texto - tomadas como protocolo de leitura, já como orientações sobre o percurso, oferecidas pelo *narrador performático* - remeterem a uma profusão de vozes e a um processo de interlocução indefinida que lançam ao leitor as seguintes questões: quem fala? para quem fala? de onde fala?

CASTELLO, José. "A armadilha de Bernardo". O Globo, caderno Prosa & Verso, 09/11/2002.

¹⁷⁹ CASTELLO, José. Op. cit.

Tais indagações revelam-se extremamente pertinentes sobretudo porque passam pela busca da delimitação das vozes dos sujeitos envolvidos no processo. Assim, o que se procura investigar hoje são os embates que compõem as redes discursivas que se formam à medida que, no contraponto da ilusória unificação globalizante, indivíduos e pequenos grupos constroem suas práticas de afirmação identitária. Daí a necessidade de focar as investigações em perguntas que remetem à posição dos falantes no ato da interlocução.

Resta confirmar, assim, como ocorrem estes deslocamentos na narrativa de *Nove noites*, frisando de que modo se problematiza a temática da identidade ao longo do texto.

Aspecto fundamental para abordarmos essa questão é o fato de o personagem antropólogo - em seus diversos desdobramentos - ser escolhido para ocupar o lugar central da trama. Este seria, por definição, aquele que se debruça sobre a investigação dos indivíduos, de suas identidades, com o objetivo teórico de compreender o *outro*. Numa primeira visada, tal tarefa pressupõe um grau significativo de objetividade, de capacidade de observação, enfim, uma base analítica.

Ocorre, no entanto, que todos esses pressupostos são desconstruídos na narrativa de Bernardo Carvalho. Uma questão básica já se impõe nesse sentido, qual seja a dificuldade de identificar, na verdade, quem é o antropólogo. Seria Buell Quain? O narrador? O autor das cartas para a posteridade, cuja identidade não é revelada nas primeiras páginas? Ou todos os personagens, cada um a seu modo, apresentariam facetas diversas compondo um mosaico que revelaria, de modo fragmentário e diverso,

várias identidades de antropólogos? Cremos que é este mosaico que se pretende apresentar, ao fim da narrativa.

Assim, a multiplicidade de vozes encontra-se não apenas ao considerarmos os vários personagens, mas também já se faz presente na constituição do próprio Buell Quain: alimenta uma visão romântica sobre ilhas paradisíacas; relativiza o perfil do cientista comprometido com sua pesquisa, à medida que seus dramas pessoais afastam-no gradativamente do exercício etnográfico imparcial; apresenta juízos de valor negativos sobre seu objeto de pesquisa¹⁸⁰, ao afirmar que "Não gosto deles /.../ Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu."¹⁸¹

Também registra-se a pluralidade de vozes na constituição do engenheiro que escreve as cartas sobre o suicídio de Quain, já que este trabalha incessantemente com a categoria da relativização, da consideração de múltiplas possibilidades, não pretendendo, em seu relato, atingir a verdade, até mesmo descartando-a já no início da narrativa. Tal postura confere também a este personagem um papel extremamente relevante no texto, dada a sua capacidade de compreender a identidade como algo semovente, confuso, rasurado.

Pode-se afirmar, inclusive, que este personagem revela um dos principais processos de *deslocamento* presentes na narrativa, já que o lugar ocupado por ele é intermediário. Se temos de um lado os índios e de outro os indivíduos originados do meio urbano que vão observar-lhes o comportamento, o missivista caracteriza-se entre essas duas posições:

¹⁸⁰ Antes de ser um aspecto negativo, trata-se de uma escolha de posição interpretativa, como discutido na seção anterior.

¹⁸¹ CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*, p. 54

"Posso ser um humilde sertanejo, amigo dos índios, mas tive educação e não sou tolo."¹⁸² Essa é, portanto, uma *instância narrativa* que se instaura numa posição intermediária, através de um processo de *deslocamento*, já que sua identidade não é una, mas, ao contrário, cunhada por marcas das diferentes culturas com as quais conviveu.

O narrador principal, por sua vez, o jornalista que empreende a busca em direção ao esclarecimento do suicídio de Quain, revela-se, ao longo de seu percurso, também como um antropólogo, já que mergulha num mundo desconhecido na tentativa de compreender o *outro*. É movido, por outro lado, por um desejo de auto-compreensão que se vai revelando ao longo das páginas, sobretudo a partir do trecho em que tece longas reflexões sobre sua relação com o pai na infância, trazendo à tona um passado que se situa também num contexto de contato com os índios do Xingu, o que aproxima, de certa forma, sua experiência da de Buell Quain.

O que se pode perceber, neste entrecruzar de personagens cujas histórias de vida lêem-se e escrevem-se de forma imbricada, é o fato de que a narrativa põe em destaque, durante todo o seu percurso, a própria atividade etnográfica, não só de Buell Quain, como também dos demais personagens.

É exatamente neste sentido que julgamos pertinente retomar um trecho bastante revelador sobre a personalidade de Buell Quain:

Isto é para quando você vier. **A ele, só restava observar, que em princípio era a única razão da sua presença entre os Trumai.** Quando chegou aqui, estava cansado desse papel. Mas também tinha horror da idéia de ser confundido com as culturas que observava. /.../ **Ele estava cansado de observar**, mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter

¹⁸² Idem, p. 9.

que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles. **Tentava manter-se afastado e, num círculo vicioso, voltava a ser observador.** (grifos nossos)¹⁸³

Retomar, à luz dessas revelações, o trecho em que Quain apresenta seu horror aos índios e julga-os feios, torna-se útil para resgatar um importante traço de humanização do jovem antropólogo suicida, cuja referência anterior pode ter retratado com uma imagem por demais negativa. cremos que este movimento, este lançar dois olhares distintos sobre o personagem situa, de forma definitiva, a proposta de *deslocamento* na leitura das identidades que procuramos demonstrar até aqui.

Portanto, conclui-se que o romance apresenta como questão central a problematização da questão da identidade na perspectiva de que *eu* e *outro* são categorias relativas, que só se dão a ler num processo relacional, a partir de um jogo narrativo engendrado por aquela perspectiva performática de narrar.

¹⁸³ Idem, p. 55.

6 CONCLUSÃO

O palácio é uma construção sonora que ora se dilata ora se contrai, estreita-se como um emaranhado de correntes. Você pode percorrê-lo guiado pelos ecos, localizando rangidos, assobios, imprecações, seguindo respirações, sussurros, rosnados, gorgolejos.

Ítalo Calvino – “Um rei à escuta”

Ouvimos umas tantas vozes – ficcionais, teóricas, híbridas – de vários *eus* e tantos *outros*. Evocamo-las ao diálogo, ao embate, à réplica, à tensão. Outras, silenciarmo-las – por propósito, por descuido, por acaso. Eis-nos diante de nossa construção, que não se pretende palácio. Modestamente casa. O que fazer dela? De que modo vislumbrar o que levará no alforje o visitante que a tenha freqüentado? Se leva algo consigo, o que resta? O desafio. A proposta.

Para finalizar este percurso, antes de mais, é preciso “relativizar o relativismo” que perpassou nosso procedimento analítico ao longo dos capítulos anteriores. Assim, embora tenhamos apresentado diversos textos em que, em última instância, as perguntas sobre quem é o *eu* e quem é o *outro* não obteriam respostas definitivas, por outro lado tal fato não significa assumir a impossibilidade, ou o vale-tudo, como resposta.

Quanto aos riscos inerentes à postura relativista, Otávio Velho¹⁸⁴ chama a atenção para o fato de que tal postura pode, entendida e aplicada erroneamente às análises de fatos sociais, subsidiar uma concepção nihilista

¹⁸⁴ VELHO, Otávio. “Relativizando o relativismo”. In: **Besta-fera: recriação do mundo: ensaios críticos de antropologia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 171-184.

que colocaria em xeque os próprios estudos que se valem do conceito de *relativismo* para analisar contextos de diversidade.

Assim, o *relativismo* como aceitação do nihilismo poderia contribuir para corroborar a impressão de que as sociedades contemporâneas e os indivíduos que as compõem seriam marcados pela ausência de *valores*, ou uma escassez deles. Daí o problema conceitual quando se deseja explorar não a unidade, mas a diversidade de *valores*.

Outro problema, relacionado ao primeiro, é apontado por Clifford Geertz¹⁸⁵, que adverte quanto aos perigos de um movimento contrário ao *relativismo* como solução para suas limitações. Assim, propõe que se deve adotar uma postura “anti-anti-relativista”, considerando que “Nesse contexto, a dupla negativa simplesmente não funciona da maneira usual – e nisso residem seus atrativos retóricos. Ela permite rejeitar algo sem que com isso nos comprometamos com aquilo que este algo rejeita.”¹⁸⁶.

Portanto, se relativismo e anti-relativismo opõem, *grosso modo*, concepções sobre *valores* baseadas em *diversidade* e *unidade*, cremos que o argumento de Geertz, associado ao de Velho, conduzem o problema para uma mesma direção: o risco em se aceitar posturas totalizantes, mesmo que estas – em que pese o aparente paradoxo – sejam totalizantes no sentido de defender a diversidade.

Quanto às análises que desenvolvemos ao longo dos capítulos precedentes, esperamos não ter incorrido nesse equívoco conceitual, daí termos empregado a noção de *suplemento* em diversas circunstâncias em que nos referíamos às estratégias de leitura e escrita do *eu* e do *outro*.

¹⁸⁵ GEERTZ, Clifford. “Anti anti-relativismo”. In: **Nova luz sobre a antropologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 47-67.

¹⁸⁶ Idem, p. 48.

Feitas essas primeiras advertências, retomemos alguns dos principais traços do contexto em que se situam as obras por nós analisadas para que possamos, posteriormente, acenar com alguma possibilidade de conclusão coerente com tal contexto.

Desse modo,

Postulados como *morte do autor*, *apagamento da noção de origem e deslocamento do lugar da verdade* provocam uma radical mudança quando se pensa em leitura. Toma-se, aqui, o conceito de leitura não como uma ação monolítica, atomizada na figura do leitor como decifrador de ocultamentos de um texto-verdade. Ler um texto-literatura, ou um texto-quadro, ou um texto-música, ou qualquer manifestação cultural – corpo, casca, vísceras, paisagens – passa a ser um complexo procedimento de operações interpretativas inscritas na linguagem, numa tensão entre discursos.¹⁸⁷

Cremos que, através dos textos ficcionais que abordamos ao longo dos capítulos, ressaltou-se essa perspectiva sobre a linguagem como espaço de tensão entre discursos chamando a atenção para o fato de que, como procuramos demonstrar, tais discursos não se anulam mutuamente, ao contrário, funcionam sob a perspectiva do *suplemento*.

Ao lado do *suplemento*, há diversas outras propostas analíticas que permitem perscrutar o texto como terreno em que se encontram múltiplas vozes, sem necessariamente passarem por um processo de anulação mútua. Desde a proposição da *polifonia*, segundo Bakhtin, até uma das propostas de Ítalo Calvino: a *multiplicidade*. Nesse sentido, valoriza-se a existência da pluralidade como elemento já presente na própria concepção dos textos ficcionais.

¹⁸⁷ DINIZ, Júlio. “Narrativa ficcional e narrativa etnográfica.” In: Revista Palavra. n. 7. Departamento de Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2000, p. 132.

Quanto à possibilidade de que haja algum princípio organizador interno aos próprios textos, diante de tantas vozes nele presentes, ressaltamos o papel do *narrador performático*, como elemento que contribui para que não se perca a coerência no plano no texto, ainda que conteúdo e forma remetam ao indefinido, ao possível. Esse perfil de narrador, ele também um elemento interno à estrutura do texto, assumiria uma espécie de função metalingüística, a partir do momento em que oferece ao leitor as “pistas” sobre o texto que tem diante de si, como que orientando-lhe a leitura.

Desse modo, percebemos que, se os textos ficcionais por nós abordados inserem-se no cenário até aqui delineado, passam a requerer um protocolo específico de leitura, o que traz à cena a necessidade de se deslocar o foco do texto para o leitor. A estratégia de leitura requerida, pois, assim se apresenta:

Há a superação de uma leitura de complementaridade, prática em que o leitor faz o texto fechar-se como significado revelado, sentido oculto e interpretante da sua profundidade. Emerge, em contraface, uma leitura sob o regime de superfície, em que o agenciamento das forças que atuam na representação do texto ‘abandona a cena do profundo (no que ela importa enquanto centro, unidade, verdade) e procura examinar a *exterioridade*, os *cruzamentos* e as *relações* que constituem um texto, como superfície-plana, labiríntica e vertiginosa’, como afirma o crítico Roberto Corrêa dos Santos. (1986:84)”.¹⁸⁸

A aceitação do ato da leitura segundo tal perspectiva conduz à verificação de algumas competências exigidas do leitor:

¹⁸⁸ DINIZ, Júlio. “Narrativa ficcional e narrativa etnográfica.” In: Revista Palavra. n. 7. Departamento de Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2000, p. 132.

O leitor já não é mais o perseguidor das intenções veladas do autor, mas aquele que, suplementando o texto primeiro, rasura-o com sua potência de produção de sentidos outros, com a sua vontade de transcriar as noções antes inabaladas de origem e autoria. O seu procedimento de leitura constrói-se como uma *assinatura escritural*, ressemantizando o texto, emprestando a ele novos sentidos, deslocando-se, num jogo especular, pelas esquinas da escritura.¹⁸⁹

Assim, voltamos à idéia da narrativa de ficção apontando para dois caminhos que se inter cruzam. O desafio é apresentado pela própria estrutura complexa de que se conforma tal narrativa. A proposta é pensar, até que ponto, esta complexidade pode ser verificada também como assunção de uma estratégia de leitura pelo sujeito leitor.

Quanto a essa questão, Gayatri Spivak apresenta as duas faces do mesmo movimento: pergunta, como título de um artigo, se “Can the subaltern speak?”¹⁹⁰, e apresenta, em outro texto, a seguinte possibilidade de resposta:

Para mim a questão “Quem deve falar?” é menos crucial que “Quem vai ouvir?” “Eu vou falar de mim mesma como uma pessoa do terceiro mundo” é uma posição importante para a mobilização política hoje, mas a exigência real é que, quando eu falo dessa posição, eu deva ser ouvida seriamente; não com aquele tipo de imperialismo condescendente, que simplesmente diz que pelo fato de eu ser indiana ou qualquer outra coisa ...¹⁹¹ (grifos nossos)

Portanto, arrematar, a título de conclusão, as *vozes etnográficas* com as quais até aqui dialogamos, aponta para procedimentos de escuta. Evidentemente, a caracterização de um leitor habilitado a acatar e praticar tal procedimento seria tarefa extremamente complexa, dada a pluralidade de

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ SPIVAK, Gayatri “Can the subaltern speak?” In: *The post-colonial reader*. New York: Ratledge, 1990, p. 24-28.

¹⁹¹ SPIVAK, Gayatri. *Hecate: An Interdisciplinary Journal of Women’s Liberation*. Chapel hill: UCP, 1989.

conceituações sobre a categoria de “leitor” hoje disponíveis nos estudos críticos.

Não sendo nosso objetivo teorizar sobre a questão do leitor, ousamos formular, entretanto, um conceito que julgamos válido e funcional pelo menos nos limites de nosso trabalho. O *leitor ensaísta*. Se abordamos a validade do ensaio como escrita do *eu* e do *outro*, ressaltando a especificidade desse gênero textual em contemplar elementos semoventes, fluidos, híbridos, cremos que tais elementos devem fazer parte também do procedimento de leitura, de “escuta” das vozes que emanam dos textos. Escuta solidária. Escuta desprestenciosa. Exercício da capacidade da criança de “ouvir a cor dos passarinhos”, dirá Manoel de Barros.

Assim, mais do *eu* ou *outro*, há a viagem que tanto as vozes quanto seus ouvintes empreendem. Não há *um* ponto de chegada, o que não invalida a busca. Mesmo chegando a algum lugar, ainda que cada um a seu modo – narradores, personagens e leitores – encontre seu porto, o grande jogo do texto e da leitura faz-se na viagem – nas memórias e esquecimentos proporcionados pelas vozes com que o viajante depara no percurso – não mais no porto. Portanto,

*Se partires um dia rumo a Ítaca
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber.
Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o colérico Posídon te intimidem;
eles no teu caminho jamais encontrarás
se ativo for teu pensamento, se sutil
emoção teu corpo e teu espírito tocar.
Nem Lestrigões nem Ciclopes
nem o bravio Posídon hás de ver,
se tu mesmo não os levars dentro da alma,
se tua alma não os puser diante de ti.*

*Faz votos de que o caminho seja longo.
 Numerosas serão as manhãs de verão
 nas quais, com que prazer, com que alegria,
 tu hás de entrar pela primeira vez um porto
 para correr as lojas dos fenícios
 e belas mercancias adquirir:
 madrepérolas, corais, âmbares, ébanos,
 e perfumes sensuais de toda a espécie,
 quanto houver de aromas deleitosos.
 A muitas cidades do Egito peregrina
 para aprender, para aprender dos doutos.*

*Tem todo o tempo Ítaca na mente.
 Estás predestinado a ali chegar.
 Mas não apresses a viagem nunca.
 Melhor muitos anos levars de jornada
 e fundeares na ilha velho enfim,
 rico de quanto ganhaste no caminho,
 sem esperar riquezas que Ítaca te desse.
 Uma bela viagem deu-te Ítaca.
 Sem ela não te ponhas a caminho.
 Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.*

*Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.
 Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
 e agora sabes o que significam Ítacas¹⁹².*

¹⁹² “Ítaca”. Konstantinos Kaváfis.

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AUZIAS, Jean-Marie. **A antropologia contemporânea**. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Cultrix, s/d.

ARRIGUCCI JR., David. "Móble da Memória". In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 67-110.

AZZAN JÚNIOR, Celso. **Antropologia e interpretação: explicação e compreensão nas antropologias de Lévi-Strauss e Geertz**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas; v. 1)

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos & abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Margarida Salomão. São Paulo: Círculo do Livro S/A, 1989.

_____. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Círculo do Livro S/A, 1990.

_____. "Um rei à escuta". In: **Sob o sol-jaguar..** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. "Montezuma". In: **Um general na biblioteca**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 177-187.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, s/d.

CARNEIRO, Flávio. "Das vanguardas ao pós-utópico": ficção brasileira no século XX." In: **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 13-34.

CARVALHO, Bernardo. **Aberração**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTELLO, José. "A armadilha de Bernardo". O Globo, caderno Prosa & Verso, 09/11/2002.

CHAUÍ, Marilena. "Público, privado, despotismo". In: NOVAES, Adauto (org). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 345-390.

CLIFFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 17-62.

_____. "Sobre o surrealismo etnográfico". In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 132-178.

COELHO, Marcelo. "Nove noites: Carvalho vai e vem entre realidade e ficção". Folha de São Paulo, 09/10/2002.

CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. Tradução de Albino Poli Jr. porto Alegre: L&PM, 2001.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais." In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DINIZ, Júlio. "Narrativa ficcional e narrativa etnográfica". In: **Revista Palavra** / Departamento de Letras da PUC-Rio. n. 1 (1993). Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2000, p. 129-135.

DONA LAURA. "A vingança de Brechó". In: FERREZ (org). **Literatura marginal: talentos da periferia**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 39-48.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. "Quando o outro entra em cena". In: **Cinco escritos morais**. Trad. de Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 91-102.

_____. "As migrações, a tolerância e o intolerável". In: **Cinco escritos morais**. Trad. de Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 103-124.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. "Las Casas ou retrospectiva sobre o futuro." In: **Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo**. Seleção e introdução de Wolfgang Bader; Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985, p. 245-265.

_____. "Eurocentrismo a contragosto: uma imagem política revertida." In: **Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo**. Seleção e introdução de Wolfgang Bader; Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985, p. 295-310.

FARIA, Alexandre. **Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea**. Rio de Janeiro: Rio Virtual Papiro Editora, 1999.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FIGUEIREDO, Rubens. "Os biógrafos de Albernaz". In: **O livro dos lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 9-23.

_____. "Eu, o estranho." In: **As palavras secretas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 81-97.

_____. **Barco a seco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago/Ed. UERJ, 1994.

_____. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **A grande arte**. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmund. “O mecanismo psíquico do esquecimento”. In: **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1999. vol. III, p. 275-282.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeno de Freitas. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LCT, 1989.

_____. “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico”. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Nova luz sobre a antropologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “A obsessão pela cultura”. In: **Cultura. Substantivo plural**. PAIVA, Márcia de e MOREIRA, Maria Ester (org). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São paulo: Ed. 34, 1996, p. 159-175.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HUYSEN, Andreas. “Literatura e cultura no contexto global.” Tradução de Julio Jeha. In: MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena (org). **Valores: arte, mercado, política**. Belo Horizonte: Editora UFMG / Abralic, 2002, p. 15-35.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Edibolso, s/d.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1976.

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

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 19. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

_____. "O etnocentrismo". In: **Raça e cultura**. São Paulo: Editora Abril, 1976.

_____. **Tristes trópicos**. Tradução de Jorge Constante Pereira. Porto: Edições 70, 1986.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

LIMA, Luiz Costa. "Réquiem para a aquarela do Brasil". In: **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 124-143.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. "A menor mulher do mundo." In: **Laços de família**. 28 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 87-96.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estrito do termo**. Tradução de Celina Cavalcante Falck. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. "A personagem do romance". In: **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80.

_____. "Euclides como sociólogo". In "Remate de males". Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP, Número Especial Antonio Candido. Campinas, 1999. Anual.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

MERCIER, Paul. **História da Antropologia**. Tradução de Claudia Menezes. São Paulo: Editora Moraes, s/d.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MORICONI, Ítalo. (Organização, introdução e referências bibliográficas). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUSSARA, Ulla. "Narrative discourse in postmodernist texts". In: CALINESCU, Matei e FOKKEMA, Douwe. *Exploring postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990, p. 215-231.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a Literatura: "notas" de literature e filosofia nos textos de desconstrução**. Niterói: EdUFF, 1999.

NAVA, Pedro. **Baú de Ossos**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 1999.

NOVAES, Adauto. (org.) **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

OLIVEIRA, Nelson de. (org) **Geração 90: manuscritos de computador**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

_____. **Geração 90: os transgressores**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAES, José Paulo. **Poesia moderna da Grécia**. Seleção, tradução direta do grego, prefácio, textos críticos e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PEREIRA, Paulo Roberto (organização, introdução, comentário, notas e bibliografia). **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leila. "Desconstruindo os estudos culturais". Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional da Associação

Portuguesa de Literatura Comparada. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/DESCONSTRUINDO%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIS.pdf>. Acesso em 20/01/2006.

PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milénio (y cinco dificultades)**. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2001.

PINTO, Sílvia Regina. "Demarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador." In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. (org). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 81-96.

RESENDE, Beatriz. "Bernardo Carvalho ousa escrever um anti-Quarup". *Jornal do Brasil*, caderno de Idéias, 08/03/2003.

RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Edgard Telles. "Sabor". In: **No coração da floresta**. São Paulo: Record, 2000, p. 73-83.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 9-49.

ROWLAND, Robert. **Antropologia, História e Diferença: alguns aspectos**. 3. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1997.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. "Vale quanto pesa". In: **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

_____. "O narrador pós-moderno." In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

_____. "O entre-lugar do discurso latino-americano." In: **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987. (Série Lendo).

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

SINDER, Valter. “Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLAMMER, Karl Erik (org). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p. 29-36.

SONTAG, Susan. “O antropólogo como herói.” In: **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 86-100.

_____. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. “Saudades de Lévi-Strauss”. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 27-38.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SPIVAK, Gayatri. **Hecate: An Interdisciplinary Journal of Women's Liberation**. Chapel hill: UCP, 1989.

_____. “Can the subaltern speak?” In: The post-colonial reader. New York: Ratledge, 1990, p. 24-28.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana: um estudo sobre antropologia social**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

_____. “Os mundos de Copacabana”. In: VELHO, Gilberto (org). **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 11-23.

VELHO, Otávio. “Relativizando o relativismo”. In: **Besta-fera: recriação do mundo: ensaios críticos de antropologia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 171-184.

_____. “Culturas: uma Perspectiva Antropológica ”. In: **Cultura. Substantivo plural**. PAIVA, Márcia de e MOREIRA, Maria Ester (coordenação). LIMA, Luiz Costa (curadoria do ciclo de palestras). Rio de

Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 177-183.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)