

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

NELSON ELIEZER FERREIRA JÚNIOR

NARRATIVAS DO EXÍLIO:  
NAÇÃO E HOMOEROTISMO EM TRÊS OBRAS COMPARADAS

João Pessoa  
2008

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

NELSON ELIEZER FERREIRA JÚNIOR

NARRATIVAS DO EXÍLIO:  
NAÇÃO E HOMOEROTISMO EM TRÊS OBRAS COMPARADAS

*Tese apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.*

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Monteiro Bora.

João Pessoa  
2008

NELSON ELIEZER FERREIRA JÚNIOR

NARRATIVAS DO EXÍLIO:  
NAÇÃO E HOMOEROTISMO EM TRÊS OBRAS COMPARADAS

---

Profa. Dra. **Zélia Monteiro Bora** (orientadora)  
UFPB

---

Prof. Dr. **Antônio Eduardo de Oliveira** (examinador)  
UFRN

---

Prof. Dr. **Arturo Gouveia de Araújo** (examinador)  
UFPB

---

Profa. Dra. **Liane Schneider** (examinadora)  
UFPB

---

Profa. Dra. **Sueli Meira Liebig** (examinadora)  
UEPB

---

Profa. Dra. **Luciana Eleonora de Freitas Calado** (suplente)  
UFPB

*Aos que escrevem, a cada dia, a narrativa de suas  
vidas*

## AGRADECIMENTOS

*A Deus, por tudo;*

*A minha família, pelo apoio material e emocional;*

*Aos amigos, pelo convívio e carinho gratuitos;*

*Aos meus professores, pela sabedoria compartilhada;*

*A minha orientadora, pela confiança.*

*Être ou ne pas être - la question de la transcendance  
n'est donc pas là.*

Emmanuel Lévinas

## RESUMO

As correspondências entre literatura e nação são intensas e dizem respeito à própria constituição de uma identidade nacional, principalmente no âmbito da América Latina. A homossexualidade masculina, por sua vez, é compreendida culturalmente como uma anormalidade perigosa para a construção exemplar da masculinidade como fonte de poder e força da nação. Nesse sentido, nação e homoerotismo são termos antagônicos e, quando relacionados, causam comumente imagens conflitantes e problemáticas para a uniformidade da construção nacional. A leitura comparativa das obras *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, *Bem longe de Marianbad*, de Caio Fernando Abreu e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, no entanto, permite outras formas de compreender, no campo literário, as nuances decorrentes da aproximação desses temas, especialmente a partir do *entre-lugar* instaurado pelo exílio diegético e simbólico comum às obras. É do exílio, afinal, que tal conflito é evidenciado/ocultado pela singularidade das lembranças e esquecimentos de cada protagonista, isto é, por sua *identidade narrativa*. A nação e a homossexualidade são percebidas como narratividades exteriores às obras, mas que nelas se infiltram a partir dos significados que assumem para as personagens: espaços e pessoas filtrados pela memória, obscurecidos pelo esquecimento e projetados para o futuro. Assim, a performance narrativa se sobressai à pedagogia histórica e os conceitos de nação e de homossexualidade se deslocam para além do totalitarismo e se convertem em experiências mais ou menos problemáticas para a escritura da história de vida das personagens. As tensões e soluções narrativas decorrentes da aproximação de imagens nacionais e homoeróticas nas obras, mesmo estando localizadas na esfera literária, representam indícios simbólicos que podem ir além da percepção das amarras socioculturais que se insinuam sobre a narrativa de nossas vidas: são registros que evidenciam, pela força das diferenças e também pela aproximação e possibilidade de diálogo com o outro, a inegável possibilidade de recontar e ressignificar essas amarras.

Palavras-chave: Literatura comparada. Exílio. Nacionalismo. Homoerotismo.



## ABSTRACT

There is a close relationship between the term Nation and the construction of the individual identity. This relationship is expressed by literature, specially the literatures of Latin America. According to the perspective of hegemonic discourses in Brazilian history, since nineteenth century, the individuals classified as homosexuals were never fully integrated in the society. As an attempt to portray different constructions of nationness, many of Brazilian literary narratives of twentieth century represent different forms of belonging as a form of social and textual affiliation. By studying the individual stories in the narratives of Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, Caio Fernando Abreu, *Bem Longe de Marianbad*, and *Berkeley em Bellagio*, by João Gilberto Noll, the present work intends to understand the different strategies used by each writer to convey their ideas on the individuals displacement, exile and strangeness.

Keywords: Comparative Literature. Nationalism. Homosexuality.

## RÉSUMÉ

L'identité nationale a une dette aux représentations littéraires, notamment à l'Amérique Latine. L'homosexualité masculine, à son tour, est posée culturellement comme une anomalie dangereuse pour la construction exemplaire de la masculinité comme source de pouvoir et force de la nation. Ainsi, l'on a établi un antagonisme entre l'image de la nation et celle de la homosexualité. La lecture comparative des œuvres *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, *Bem longo de Marienbad*, de Caio Fernando Abreu et *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, permet un autre point de vue sur la question, au plan de la littérature: celui de l'exil où ce conflit s'est commandé et qui est souvenu/oublié remarquablement au plan de l'identité narrative des protagonistes. La nation en tant que l'homosexualité se sont posées comme des narratives extérieures, mais qui s'imposent au creux des significations imputées par les personnages : des places et des personnes filtrées par la mémoire, couvertes par l'oubli, mais qui déplace ces notions au niveau de l'écriture de ses histoires de vue. Les tensions et les solutions narratives – soit au plan littéraire, soit en dehors – affirment la possibilité de l'approche et du dialogue avec l'autre.

Mots-clés: Littérature comparée. Exil. Homosexualité. Nationalisme.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	10
2. DESEJO HOMOERÓTICO E DISCURSOS NACIONALISTAS.....	16
2.1 A NAÇÃO E SEUS ENTULHOS .....	17
2.2 HIGIENIZAÇÃO PÚBLICA E PRIVADA .....	20
2.3 HISTÓRIAS DE PAPEL E DE VIDA.....	26
2.4 HOMOSSEXUAL, <i>GAY</i> , <i>QUEER</i> .....	31
3. EXÍLIOS SIMBÓLICOS .....	37
3.1 ENTRE A FIXIDEZ E A MOBILIDADE.....	38
3.2 IMAGENS DE EXÍLIO .....	43
3.3 ESPAÇOS DE EXÍLIO .....	56
3.4 EXÍLIO, COMUNIDADE, HOMOEROTISMO.....	67
4. A NAÇÃO NARRADA: ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO.....	74
4.1 SOBRE A NARRATIVIDADE DA NAÇÃO .....	75
4.2 A NAÇÃO LEMBRADA.....	80
4.3 A NAÇÃO ESQUECIDA .....	96
4.4 A NAÇÃO ESTRANGEIRA .....	101
5. NARRATIVIDADE HOMOERÓTICA .....	108
5.1 O VAZIO DA (DES)CONSTRUÇÃO .....	109
5.2 OUTRA NARRATIVIDADE .....	113
5.3 TRÊS CASOS (NÃO) EXEMPLARES.....	117
5.4 IMPLICAÇÕES DA NARRATIVIDADE HOMOERÓTICA.....	123
6. CONCLUSÃO .....	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

## 1. INTRODUÇÃO

A forma como percebemos a realidade e a ela atribuímos valor resulta, em boa medida, de filtros que limitam e direcionam nossa capacidade de julgar e compreender aquilo que nos rodeia. Termos como *ideologia* e *discurso*, por exemplo, designam, cada um ao seu modo e dentro de campos epistemológicos específicos, as lentes que desfocam nossa percepção e que resultam em formas de poder e de dominação. Nesse sentido, inúmeros trabalhos de pesquisa estão engajados num esforço de tornar evidentes (e de certa forma *desmistificar*) essas mediações. A literatura, por sua parte, se oferece como um dos campos privilegiados para investigar, na imobilidade das letras, aquilo cujo funcionamento o pesquisador, apoiado por fundamentos teóricos, antecipadamente consegue perceber e buscará descobrir.

De certo modo, é no contexto esboçado acima que a presente pesquisa está inserida, pois é em meio a narratividades que procuramos compreender tanto o conceito de nação quanto o de homoerotismo, especialmente nos romances *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, e na novela *Bem longe de Marienbad*, de Caio Fernando Abreu. Os procedimentos metodológicos, no entanto, não visam extrair das obras tais mediações como se essas fossem mais visíveis ou mais representativas na literatura do que em outros objetos culturais – o que apenas reduziria o valor simbólico das obras. Ao se escolher a nação e o homoerotismo como foco de análise literária, pretende-se ampliar as possibilidades com que tais temas interagem narrativamente nas obras e para além dessas.

Os empreendimentos críticos empenhados para observar as relações entre literatura e nação possuem uma vasta e justificável tradição, afinal, na produção literária da América Latina, desde seu período de formação, é impossível ignorar a relação intrínseca entre o discurso literário e a constituição de identidades nacionais. No Brasil, após a independência política – que, tal como ocorrera com a maioria desses países, deu-se nas três primeiras décadas do século XIX – a emergente intelectualidade local precisava posicionar-se diante da tarefa de construir a nação brasileira, imbuindo-lhe cores próprias e contrastantes tanto em relação aos

colonizadores quanto aos projetos nacionais vizinhos. Para tanto, produção, crítica e historiografia literárias se puseram a serviço de tal construção<sup>1</sup>.

Como observa Eduardo Coutinho (2003), a literatura era considerada instrumento do projeto maior da “projeção da imagem das nações”, isto é, tencionava-se o fortalecimento da identidade nacional, através da constituição e veiculação de um “espírito nacional”. Trata-se, portanto, de um projeto moderno de constituição de uma narrativa comum, local, identitária e homogeneia, mas cuja concretização não se isenta de contrastes entre os escritores de educação européia e o mundo onírico por eles narrado, estando este povoado por uma natureza exótica e um indígena mitificado, a exemplo de *Iracema*, de José de Alencar<sup>2</sup>.

As correspondências entre literatura e nação não se limitaram, contudo, ao Romantismo, ao século XIX: a cristalização de uma identidade nacional, ainda mais em países cuja dependência econômica e intelectual nunca foi completamente sanada, é problemática e se configura num projeto ainda inacabado<sup>3</sup>. O próprio modernismo (e o regionalismo especificamente), como também aponta Coutinho, ainda toma como problema a questão ontológica do “ser brasileiro”, ainda que “substituiu a *vaiveté* romântica por tintas fortemente paródicas” (COUTINHO, 2003, p.63). É assim que, como conclui Hall (1999, p.49),

[...] as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial.

É a partir dessa compreensão da identificação nacional como construção discursiva que o conceito de nação deixa de se tornar determinante para a produção cultural e passa a ser compreendido como uma narratividade compartilhada e, portanto, lugar de enunciação, de posicionamentos e de conflitos.

Desse modo, qual a importância do conceito de nação para a produção literária contemporânea, sabendo-se que ele se apóia numa construção narrativa cuja existência é mera-

---

<sup>1</sup> Para uma descrição detalhada do processo de construção dessas três esferas no Brasil e sua relação com a formação do projeto nacional brasileiro a partir do Romantismo, remeto a B. Ricupero. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil*. (v. Bibliografia).

<sup>2</sup> Para pontuar as referências ideológicas encontradas, bem como os autores e obras desse período, remeto ainda a Ricupero (2004), especialmente em “Alencar e a crise do império” (pp. 179-204). O autor traça um panorama com paralelismos entre o Alencar político e o literato.

<sup>3</sup> Sobre os esforços modernistas de avanço crítico na agenda de (re)formulação da imagem de nação na América Latina, ver Bora (2002).

mente simbólica e discursiva? Uma resposta pode vir exatamente de uma literatura que evoque culturas e sujeitos transgressores, no sentido de romper as fronteiras do discurso nacional com a marca da diferença. O exílio, portanto, como marca absoluta da perenidade e narratividade da nação – pois o exilado põe em cheque a pretensa rigidez de seus muros comunitários –, torna-se uma imagem cujo poder simbólico se amplifica, na medida em que os nacionalismos se revestem de maior agressividade em face de sua própria crise. Num mundo em que tantas pessoas matam e morrem em nome de suas nações, a imagem do exilado, da travessia das fronteiras e do diálogo com a alteridade – nos outros e em si mesmo – representam a falência de qualquer projeto nacionalista pautado na pretensa homogeneidade do “todos como um”, principalmente ao se tratar de uma nação na qual o discurso colonial ainda reverbera fantasmagoricamente<sup>4</sup>.

Nação e homoerotismo, por sua vez, são dois conceitos ao mesmo tempo abstratos e conflitantes: abstratos na medida em que representam construções culturais fixadas historicamente em nossas mentalidades; conflitantes, pois a noção de diferença – culturalmente atrelada ao homoerotismo – não se acomoda facilmente à homogeneidade postulada pelo discurso nacionalista. Havendo, pois, no homoerotismo, uma contradição intrínseca (independente de vontades e valores de indivíduos com alguma identificação homossexual) em relação a qualquer modelo totalitário de nação<sup>5</sup>, o resultado são as diversas tentativas de manipulação (religiosa, científica, legal) de indivíduos e produtos culturais com inclinações homoeróticas. Não raramente, esse conflito se reveste de ódio irracional com conseqüências trágicas: a fundação das nações – entendidas aqui como uma formação sócio-histórica específica inerente aos chamados Estados-nações – trouxe consigo certo ideal de “pureza”, que consiste numa tentativa de homogeneidade (étnica, religiosa, etc.) que inclui a vida privada de seus habitantes e certamente sua sexualidade.

A (re)produção dos vários discursos de discriminação e intolerância para com indivíduos ditos homossexuais tem exatamente a função de ramificar o controle social sobre eles para todos os “cidadãos de bem”. A alteridade do “homossexual” (outra construção moderna) se sustenta exatamente na impropriedade de um indivíduo que não está adequado ao modelo

---

<sup>4</sup> Veremos adiante, principalmente na análise de fragmentos de *Stella Manhattan*, como o discurso colonial insiste em se infiltrar em certas imagens do Brasil (re)produzidas por perspectivas nitidamente etnocêntricas.

<sup>5</sup> A tensão entre nacionalidade e homossexualidade possui uma série de implicações políticas. A esse respeito, Lopes (2002, p. 191) observa que “[...] a invisibilidade do homossexual o impediu de ter um papel claro na cultura nacional ou resultou de uma submissão à dualidade gendérica masculino/feminino, com sutis formas de resistência, sobrevivência e recolhimento no espaço privado ou nos guetos.” Certamente tal *invisibilidade* é o resultado mais aparente de uma política de construção de uma imagem exemplar de masculinidade que deveria ser *preservada* da contaminação homoerótica. Certos aspectos dessa discussão serão retomados no Capítulo 2.

familiar imposto. Diante disso, a imagem simbólica do exílio torna-se relevante para caracterizar o conflito gerado pela coexistência desses conceitos.

Dito de outro modo, temos a nação como uma narrativa moderna que enfatiza a construção de *semelhanças* (projeto homogeneizante, mas não igualitário) a partir de uma *identidade legitimadora*<sup>6</sup> e o homoerotismo como imagens que marcam a diferença cultural como um lugar enunciativo disjuntivo, complexo e perturbador. De um lado, a nação se configura como uma tradição que se (re)inventa continuamente; de outro, o homoerotismo se instaura num presente enunciativo, performático, quando se narram formas distintas de subjetividade. Sentidos pelos atores sociais e manipulados em objetos culturais, os múltiplos contrastes entre homoerotismo e nacionalismo poderão servir como fundamento para se repensar a nação e a (homos)sexualidade a partir de imagens que não sejam necessariamente antagônicas.

Historicamente, algumas narrativas puseram em evidência exatamente esse conflito, não simplesmente tornando-o motivo para o enredo, mas alimentando-se mesmo desses temas como matéria social viva para a construção do literário. Em se tratando de literatura brasileira, *Bom crioulo*<sup>7</sup> (1895), de Adolfo Caminha, é uma referência exemplar, pois antecipou o *entre-lugar* instaurado pela aproximação entre símbolos nacionais e práticas homoeróticas. No decorrer do século XX, outros autores e obras transpuseram a ambivalência gerada pela aproximação dessas narratividades para o plano literário, mas de modo fragmentário e através de ocorrências pontuais, dificultando o estabelecimento de uma *tradição* de representações homoeróticas que, por sua vez, demarcaria a presença de uma *literatura gay* no Brasil.

No final do século XX e início do século XXI, autores como Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago e João Gilberto Noll, dentre outros, elevaram o homoerotismo na literatura brasileira para além de qualquer redução a um gueto cultural ou a um mero instrumento pan-

---

<sup>6</sup> Manuel Castells (1999) elabora uma distinção bastante prática entre *identidade legitimadora* (produzida por instituições dominantes para ratificar sua autoridade); *identidade de resistência* (tomada por atores sociais que estejam em condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas, e que tomam sua diferença como princípio de agregação identitária) e *identidade de projeto* (quando uma marca cultural qualquer é posta a serviço de atores sociais para a reformulação e transformação da sociedade como um todo, indo além da simples diferença cultural). Especificamente quanto ao homoerotismo, a linha divisória entre uma identidade de resistência e uma de projeto é ultrapassada quando o projeto de afirmação da diferença individual alia-se à crítica aos modelos sociais dominantes. A esse respeito, os capítulos que se seguem procurarão deslocar a homoerotismo de uma posição tradicionalmente *de resistência*, para outra que inclui projetos que não se limitam à noção de comunidade *gay*.

<sup>7</sup> Trata-se do primeiro romance cuja temática é predominantemente homoerótica na literatura brasileira; dentre seus antecessores, destacamos *O ateneu*, de Raúl Pompéia e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, nos quais se encontram episódios pontuais de homoerotismo (sendo masculino no primeiro e feminino no segundo). A narração explícita dos movimentos homoeróticos das personagens no romance de Caminha, no entanto, diferenciava-se das demais narrativas de sua época, que, ao abordarem tal tema, faziam uso de uma opacidade receosa de descrições.

fletário. É nesse contexto que se pode enquadrar *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago, *Bem longe de Marienbad* (1996), de Caio Fernando Abreu e *Berkeley em Bellagio* (2002), de João Gilberto Noll. Nessas três narrativas, a imagem de nação (distintamente construída em cada narrativa) está infiltrada por subjetividades e discursos homoeróticos, especialmente através de seus protagonistas, tornando-se assim simbolicamente *contra-narrativas* da nação: narrativas que desarticulam a identidade nacional como uma essencialidade. Se narrativos são os meios de fixação ideológica e cultural da nação como um espaço homogêneo (no que se refere à raça e à sexualidade, por exemplo), também narrativos são os modos de negar tal homogeneidade (o que sugere haver, no próprio homoerotismo, um traço distintivo, uma marca cultural própria), estando ambos os processos imbricados na complexa identificação cultural de “nação” e “povo”. Talvez esse caráter narrativo explique o privilégio observado por Bhabha (1998. p.203) entre a literatura e a crítica literária dentre os espaços de debate sobre a nação:

*De muitos, um:* em nenhum outro lugar essa máxima fundadora da sociedade política da nação moderna [...] encontrou uma *imagem* mais intrigante de si mesma do que nas linguagens diversas da crítica literária, que buscam retratar a enorme força da idéia de nação nas exposições de sua vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional.

A proposta de leitura comparativa dos romances, tal como aqui está apresentada, favorece tanto a ênfase num problema comum (no caso, os conflitos narrados e suas conseqüências no interior das narrativas derivados da relação entre a nação e o homoerotismo) quanto a diferenciação entre as opções múltiplas apresentadas em cada texto e no contraste entre esses. A comparação, portanto, dá-se ao mesmo tempo por afinidades e particularidades de cada texto: no primeiro caso, se verificará a presença dos dois vetores em análise – o homoerotismo e a imagem de nação – como eixo comum inerente ao exílio diegético e simbólico nas três narrativas; no segundo, as particularidades, a propriedade de cada texto dará cores e matizes diferentes para o mesmo símbolo.

A concepção da nação como uma narratividade, seguindo a compreensão teórica e analítica de Homi Bhabha nos diversos textos que compõem *O local da cultura* (2003), será posta como instrumento de análise das obras, a partir de sua correspondência com a questão da memória e do esquecimento, uma vez que, no plano literário, o distanciamento entre os protagonistas dos romances e sua nação original – a imagem do exílio – repercute tanto na narração das lembranças quanto nas lacunas abertas pelo esquecimento: modos complementares de superação – ao menos tentativas – desse hiato instaurado pela aparentemente insuperá-



vel tensão entre narrativas que inscrevem a brasilidade e a homossexualidade. A memória e suas falhas não serão observadas simplesmente como circunstâncias das personagens no fluxo narrativo, pois lembrar/esquecer a nação também representa lembrar/esquecer a própria identidade, e o foco de análise crítica aqui utilizado se volta exatamente para as contribuições de Paul Ricœur acerca da relação entre identidade, narratividade, memória e tempo em *O si-mesmo como um outro* (1991) e *La memoire, l'histoire, l'oubli* (2000). As interpelações de Ricœur sobre identidade, narratividade e memória serão direcionadas para o âmbito da literatura – mais especificamente nas obras acima citadas – e postas a serviço da análise das representações sobre nação e exílio nas três obras comparadas. O homoerotismo, por sua vez, será problematizado, redimensionado e (re)teorizado a partir da análise crítica das obras e de reflexões sobre estudos que discutam a sexualidade como construção de estratégias de poder.

Do mesmo modo, veremos como a simbologia do exílio, potencializado pelas referências homoeróticas, infiltra-se no desenvolvimento do enredo e na identidade narrativa das personagens. Em consequência, a própria imagem da nação nessas narrativas será reposicionada a partir das referências homoeróticas que irão atuar como catalisadores para a lembrança e para o esquecimento da nação. Por fim, pretende-se deslocar o homoerotismo para além da compreensão de sua construção histórico-cultural, pois esse também será compreendido como uma narrativa a mais na complexa teia de discursos e identidades.

Pretende-se, portanto, a partir desses intercruzamentos teóricos e literários, tomar o homoerotismo como objeto de análise literária a partir da compreensão de sua narratividade e de sua relação disjuntiva em relação aos discursos nacionalistas, quando esses demonstram a violência de sua precariedade e os artifícios de seu projeto inacabado.

### 3. EXÍLIOS SIMBÓLICOS

### 3.1 ENTRE A FIXIDEZ E A MOBILIDADE

Nossa época, afirma Said (2003, p. 47), é “a época do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”; sendo as guerras modernas, o imperialismo e os governos totalitários algumas das razões apontadas pelo crítico para sua asserção. A experiência do exílio, a tristeza e as ambivalências inerentes à quebra dos laços com a terra natal se tornaram temas recorrentes na atualidade<sup>8</sup>, como já o foram em outras épocas. Basta lembrarmos-nos, como aponta Rollemberg (1999), das diversas narrativas míticas, literárias e religiosas que tornaram a imagem do exilado um arquétipo da cultura ocidental: Ulisses, Édipo, Loth, Jesus, Adão e Eva, são alguns exemplos apontados pela historiadora.

No plano literário, muitos outros exemplos poderiam ser citados, visto que uma das características do romance moderno é justamente a relação problemática entre o herói e seu mundo, afinal,

[...] esse primeiro grande romance da literatura mundial [Dom Quixote] situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, *nunca aclimatada em pátria alguma* (Lukács, 2000, p.106)

A relação desarmônica entre a interioridade do herói e o espaço em que se situa encontra uma de suas expressões mais nítidas exatamente na figura recorrente do exilado: aquele cuja caracterização é conflitante em relação ao ideal homogeneizador de qualquer comunida-

---

<sup>8</sup> Segundo Navarro-Albaladejo (2004, p.3), o exílio ocorrido em diversos países latino-americanos nas últimas décadas, especialmente aquele decorrente da instauração de regimes ditatoriais, formou uma literatura que revela “*el proceso de reinvención y reconstrucción no sólo del yo individual, sino también del concepto de nación y de la identidad nacional*”. A autora ressalta, no entanto, que o tema do exílio é recorrente na literatura latino-americana, mas que assume um novo papel a partir do modernismo: “*desde que surgiera, con la modernidad, el planteamiento de la identidad nacional o cultural y com ella se asociara un vínculo indisoluble, establecido ya con los románticos, del ser latinoamericano a la tierra*” (ibid., p.30). É justamente esse vínculo entre “identidade” e “terra”(tão caro aos românticos) que é posto em desafio crítico desde o modernismo, a partir do qual o tema do exílio passa a implicar, ainda segundo Navarro-Albaladejo, um sentimento de perda nostálgica de origem e, conseqüentemente, uma instabilidade ontológica. Por outro lado, acrescentar-se-ia que a recente emergência do conceito econômico de globalização produziu a necessidade de se reavaliar a obra de autores exilados como um modo de contestar criticamente o discurso corrente de integração cultural e homogeneidade transnacional.

de e, portanto, é levado a perpetuar a experiência do deslocamento. O vigor do exílio como marca cultural recorrente pode ser explicado também através de seus próprios produtores, uma vez que, como afirma Said (2003, p.46), “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”. Tal explicação, no entanto, não encobre os riscos de sua banalização, afinal:

Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que infringe aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós” (SAID, 2003, p. 47)

Nesse sentido, a perspectiva de Said é a da não-reclusão do tema e da chamada *literatura de exílio* como simples experiência estética. Para o crítico, vários poetas e escritores conferiram dignidade à condição do exilado, mas não se pode esquecer o caráter irremediavelmente ético do tema, pois ele representa “multidões sem esperança, a miséria das pessoas ‘sem documentos’ subitamente perdidas, sem uma história para contar.” (SAID, 2003, p.46).

A imagem do exílio, tal como a do homoerotismo, surge dos escombros dos projetos nacionais, sendo impossível fazer referência ao exílio sem mencionar o nacionalismo e vice-versa, afinal, “em seus primeiros estágios todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação” (SAID, 2003, p.49). Sob as narrativas históricas/míticas que comumente apresentam e celebram marcos geográficos, bravos pioneiros e vitórias sobre inimigos, estão as histórias de exilados, cujos descendentes, devidamente esquecidos do tumulto e da miséria dos antepassados, devidamente enraizados, incubem-se da missão de proteger sua terra da ameaça externa e interna daqueles que podem pôr em risco os haveres da nação. Para Said (2003, p.51), “talvez este seja o mais extraordinário dos destinos do exílio: ser exilado por exilados, reviver o processo de desenraizamento nas mãos de exilados.”<sup>9</sup>

Tal paradoxo se torna perceptível quando lembramos que qualquer fundação de uma nação se estabelece a partir de uma separação, de um vagar, de um exílio que, por sua parte, funda um vínculo disjuntivo com o Estado moderno, que deve, portanto, inibir o próprio *movimento* que o gerou. Como descreve Maffesoli (2001, p. 24), “esta [a forma moderna de Es-

---

<sup>9</sup> Essa transição entre a condição de *exilado* e a de *enraizado* só é possível através de um esforço de esquecimento (da violência fundadora, por exemplo) que está na base da identificação cultural da nação. Como observa Bhabha (2000, p.226) “ser obrigado a esquecer – na construção do presente nacional – não é uma questão de

tado] se preocupa constantemente em suprimir o que considera a sobrevivência de um modo de vida arcaico. Fixar significa a possibilidade de dominar.”

A percepção de Maffesoli sobre esse jogo complexo entre a mobilidade do exílio e a fixação do Estado-nação se relaciona diretamente com a vida social como um todo – incluindo modos de produção e mecanismos de poder – e tem significado mesmo para aqueles indivíduos que não passaram por experiências parecidas com a de um refugiado. Esse *modo de vida arcaico*, referido por Maffesoli, por exemplo, corresponde àquele existente nas comunidades tradicionais, ainda não clareadas pela razão iluminista, e cuja sobrevivência torna-se um desafio para uma sociedade que necessita de indivíduos aptos a um novo modelo de trabalho. Tornou-se, pois, conveniente à atividade política o controle sobre indivíduos – a partir de então, ordenados pelo conceito de “massa” – e suas posições (ideológicas, funcionais e mesmo geográficas).

No auge do racionalismo, a melhor comparação possível para o ideal societário seria com uma máquina, sendo essa não apenas um símbolo da *razão* mas também de uma ordem de fixação:

Cada coisa, cada um estando fixado em um determinado lugar, nada de arriscado ou de imprevisível pode sobrevir. [...] A sociedade pode então “funcionar” como um bom aparelho mecânico, ou então se desarranjar totalmente, como acontece tantas vezes porque, por desgaste ou por negligência, uma máquina, por melhor desempenho que tenha, às vezes deixa de corresponder às expectativas daqueles até então satisfeitos com ela. (MAFFESOLI, 2001, p.26)

A supervisão e controle sobre essa máquina vão originar uma nova forma de poder (panóptico), atrelado, como percebeu Foucault (2000, p.218), ao olhar: “um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si mesmo, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo”. Conforme esta máquina vai se tornando mais complexa, os custos para seu controle tornam-se excessivamente altos e mesmo desnecessários<sup>10</sup>.

---

memória histórica; é a construção de um discurso sobre a sociedade que *desempenha* a totalização da vontade nacional.”

<sup>10</sup> A tese central do livro *Modernidade líquida* (2000) de Bauman é que vivemos num estágio da modernidade cujo direcionamento do poder é pós-panóptico e extraterritorial, isto é, preocupa-se cada vez menos com o controle das massas e cada vez mais com a quebra de qualquer confinamento espacial. Para Bauman (2000, p.18), “as principais técnicas do poder são agora a fuga, a astúcia, o desvio e a evitação, a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial, com os complicados corolários de construção e manutenção da ordem, e com a responsabilidade pelas consequências de tudo, bem com a necessidade de arcar com os custos.” Em outro livro, o sociólogo exemplifica esse poder pós-panóptico a partir do conceito de desregulamentação tão valioso para os

Uma conseqüência disso é a perda da força exercida como controle de mobilidade do corpo social:

Pouco importa, de resto, os que representam seus vetores: hippies, vagabundos, poetas, jovens sem ponto de referência, ou mesmo turistas surpreendidos nos circuitos de férias programadas. O certo é que a “circulação” recomença. Desordenada, até mesmo em turbilhão, ela não deixa nada nem ninguém indene. Quebra os grilhões e os limites estabelecidos, e quaisquer que sejam seus domínios: político, ideológico, profissional, cultural ou cultural, as barreiras desmoronam. Nada pode represar seu fluxo. O movimento ou a efervescência está em todas as cabeças. (MAFFESOLI, 2001, p. 27)<sup>11</sup>

Não se deve aqui, no entanto, imaginar que a errância – noção comum aos conceitos de exílio e nomadismo – seja uma característica exclusiva de um dado momento histórico ou de indivíduos específicos. O próprio Maffesoli (2001, p. 32-34) a define como “um dos pólos essenciais de qualquer estrutura social”, ou como “uma constante antropológica que, sempre e mais uma vez não pára de penetrar em cada indivíduo e no corpo social em seu conjunto”. Também é preciso distinguir (mas sem distanciar) um nomadismo inerente à dinâmica social (de que nos fala mais propriamente Maffesoli), de um exílio frio e circunstancial de indivíduos e grupos sociais que, num dado momento, vivenciam a experiência de se separar de sua terra natal.

Nesse ponto, faz-se necessário esclarecer uma questão teórico-terminológica: há uma distinção observada por Said entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. O exílio, segundo Said (2003, p.54),

[...] tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra ‘refugiado’ tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorteada que precisa de ajuda internacional urgente [...]. Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais [...]. Eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado, mas não sofrem com suas rígidas interdições. Os emigrados gozam de uma situa-

---

detentores de poder na atualidade: “Com o esforço de trabalho transformado numa luta diária pela sobrevivência, quem precisa de supervisores? Com os empregados açoitados por seu próprio horror à insegurança endêmica, quem precisa de gerentes para estalar o açoitado?” (BAUMAN, 2003, p.116)

<sup>11</sup> Tal movimento, percebido por Maffesoli no cotidiano das cidades e no deslocamento errante dos indivíduos, contrasta radicalmente daquele observado por Said: para esse, o exílio está na ordem das misérias humanas; para aquele, faz parte de uma constante antropológica que, de tempos em tempos, escapa às forças repressivas da sociedade. A tensão resultante desse contraste será oportunamente posto a serviço da análise das obras, pois nelas a imagem de exílio ora vai estar mais próxima daquela apontada por Maffesoli, ora se parecerá mais com aquela descrita por Said.

ção ambígua. Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país. Claro, há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar.

Tal classificação, no entanto, não é rígida e, sabendo-se que tratamos aqui de um *exílio simbólico* em narrativas literárias, tomaremos esse termo num sentido mais amplo, aproximando-o, quando pertinente, do *nomadismo* descrito por Maffesoli (2001). Tal *exílio* aqui denominado se refere às imagens descritas e narradas pelos personagens distanciados espacialmente e metaforicamente de seus lugares de origem, o que engloba tanto o conceito de comunidade, como o de família, lar e de nação, sendo o último o mais adequado para a presente análise. Se esse é um fenômeno socialmente recorrente talvez assim suceda, porque a errância e a fuga sejam, como observa Maffesoli (2001, p.39), “marcas psicológicas profundas em nossa estrutura mental”. Tais *marcas* parecem ter sido profundamente cravadas no cotidiano atual: a própria dinâmica do poder, segundo Bauman (2001), tomou para si as características do nomadismo: a necessidade de fluidez e conseqüentemente a aversão a toda e qualquer barreira ou confinamento geográfico.

Ao longo do estágio sólido da era moderna<sup>12</sup>, os hábitos nômades foram mal vistos. A cidadania andava de mãos dadas com o assentamento, e a falta de “endereço fixo” e de “estado de origem” significava exclusão da comunidade obediente e protegida pelas leis, frequentemente tornando os nômades vítimas de discriminação legal, quando não de perseguição ativa [...]. Estamos testemunhando agora a vingança do nomadismo contra o princípio da territorialidade e do assentamento. No estágio fluido da modernidade, a maioria assentada é dominada pela elite nômade e extraterritorial. Manter as estradas abertas para o tráfego nômade e tornar mais distantes as barreiras remanescentes tornou-se hoje o meta-propósito da política, e também das guerras [...]. (BAUMAN, 2001, p.20).

Contudo, mesmo quando a mobilidade se tornou paradigmática em relação ao atual estágio da modernidade, a errância do exilado – paradigmática, mas irreduzível à fluidez do capital ou dos agentes econômicos transnacionais – ainda representa uma *sujeira* do ponto de vista do projeto nacional e de sua lógica comunitária: o estrangeiro, afinal, será sempre um estranho e, portanto, possível fonte de ameaça.

---

<sup>12</sup> A tese central deste livro, intitulado exatamente de *Modernidade líquida* é a distinção entre dois estágios da modernidade: uma modernidade sólida, época de fortalecimento de barreiras, do espaço ocupado e vigiado e outra modernidade, agora líquida, fluida, individualizada, em que a velocidade supera o tamanho como princípio de desenvolvimento.

### 3.2. IMAGENS DE EXÍLIO

Assumindo características e propósitos peculiares em épocas distintas, pode-se reconhecer, no entanto, no tema do exílio (ou do nomadismo) algumas constantes como um *estado de ser descontínuo*<sup>13</sup>, uma quebra (problemática) da referência identitária relacionada à terra natal e um vaguear por espaços cuja estranheza é variável, porém permanente.

Sabendo-se que o *exílio* é tema inerente às três narrativas em análise, tendo como ponto comum um *deslocamento* físico e simbólico das personagens que marcam a tensão entre imagens homoeróticas e nacionalistas, surge a necessidade de considerar as peculiaridades com que o tema se reveste de imagens, discursos e valores distintos em cada obra. Tal análise tornará possível a observação das tensões decorrentes do impasse entre o local de origem (lembrado/esquecido) e o lugar de exílio.

Inicialmente, observemos as imagens de exílio em *Bem longe de Marienbad*<sup>14</sup>, de Caio Fernando Abreu. A narrativa já se inicia num espaço de deslocamento: uma estação de trem em Saint-Nazaire, onde o protagonista (não nomeado) chega de um lugar indefinido. Salteando vestígios de memória ou imaginação, a personagem narra as horas que passa na cidade, e sua busca por K, o homem que estaria na cidade e o motivo de sua viagem. O mistério é criado não por um suspense em relação ao êxito da procura, mas sim pelas dúvidas quanto à própria procura. Esta, por sua vez, seria o avesso da sucumbência institucional e burocrática que vitima *Joseph K* – protagonista de *O processo*, de Franz Kafka – constantemente nomeado simplesmente como *K*. Se, por um lado, é a solidez das instituições modernas que se avolumam a ponto de aniquilar o homem no romance de Kafka; na novela de Caio Fernando Abreu, narra-se o despreendimento do indivíduo a essas mesmas instituições – característica própria da modernidade em seu estágio *líquido* (Bauman) – resultando também numa situação insólita.

---

<sup>13</sup> Na própria linguagem do romance se concretiza uma tensão permanente entre a continuidade linear do texto (escrito em parágrafo único) e a descontinuidade da memória e dos fluxos de consciência que marcam o romance de Noll.

<sup>14</sup> Novela escrita durante a estadia do autor na *Maison des Écrivains Étrangers*, mantida pela editora Arcane 17 em Saint-Nazaire, França, em novembro de 2002. Teve a peculiaridade de ter sido publicada originalmente na França (com tradução para o Francês do original em Português) e fez parte do último projeto autoral de Caio Fernando Abreu, com narrativas sobre a condição de estrangeiro: o livro *Estranhos Estrangeiros* que, mesmo inconcluso, em virtude da morte prematura do autor, foi publicado pela Companhia das Letras em 1996.



ta. Uma comparação mais aprofundada entre as obras poderia se reverter em análises relevantes sobre a expressão, na literatura, da *liquefação da modernidade* compreendida por Bauman em várias de suas obras<sup>15</sup>.

O sentimento de estar à deriva, de desenraizamento é absoluto desde o início da novela, como se observa no seguinte trecho:

São muito mais de oito horas da noite, talvez nove, meu relógio foi roubado numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul. Não lembro, não sei. K não veio, não veio ninguém [...] Fico tentado a dar a volta agora, em direção a Amsterdã, Katmandu ou Santiago de Compostela [...] Jogo a mochila nas costas e penso: sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de algum perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta, e isso sempre deve ser também uma espécie de solução, mesmo provisória. Como os próprios hotéis estão aí afinal para isso mesmo: o provisório. (EE<sup>16</sup>, p.20)

A imagem do viajante que se configura na novela não é a de um herói que busque experiência, conhecimento ou sabedoria, nem se trata, afinal, de um sujeito centrado que queira agir sobre o mundo a partir de uma ideologia. Em outras palavras, diria que a viagem aqui não faz parte de um projeto (uma ação calculada, com fins específicos e estratégias bem traçadas) estando, portanto, na ordem do provisório, afinal, “não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto” (LOURO, 2004, p.13). Essa *necessidade* do movimento – o que não deixa de ser uma prisão sem muros, pois de todo modo não há escolha – é o ponto de partida para a compreensão da imagem de exílio em *Bem longe de Marienbad*.

O movimento do viajante, de todo modo, é impulsionado por uma dupla força motriz: por uma parte, celebra-se a aventura mundana; por outra, foge-se do risco da imobilidade, signo de morte. Ao tentar se hospedar num hotel, em meio a tentativas de explicar sua curta estada ali, lembrando-se das enguias que ele se vira forçado a encarar no restaurante, simbolicamente presas num aquário pequeno demais para elas, o narrador desculpa-se silenciosamente:

Não pelo quarto, madame, pela comida ou qualquer outro desses detalhes dos hotéis, *s'il vous plaît*, mas pelo horror imóvel das enguias em sua jaula de vidro associado ao outro horror também imóvel daquela palavra. Pelo risco da imobilidade eterna, madame, pelo risco de eu mesmo permanecer para

---

<sup>15</sup> Tal empresa, no entanto, ultrapassa os objetivos do presente estudo.

<sup>16</sup> EE será a referência abreviada para *Estranhos Estrangeiros*, obra na qual está incluída a novela *Bem longe de Marienbad*.

sempre aqui, igualmente imóvel, [...] enquanto qualquer coisa, mesmo insignificante, se agita e move e se perde em outro lugar [...]. (EE, p.24)

O desejo de circulação, a errância dionisíaca, a aventura são a prova, afinal, como nos lembra Maffesoli (2001), de que o mito do cavaleiro errante continua presente no imaginário coletivo. Destituído de qualquer ambição de ser portador dos valores de uma grande causa, o protagonista busca no movimento sua utopia particular: K., aquele por quem ele procura, simboliza seu Graal específico e essa correspondência ilustra bem a presença de Dionísio<sup>17</sup> em vários momentos históricos e em sociedades distintas, representando, ainda conforme Maffesoli (2001, p.127-128), uma “estrutura antropológica, quer dizer, alguma coisa perdurando através dos séculos, e achando sempre, bem ou mal, o modo de se exprimir”. A busca por “qualquer coisa” que se move em outro lugar, não necessariamente grandiosa, mas mesmo “insignificante” torna-se, portanto, a característica mais marcante da simbologia do exílio em *Bem longe de Marienbad*.

A indefinição do espaço na novela é correlata da indecisão da personagem entre ficar ou partir: estar “aqui” como em “qualquer lugar”, eis a fórmula *pós-moderna* do exilado, um estrangeiro em qualquer parte. O que torna Saint-Nazaire especial é unicamente a presença de K, mas a localização e a própria existência de K estão também na ordem do provisório. De sua procura na cidade por seus vestígios, o que se encontra são anotações imprecisas confirmando que K também está a sua procura, mas que, no dia anterior à chegada do protagonista, após um mês na cidade, decidiu partir na esperança de achá-lo em outro lugar: “Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto” (EE, p.39). Comprovado que K não está mais ali, a permanência do personagem se torna, portanto, inútil e o movimento retoma seu posto: é preciso viajar novamente, com destino incerto, pois não há qualquer referência exata sobre seu paradeiro.

O dia amanhece e o que resta ao protagonista é o retorno à estação, à viagem. De K, o único vestígio que leva consigo é um envelope que, só após a partida do trem, quando se sente “realmente à vontade”, resolve abrir. Dentro do envelope, unicamente a letra de uma música<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Para Maffesoli (2001), o que une as várias versões do mito dionisíaco é exatamente “sua dimensão vagabunda”, que reafirma uma *sombra* irreprimível de passionalidade, animalidade e prazer festivo não apenas sobre os indivíduos, mas ressurge trazendo consigo “novos valores sociais” numa época em que, para o sociólogo, estamos nos afastando dos valores da modernidade, quando se procurou recalcar essa expressão dionisíaca através de barreiras institucionais. Desse modo, fala-se mais propriamente de um retorno a “maneiras de ser e de pensar que foram as dos períodos pré-modernos. Em resumo, é preciso saber que [...] aquilo que julgávamos ultrapassado tente a voltar à frente da cena social” (MAFFESOLI, 2001, p. 129-130)

<sup>18</sup> Trata-se de “Marienbad” (Barbara/F. Wertheimer) música francesa interpretada por Barbara e da qual Caio Fernando Abreu retira o título da novela.

e uma anotação: “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” (EE, p.41). A frase expressa bem o nomadismo inerente a uma procura que só se realiza no movimento: os caminhos se tornam um mito e a viagem, um fado.

A experiência do exílio, no entanto, além de resultar em movimentos e buscas, tem a marca do ressentimento. Tal como nos aponta Said (2003, p.55), “os exilados são sempre excêntricos que sentem sua diferença [...] como um tipo de orfandade.” (SAID, 2003, p.55) E continua:

Não falo do exílio como um privilégio, mas como uma alternativa às instituições de massa que dominam a vida moderna. No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. (ibid., p.57)

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras provisórias, que nos fecham na segurança de um terreno familiar, também podem se tornar prisões [...]. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (ibid., p.58)

Essa orfandade, essa sabedoria decorrente da experiência do exílio está mais presente no romance *Stella Manhattan*<sup>19</sup>, de Silviano Santiago. Nele, o protagonista, ironicamente denominado Eduardo da Costa e Silva<sup>20</sup> – que se identifica como Stella – é forçado por seu pai a residir nos Estados Unidos, onde trabalha na sessão de passaportes do Consulado Brasileiro em Nova Iorque. A história se passa no final dos anos 60 – o que reforça a alusão ao general citado acima –, estando o Brasil, seu país de origem, sob o regime militar. Devido a uma série de mal-entendidos e num ambiente de paranóia coletiva decorrente da situação político-ideológica da época narrada, Eduardo termina sendo confundido ora como um espião do regime militar, querendo se infiltrar nos grupos comunistas nos EUA, ora como um espião comunista, ligado aos chamados grupos terroristas de esquerda.

Solto no mundo, Eduardo prezava demais amor e camaradagem para desconfiar que **detalhes da sua vida no consulado eram interpretados como peças de um quebra-cabeça dentro da lógica paranóica que era o solo comum onde se erguia o raciocínio dos brasileiros depois de 64.** (SM, p.20, grifo nosso)

---

<sup>19</sup> Usarei SM, principalmente em citações, para me referir ao romance *Stella Manhattan*.

<sup>20</sup> Refiro-me à alusão ao general Artur da Costa e Silva, segundo presidente brasileiro do regime militar instaurado pelo golpe de 1964, que exerceu o poder entre 1967 e 1969 e foi o principal responsável pelo *Ato Institucional Número Cinco*, marco do endurecimento do regime e da maior restrição das liberdades individuais e institucionais.

O galo cocoricó que cantava de político no apartamento de Eduardo era Stella Manhattan. E para Stella a substituição do presidente Costa e Silva pela tróica militar entrava num ouvido e saía pelo outro. **Stella era muito pouco nacionalista. Queria uma verdade política nova e libertária, de uso pessoal e coletivo**, que imaginava calado sem chegar a formular, mesmo porque não seria capaz. (SM, p.20-21, grifos nossos)

Por mais que a personagem tente se desvencilhar do ambiente político da época, esse insiste em intimidá-la: para a os movimentos de esquerda, Eduardo seria alienado; para os conservadores da direita, ele seria uma patologia social (segundo sua definição de homossexualidade), um traidor do regime militar em voga no Brasil e um perigo para o governo americano e sua guerra contra o comunismo. A nova *política libertária* de Stella, o duplo *queer* de Eduardo, representaria tanto os limites dessas duas grandes narrativas que sustentavam os posicionamentos políticos na época quanto à emergência de outros discursos, trazendo à tona, conseqüentemente, novos tópicos para a agenda política, que incluiriam redefinições no conceito de identidade e a politização da cultura.

Encurralado pelas pressões políticas, a personagem ressenete-se de seu exílio, experimentado como um sentimento de orfandade que evolui no decorrer da narrativa. No início do romance, mais especificamente no primeiro capítulo<sup>21</sup>, Eduardo

[...]vê a si mesmo deitado na cama e trancado no quarto por dois meses, execrado pelos pais que não queriam aceitá-lo, como filho depois do que tinha acontecido, do escândalo felizmente abafado por amigos influentes da família. Eduardo se sentia agora então como um saco de batatas que tinha sido atirado num canto da casa dos pais [...] Vejo a intolerância, a punição pelo silêncio e pelo distanciamento. Querem me massacrar pensava Eduardo [...]. “Me joguem no lixo. Me façam esse favor.” Pensava na carolice do pai, nos elogios que fazia à caridade cristã e não entendia o gelo nas relações, nas relações com ele tão necessitado. (SM, p.25)

Percebe-se aqui o valor simbólico do exílio estando além e aquém do âmbito nacional e certamente relacionado a sua sexualidade. Trata-se certamente do mesmo sentimento de *orfandade* apontado por Said, que não é a perda de uma pessoa ou uma nacionalidade: é a perda de um lar. Eduardo foi abandonado pelos pais, coagido a deixar o país natal e, ao pedir que lhe joguem no lixo, está antecipando o desfecho no romance: numa das versões que apontam para os acontecimentos que sucederam ao desaparecimento de Eduardo, está o da polícia, segundo o qual ele teria sido encontrado bêbado, faminto, perambulando pelas ruas. Levado à prisão, amanhecera morto no dia seguinte, com a cabeça esmagada. Exatamente antes de sair

---

<sup>21</sup> O romance é dividido em três partes e onze capítulos, alguns dos quais com subdivisões numeradas.

correndo do apartamento e desaparecer para sempre, angustiado pelo jogo político em que foi posto contra sua vontade, Eduardo queria voltar ao Brasil, imagina-se ainda com um *lar* e interroga seu amigo Vianna sobre uma possível volta.

“Quero voltar. Quero voltar. Quero voltar. Voltar.”

[...]

“Voltar para quê? vamos, diga!”

“Sair daqui, desse inferno.”

“Sair para quê?”

“Voltar para o Brasil.”

“Voltar para quê? vamos, diga?”

“Voltar para casa.”

Vianna pisa firme, impiedosamente.

“E você tem casa no Brasil?”

“Tenho, isso tenho, tenho pai, tenho mãe, tenho até uma empregada, a Bastiana”

“Eduardo, pra mim pode mentir [...] Mas para você não, não minta pra você, rapaz.” (SM, 228-229)

Diante da insistência de Eduardo, Vianna vai aos poucos o conscientizando de seu abandono e da irreversibilidade de sua situação, de seu exílio.

“Meu pai!?”

“Se você quiser chamar o Sérgio de pai, até que pode, mas não é –“

“Tá querendo insinuar que –“

Não estou insinuando nada, estou te dizendo que ele não é seu pai.”

Eduardo perde a voz. (SM, 230)

A orfandade simbólica do exílio chega então ao seu extremo: perde-se a pátria, perde-se o pai, perde-se o lar. Entre a orfandade e o exílio, emerge então a mais dura imagem do estrangeiro, semelhante à imagem descrita por Kristeva (1994, p.28-29):

Ser desprovido de pai – ponto de partida da liberdade? Certamente o estrangeiro se embriaga com essa independência e, sem dúvida, o seu próprio exílio inicialmente não passa de um desafio à fertilidade parental. Quem não viveu a audácia quase alucinatória de se pensar sem pais – isento de dívidas e deveres – não compreende a loucura do estrangeiro, o que ela proporciona como prazer [...] Chega, contudo, o tempo da orfandade. Como toda consciência amarga, esta provém dos outros. Quando os outros fazem saber que você não conta porque os seus pais não contam, que invisíveis eles não existem, você se sente bruscamente órfão e, às vezes, responsável por sê-lo.

É justamente esse o percurso feito por Eduardo no romance: em sua chegada aos EUA, narra-se como a fragilidade inicial vai dando lugar à Stella, sua *outra* personalidade, desvolta e libertária, que emerge justamente a partir de sua experiência de exílio, daí seu nome

completo ser Stella Manhattan, exatamente o título do romance. Eduardo, no entanto, sente falta da solidez de seu lar imaginário, sendo necessário que o outro (Vianna) lhe traga à consciência a certeza de que ele não tem pai, nem nunca teve na verdade. Família, pátria, comunidade, todas essas noções se equivalem quando a ausência sentida é de pertencimento, quando se percebe que todo e qualquer *círculo aconchegante*<sup>22</sup> não é mais que uma fantasia. O que se segue a essa descoberta, a essa revelação – o momento epifânico do romance – é uma descrição demasiadamente densa de sua solidão, de seu exílio:

Eduardo não tem mais. Eduardo nunca teve. Pensou que tivesse, o bobo. Pensou errado. Ninguém tem Eduardo. Ninguém teve Eduardo algum dia. Sente-se tão solto, tão solto que todo o ambiente concreto e pesado ao seu redor parece reduzido a puro ar. Uma pedra no ar. Um avião. Um meteorito. Um acrobata liberado de gravidade. Nada o puxa mais para a terra. Um corpo que não atrai e que não é atraído. Solto. Eduardo pensa que deve ser isso o sentimento mais profundo de solidão. Um corpo desprovido das forças de atração [...] na solidão o homem não tem peso, tem densidade menor que a do ar, por isso flutua, tem densidade menor que a da água, por isso voga pelas ondas. Voga, flutua, sem amarras, sem correntes, sem laços, é isso que Eduardo sabe agora que já sabe que não tem mais. (SM, 231)

A solidão de Eduardo nos remete a um sentido mais *existencial* do que vem sendo denominado exílio. O peso desse sentimento de desamparo só aparentemente contrasta com a leveza da descrição acima. Se for peculiar à concepção de exílio a marca de liberdade, também o é a dureza dessa falta de peso, de consistência, de alguma amarra. Desprovido disso, Eduardo *flutua, voga*: está solto e tal estado, tão próprio à orfandade, como caracterizou Kristeva, leva Eduardo a abandonar para sempre seu apartamento, seu trabalho, sua vida nos EUA.

Haveria, a princípio, uma diferença absoluta entre o exílio *kosmopolitês* do protagonista de *Bem longe de Marienbad* e o exílio órfão em *Stella Manhattan*. Tal distinção, no entanto, não é tão radical como possa parecer. Na novela, em meio a anotações feitas pelo misterioso K, é citado um trecho de uma obra de Reinaldo Arenas, através do qual surge uma advertência para a personagem sobre a situação ambígua do exílio:

Aún no se si este es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para um desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio em la tierra. (EE, 34).

---

<sup>22</sup> Termo cunhado por Göran Rosenberg e utilizado por Bauman (2003) para descrever o ideal comunitário.

A impossibilidade de haver uma *terra* para um *desterrado* seria mesmo a contra-face do projeto moderno de *desenraizamento* individual nas comunidades tradicionais, da formação do mundo cosmopolitano e da sobreposição do paradigma da liberdade sobre o da segurança<sup>23</sup>. O desterrado, nesse sentido, também pode ser o símbolo mais claro do fracasso na conversão do Estado-nação no grande elo social moderno.

Levar a nação consigo, onde quer que se vá, é um pressuposto do processo de construção ideológica inerente à identificação do indivíduo situado pelo fantasma de *nação*, sendo a língua – principalmente num país como o Brasil, cuja massificação da língua portuguesa está atavicamente vinculada ao ideário da nação – um instrumento importante nesse processo.

Ao se investigar o tema do exílio no romance *Berkeley em Bellagio*<sup>24</sup> é exatamente a linguagem (lembrada/esquecida) que assume papel fundamental para simbolizá-lo: narrar a instabilidade da expressão verbal e a fratura da identidade constitui, de antemão, um panorama para se compreender um estado de ser nômade.

O estranhamento entre personagens e o ambiente em que estão inseridos é uma marca na obra de João Gilberto Noll. A esse respeito, Alexandre Oliveira (2004, p.16) faz a seguinte observação:

Seja em Hotel Atlântico, onde convive com um enfermeiro e com a filha de um político local, em O Quietos Animal da Esquina, onde convive com empregados de uma fazenda, ou em Harmada, onde convive com mendigos internados em um asilo, **todas as situações levam a uma estranheza dos personagens em relação ao ambiente em que vivem**. A filha do político que se apaixona pelo ex-ator, o enfermeiro que planeja uma fuga da cidade, os empregados da fazenda que a abandonam e voltam sem explicações e os mendigos que foram abandonados e abandonaram tudo, todos eles continuam inseridos em suas sociedades por mera inércia, e nunca por uma identificação.

É também a inércia que faz desse narrador-protagonista um errante. **Não existe nenhum tipo de heroísmo nesse sentimento de deslocamento, mas a percepção de que não se obedece mais a uma regra social justamente porque essa regra apresenta-se falida.**<sup>25</sup> (Grifos nossos).

Temos em *Berkeley em Ballagio*, também um narrador-protagonista errante, deslocado. A primeira frase da narrativa antecipa o dilema de seu protagonista: “Ele não fala inglês”.

---

<sup>23</sup> Sobre esses temas, cf. Bauman (1998).

<sup>24</sup> Usarei, por vezes, a sigla BeB para me referir a este romance.

<sup>25</sup> Além de BeB, uma obra posterior à análise de Oliveira pode ser acrescentada como representativa desta relação disjuntiva entre personagem e espaço na obra de Noll: refiro-me a “Lord” (2004), romance que, tal como BeB, apresenta um romancista brasileiro convidado por uma universidade (neste caso, inglesa) para ministrar curso sobre cultura brasileira.

O pronome se refere a João, escritor que ora se apresenta como convidado a ministrar um curso de cultura brasileira em uma universidade de Berkeley, nos Estados Unidos, ora toma parte de uma cúpula internacional de intelectuais em Bellagio, na Itália<sup>26</sup>. A barreira lingüística se torna um signo a mais da inadequação vivida pelo protagonista, que, por sua vez, acentua-se por causa das deficiências de memória, formando portanto um duplo exílio: lingüístico e mnemônico.

No primeiro caso, o escritor João hesita em aprender o inglês, língua que o poria em conformidade com o ambiente:

[...] sim, todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar (BeB p. 20-21)

A língua portuguesa, no entanto, também não estava isenta de estranhamento, também essa é incapaz de representá-lo, o que estabelece uma relação de causa e efeito entre a personagem e o próprio fazer literário:

Sentaria a uma daquelas meses redondas, onde feito um carrossel de vozes todos se apressavam a falar. Ele sabia, **sofrendo assim de mutismo feito o mais total disléxico em língua inglesa ou em qualquer outra** [...] continuaria tão-só para aquele parágrafo do livro in progress que teimava em não avançar, temendo talvez que o autor tivesse de dizer ao fim e ao cabo o que nunca conseguiria revelar antes nem nos livros nem na vida: sua oralidade, mesmo em sua própria língua, não vinha de uma necessidade genuína: **ao falar, expressava não bem a forma daquilo que pensava ou sentia, e sim parecia interpretar uma voz além das proporções, que assim o representava limpo, estruturado, já muito, muito longe do caos a que pretendia aludir: esse mesmo – o seu.** (BeB, p. 25, grifos nossos).

Percebe-se no trecho acima que o sentido de exílio em *Berkeley em Bellagio* advém exatamente dessa incomunicabilidade do protagonista, cujas falas são atribuídas a uma *outra voz, estruturada* que o representaria numa falsa primeira pessoa<sup>27</sup>. As línguas seriam, nesse sentido, vínculos relativamente frágeis, pois, embora permitam ainda algum tipo de expressão

---

<sup>26</sup>Note-se aqui que esse mesmo percurso foi trilhado por Noll (que realmente ensinou literatura brasileira na Universidade da Califórnia, em Berkeley e passou uma temporada em Bellagio, a convite da Fundação Rockefeller). Tal entrelaçamento entre matéria biográfica e ficcional faz com que Castello (2002) aponte Berkeley em Bellagio como “seguramente o romance mais pessoal que Noll já escreveu”. A esse respeito, Oliveira (2004, p.80) também observa que: “se não o seu romance mais próximo à autobiografia, em relatos ficcionais sobre viagens factuais reconhecidas pelo autor, o livro está repleto de notas acerca da obra do protagonista que refletem nitidamente questionamentos sobre a própria obra do autor gaúcho.”

<sup>27</sup>Essa questão tem grande importância para a compreensão da voz narrativa no romance que ora se apresenta como primeira ora como terceira pessoa do discurso.



e interação com o ambiente, são incapazes de traduzir o *caos interior* da personagem. Em outro trecho, estando o protagonista em Bellagio, onde a língua também o impunha um sentimento de exílio, ele confessa:

Muito poucos compreendiam minimamente o português [...] Falei que era só por esse déficit lingüístico que me tornara escritor. (BeB, 27)

O isolamento da língua e a incomunicabilidade da linguagem são portanto as fronteiras que cercam o protagonista em seu exílio lingüístico. De um lado, todos a sua volta falam inglês (mesmo na Itália), a ponto de, a certa altura, a personagem se sentir como se estivesse numa “ilha anglófila”. Por outro lado, como observa Kristeva (1988), o silêncio faz parte da condição do estrangeiro, o preço de estar entre duas línguas é o “mutismo poliforme”, afinal, suas palavras têm pouco *valor*:

A sua palavra não tem passado e não terá poder sobre o futuro do grupo. Porque a escutariam? Você não tem cacife suficiente – não tem “peso social” – para tornar sua palavra útil. Ela pode até ser desejável, surpreendente também, estranha ou atraente, até. Porém tais atrativos têm um peso fraco diante do interesse. (KRISTEVA, 1988, p. 28).

O interesse, insisto, serve de questionamento sobre a própria condição de escritor brasileiro ensinando à elite americana. Ele compara-se a

[...] um emissário de pérolas brasileiras que os alunos americanos pareciam receber com a efusão conveniente às melhores notas – para depois de formados poderem operar as mais produtivas relações internacionais para o país deles controlar melhor o cosmos. (BeB. p.14)

Mais adiante, questionando-se sobre a recepção dos bens culturais brasileiros (apresentado por ele em suas aulas) pelos estudantes americanos, pergunta-se:

[...] quem ali de fato estava interessado por esses quadros de miséria afastados de seus cotidianos quase principescos. O que fariam com essas imagens que para eles deveriam reverberar como campo de refugiados de todo o azar do planeta? (BeB p.19)

Como estrangeiro, o peso de suas palavras, como advertiu Kristeva, não tem poder sobre o passado nem sobre o futuro<sup>28</sup>. Além do mais, a dificuldade lingüística está estreitamente

---

<sup>28</sup> Em “Lorde”, esse desapontamento sobre a condição de intelectual brasileiro no exterior é ainda mais evidente.

vinculada a uma deficiência mnemônica: o protagonista apresenta lapsos de memória – sutilmente atribuídos a um aneurisma – que se traduz mesmo num certo *presentismo* constantemente afligido por restos de memória, sempre imprecisos, duvidosos e fragmentados. De todo modo, os vestígios de lembrança contaminados ou não pela imaginação, não narrados nesse *presentismo*: as impressões sensualistas que, em última análise, representam o único refúgio da personagem em seu exílio interno, são *sentidas* no presente do protagonista, independente de *quando* ou *se* foram por ele vivenciadas.

Em Bellagio, mesmo a presença de seus pares não impede a sensação de exílio:

Um estrangeiro de mim mesmo entre os norte-americanos (embora pisando solo italiano)? Sou alguém que se desloca para me manter fixo? (BeB, p.37)

Mas naquela noite nem isso me importava, não me importava até meu próprio exílio branco no conforto de universidades e fundações americanas, sem conseguir entabular em inglês uma única frase que prestasse. (BeB, p.43)

Após um encontro homoerótico que desencadeia uma série de lembranças (sempre fragmentadas), o protagonista vê-se quase que instantaneamente “possuído” pela língua inglesa:

Eu me debato agora, corro pelo quarto como se numa dança afro, bato a cabeça na parede porque só consigo pensar em inglês, o que treino pra dizer no imaginário para alguém só sai correndo nessa língua como se o idioma tivesse pressa para vencer meu português, matar meu ofício, a minha ocupação. – me deportar no primeiro voo de Milão para São Paulo, para descer em Porto Alegre como um gringo desvalido, sem saber o que fazer de mim numa cidade que eu já não conheço, não sei meu endereço, não lembro de parente [...], o inglês é a minha língua de repente, não poderei sobreviver com meu gasto português já esquecido [...] (BeB, p.64)

Mais uma vez a memória e suas armadilhas: ganhar a fluência em inglês custa-lhe o esquecimento de seu próprio idioma e, com o vernáculo, perde-se também as lembranças de sua vida no Brasil. Temos, nesse ponto da narrativa, o eixo da relação entre o protagonista e seu exílio: a língua, mais que condição comunicativa, é o único fio da memória que lhe resta. A memória, por sua vez, trás consigo as poucas – mas necessárias – referências que a personagem necessita ativar para não se perder na fluidez de seu próprio “exílio branco”. A possibilidade de ser alguém que *se desloca para manter-se fixo* requer um posicionamento, uma decisão. A língua inglesa lhe permitiria continuar vagando por entre universidades e instituições: seria o total desenraizamento, vivido pelo protagonista de *Bem longe de Marienbad*,

mas as diferenças entre os dois personagens são extremas: o viajante de Caio aceita e consente sua vagabundagem, seu perambular com finalidades e destinos incertos; João, por sua vez, necessita fixar-se, retornar para suas memórias.

Tal como Eduardo, de Stella Manhattan, ele decide voltar e, diferentemente daquele, consegue<sup>29</sup>. No aeroporto, encontra um grupo de refugiados que serão asilados no Brasil, especificamente em Porto Alegre, para onde ele também se dirige. Dentre eles, uma menina (“afegã ou avizinhada”) chama-lhe a atenção, mas não corresponde às suas tentativas de estabelecer contato. Ainda no aeroporto, o protagonista se dá conta de que está recuperando sua fluência. Sua euforia de retorno contrastando com a gravidade dos refugiados:

Eu vou embora, vou pra casa, que hoje eu ainda tenho muito o que escrever, preciso aproveitar a minha língua portuguesa, que ela voltou pra mim, a danada [...]. Eu estava num avião de refugiados, mas para mim pareciam mais peregrinos que encontrariam em Porto Alegre a terra prometida (BeB, p.83)

Ao chegar ao seu apartamento, surpreende-se com a presença de um homem, mas imediatamente lembra-se de que ele é Léo, seu parceiro (namorado), que teve uma filha, Sarita. A presença dos dois no apartamento, a lembrança de seu relacionamento com Léo e o sentimento de pertencimento marcam, mais que o retorno ao Brasil, o que chamaria aqui de fim do exílio do protagonista em *Berkeley em Bellagio*. Ele atesta:

Por nada desse mundo eu partiria agora, eu não sabia bem por quê, mas havia no Léo alguma coisa que não tinha reparado antes de partir para Bellagio [...]. Só Léo ali na frente contando de Sarita, só ele podia brincar de médico, se bem quisesse, com minha sensação de desejo interrompido [...] (BeB, p.92).

[...] nos ocupávamos: um a levaria, o outro a buscaria na creche, histórias se fariam, com a minha chagada ele queria fazer um curso pré-vestibular noturno, eu ficaria com Sarita, lhe contaria histórias fabricadas na hora, como fazia o meu pai à noite (BeB, 93).

Havia naquele apartamento três vidas para preservar, pouco mais que isso, e para tanto éramos bons operários [...] (BeB, p.95).

Sarita então choramingava pedindo a proteção do pai ou então a minha [...] para recompensar a falta da mãe ela tinha dois homens de pai [...] (BeB, p.100).

---

<sup>29</sup> A importância do retorno ao lugar de origem não pode ser deduzida a uma simples característica do enredo, pois tem implicações simbólicas e discursivas fundamentais para se compreenderem as correlações atuais entre a imagem do exílio e a vivência homoerótica, especialmente no Brasil. A discussão provocada pelo retorno da personagem e suas implicações ultrapassa, portanto, os limites do tema do exílio e será retomada nos capítulos seguintes.

Preservar aquelas vidas, criar uma rotina, vivenciar uma relação amorosa. Tal como observa Castello (2002), um dos riscos assumidos por Noll em *Berkeley em Bellagio* é justamente escrever, em pleno século XXI, uma “simples história de amor”<sup>30</sup>. Esse “final feliz”, contudo deve ser observado, como o próprio Noll admite, como uma espécie de guinada (não apenas nesse romance específico, mas talvez na sua obra como um todo) na qual a personagem “termina por se reconciliar com sua história e sua geografia” (NINA, 2002). A essa reconciliação, poderíamos designar “saída do exílio” que, por sua vez, não se configura como um simples retorno à terra natal: a mesma cidade que o recebe de volta, acolhe também os exilados das guerras, das tragédias humanas. “Porto Alegre agora é o caminho para a expansão, não o do naufrágio de um retorno puro e simples” (NINA, 2002), afirma Noll. O retorno, portanto, não se resume a um gesto nostálgico, pois não há um passado a ser resgatado/avaliado/retornado e sim um futuro próximo (diário, cotidiano) a ser construído nessa cidade que, à medida que o acolhe, o convida à expansão.

No final do romance, João, o protagonista, leva Sarita para lhe mostrar a menina refugiada que ele conheceu no aeroporto, no caminho de volta. Tal encontro possui um grande teor simbólico na narrativa, pois apresenta, por um lado, uma menina nativa, abandonada pela mãe, por outro lado, uma menina exilada em uma terra distante, vítima da guerra. As perdas de ambas são relativizada: uma ganha uma segunda imagem paterna (a do protagonista), a outra ganha um novo espaço, a possibilidade de outra vida. Simbólico também pelo aprendizado de se colocar no lugar do outro e, portanto, aceitá-lo como ele é. Finaliza-se assim o romance:

Soltei a mão de Sarita, deixei-a que andasse a caminho da outra. Sarita disse oh, assim mesmo, oh [...] É que ela descobria naturalmente como ensinar uma língua para um estrangeiro [...] como se estalasse o primeiro sentido da espécie, o espanto!, espanto diante do outro com o meu corpo, que podia estar aqui onde eu estou, e eu naquele espaço preciso que ela ocupa agora, oh!, é mais que espanto, ou menos, melhor, bem menos: designa a calma tentação que faz Sarita tirar do bolso um botão perdido [...], Sarita passava o botão vermelho para a mão da outra menina, que olhou pra mim não bem com um sorriso, mas olhou parecendo suspirar pacificada... (BeB, 105-106)

O encontro entre Sarita e a pequena refugiada põe em cheque a distinção entre exilados e não-exilados. O ressentimento, apontado por Said (2003, p.54) como o sentimento inerente ao encontro entre aqueles e estes, é superado pelo acolhimento de Sarita. A perda, afinal,

é comum a todos: “o que é verdade para o exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (Said, 2003, p.59). Nesse sentido, o fim do exílio de João e o início do exílio para os refugiados em Porto Alegre se harmonizam pelo diálogo entre as duas meninas e pelas possibilidades de futuro abertas pelas reticências.

### 3.3 ESPAÇOS DE EXÍLIO

Em todo caso, parodiando Hemingway, diria que o exílio não é uma festa, tampouco seus espaços: Saint-Nazaire, New York, Berkeley e Bellagio, cada uma dessas cidades traduz o sentimento de não-pertencimento para as personagens, em nenhuma delas paira uma imagem de lar, narra-se sempre o desconforto de se estar longe do que se procura ou do que se abandonou.

A Saint-Nazaire de *Bem longe de Marienbad*, como já foi dito acima, é constantemente descrita como uma cidade sinistra, estranha, da qual apenas três espaços são descritos e o narrador o faz com um mínimo de detalhamento: a estação, o restaurante e o apartamento. Saindo do restaurante e estando a caminho para o apartamento, numa pequena e única descrição espacial aberta, a cidade que se mostra ao protagonista não lhe provoca qualquer emoção ou curiosidade:

[...] depois da igreja de tijolos expostos, cercada pelas folhas amarelas caídas desses plátanos que me fazem lembrar outras folhas, outros outonos, outras cidades. Tudo e cada coisa em qualquer lugar lembrará sempre e de alguma maneira outra coisa num lugar diverso, portanto é inútil me deter e sigo em frente. (EE, p.25).

Tal desdém pela cidade reforça seu feitiço de não-lugar, isto é, “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (Auge, 2003, p.73). Em resumo, um não-lugar é um espaço que não se caracteriza como lugar antropológico: um “onde” que não está marcado pela simbologia existencial das pessoas que nele se encontram, um espaço demasiadamente liso para não se deixar impregnar por marcas culturais

---

<sup>30</sup> Analisaremos a propriedade dessa “história de amor” mais adiante, no Capítulo 4.

dos que por ele passam. Nesse sentido, o espaço do viajante, como observa Augé (1994), é o arquétipo do não-lugar.

Desde o início da narrativa, quando se descreve a estação de trem e durante toda a novela, todo espaço é posto como *não-lugar*. Saint Nazaré - a cidade “sinistrée”, como insiste em observá-la o narrador – não é mais que um porto a mais na viagem, uma possibilidade a mais entre inúmeras. Tudo o que a personagem vê ou vivencia nesse espaço, remete a outros lugares e enfatiza ainda mais a necessidade de continuar a viagem, continuar sua procura por K.

Tenho que ir em frente ao encontro de K, nesta ou em qualquer outra cidade do Norte ou do Sul, da Europa ou da América. (EE, p.25)

Não quero pensar em nada, nem mesmo em voltar atrás, ao corredor de entrada, apanhar minhas botas, minha mochila, minha jaqueta, sem nunca mais olhar para trás, e partir enfim para Amsterdã, Katmandu, Santiago de Compostela. Ações, repito, ações são o que salva. (EE, p.30).

Continuo nessa cidade estranha, e a ausência de K também continua dentro do apartamento, confirmo [...] Tudo permanece como quando eu cheguei: vazio. (EE, p.32).

Percebe-se assim que, para o exilado-viajante, os espaços não podem se constituir como lugares, sob o risco de se tornarem demasiadamente aderentes, fixadores, pois, como resalta o protagonista, necessária é a ação, o movimento. Nesse sentido, a cidade – tal como uma estação ou um aeroporto – é reduzida a sua funcionabilidade de abrigo temporário: onde se está sempre “de passagem”. O “vazio” observado pela personagem em relação ao *espaço* onde dormiu em sua única noite em Saint-Nazaire não é uma ausência de coisas, é uma ausência de história, de peculiaridade, de valor, de *lugar*. Num não-lugar, todo contato entre *estranhos* é devidamente calculado e minimizado a partir de uma ambientação que desencoraja o estabelecimento. Os não-lugares, tal como descreve Bauman (2001, p.119-120):

[...] aceitam a inevitabilidade de uma adiada passagem, às vezes muito longa, de estranhos, e fazem o que podem para que sua presença seja “meramente física” e socialmente pouco diferentes, e preferivelmente indistinguível da ausência, para cancelar, nivelar ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades de seus “passantes.” [...] O que quer que aconteça nesses “não-lugares”, todos devem *sentir-se* como se estivessem em casa, mas ninguém deve *se comportar* como se verdadeiramente em casa.

Tal é o comportamento do protagonista de *Bem longe de Marienbad* que, em seu primeiro contato com os *estranhos* na cidade, mais precisamente num restaurante, inquieta-se com o seu posicionamento na única mesa que lhe restava: entre ficar em frente ao aquário com as enguias – imagem que não lhe é agradável contemplar – ou em frente à cozinha,

[...] o que seria esquisito, suponho, no mínimo inconveniente. Nem tanto talvez, mas como **ainda desconheço o limite de tolerância para com as esquisitices alheias neste lugar onde nunca estive antes**, por delicadeza acabo sentando exatamente onde não suportaria ficar [...] Posso também olhar para direita, onde três escandinavos de gravatas coloridas falam uma língua cheia de consoantes, mas como continuo a desconhecer o limite de tolerância & etc. compreendo que não devo olhá-los tempo demais. (EE, p.21 – grifo nosso).

O confronto entre “esquisitices alheias” é minimizado: não há tempo, interesse ou necessidade de se (re)conhecerem diferenças culturais, mesmo porque o desconhecimento do “limite de tolerância” entre estranhos traz um perigo desnecessário para o jogo. Curioso observar que, no final da novela, estando o protagonista de volta ao trem, saindo da cidade, ele reencontra os mesmos escandinavos, mas a postura já não é a mesma:

Tiro a jaqueta, depois a blusa de lã, fico apenas de camiseta. Não me importam mais aqueles limites de tolerância & etc. que desconheço nas terras estranhas. (EE, p.40)

Vemos que, para o protagonista, o não-lugar é menos o trem que o leva quase à deriva para alhures do que a própria cidade, reduzida a um abrigo temporário, um cenário no qual a geografia física e humana são relegadas ao pano de fundo da cena. Esta, por sua vez, assume as características de um jogo: tem tempo determinado, é um fim em si mesmo e não deixa resíduos (relações de compromisso ou qualquer outra obrigação).

Não se deter com a observação do espaço – rejeitando-lhe qualquer peculiaridade – e desvincular a ação da personagem ao ambiente não são características habituais na obra de Caio Fernando Abreu<sup>31</sup>, mas são absolutamente apropriadas para uma narrativa em que a errância exige a ação repetida (a procura), a sobreposição do presente sobre qualquer investida da memória ou projeto de um porvir. Se todo e qualquer lugar lembra outro lugar qualquer,

---

<sup>31</sup> Vários críticos extraem da constituição espacial nas obras de Caio Fernando Abreu o suporte para suas análises. Bessa (1997), em sua leitura de *Onde andaré Dulce Veiga*, observa *uma São Paulo espatifada e contaminada* no romance; Leal (2002), compreendendo a obra de Caio como um todo, ressalta a *temática urbana recorrente*, Faria (1999), por sua vez, destaca a solidão decorrente da *ilegibilidade e incomunicabilidade* na me-

formando uma contínua equivalência entre os espaços, as peculiaridades da cidade são negadas, assim como cada referência que lhe pudesse ser atribuída, incluindo referências geográficas, econômicas ou culturais. Ora, se as cidades são substituíveis, postas num eixo puramente paradigmático, e não se tem parâmetro de origem nem de paradeiro, a própria noção de fronteira é rompida e com ela as distinções dentro/fora, próximo/distante, *chez-moi/chez-eux*. Consequentemente, a identificação com a nação é problematizada<sup>32</sup>. Em sua leitura crítica de *Bem longe de Marienbad*, Alexandre Faria observa que

[...] o percurso é mais importante que o destino. O movimento é a própria meta, assume-se o nomadismo numa negação completa da imobilidade, da cidade natal, das próprias raízes [...]. No entanto as cidades percorridas também não oferecem a resposta desejada; suas soluções são provisórias, como provisória se torna a vida assumida pelo nômade. (FARIA, 1999, p.127).

Diante de tal proximidade transiente entre espaço e protagonista, como ainda relacioná-los? Se a cidade descrita se apresenta ao protagonista, como vimos acima, como um não-lugar, qual seria a importância para a textualização do nomadismo na novela? O próprio Faria (1999) nos aponta um caminho: para ele, estamos diante de uma literatura de subtração – que enfatiza a distopia, em detrimento da utopia –, cujo espaço representado é palco para a ausência e o vazio “[...] que, em última análise, é o do próprio homem enquanto ser capaz de interferir na cidade ou transforma-la” (FARIA, 1999, p.189). Tudo isso reforça a compreensão do espaço como ambiente da ação da personagem sobre si mesma, e não mais sobre a cidade em si. O que há de sinistro em Saint-Nazaire? Não importa, ao menos para o narrador-protagonista, pois da cidade não se espera nenhum novo aprendizado e sim a perpetuação do efeito emocional da procura, funcionando, portanto, como o tabuleiro de um jogo cujo começo e fim ultrapassam suas fronteiras. Seguindo a distinção formulada por Bauman (1997), o espaço em *Bem longe de Marienbad* é predominantemente estético<sup>33</sup> (o que se narra é o prazer

---

trópole que protagoniza as obras do autor gaúcho. De minha parte (FERREIRA JÚNIOR, 2006), na análise de *Pela noite*, observo os diversos espaçamentos sociais em jogo na noite paulistana que ambienta a novela.

<sup>32</sup> Para uma análise mais detalhada sobre as correlações entre o nomadismo – nessas e nas demais narrativas em estudo – e a identidade nacional, remeto ao Capítulo 3.

<sup>33</sup> Bauman (1997) distingue três formas de espaçamento que se entrecruzam para formar o espaço social: o cognitivo, e estético e o moral; sendo o primeiro baseado no grau de conhecimento entre as pessoas – que varia entre dois polos, do estranho (desconhecido) ao íntimo; o segundo se relaciona ao prazer, ao jogo “inconsequente” (no sentido de não favorecer o estabelecimento de relações para além do próprio jogo) do flâneur; o terceiro no qual o encontro com o outro estabelece uma relação de exigência e responsabilidade.



de um jogo de *esconde-esconde*<sup>34</sup>) e, como tal, desprovido de qualquer porosidade ou aspereza: não cabe nele nem o entusiasmo revolucionário da utopia nem a angústia melancólica da distopia.

Se a Saint-Nazaire de Caio tem uma função puramente *estética* para o protagonista, o mesmo não ocorre com a Nova Iorque de Silviano Santiago. As primeiras referências em *Stella Manhattan* à cidade demonstram, de antemão, que o protagonista avalia, compara e sofre influência do espaço:

Stella inspira o ar poluído da manhã e expira “sa-uuuuuu-de”. E vai sendo tomado por um frisson nostálgico de verão e praia, de sol quente de rachar e água de mar que arrebenta contra a areia escaldante, de mate que mata a sede, de drops de hortelã e mentex, de cocada baiana, frisson de corpos suados e ardentes Rickie my boy, my boy Rickie, we’ll fly down to Rio [...] (SM, p.12).

“I hate New York”, Stella grita sem muita convicção [...] e diz para si mesmo, imitando fotógrafo de antigamente diante do menino birrento: “Sorria, Stella, sorria, vamos sorria. Não deixe a peteca cair. Up, up. [...] A vida é bela. Life is beautiful. Gorgeous! New York is beautiful! You’re beautiful.” (SM, p13).

Da fratura aberta entre as imagens do Rio e a Nova Iorque que o protagonista insiste em querer tomar para si e adotá-la como morada sobrevém a aflição de estar inevitavelmente numa terra que nunca será sua. Essa consciência pesada é maquiada pela afirmação impositiva de *estar bem*, de “a vida é bela”, criando uma tensão no personagem, pois suas lembranças do Brasil vão além da praia, do sol, dos gostos e dos corpos: continuar a lembrança traria consigo uma tristeza que é imediatamente refutada por Stella através do retorno ao presente e a sua suposta adaptação ao modo de vida americano. São os vizinhos do prédio em frente, americanos natos, que primeiro irão explicitar o quão inevitavelmente estranho é Eduardo para o olhar local e que aquele nunca deixará de ser um espaço de exílio:

Stella percebe, como não ia deixar de perceber? A velha vizinha de frente que o observa entre assustada e medrosa por detrás da vidraça do seu apartamento. Esta comenta o teatrinho matinal de Stella no palco da janela aberta, comenta-o com gestos e palavras dirigidos ao marido entrevado na cama e conclui:  
“He’s nuts.”  
“Who’s nuts?”  
“The Puerto-rican who lives in the building across the street.” (SM, p.12).

---

<sup>34</sup> Esconde-esconde: Jogo infantil em que uma criança deve sair à procura das demais, que se esconderam. (FERREIRA, 2004)

Ser *nuts*, gíria americana para *louco*, *desequilibrado*, marca a alteridade de um estrangeiro cujo desconhecimento é compensado pela simplificação, pela tipificação. Do ponto de vista do espaçamento cognitivo (BAUMAN, 1997), aquele formado pelo grau de conhecimento que se tem do outro, Eduardo é um estranho, isto é, alguém de quem se sabe demasiadamente pouco para se querer formar qualquer tipo de interação<sup>35</sup>. Sendo a cidade o espaço por excelência da proximidade de estranhos, ou melhor, estrangeiros – esses estranhos que se recusam a ir embora e estão fisicamente muito próximos para se tornarem um perigo em potencial – é simbolicamente relevante que os vizinhos sejam os primeiros a assinalarem no romance a *estranheza* de Eduardo, ainda mais num momento em que ele se identifica como Stella.

Como já foi observado, é em Nova Iorque que Eduardo se recupera do processo de debilitação:

[...] há ano e meio [Eduardo] chegou mal vestido, medroso e deprimido a Nova Iorque.

[...] Aos poucos foi perdendo as cores amarelas e sombrias de fera acuada contra a parede prestes a receber, implorando já, o tiro de misericórdia, e ganhando as cores da alegria e da espontaneidade. (SM, p.16-17).

O que se narra no romance, no entanto, não é um processo de aceitação e adaptação de Eduardo a um novo lugar e sim a confirmação gradual de sua “estranheza” insuperável: seu exílio. As classificações que são feitas a seu respeito no espaço social da narrativa (portorriquenho louco, comunista, espião, etc.) tornam patente que ele jamais deixaria de ser um estrangeiro ali e, como tal, uma ameaça que mais cedo ou mais tarde teria de ser extinta.

Após o desaparecimento de Eduardo, mesmo discordando quanto à acusação, as diversas vozes que se fazem ouvir na narrativa confirmam a culpa do protagonista. O professor Aníbal (brasileiro que mora nos EUA), num diálogo com dois funcionários do FBI associa a *homossexualidade* ao terrorismo e, após afirmar que “já no Rio os costumes do rapaz deixavam a desejar” (SM, p.253), conclui:

[...] o senhor não conhece os terroristas brasileiros [...]. São todos uns veados, com o perdão da palavra [...] O rapaz [Eduardo] é, os terroristas são, logo inimigos é que não são. Se entendem entre eles. São todos da mesma laia. E como tal, estão metidos no mesmo saco. (SM, p. 254).

---

<sup>35</sup> A interação, afinal, é possibilitada por um conhecimento mínimo entre pessoas. É a partir do conhecimento do outro que se torna possível classificá-lo como um tipo específico para, assim, saber como agir e o que esperar dele. Quanto mais informação se tem desse outro mais precisa será sua classificação e, portanto, mais confiança e segurança se tem para um convívio. Cf. Bauman (1997).

Também suas colegas de trabalho se apressam a confirmar a culpabilidade de Eduardo:

Terezinha: Fingido que nem ele só.

Da Glória: Quem diria, o Eduardo, logo ele. Punha a mão no fogo por ele [...]

Maria da Graça: Eu fazia que não via, mas boba não era. Não falei antes, só não falei antes com vocês duas porque sabia que iam dizer que tinha a mente mais suja da Terra. Santinho é que não era, só não via quem não queria ver.

Terezinha: Pra mim também não é novidade, Só pra você, Da Glória. Aquele jeitinho dele fingido dele não me enganava. Lembram quando ele deixou o cabelo crescer, lembram? parecia uma mocinha cheia de dengues.

[...]

Teresinha: Só não ia pensar que ia se meter com terrorista, já pensou, minha filha, com bandido procurado pelo FBI, nhec, que nojeira. (SM, p. 260-261).

Mesmo Carlinhos, que fazia realmente parte de um grupo de esquerda, acusa o protagonista de fornecer informações ao FBI sobre o grupo e que agora estaria desfrutando do dinheiro recebido do governo americano em troca da informação:

Evaporou uma porra! o que ele queria mais é, ó, nos foder, aqui ó. E conseguiu. Numa hora dessas o putu já fez operação plástica, mudou de identidade [...]. Amigo do adido militar, isso é que era, isso é que é. [...]. Os dois de tititi lá na mesa do canto, e o bobo aqui servindo os dois filhos da puta. Pra quê? me digam pra quê? pra ser alcagüetado que nem malandro de morro. (SM, p. 264).

Por último, retomando o início da narrativa, os vizinhos:

Vizinha do edifício em frente: I kept telling you he was a dangerous, a very dangerous man, you didn't believe me. Now you see, all those cops in front oh his building.

Marido entrevado na cama: Do que você está falando?

Vizinha: O jornal diz que é comuna.

Marido: Quem é comuna?

[...]

Vizinha: The Puerto-rican you nuts.

Marido: Aposto que é. Eles são todos. É por isso que vêm para este país. Para acabar com ele.

Vizinha: Pode ficar sem susto que desta vez vão matá-lo. (SM, p.274-275).

Ao fim da narrativa, após as acusações que são injustamente impostas a Eduardo, pode-se concluir que o próprio espaço do exílio em *Stella Manhattan* é o responsável simbólico pelo desaparecimento e possível morte da personagem – como se Nova Iorque ou mesmo os Estados Unidos o tivessem devorado. Afinal, pouco importa qual tenha sido o paradeiro dele, o que interessa para a cidade, para a nação na qual estava exilado, é que sua ausência é mais

segura do que sua permanência. “Destá vez vão matá-lo”, afirma a vizinha, com a confiança e alegria de não ter mais que se preocupar com a esquisitice alheia. O espaço está livre de pelo menos um estranho. A aderência a um meio inóspito foi a solução de sobrevivência de alguém expulso de outro lugar ainda mais cruel: o Rio de Janeiro que, como todo o Brasil, sofria com a violência totalitária da ditadura militar. Num caso e noutro, Eduardo não se enquadrava nos padrões de homogeneidade requeridos e à marca de sua diferença original (a homossexualidade, que motivou sua ida forçada para os EUA) foram acrescentadas outras (suspeita de ser comunista ou espião do governo militar). Como atesta Bauman (2001, p.124),

[...] à medida que o impulso à uniformidade se intensifica, o mesmo acontece com o horror ao perigo representado pelos “estranhos no portão” [...]. Torna-se cada vez mais fácil misturar a visão dos estranhos com os medos difusos da insegurança; o que no começo era uma mera suposição torna-se uma verdade comprovada, para acabar como algo evidente.

Conclui-se, portanto, que para lidar com a alteridade da personagem foi utilizada uma estratégia *antropoêmica*<sup>36</sup>, consistindo em *vomitar, cuspir, expulsar* ou destruir esse outro. A esse respeito, pode-se inferir tanto a fragilidade da homogeneização étnica, ideológica e comportamental que esse espaço quer preservar a todo custo, quanto a falácia de um discurso que vislumbra o exílio como uma *terra prometida*, onde a liberdade e a dignidade estariam salvaguardadas.

Num diálogo tenso<sup>37</sup> entre Marcelo e o Professor Aníbal, aquele pergunta: “Porque os homens, quando se encontram na comunidade, têm de abafar as suas diferenças pessoais?” (SM, p.129) A questão, a princípio de caráter unicamente sociológico, reverbera no cerne da simbologia do exílio no romance, afinal, Stella, o duplo de Eduardo, nasce justamente quando este chega a Nova Iorque e imagina ganhar a liberdade de se expressar (incluindo o favorecimento de relações homoeróticas e homoafetivas). A seqüência de equívocos que levam Eduardo a ser investigado e perseguido é decorrente de sua postura menos defensiva: conforme o protagonista vai demonstrando sua “diferença social”, seu exílio vai sendo reafirmado até ele perceber que aquele espaço nunca será seu e sequer poderá ali se fixar.

Se em *Stella Manhattan*, mesmo como modo de negação, o espaço intervém diretamente numa ação sobre o protagonista, o mesmo não ocorre em *Berkeley em Bellagio*. No

---

<sup>36</sup> Antropoêmica e antropofágica são as duas clássicas estratégias observadas por Lévi-Strauss que servem de parâmetro para a compreensão de Bauman (1998) sobre os modos como os espaços da cidade lidam com a proximidade física dos estranhos.

<sup>37</sup> A tensão se dá pela distinção ideológica entre as personagens, que será observada posteriormente.

romance de Noll, o espaço se resume a um meio intelectual e artístico centrado na imagem do campus universitário (em Berkeley) e nas dependências da fundação (em Bellagio). O campus e a fundação, por sua vez se (con)fundem na narrativa: o próprio título do romance evoca essa equivalência percebida principalmente através da onipresença da língua inglesa. A respeito da relação entre esse espaço de exílio notadamente acadêmico<sup>38</sup> e a produção literária do narrador-protagonista de *Berkeley em Bellagio*, Brayner (2006, p.217) atesta que

[...] os aspectos solenes do local são adversos para o processo de produção estética do protagonista, o qual parece ser baseado na espontaneidade e casualidade da vida cotidiana. Para o narrador, essa separação das experiências do cotidiano é comparada com a aniquilação de seu próprio ego.<sup>39</sup>

Há portanto uma relação estreita entre o espaço no romance e a sensação de morte de João, sendo esta a mais inequívoca evidência do nomadismo da personagem, um escritor que aceita um convite para redigir seu livro em Bellagio, escapando das precariedades comuns aos escritores brasileiros, estranhando a língua, os seus pares e a própria cidade, na qual “não conseguiu ver o que esperava encontrar numa aldeia italiana típica de filmes [...]” (BeB, p.21).

O protagonista vive seu exílio num espaço que lhe favorece **fugas imaginárias, arroubos nostálgicos e experiências sensualistas**. Cada uma a seu modo, representam elas três reações à ameaça da “aniquilação” de que tratou Brayner. No primeiro caso, o protagonista fantasia estar noutro lugar qualquer, como nos trechos abaixo:

De súbito, descia-lhe a ilusão de uma orgia intimista e conclusiva que o brindaria transportando-o para fora daquele campus, daquele país, do mundo até quem sabe... (BeB, 12).

[...] com vontade de fugir daquela irmandade que almejava comandar o mundo com suas idéias orquestradas, com vontade de pelo mundo se perder mais tarde num navio feroso ou num trem de subúrbio. (BeB, p,31-32).

[...] perco os sentidos com a sensação de estar num vôo rumo ao Brasil onde todos os santos haverão de me ajudar mas eu já nem sei se quero estar lá, aqui ou no inferno... (BeB, p. 66).

A sensação de deslocamento e errância – comparável com o *vagar* de Eduardo em *Stella Manhattan* – simboliza uma resistência da personagem ao ambiente no qual nunca se

---

<sup>38</sup> Conforme observação de Bayner (2006, p.214), em *Berkeley em Bellagio*, assim como em *O quieto animal da Esquina* e em *Lord*, encontramos “um literato que expressa sua sensação de intranquilidade e deslocamento enquanto permanece numa instituição rodeado por intelectuais.” (original em inglês)

<sup>39</sup> Tradução livre do original em inglês.

sentiu confortável. Tal como na universidade americana, o protagonista se ressentia com o ambiente da fundação americana e seu suposto interesse em *comandar o mundo*.

No segundo caso, o protagonista busca vestígios de lembranças, mesmo pesadas ou puramente sensoriais, como forma de sentir-se ainda inteiro, ou ao mesmo vivo:

[...] por um segundo, como quem acorda, lhe acendeu a dúvida se estava ali chegando do Brasil, ou, ao contrário, se já estava voltando ao sul do planeta, para aquela falta de trabalho ou de aceno de qualquer coisa que lhe restituísse a prática do convívio em volta de uma refeição, sob um endereço seguro [...] (BeB, p.10).

[...] eu sentia o banzo vago de uma coisa que certamente eu não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza pela minha idéia recorrente do país [...] (BeB, p.18).

Que importância teria a decifração do mundo para quem já queria só voltar para casa, de onde talvez nem precisasse ter saído? Que importância teria a semântica da prosa mais esclarecida a quem só ansiava se abraçar ao seu quintal? (BeB, p. 33).

A perspectiva de retorno para o Brasil, como se percebe principalmente nos dois primeiros trechos acima, não pode ser confundida com uma volta feliz para o aconchego da terra natal, pois tal presságio traz consigo as lembranças fraturadas de sua condição precária – a do escritor que tenta subsistir através da literatura. A saudade de algo que nunca viveu, o “banzo vago<sup>40</sup>” de que é acometido o protagonista estão relacionados, como atesta a própria personagem, a “uma idéia recorrente de país” que será observada posteriormente.

O sensualismo permeia todo o romance. O protagonista chega a se identificar com Berkeley, o filósofo: “Eu era Berkeley, o célebre filósofo sensualista que acreditava, dizem, que a subsistência das coisas dependeria da qualidade da percepção e não da feitiçaria da linguagem” (BeB, p.37). De fato, acrescenta Bayner (2006, p.216), “George Berkeley foi o primeiro filósofo a considerar que a noção de consciência individual de si e dos outros esta diretamente relacionada à capacidade humana de percepção [...]” (original em inglês). Isso nos remete, mais uma vez, ao próprio título do romance. Seja através de estímulos externos (músicas, imagens, corpos) ou através da própria experimentação corporal (o ato de tocar ou sen-

---

<sup>40</sup> O sentido principal do termo “banzo” é mais que um sentimento, é uma nostalgia mortal da qual os escravos africanos eram acometidos. A relevância simbólica do uso desse termo diz respeito menos à magnitude da angústia do que a sua situação de exílio: banzo é uma saudade dura, de quem foi forçado a partir para servir de mão-de-obra, o que novamente remete à dificuldade de sobrevivência do literato no Brasil e sua dependência de instituições internacionais.

tir o cheiro de seu pênis, descrições de sensações como dor, por exemplo), o sensualismo na obra engloba e extrapola os limites das práticas eróticas:

Ela o masturbava com avidez. Ele enfiava o dedo primeiro com suavidade pela vagina dela e encontrava lá no fundo um pênis em miniatura; quando chegava ali, a coisa já o esperava, em riste, e nela ele mexia como num pênis sem glândula ou prepúcio, pura umidade que a promessa de seus dedos tinham o dom de excitar. Naquele ponto ocluso se banquetavam, até que o seu próprio pau monstruosamente maior viesse a toda e entornasse o leite pelas coxas dela. Aliás, ele nunca conseguiu (nem procurou, por certo) uma única informação sobre essa peça íntima do corpo feminino que bem longe estava do clitóris. [...] Agora os dois de novo ali, no silêncio de Berkeley, sem nenhuma emissão anglófona alcançasse a aura palpitante do encontro, penumbrosa, esquecida, a ponto de se sentirem fora da férrea geografia com suas leis pesadas de idiomas, nacionalidades, vistos, retaliações. (BeB, p.15)

O apelo aos sentidos (no trecho, principalmente o tátil, mas também o visual e o auditivo) é uma resposta ao ambiente de exílio no romance, mas também tem significados mais amplos no conjunto de obras de Noll. A descrição dos estímulos sensoriais é apontada por ele como ponto de contato entre o literário e a experiência pessoal do escritor. Em entrevista, Noll afirma:

[...] jamais me reporto a ações diretas, irrefutáveis da minha experiência vivida. Mas, com a maturidade, já não procuro em Marte o que posso mostrar com o aval do meu próprio paladar, olfato e, sobretudo, tato. Sim, **literatura é uma fricção com o real**, mas para nele tentar novas aproximações, novas produções de sentido. (BRASIL, 2003 – grifo nosso)

Seja na floresta de Berkeley ou nos vãos recônditos da fundação em Bellagio, o protagonista de Berkeley em Bellagio necessita de estímulos sensoriais/sensuais/eróticos para se sentir integrado ao ambiente. Como se, exilado num espaço político composto de línguas, nações, fronteiras, regulamentos, etc., ele se integrasse à geografia física para, assim, “reatar em paz o compromisso com as coisas” (BeB, p.16).

No retorno a Porto Alegre, no entanto, desde o aeroporto e mais fortemente na sua casa e na convivência com Léo e Sarita, outro espaço vai se formando: o espaço moral<sup>41</sup>. A responsabilidade pelo outro e por si mesmo é o desfecho de *Berkeley em Bellagio*, o que não deve ser confundido com a simplificação do *happy end* hollywoodiano ou com o cunho mora-

---

<sup>41</sup> Uso o termo moral no sentido com que Bauman (1997) o caracterizou – com forte influência da filosofia de Emmanuel Lévinas – para descrever o “espaço moral”, isto é, aquele em que o Outro não é apenas um objeto de satisfação ou estranhamento: é sim, uma Face que reclama atenção e com o qual o sujeito cria um vínculo de responsabilidade.

lista de um romance de costumes. Seja no ambiente familiar que se cria entre João, Léo e Sarita, seja no encontro com os refugiados de guerra acampados em Porto Alegre, é a responsabilidade pelo Outro<sup>42</sup> que move o protagonista. É o espaço, especificamente a cidade, que vai se abrindo para o protagonista: não é mais *um* lugar frio e anônimo, é *o* lugar onde trabalha Léo, onde Sarita vai para a creche, onde ele mesmo se propõe a terminar seu livro:

[...] agora eu canto, canto a correr pela cidade inteira, ela é só minha, minha e de Sarita, de Léo, do amigo do café, do engraxate, das mulheres que não tive, ela é de todos, por isso corro mais e mais sem conta, preciso pegar essa menina antes que ela dê por falta, seria injusto fazer isso com ela, Léo está tranqüilo ao balcão de sua farmácia, todos já se esfumam tamanho o gozo, não há mais nada, só Sarita ainda me espera no pátio da creche bem sozinha [...] (BeB, p.99).

É tal sensação de pertencimento ao espaço, a Porto Alegre – muito mais que o simples retorno do protagonista à cidade – que marca o fim simbólico do exílio no romance. A importância do que chamo aqui “fim do exílio” foi percebida por Noll como uma referência paradigmática em relação a sua obra, pois a sensação de desajustamento e a fuga constante são relativizadas pelo esboço de estabilidade que vai sendo construído no final do *Berkeley em Bellagio*. Em entrevista, o autor observa:

Meus personagens são sujeitos desadequados diante do mundo, caminhantes compulsivos fugindo sabe-se lá do quê e à procura daquele instante insolúvel, ainda não fixável em algum roteiro confiável. Tenho a impressão de que isso começa a mudar em Harmada e muito especialmente no meu romance mais recente, Berkeley em Bellagio, onde o protagonista termina numa espécie de história de amor, sem tonitruantes lampejos. (FONSECA, 2003)

A cidade à qual o protagonista começa a se sentir integrado se abre para o outro, para a diversidade, acolhe os refugiados de uma guerra distante, abre-se para o diálogo. Quando Sarita entrega o botão vermelho à outra menina, reconhecendo-a como Face, desfez-se qualquer barreira de nacionalidade, língua, origem, etnia: todas essas construções que a cultura e a história formaram para dividir e segregar.

O espaço do exílio pode ser considerado como um tabuleiro de jogo, onde o protagonista desliza superficial e provisoriamente (*Bem longe de Marienbad*). De outro modo, esse

---

<sup>42</sup> Tal responsabilidade surge quando o Outro deixa de ser um anônimo qualquer na multidão (espaço cognitivo) ou apenas um objeto de curiosidade e satisfação (espaço estético) e passa a representar uma Face, isto é, um Outro que exige atenção e cuidado. Se os encontros com Outros ocorridos durante o *exílio* no decorrer do romance são episódicos ou lúdicos, no fim da narrativa, o Outro passa a ter nome, história de vida e um vínculo de atenção e cuidado com o protagonista.



espaço pode testificar a anomalia do estrangeiro como uma *sujeira* que deve ser extirpada para o bem da pretensa homogeneidade comunitária (*Stella Manhattan*). Por fim, pode ser um território no qual a personagem só consiga sentir-se à vontade, quando abstrai dele qualquer valor político ou econômico, o que simboliza uma desconstrução imaginária da comunidade que lhe constituiria (*Berkeley em Bellagio*). Em todos os casos, o espaço requer a continuidade do movimento: Eduardo sai correndo de seu apartamento, deixando a porta aberta, para nunca mais voltar; o personagem de *Bem longe de Marienbad* volta à estação de trem e parte em busca de outras cidades; João sai da fundação e é levado ao aeroporto para retornar ao Brasil.

### 3.4 EXÍLIOS, COMUNIDADE E HOMOEROTISMO

Um questionamento, no entanto, se impõe: até que ponto é viável uma comparação entre modos tão distintos de nomadismo? Como pôr em paralelo um passageiro num trem sem rumo definido, um emigrante perdido entre a tirania da ditadura e a perseguição motivada pela neurose de auto-preservação imperialista e um escritor que só consegue recuperar sua memória e um sentido para a existência após voltar para seu lugar de origem? A dificuldade em se lidar com essas diferenças nos textos literários é a mesma de se conciliar teorias que descrevem o exílio ora como situação trágica – descrita por Said e figurativizada em *Stella Manhattan*, por exemplo – ora como princípio destabilizador inerente ao ser humano e as sociedades – evidenciado por Maffesoli (2001) e simbolizado pela personagem de *Bem longe de Marienbad*. É tarefa de qualquer estudo comparativista o estabelecimento de vinculações conjuntivas e disjuntivas em torno dos objetos analisados: semelhanças e contrastes entram em jogo para a melhor percepção tanto do vínculo comum – no caso, a simbologia do exílio na literatura – quanto da singularidade de cada objeto: cada uma das narrativas em análise.

A relativa fixidez cotidiana, quase familiar, de João contrasta tanto com a *flânerie* da personagem de *Bem longe de Marienbad* quanto com o destino trágico de Eduardo (a mais profunda sensação de orfandade) em *Stella Manhattan*. João volta para Léo e adota emocionalmente Sarita, Eduardo não tem mais para onde/quem retornar, o protagonista de Caio Fernando Abreu vivencia seu exílio como uma aventura (também trágica) para a qual se perdeu a referência de uma origem, um início, um lugar para o qual se possa voltar. O primeiro retorna,

o segundo se perde, o terceiro procura: três reações distintas em relação ao exílio, mas todas unidas pela demonstração da instabilidade que paira sobre as estruturas aparentemente rígidas das instituições construídas para fixar e conservar indivíduos e sociedades – língua/memória/nação (*Berkeley em Bellagio*), família/ reintegração/nação (*Stella Manhattan*), fronteiras/identidade nacional/nação (*Bem longe de Marienbad*). Ao se perguntar sobre o porquê de a literatura do exílio assumir um lugar fundamental como representação da experiência humana, Said (2003, p.56) conclui que “os exilados individuais nos forçam a reconhecer o destino trágico da falta de um lar num mundo necessariamente implacável” e complementa: “o exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões [...]” (Said, 2003 p.58).

Observamos, nas três narrativas, como o exílio simboliza uma fratura entre as personagens e o espaço que lhe cerca. A literatura, como todo bem simbólico, possui uma relação dialógica com o meio social em que está inserida. Perceber esse “diálogo” não significa apontar dependências ou estabelecer relações de causa e efeito e sim procurar marcas de tensão que favoreçam uma compreensão de ambos. Retornando ao início do capítulo, é preciso questionar o porquê do tema do “exílio” ser importante não apenas para as representações culturais, mas para diversos saberes das ciências humanas na atualidade. Dizendo de outra forma, a questão que deve ser posta é: com que discursos, afinal, essas imagens de exílio nas três narrativas dialogam? Ora, se o que fundamentou nossa concepção de exílio foi justamente o sentimento de *não-pertencimento*, de *deriva*, é exatamente com o seu oposto que devemos procurar o seu mais importante *interlocutor*: a comunidade. Essa, por sua vez, traria consigo o ideal de segurança adquirido com a homogeneidade (mesmidade) dos seus pertencentes e com o isolamento auto-suficiente de suas fronteiras, que a protegeriam dos perigos externos: aqueles cuja diferença marcaria a distinção entre *nós* (que pertencemos) e *eles* (estranhos e/ou estrangeiros). Assim como tal são as comunidades que imaginamos. Bauman (2003), no entanto, adverte para a distinção entre a comunidade com a qual sonhamos – num mundo regido pela insegurança endêmica, “quem não gostaria de viver entre pessoas amigáveis e bem-intencionadas nas quais se pudesse confiar?” (BAUMAN, 2003, p.20) – e aquela realmente existente, cuja defesa tem se tornado tanto mais violenta quanto inútil qualquer tentativa de fortificação de seus arrimos culturais.

Se a relação entre personagem e espaço, como categorias narrativas, está no cerne da imagem de exílio na literatura, sua contra-face social é exatamente aquilo que tenta unir pessoas a *lugares* (etnia, cultura, gênero, sexualidade e nação). Desse modo, narrar a partir do

exílio pressupõe, do mesmo modo, uma narrativa exterior à comunidade e a afirmação de uma diferença (cultural, ideológica ou discursiva). A comunidade narrada é aqui, portanto, tão imaginária quanto *mítica*. Mítico é o “círculo aconchegante” de que Eduardo sente falta, sem nunca ter experimentado; mítico é K, aquele por quem a personagem de Caio Fernando Abreu procura; mítico é o esquecimento da existência de fronteiras, nacionalidades e línguas nos bosques de Berkeley ou nos subterrâneos em Bellagio.

Há muito que a literatura se divorciou de criação, afirmação e legitimação do discurso nacional. Que poeta se permitiria cantar a saudade de *palmeiras e sabiás* de sua nação de origem? Como sugere Bhabha (1998, p.33),

Talvez possamos agora sugerir que histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos – essas condições de fronteira e divisas – possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial.

De modo similar, poderíamos dizer que as histórias de *ex-cêntricos* (subalternos, desajustados, diferentes) e seus traços de distinção cultural/sexual/identitária tomaram o lugar das narrativas engajadas na construção de ideologias totalitárias ou comunais: todo “nós” forjado para eliminar o máximo possível de diferenças entre os indivíduos.

O ressurgimento da imagem do exílio, tal como observado nas três narrativas aqui analisadas, confronta-se tanto com os esforços de construção, proteção e homogeneização das comunidades: uma espécie de re-encaixamento que toma as marcas da diferença como arma em prol de uma segregação; quanto com a glorificação de uma extraterritorialidade da elite global: um estilo de vida seletivo daqueles poucos que conseguiram se libertar das últimas amarras do espaço e vivem no que Bauman (2003, p.55) descreve como *zona livre de comunidade*.

A experiência de não-pertencer, comum às três narrativas, não é louvada como um triunfo da liberdade individual. Bem ao contrário, ela é composta de elementos trágicos no romance de Silviano Santiago; em *Bem longe de Marianbad*, o deslocamento sem fim da personagem equivale à maldição imposta a Karen de dançar eternamente<sup>43</sup> com seus sapatos vermelhos; em *Berkeley em Bellagio*, a liberdade do exílio não possui, tal como observou Oliveira (2004) em relação a outras obras do autor, nenhum traço de heroísmo e sim de falência na solidez social responsável pelo *estar junto*.

---

<sup>43</sup> Refiro-me aqui ao conto Sapatinhos vermelhos, de Hans Christian Andersen, retomado por Caio Fernando Abreu num conto homônimo em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Oliveira (2004, p.16) faz referência precisamente à percepção do narrador de que “não se obedece mais a uma regra social justamente porque essa regra considera-se falida”. Propo-nho aqui que tal “regra social” seja exatamente a *cristalização* do pertencimento comunitário, que falta não apenas em *Berkeley em Bellagio* ou nas outras obras do autor, mas em várias narrativas que, seja através da imagem do exilado ou de outros símbolos, recusam-se a focalizar heróis locais. Ao me referir à “cristalização de” e não ao “pertencimento” comunitário puro e simples, levo em consideração a relação tensa, mas não necessariamente opositiva entre os dois conceitos em jogo aqui: do mesmo modo que, como foi dito anteriormente, o exílio desestabiliza as fronteiras fechadas da comunidade, “a liberdade do errante não é a do indivíduo [...], mas exatamente a da pessoa que busca de um modo místico ‘a experiência do ser’. Essa experiência [...] é antes de tudo comunitária” (MAFFESOLI, 2001, p.69). Em outros termos, a imagem do exílio não é uma expressão de egoísmo narcísico, mas uma busca por outras formas de religião social das quais as comunidades necessitam para se perpetuarem. O estático, conclui Maffesoli (2001), tem necessidade da errância, havendo, portanto, uma tensão constante entre estes conceitos. O exílio revela o irremediável rompimento entre personagem e ambiente, salientando a inscrição da diferença como pressuposto para a busca de novas “regras sociais”, o que pode dar origem a novas construções comunitárias

Se a existência das nações é devedora de um ideal comunitário, promovido a partir da suposição de que seus membros possuem o máximo de mesmice e o mínimo de diferenças, não se pode esperar que aqueles cujas características não se ajustam ao ideal do *mesmo* projetado sobre a comunidade simplesmente desapareçam ou tenham suas *diferenças* sanadas milagrosamente. Quanto mais rigorosos forem os esforços para segregar tais diferenças, mais provável será sua utilização para uma formação identitária que, por sua vez, dá origem a uma cultura própria e, conseqüentemente, favorece a construção dos arrimos que visam dar suporte ao fechamento comunitário. Essa relação causal é útil para explicar a formação de uma *comunidade gay*<sup>44</sup> seja no interior ou transpassando as fronteiras da nação.

Em nenhuma das três narrativas, no entanto, os protagonistas se acomodam aos chamados de tal comunidade; nenhum deles encontra, no *aconchego* oferecido pela congregação

---

<sup>44</sup> O termo “comunidade”, como reitera Bauman (2003), a partir de observações de Hobsbawm, está sendo usado cada vez mais indistintamente, justamente quando comunidades reais estão se tornando raras e dão lugar a *comunidades-cabides* – aquelas criadas a partir da invenção de identidades e forjadas a partir de medos e ansiedades individuais compartilhados. Nesse sentido, pode ser contextualizado o termo “comunidade gay”, tal como surgiu nas últimas décadas do século XX, assim como o foi a própria *invenção* da personagem *homossexual* no século XIX. Nos dois casos, a diferença é posta a serviço da delimitação de arrimos comunitários, seja através do receio de uma sexualidade que não atendia a normalização moral, religiosa e eugênica (séc. XIX), seja como uma resposta mais ou menos defensiva aos discursos de discriminação e de intolerância (séc. XX).

entre pares, uma saída para seu exílio simbólico. Em *Stella Manhattan*, Eduardo ainda vivencia certa aproximação com o emergente *mundo gay* nova-iorquino, mais precisamente através de “Stella”, mas a própria necessidade de haver um duplo para vivenciar os prazeres homoe-róticos da cidade torna evidente que Eduardo não se integra totalmente a uma comunidade gay, afinal sua própria relação com a cidade e seus habitantes é problemática, uma vez que ele não consegue esquecer o Brasil e as circunstâncias de seu *exílio*. Em *Bem longe de Marienbad*, o protagonista é um viajante solitário e, como tal, detentor de uma sabedoria peculiar aos estrangeiros: não deve se integrar demasiadamente aos lugares (tornando-os, portanto, *não-lugares*), onde não há como prever os “limites de tolerância” atuando. A existência de uma comunidade gay só pode ser entrevista na novela através de referências culturais que, por sua parte, evidenciam muito mais a noção virtual de *homocultura* do que a de comunidade concreta. Em *Berkeley em Bellagio*, por sua vez, a socialização do protagonista é primordialmente *sensual* – na dupla conotação do termo: “respeitante aos sentidos” e “que denota sensualidade” (FERREIRA, 2004) – e, apenas dessa forma se revela o (homo)erotismo. Os laços frágeis que unem o protagonista ao ambiente não são de modo algum comunitários: a presença de desejos homoeróticos não reduz sua experiência de estar em exílio e, quando muito, possibilita algum tipo de comunicação.

Se a presença de imagens homoeróticas nas obras não está na ordem de uma formação comunitária, de que modo se pode pensar na relação entre homoerotismo e exílio? A pluralidade das obras não permitiria uma resposta única e definitiva a essa questão. Por exemplo: haveria, afinal, nas obras, uma postura *queer* no sentido de desconstruir a legitimação da oposição heterossexual/homossexual? A resposta pode ser afirmativa, se pensarmos especificamente em *Berkeley em Bellagio*, no qual a volatilidade erótica do protagonista atenderia à demanda necessariamente subversiva da *teoria queer*, mas para as outras narrativas, não seria fácil a mesma resposta.

O problema de se tentar especificar uma relação entre o exílio e o homoerotismo nas obras diz respeito tanto aos diversos sentidos do exílio em cada narrativa – como foi dito, o exílio está relacionado ora a um sentimento de orfandade, ora a uma compulsão errante, ora a um déficit lingüístico/mnemônico – quanto às várias representatividades do vetor homoerótico em jogo: em *Stella Manhattan*, homoerotismo gerou homofobia e separação; para o protagonista de *Bem longe de Marienbad*, trata-se de uma faceta a mais para o jogo de procuras e esquivas; em *Berkeley em Bellagio*, por sua vez, representa a possibilidade de novas formas de socialização não-comunitárias.

Pode-se, portanto, denominar *literatura de exílio* a estas narrativas que revivificam a grande aporia da modernidade em seus vários estágios: o indivíduo que precisa afastar-se do espaço mítico comunitário para obter sua liberdade, mas sofre com a insegurança de um espaço social cada vez mais indiferente a seus anseios e à peculiaridade de seus dramas, e no qual é substituível como parte indistinta da massa. Em tal literatura, o olhar exterior das personagens não busca compreensão ou experiência sobre um ambiente inóspito – responsabilidade transferida para o leitor – pois qualquer tentativa de adaptação ao meio tenderá ao fracasso (como observamos no romance de Silviano Santiago). A condição de exilado, portanto, não representa um posto de observação, mas afirma uma diferença: é uma voz que insiste em dizer que não pertence completamente àquele espaço nem a qualquer outro, pois a segurança oferecida requer uma contrapartida insuportável de liberdade. Entre a insegurança do vagar e a prisão do *enraizamento*, não há solução fácil.

A *diferença*, afinal, antes de servir como liga para a construção de novos muros comunitários, é sentida como característica individual e, principalmente, como forma de avaliação societária: é o meio social que definirá quais características individuais são oportunas e quais não são, classificando, discriminando e julgando tais indivíduos a partir dessas diferenças. A literatura de exílio é exatamente aquela em que a *diferença* torna distópica a relação entre personagem e a construção da unidade pretendida por qualquer comunidade – seja no nível da nação ou da homossociabilidade – uma vez que relativiza os parâmetros para distinguir *os de dentro dos de fora*. O exilado representa, afinal, a fissura na *fortaleza sitiada* dentro da qual se assenta a comunidade, aumentando as possibilidades de comunicação entre os lados da fronteira e desestabilizando o discurso uníssono e homogêneo que tenta (re)criar constantemente a narrativa da unidade nacional.

#### 4. A NAÇÃO NARRADA: ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO

#### 4.1. SOBRE A NARRATIVIDADE DA NAÇÃO

A simbologia do exílio observada nas narrativas em estudo é, antes de tudo, uma sombra que se projeta sobre o imaginado, construído e mítico ideário de nação. Sobre a fratura entre o sujeito, o espaço tomado por ele como sua terra, e aquele povo ao qual acredita(ou) pertencer, é que surge a imagem do exilado –característica que lhe é mais comum do que as outras imagens que tomamos aqui como correlatas, como a do nômade, do estrangeiro ou do viajante. Partindo do princípio de que o deslocamento (físico e simbólico) assume importância própria, um *leitmotif*, comum às três narrativas em análise, só pode ser gerado por um processo de repulsão entre personagens deslocadas e o espaço ao qual foram submetidas. Tal repulsão não deve ser compreendida como uma negação e sim como uma ambivalência entre os sujeitos e a imagem de nação posta por cada uma das obras.

A nação da qual se foge, pela qual se procura, ou à qual se quer pertencer representa, portanto, mais do que simples referência espacial do enredo: torna-se exatamente o antagonista responsável pelo próprio *movimento* que constitui, a priori, o tema central das obras analisadas.

Assim concebidas, as referências nacionais são encontradas além das descrições ou referências pontuais e explícitas: nações, afinal, distinguem-se de países e pátrias exatamente por não estarem limitadas às demarcações territoriais impostas por constituições ou tratados. Suas fronteiras, também imaginárias, são inevitavelmente imprecisas e se movimentam não através de guerras imperialistas, mas nas entrelinhas dos discursos e na imposição das diferenças.

O nacionalismo na Europa, segundo Habermas (2002), vem perdendo sua força desde seu apogeu que, para o crítico, ocorreu com o advento do darwinismo social e posteriormente com o “delírio racial que serviu de justificação para a aniquilação massiva de judeus” (p.116). A partir da *superção do fascismo* e com a cristalização de princípios e direitos universais no chamado Estado de Direito e na democracia, emerge uma identidade pós-nacional, que tende



para o universalismo<sup>45</sup>. Dessa crise, no entanto, surgem também reações defensivas que expressam o medo e a insegurança oriundos do declínio das forças encarregadas de constituir e perpetuar a identidade nacional. Conforme observa Hobsbawm (2002), os movimentos nacionalistas surgidos a partir do final do século XX têm um valor essencialmente negativo, isto é, são marcados principalmente pela afirmação de diferenças (lingüísticas, étnicas, religiosas), tendendo para o separatismo e para a rejeição dos modelos políticos nacionais ou supranacionais. Em concordância com Habermas, também para o historiador, “esses movimentos nacionalistas parecem constituir reações de fraqueza e medo, tentativas de erguer barricadas para manter distantes as forças do mundo moderno” (HOBBSAWM, 2002, p.197).

A defesa agressiva da sociabilidade étnico-nacionalista pode mesmo assumir características fundamentalistas<sup>46</sup>, principalmente quando agregada à fé religiosa do grupo; no entanto, apesar da proeminência do nacionalismo que vem ocorrendo nas últimas décadas, o papel histórico das nações e dos nacionalismos, como observa Hobsbawm (2002, p.214), vem decaindo, tornando-se mais “[...] um fator complicador, ou um catalisador para outros desenvolvimentos”. De fato, é na trajetória entre os séculos XX e XXI que a idéia de nação entra em conflito permanente com o conceito de modernidade e seus impasses políticos, fraturas culturais, blocos econômicos e uma agenda ecológica irreduzível às fronteiras dos Estados-nações<sup>47</sup>.

Numa outra perspectiva, Bhabha (2003) atenta para os tempos diversos que entram em jogo no complexo emaranhado de identificações culturais que formam as *narrativas da nação*. Através desse conceito, a nação pode ser compreendida como sendo construção de sujeitos do discurso cultural a partir de uma *localidade*, sendo, portanto, mais que um dado históri-

---

<sup>45</sup> A integração européia, as alianças militares supranacionais, a interdependência na economia mundial e crescente pluralidade étnica das populações são alguns dos sintomas observados por Habermas para o universalismo que, segundo o crítico, já estaria implícito na própria idéia de Estado nacional desde sua origem e que, atualmente, desenvolveu o sentido atual de multiculturalismo.

<sup>46</sup> Hobsbawm, no entanto, ressalta distinções entre os dois fenômenos que, portanto, não devem ser confundidos e sim comparados, pois suas equivalências ressaltam as pressões advindas das “transformações sócio-econômicas fundamentais, extremamente rápidas e sem precedentes” (Hobsbawm, 2002, p.197).

<sup>47</sup> Bauman (2001, p.212) chaga a afirmar que “o romance secular da nação com o estado está chegando ao fim”, não necessariamente com o fim do Estado-nação, mas certamente com a perda de sua autonomia coercitiva que, ainda para o sociólogo, num processo de desregulamentação, pode passar seu posto para um nível mais baixo, o da comunidade. Para as novas elites extraterritoriais, os Estados representam barreiras que melhor seria se não existissem, mas, existindo, que não sejam demasiadamente sólidas a ponto de prejudicarem as transações globais. Além disso, uma das funções primordiais do Estado moderno que seria exatamente a gerência da engenharia social (através da qual se procurou substituir o “entendimento natural” das antigas comunidades pela rotina artificialmente projetada e bem monitorada das cidades e suas fábricas) está sendo substituída, na fase da “modernidade líquida”, por outros meios (menos custosos) de controle, descentralizados, que consistem na autovigilância e automonitoramento, o que novamente enfraquece a importância histórica e social do Estado.

co: a nação se torna narrativa no momento em que há uma cisão entre o significado de povo homogêneo, baseado em apelos à tradição, que se perpetua por um processo de auto-geração (caráter pedagógico) e os “signos e símbolos contingentes e arbitrários que expressam a vida afetiva da cultura nacional” (BHABHA, 2003, p.202), marcando internamente a heterogeneidade do povo, o que provoca uma divisão interna da nação (caráter performativo). Entre o pedagógico (unidade) e o performativo (diferença), há uma cisão e uma disputa pela autoridade narrativa, num conflito entre uma que busca legitimidade na perpetuação de um passado histórico comum e outra que “lança uma sombra entre o povo como ‘imagem’ e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do Exterior” (p.209).

Como consequência, demonstra-nos Bhabha (2003, p. 212), tornam-se insustentáveis “[...] quaisquer reivindicações hegemônicas ou nacionalistas de domínio cultural, pois a posição de controle narrativo não é nem monócula nem monológica. O sujeito é apreensível somente na passagem entre contar/contado, entre ‘aqui’ e ‘algum outro lugar’[...]”.

Compreendendo a nação como uma narrativa, Bhabha “desloca o historicismo que domina as discussões sobre a nação como força cultural, [...] centra o foco na tempestade discursiva de representação que irão significar um povo, uma nação ou uma cultura nacional” (CARVALHAL, 1997, p.297). Desse modo, desfaz-se o conceito de povo como “todos como um” com a emergência de discursos que insistem em marcar a *diferença* performativa, visível no discurso da minoria, o qual, por sua vez,

[...] contesta genealogias de “origem” que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. O discurso de minoria reconhece o status da cultura nacional – e o povo – como o espaço contencioso, performativo, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida. Agora não há razão para crer que tais marcas de diferença não possam inscrever uma “história” do povo ou tornar-se os lugares de reunião da solidariedade política. (BHABHA, 2003, p.222).

Convém ressaltar aqui que a noção de “discurso de minoria” para Bhabha não representa a cristalização de uma alteridade e sim uma dupla conotação política: de um lado, esse discurso não apenas se opõe, mas interdita qualquer reivindicação hegemônica de unidade cultural ou nacionalista; por outro lado, nesse processo, abre-se a possibilidade de que esse *outro* saia da condição de objetificado e passe a se tornar sujeito – de sua história, de sua experiência. Nesse sentido, torna-se cada vez menos possível uma concepção de nação que tome por base uma imagem de cultura homogênea, tradicional e etnicamente pura. Afinal,

Cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de “histórias alternativas dos excluídos”, que produziriam, segundo alguns, uma anarquia pluralista. O que meus exemplos mostram é uma base alterada para o estabelecimento de conexões internacionais. A moeda corrente do comparativismo crítico, ou do juízo estético, não é mais a soberania da cultura nacional [...]. (BHABHA, 2003, p.25).

O efeito primordial da atenção dada a perspectivas de minorias destituídas é a crise e redefinição de conceitos como “cultura nacional homogênea”, “transmissão consensual de tradições históricas” ou “comunidades étnicas orgânicas”, isto é, revela a ambivalência da qualquer autoridade cultural ou, usando outros termos, a parcialidade, precariedade e competitividade das narrativas de unidade nacional<sup>48</sup>. A *diferença*, posta pela performatividade narrativa no interior dos discursos nacionalistas, leva o estranhamento do *outro* para o interior das fronteiras da nação:

Uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua “diferença” é transformada de fronteira “exterior” para sua finitude “interior”, a ameaça de diferença cultural não é mais um problema do “outro” povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um. O sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria. (BHABHA, 2003, p. 213).

Nesse sentido, podemos observar uma confluência entre os três principais temas observados até o presente: o da *sujeira* homossexual, o das imagens simbólicas do exílio e o da narratividade da nação; pois o homoerotismo, tomado pelo ponto-de-vista do discurso hegemônico da cultura “nacional”, personifica uma *diferença* que confere aos indivíduos assim catalogados um padrão (estereótipo). Essa *diferença* tem seu efeito amplificado através da simbologia do *exílio*, visto que ambos confluem para a imagem do indivíduo deslocado. A narratividade da nação, por sua vez, põe em cheque qualquer privilégio a esse “discurso hegemônico sobre a nação”, porquanto a nação é tomada como um construto histórico e necessariamente contencioso. Dessa fissura – aberta tanto pelo deslocamento espacial e simbólico

---

<sup>48</sup> Nas palavras de Bhabha (2003, p.67) “É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo”.

quanto pela inscrição e narração da diferença – as “vozes marginais” ou “discursos de minoria” podem começar a narrar suas próprias histórias.

Observar essa fissura tem uma importância complementar para a análise das obras e requer uma atenção maior sobre certos mecanismos que dão suporte à narratividade da nação: refiro-me especialmente aos usos e abusos da memória e do esquecimento.

A partir de uma retomada parcial de Renan<sup>49</sup>, Bhabha (2003) observa que o *começo* da narrativa da nação está fundado numa *obrigatoriedade de esquecer*: a partir do esquecimento da história, abre-se uma fenda temporal que se tenta preencher problemáticamente com a construção de um discurso que narre a nação, isto é, o estabelecimento dos escritos da nação. O processo de identificação nacional torna-se, assim, dependente dessa obrigação de se esquecer para lembrar. Lembrar-se de quê? Estamos diante do que Ricœur (2000) observa como manipulação da memória e do esquecimento pelos detentores do poder, a fim de reivindicar uma identidade a partir de seus usos ou, melhor dizendo, seus abusos. É a partir, pois, da noção de memória manipulada<sup>50</sup> que se pode situar a construção do ideário de povo, nação, ou qualquer outro modo de comunitarismo sustentado por narrativas que invocam origem (histórica ou étnica) comum e/ou fé religiosa compartilhada.

Para evocar esses eventos fundadores, portanto, retomando Bhabha, repetiria que é preciso esquecer (a violência inerente à sua história e as diferenças que insistem em “contaminar” a pureza comunitária) para lembrar (um passado comum, as glórias devidamente comemoradas e também as derrotas que exigem reparação em nome da justiça). É através da função narrativa, resume Ricœur, que a memória (devidamente ideologizada) entra em jogo na construção da identidade. Assim,

Tal como as personagens da narrativa são postas na intriga simultaneamente à história contada, a configuração narrativa contribui para modelar, simultaneamente, a identidade dos protagonistas da ação e os contornos da própria ação. [...] É mais precisamente a *função seletiva da narração* que oferece a ocasião e os meios para uma estratégia ardilosa de manipulação que consiste duplamente em estratégia de esquecimento assim como de rememoração. (RICŒUR, 2000, p.103, tradução e grifo nossos<sup>51</sup>)

---

<sup>49</sup> Refiro-me ao clássico discurso proferido por Ernest Renan “Qu’est-ce qu’une nation?” (Sorbonne, março de 1882), que, de modos distintos, é retomado tanto por Bhabha (2003), quanto por Hobsbawm (2002) e Bauman (2003).

<sup>50</sup> No decorrer deste Capítulo retomarei esse termo, descrevendo mais apropriadamente sua conceituação por Ricœur.

<sup>51</sup> Tal como essa, as demais citações de *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (2000) serão traduções livres nossas.

É através desse trabalho de configuração narrativa, portanto, que o poder e a dominação são justificados ideologicamente num processo que consiste na elaboração e transmissão de narrativas fundadoras, cuja rememoração obrigatória será responsável pelo fechamento identitário da comunidade.

As implicações da configuração narrativa – e principalmente sua correlação com questões de identidade e memória/esquecimento – tal como observadas por Ricœur, assim como a noção de narratividade da nação de Bhabha (principalmente quando se enfatiza a ambivalência provocada pela emergência do *discurso da minoria* em detrimento de um discurso colonialista) são as linhas mestras que possibilitam a compreensão da função discursiva da memória e do esquecimento da nação em *Bem longe de Marienbad*, *Stella Manhattan* e *Berkeley em Bellagio*. O fio comum entre o ponto de vista do crítico e o do filósofo é a compreensão de que vivemos num mundo em que somos cotidianamente interpelados por um processo de escritura, no qual se narra e se é narrado. A literatura, por sua vez, apresenta-nos narrativas em que exílio e diferença não representam posições definidas/definidoras e sim posições relativas que impedem a legitimação de qualquer discurso de homogeneidade e totalitarismo da *comunidade nacional*. A questão primordial é compreender de que modo a lembrança e o esquecimento entram no processo de (re)escritura da nação ou, invertendo os pólos, diríamos que, para a análise das obras, *interessa-nos perceber como o processo de lembrança e esquecimento da nação de origem repercute no exílio simbólico em que as personagens se encontram e também, conseqüentemente, a (re)(des)constituição da narratividade da nação a partir de outros discursos, que marcam diferenças e complexidades em torno de uma visão não-estereotipada.*

Assim, a narratividade, a memória e o esquecimento são elementos fundamentais para formação de um ambiente movediço em que a identidade singular e a coletiva passam por um processo de revisão crítica.

#### 4.2. A NAÇÃO LEMBRADA

A memória, do modo como nos relata Ricœur (2000), não significa apenas a acolhida passiva de uma imagem do passado, pois é primordialmente um ato, um exercício, uma atividade de procura, um *fazer* e um *poder*. A lembrança, por sua vez, não está na ordem de um

*dado-ausente* e sim de um *dado-presente* no passado<sup>52</sup>, isto é, ao nos lembrarmos de algo, aquilo que foi lembrado não está à vista naquele momento, mas nem por isso está ausente, pois a memória o resgata do passado, em forma de imagem, trazendo-o de volta ao presente. Essa *lembrança-imagem*, conforme observa Ricœur (2000, p.7), “afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória”. A imagem evocada como lembrança pode conter, no entanto, traços de memória e de imaginação – ambas têm em comum a presença do ausente e, como diferença, de um lado, o irreal, a suspensão da realidade (a imaginação), e, de outro, a posição de um real anterior (a memória) (Ricœur, 2000). Se, para a historiografia, é essencial a distinção (sempre difícil) entre essas duas instâncias, a tensão entre memória e imaginação ganha outros contornos em se tratando de literatura.

Desse modo, pode-se falar em uso da memória e, conseqüentemente, também em *abuso* da mesma. O filósofo parte então de uma distinção entre memória natural e memória artificial, estando a última relacionada à *memorização*, a exemplo de seu uso para a aprendizagem, em oposição à *rememoração*, experimentada quando se reconhece o retorno à consciência de um evento passado (memória natural). Sobre os abusos da memória, Ricœur (2000) os dispõe em três níveis: o da *memória impedida*, relacionada a fatores patológico-terapêuticos, a partir de certa retomada e reformulação de conceitos como o de melancolia; *memória manipulada*, que resulta de uma manipulação da memória e do esquecimento pelos detentores de poder – é nesse nível que há “o cruzamento entre a problemática da memória e o da identidade, tanto coletiva quanto pessoal”. (RICŒUR, 2000, p.98). O terceiro nível é o da *memória forçada*, requerida pelas condições históricas, a partir de uma dimensão ético-política que reivindica um dever de justiça.

O conceito de *memória manipulada* é singularmente importante para se compreender a relação entre a narratividade da nação e suas implicações identitárias individuais e coletivas, uma vez que a memória é fundamental para a tomada, retomada e reivindicação de identidade. Desse modo, complementa Ricœur, as identidades se fundam a partir de uma resposta com “o *quê*” para a questão “*quem sou eu?*”, o que causa três tipos de fragilidade: *temporal* – o indivíduo é interpelado a permanecer o “mesmo”, mas isso implica tanto um *idem* quanto um *ipse*<sup>53</sup>; o *confronto com outro* que, unicamente por seu *outro* se torna um perigo para sua iden-

---

<sup>52</sup> É a partir de desse conceito de Sartre que Ricœur (2000) inicia sua investigação sobre as correlações entre memória e imagem.

<sup>53</sup> Por *mesmidade* (identidade-*idem*), Ricœur (1991) considera um sentido de identidade, na qual se ressalta a *permanência no tempo*, a imutabilidade e a constância, e por *ipseidade* (identidade-*ipse*), aquela que se abre para a alteridade e para a reflexão, alheia à existência de um pretensão núcleo não-mutante da personalidade.

tidade; por fim, a questão da *violência fundadora*, que se torna uma má lembrança dos atos violentos que são legitimados pelos vencedores como glórias e ao mesmo tempo são reconhecidos pelos derrotados como humilhação. Ainda segundo Ricœur (2000), a legitimação de um sistema de autoridade que funda uma identidade comunitária – ou, sendo mais específico, uma identidade nacional – dá-se afinal a partir de um processo ideológico que implica em mediações simbólicas e estas, por sua vez, se concretizam em narrativas que incorporam ação, memória e identidade. Narrativamente, memórias e esquecimentos são usados para dar a ação (eventos históricos, por exemplo) um valor ideológico. Assim, o cerco da narrativa é posto a serviço do cerco identitário da comunidade, formando uma história oficial que deve ser ensinada, memorizada, rememorada e comemorada<sup>54</sup> (RICŒUR, 2000).

O conceito de identidade para Ricœur, portanto está demasiadamente relacionado ao de *identidade narrativa*, tal como foi formulado em *Tempo e narrativa* (1994, 1995, 1997) e desenvolvido em *O si-mesmo como um outro*, consistindo numa perspectiva em que a identidade é posta como uma construção narrativa, isto é, uma seqüência de ações e acontecimentos na trama da vida que lhe dá coerência mesmo diante das diferenças observada através do tempo<sup>55</sup>. Dessa forma, o conceito de indivíduo ou pessoa é substituído pelo de personagem, pois, apenas visto narrativamente, este pode possuir uma unidade. Uma resposta plausível para a questão “quem sou eu?”, afirma Ricœur, só pode ser uma narrativa<sup>56</sup>. Desse modo, observamos, com o avanço da discussão em *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, que a relação entre memória e esquecimento é decisiva para a formação narrativa da identidade.

Essa intrincada correlação entre memória, esquecimento e identidade pode ser posta a prova em *Stella Manhattan, Bem longe de Marienbad e Berkeley em Bellagio*. Nessas narrati-

---

<sup>54</sup> A obrigatoriedade da memorização estabelece um dever de justiça que resulta em três implicações: a interpelação de outro, o conceito de dívida e herança e o de *vitimização*. O imperativo de justiça tem profundas implicações na “delicada articulação entre o discurso da memória e do esquecimento e o da culpabilidade e do perdão” (RICŒUR, 2000, p.111)

<sup>55</sup> Para Ricœur, uma das principais conseqüências de se tomar a identidade a partir de sua narratividade reside na conciliação entre concordância e discordância dos atributos que marcam tal identidade ao longo do tempo e dos acontecimentos. No plano da ação, a identidade do protagonista é contada, dentre as infinitas possibilidades existentes entre o pólo no qual o personagem possui um *caráter identificável e reidentificável como mesmo* e aquele no qual ele *escapa ao controle da intriga*, gerando variação e a imprevisibilidade. A unidade narrativa de uma vida, portanto, é feita a partir de retrospectões e prospecções através das quais é possível avaliar e projetar os percursos dessa história.

<sup>56</sup> No plano literário, como observei alhures (Ferreira Júnior, 2006), a noção de identidade narrativa tem um importante papel ao redimensionar o valor da retrospectão e da prospecção narrativa, pois é a partir dessas anacronias que as personagens podem avaliar continuidades e descontinuidades, concordâncias e discordâncias e assim intervir na construção de sua identidade.

vas, os usos e abusos de memória ou de esquecimento vão reverberar a imagem projetada da nação.

Embora seu enredo se desenvolva em Nova Iorque, o espaço mais importante para a narratividade da nação em *Stella Manhattan* é o Brasil. É a este lugar, retomado tanto pela singularidade de histórias de vida quanto pelas generalizações dos estereótipos, a que o romance se reporta, mais precisamente à segunda metade dos anos 60, período em que se estabelece o regime militar no país. Não é possível compreender o exílio de Eduardo sem observar o conflito gerado entre ele e seus pais que, por sua vez, representam as figuras centrais para a noção de família e de nação para o protagonista. Do mesmo modo, imagens diversas do Brasil são (re)produzidas por várias personagens, principalmente através da rememoração de narrativas da nação.

A sensação de extremo desligamento com o mundo, comparado à imagem da orfandade, tal como vimos no capítulo anterior, faz eco com o momento histórico do Brasil em 1969 (presente da narrativa), no qual a palavra *exílio* adquire um grande peso político e ideológico, pois retrata a experiência heterogênea vivida por duas *gerações*<sup>57</sup> (a de 1964 e a de 1968) que, de modos distintos, se opuseram ao projeto político/econômico da ditadura militar e foram, principalmente a partir de 1968, com o endurecimento do regime após o *Ato Institucional nº 5*, perseguidos e exilados (quando não assassinados). Há, portanto, uma fissura entre a narrativa historiográfica e, nessa perspectiva, heróica desses agentes políticos ideologicamente comprometidos e a narrativa literária que enfoca um jovem que em nenhum momento se opõe diretamente ao governo, chegando a trabalhar para ele, mais precisamente no consulado brasileiro em Nova Iorque. Tal distinção, entretanto, não serve aqui como parâmetro de conveniência representativa, isto é, a questão a ser posta não diz respeito à relevância que a imagem de Eduardo teria ou não como *representativa* daquelas gerações de exilados políticos do Brasil; na verdade, como será demonstrado adiante, a força política do romance deriva exatamente da tensão entre uma marca de diferença sexual e a pretensão de um não-posicionamento ideológico.

As primeiras lembranças de Eduardo sobre o Brasil surgem através da imagem de Sebastiana, empregada doméstica da casa de seus pais, com a qual o protagonista criara laços de cumplicidade. Sebastiana, com quem se identifica principalmente durante a execução das tarefas de limpeza no seu apartamento, torna-se uma referência mnemônica amigável e não-

---

<sup>57</sup> O termo “geração” é usado aqui em sentido figurado para marcar diferentes posturas face ao exílio político da época. Para uma abordagem ampla sobre essas “gerações” em exílio, remeto a Rollemberg (1999).



familiar para a casa e, portanto, não-traumática. O fio da memória, no entanto, ao focar a casa e a sua vida no Rio de Janeiro, traz consigo a lembrança da exclusão a que foi submetido por sua própria família:

Ao passar para a banheira Stella vai-se descolando mais e mais da tarefa da limpeza e pensando na verdadeira Sebastiana carioca do subúrbio e sua cabeça volta a flutuar como corpo de carne e osso pelo apartamento dos pais no início de 68, logo depois do carnaval, e vê a si mesmo deitado na cama e trancado no quarto por dois meses, execrado pelos pais que não queriam aceitá-lo como filho depois do que tinha acontecido, do escândalo felizmente abafado por amigos influentes da família.

[...] Não entendia a maneira radical como se distanciavam dele, **desmentindo todas as teorias que eles mesmos lhe tinham inculcado desde criança sobre os laços de sangue, a união da família.** *Vejo a intolerância, a punição pelo silêncio e pelo distanciamento. Querem me massacrar* pensava Eduardo, quando se dava conta de que queriam se livrar dele como de um objeto cuja utilidade tinha sido perdida com o uso. (SM, p.25, grifo nosso em negrito).

O conflito entre o presente e o passado do protagonista fica ainda mais acentuado diante da discrepância entre a teoria e a prática dos discursos de *união familiar*: os laços de sangue, metáfora comumente empregada para ratificar a solidariedade grupal (e nesse caso, família e a nação tomam para si características comunitárias, o que implica uma aproximação entre essas duas esferas), não resistem ao *escândalo*, exposição social da diferença que motivou a ida de Eduardo para os Estados Unidos, isto é, o que chamamos aqui de exílio. Lembrar-se da nação, portanto, traz consigo a imagem forte de intolerância, em oposição à fragilidade da imagem de lar, pois o *círculo aconchegante* foi desfeito e sua recomposição se mostra, no decorrer do romance, impossível. O protagonista vacila a princípio entre a memória e o esquecimento como formas de sobreviver a seu passado no Brasil, percebendo imediatamente que não poderia superar a violência a que foi submetido com o gesto simples de esquecer:

[...] queria, quer, se esforça para apagar o acontecido, mas que o passado volta como um criminoso ao local do crime [...] um crime foi cometido contra ele, e [...] os fantasmas que hoje rondam a sua vida são os criminosos de ontem que, não contentes com o crime, voltam para uma vez mais sentir o prazer de infligir a dor a um ser sensível e de carne e osso. Ficam torcendo e retorcendo a faca na ferida aberta [...].

“Quería tanto, ah como eu queria! Ter contado para alguém como tudo se passou” – Eduardo repete em voz alta a opressão que o vem perseguindo [...] a opressão que sente dentro do peito e que, às vezes, acorda-o no meio da noite, fazendo o corpo tremer de frio imaginário, fazendo ainda lágrimas correrem pelos olhos [...] (SM, p. 27-28).

O excesso de memória e a impossibilidade de esquecimento se tornam, afinal, o antagonista do romance, na medida em que o sentimento de vitimização que acompanha o protagonista necessitaria de um “esquecimento feliz” (perdão) que não se concretiza na obra. Como observou Ricœur (2000), a “delicada articulação” entre discursos da memória e do esquecimento e os de culpabilidade e perdão não possuem solução fácil. Eduardo atribui aos pais a culpa por seu estado atual, trazendo-os para o presente (memória), apesar de preferir, sem sucesso, “apagar o acontecido” (esquecimento). A lembrança, no entanto, não torna possível o perdão, servindo apenas para *torcer e retorcer a faca na ferida aberta*.

Ainda conforme Ricœur (2000), há uma estreita relação entre a lembrança da humilhação passada – que implica o fortalecimento do sentimento de vitimização individual ou coletivo – e a demarcação da culpabilidade do *outro*. Rememorar, nesse sentido, relaciona-se ao trabalho de luto<sup>58</sup>, através do qual Eduardo tenta se desapegar do sentimento que insiste em preservar sua aderência aos seus pais e, nesse caso, simbolicamente, ao Brasil. A voz narrativa que se confunde com a personagem, no entanto, torna o trabalho de memória num *dever* de memória: não há porque esquecer os “fantasmas”, afinal estes são “criminosos” e disso surge a necessidade de a personagem narrar sua história de opressão – chegando a desejar alucinadamente um ouvinte. Para Ricœur (2000, p.107), é quando o trabalho se torna um dever que surge outro conceito externo ao luto: a justiça. Esta, por sua vez, não se materializa no enredo de *Stella Manhattan* senão sob uma forma discursiva (não há nenhuma inquirição sobre os pais de Eduardo, nem mesmo de modo fantasioso) que está na própria base de uma contranarrativa da nação, isto é, enquanto a personagem vivencia seu *luto* do decorrer do romance, a narrativa como um todo vai superar os limites do simples distanciamento entre o protagonista e sua nação de origem ao negar uma imagem do Brasil como lugar pacífico ou justo.

Em outros trechos o processo de lembrança e luto persiste:

---

<sup>58</sup> Ricœur retoma esse conceito freudiano, relacionando-o tanto a traumatismos pessoais como coletivos. O luto, para Freud (1980, p.275) é uma “reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. A partir do momento em que o teste de realidade revela que o objeto amado – aquele com quem o indivíduo estabelece uma posição libidinal – não mais existe, inicia-se um processo de retirada dessa libido (à custa de tempo e de energia catexial) do objeto perdido: “cada uma das lembranças e expectativas isoladas, através das quais a libido está vinculada ao objeto, é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas” (FREUD, 1980, p.277). A partir desta dependência da memória para a realização do trabalho de luto, Ricœur transpõe o conceito de luto para outras esferas: “É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que justifica [...] a extensão da análise freudiana do luto para o traumatismo da identidade coletiva. [...] A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas ‘perdas’ que afetam do mesmo modo o poder, o território, as populações que constituem o Estado.” (RICŒUR, 2000, p.95). Assim, do mesmo modo que Freud percebeu que o objeto perdido poderia se converter numa categoria supra-individual (na citação acima ele menciona o “país” ou a “liberdade” como exemplos), o mesmo fez Ricœur com relação ao sujeito do trauma da perda.

Eduardo nunca tinha escrito para os pais, também nem uma palavra sequer tinha recebido deles. No início, ficou sem jeito, não sabia o que escrever e como, e se escrevesse o que pensava nem era bom pensar, briga na certa, mal agradecido, ingrato egoísta pra cá e daí por diante; depois achou que não mereciam uma linha, tinham agido com ele como se fosse um cachorro, nem a um vira-latas teriam feito o mesmo, e carolas como eram, imagina se não fossem [...]

*Me arrancaram da vida deles como se fosse uma casca de ferida. Cabe a mim fazer o mesmo. Chorar mais é que não vou. Nem lamentar. Já era, desanuviava a cabeça. (SM, p.42-43).*

As comparações se acumulam para cada lembrança do protagonista – lixo, cachorro, casca de ferida – sempre repetindo sua indignação pela forma com que foi tratado. A idéia de superação advém com uma resolução racional: “cabe a mim fazer o mesmo”; no entanto, na seqüência, a imaginação de Eduardo comprova a ineficácia da estratégia ao trazer a possibilidade de sua mãe estar doente, o que comprova a continuação do processo de luto:

Pela primeira vez desde que tinha chegado a Nova Iorque, **Eduardo pensa no pai e mãe, pensa nos dois, como uma falta, e não como uma razão de queixa.** Parece que olha para uma jarra procurando com insistência as rosas, deviam estar ali e não estão. Tinham desaparecido no ar, sumido como num passe de mágica. Se alguém é culpado, é o mágico que, com habilidade, cria o vazio num momento de espanto e admiração do espectador, sem deixar lugar para o sentimento de perda, de vácuo. Eduardo sente falta. (SM, p.43, grifo nosso).

Como disse acima, o *dever* de memória não se configura como um posicionamento vingativo por parte do protagonista, o que seria, nos termos de Ricœur, um abuso da memória. Pensar nos pais (referência simbólica da nação no romance) como uma “falta” e não como uma “razão de queixa” é o que torna o exílio em *Stella Manhattan* um signo de orfandade.

Como então, diante da aparente passividade do protagonista, falar-se em narratividade da nação ou negação simbólica da unidade de uma cultura nacional através da perspectiva de uma “minoridade destituída”? Será preciso procurar nas imagens e discursos evocados pela memória de outras personagens para perceber, ao mesmo tempo, a persistência de uma visão colonial e o esfacelamento desta a partir das fissuras existentes nos próprios sujeitos que insistem em perpetuá-la. É a partir exatamente dos conflitos políticos e ideológicos da época que a idéia de nação é problematizada, e o estereótipo, sendo a principal estratégia enunciativa do discurso colonial, é posto em cheque.

Personagem fundamental para a compreensão desse embate em torno do discurso colonial no romance é o professor Aníbal, brasileiro radicado nos Estados Unidos “desde que

Jango subiu no poder” (SM, p. 127). É através de seu diálogo com Marcelo (com quem trava um duelo ideológico) que os estereótipos e a relação de dependência evocada pelo discurso colonial emergem para, em seguida, ser contestados.

Logo na primeira fala do professor, evidencia-se o teor da pauta entre as personagens – as sucessivas comparações entre o Brasil regido pelos militares e os Estados Unidos, onde estes se encontram: “Perdoe-me pelo excesso de zelo, estamos em Nova Iorque, e com fogo e assalto não se brinca nesta cidade. Ainda bem que no Brasil optamos pelo caminho da ordem e da segurança” (SM, p.122). Marcelo, ativista de esquerda, percebe o cuidado que deve ter com as palavras para evitar que o atrito entre eles seja demasiadamente acentuado, optando por “sorriso nos lábios e vaselina nas palavras”. (SM, p.123). Tentando aproximar-se do professor, faz uso imediatamente (e com uma ponta de ironia) de um estereótipo da nacionalidade brasileira: “Sorte minha que a tão decantada cordialidade brasileira ainda tem lugar nesta selva de asfalto”. Essa é a *deixa* para que Aníbal faça emergir o discurso colonial do qual é portador:

Mas não critique tão apressadamente os americanos caindo no vício infeliz dos nossos compatriotas de esquerda. Enxergam tudo menos os próprios defeitos. Temos muito que aprender com os americanos. Têm hábitos de privacy e, se não temos condições culturais para imitá-los, devemos pelo menos admirá-los e respeitá-los por isso.”

[...] Já é característica do brasileiro no estrangeiro de só enxergar o errado dos outros e ficar cego diante do que fazem de melhor.” (SM, p.123).

É justamente como resultado de uma comparação entre brasileiros e americanos, em que cada termo se cristaliza numa unidade homogênea, que o professor vai escrever a nação de um ponto de vista colonial: “Vivemos ainda como os selvagens de Caminha deslumbrados diante de qualquer miçanga estrangeira e insensíveis ao que verdadeiramente importa na história da humanidade.” (SM, p.124). Adiante, acrescenta:

“Carecemos do sentimento de auto-reconhecimento dos nossos legítimos valores e por isso não temos nossa identidade própria ou maturidade. Somos como o jovem que ainda não sabe quem ele é e fica procurando modelos de comportamento fora de casa. Bastava olhar para a geração dos pais”. (SM, p.125).

Ainda incomodado pelas influências estrangeiras sobre a cultura “legitimamente nacional”, Aníbal continua:

“De fora”, continua o professor, “o brasileiro só traz atos de rebeldia e até mesmo de vingança contra os mais velhos. Não há respeito pela voz do passado e da experiência. Os brasileiros só importam o que bagunça mais a incipiente cultura que criamos à dura pena”. (SM, p.125).

Mudando o foco para os Estados Unidos, numa discussão sobre a institucionalização da diferença racial no país que, para Marcelo, cria uma falsa imagem de fraqueza do negro americano, mais uma vez o professor demonstra a determinação étnica do discurso colonialista:

“É você quem está chamando os negros americanos de indolentes, porque eu os chamo é mesmo de velhacos. Pelo menos, esses que se aproveitam do welfare para ficar se drogando [...] pelas esquinas e fazendo filho um atrás do outro. Descobriram uma brecha no sistema de segurança social generoso e começaram a tirar proveito pessoal do sentimento de culpa do branco”.

“E o pior”, continua o professor, “é que o negro está ensinando o truque para os novos grupos étnicos que chegam, como os hispanos. O sonho americano de vitória pelo próprio esforço tornou-se uma nuvem cinza na aurora do país”

[...] O hispano quer chegar, se fazer de vítima do americano, só para se aproveitar. Está mamando à custa do negro. (SM, p.132, 133)

Em outro momento, após o encontro com Marcelo, o professor torna mais evidente o etnocentrismo e o sexismo presente no centro de sua posição ideológica:

À medida que o homem branco foi perdendo o seu fardo, cansado de levá-lo sozinho, a barbárie começou a se impor por todos os cantos. O homem moderno [...] cede diante de qualquer apelo sentimental. É fantoche nas mãos do destino. Até a História que se escreve hoje apela para as lágrimas dos vencidos e os bons sentimentos da piedade, e não para o destino estóico e sublime do Homem. Não suporto a humildade”. (SM, p.141).

A partir desse apanhado discursivo do professor Aníbal que resumimos até aqui, várias considerações teóricas e políticas podem e devem ser observadas. De um modo geral, percebe-se que o discurso (equivocado e racista) do professor Aníbal se pauta em alguns pressupostos: a) a crença na existência de uma nação e cultura americanas unitárias, apesar da presença *inconveniente* de negros, latinos, dentre outras etnias que se tornam um peso para o *homem branco americano*; b) a formação incipiente de uma cultura brasileira, definitivamente inferior à americana, ameaçada pelas gerações mais novas, que insistem em *importar* características negativas de outras nações. Os estereótipos que dão base a este discurso são notoriamente hierarquizados que vão, em ordem decrescente, do homem branco americano, passando pelos

negros e hispânicos que vivem naquele país, depois para os brasileiros mais velhos e, por último os jovens brasileiros, não havendo qualquer referência às mulheres, o que acarretaria certamente outra hierarquia sexista.

Para Bhabha (2000), o discurso colonial depende de um processo de construção ideológica de uma alteridade que comporta ao mesmo tempo a rigidez de um *tipo*, cujos contornos são fixos e imutáveis, e o aspecto degenerativo, desordenado e demoníaco desse Outro. Desse modo, portanto, o estereótipo é a principal estratégia para tal discurso. Não basta, entretanto, julgar a imagem estereotipada como positiva ou negativa, sendo necessário deslocar essa imagem e perceber sua *eficácia*, isto é, compreender como o estereótipo se torna um *saber* que se cristaliza e se difunde: torna-se instrumento de poder.

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença [...] constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2000, p.117).

O discurso racista estereotípico [...] inscreve uma forma de governabilidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício do poder. Algumas de suas práticas reconhecem a diferença de raça, cultura e história como sendo elaboradas por saberes estereotípicos, teorias raciais, experiência colonial administrativa e, sobre essa base, **institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminatórias, vestigiais, arcaicas, “míticas”, e, o que é crucial, reconhecidas como tal.** (BHABHA, 2000, 127, grifo nosso).

Assim, sabendo-se que a utilização do estereótipo é uma forma de justificar a institucionalização de um sistema de poder baseados num discurso de verdade notadamente preconceituoso, torna-se necessário retomar o posicionamento ideológico do professor Aníbal, não apenas refutando a categorização que ele faz dos “americanos” e “brasileiros”, mas percebendo que, ao enfatizar tanto a dependência cultural brasileira quanto a impertinência das supostas incorporações culturais por parte das novas gerações, *o professor torna-se porta-voz de um discurso produzido para justificar, através dos estereótipos, toda a série de violências praticadas pelo regime militar em nome da “ordem” e do “desenvolvimento” no Brasil.*

Desestabilizar e mesmo negar tal discurso é um projeto político e estético inerente a *Stella Manhattan* e isso é feito, volto a repetir, principalmente (mas não exclusivamente<sup>59</sup>) a

---

<sup>59</sup> Outra forma de perceber esse “projeto” no romance seria a partir da análise das outras vozes que dialogam (no sentido bakhtiniano do termo) polemicamente com a do discurso colonial. O confronto entre o professor e Marcelo, por exemplo, é narrado principalmente a partir do contraste entre a voz do primeiro e o pensamento do segundo, pois este reiteradamente contesta o discurso de Aníbal como no seguinte trecho: “É mesmo um

partir da instauração da diferença e do discurso da minoria que, por sua vez, nega a totalização e cristalização (formação estereotípica) das representações dos sujeitos do discurso nacional. Tal projeto torna-se mais perceptível ao se analisarem mais detidamente duas considerações estereotipadas postas por Aníbal no decorrer do romance. No primeiro caso, a personagem compara o brasileiro atual aos “selvagens de Caminha”. A imagem evocada, mais do que um fundamento argumentativo, está na base de todo discurso colonial, pois é sempre retomando uma *submissão fundadora* que a dependência e a hierarquização tentam se sustentar política e discursivamente, afinal, é através do estereótipo criado sobre a *ingenuidade e fraqueza* dos indígenas e da *perspicácia e astúcia* do colonizador europeu, por exemplo, que o discurso colonial tenta se impor e (re)criar continuamente, a partir dessa dualidade, *formas fixas* (tal como o observou Bhabha) de representação que dão suporte a hierarquias e preconceitos; desse modo, apesar de aparentemente o professor construir uma imagem presente do Brasil, essa não é mais que uma atualização de um discurso anteriormente construído e insistentemente rememorado. No segundo caso, temos a descrição e avaliação que Aníbal faz de Eduardo e de sua *necessária* relação com os “terroristas”:

[...] o senhor não conhece os terroristas brasileiros [...]. São todos uns veados, com o perdão da palavra [...] O rapaz [Eduardo] é, os terroristas são, logo inimigos é que não são. Se entendem entre eles. São todos da mesma laia. E como tal, estão metidos no mesmo saco. (SM, p. 254).

Como foi visto no Capítulo anterior, essa equação estabelecida entre “veados” e “terroristas” foi um dos argumentos que construíram discursivamente a “culpabilidade” de Eduardo. Os dois termos, por sua vez, representam construções ideológicas e se cristalizam através de estereótipos específicos, mas que se aproximam por representarem, pela perspectiva ideológica de certo discurso nacional, a mesma *sujeira* que insistiria em retardar o “engrandecimento” do Brasil.

Certamente o professor Aníbal consegue reconhecer a distinção entre uma identidade sexual e outra, de cunho político (ambas, como foi dito, construídas discursivamente), mas mesmo assim insiste em confundi-las, em nivelá-las e em revelar seu menosprezo por ambas, embora o romance deixe entrever certa fantasia homoerótica sutil e persistente (desde a infância) do professor. Talvez seja exatamente a impotência motora e sexual de Aníbal que revele melhor a precariedade de seus argumentos e a falácia de suas conclusões. Nesse sentido, o exílio vivenciado por ele talvez seja exatamente um refúgio no qual sua imagem *pedagógica* de nação (e, metonimicamente, de si mesmo) tenta não se

---

filho da puta reaçã e autoritário. Classifica a gente e pronto. Estamos dentro de sua razão por equívoco, embarcamos em bonde errado, não tem jeito de saltar no meio do caminho, e tudo isso porque a verdade está sempre do lado dele” (SM, p. 133). Apesar da grande relevância dessa e de outras intervenções discursivas de Marcelo, uma análise mais aprofundada, no entanto, se faria secundária em relação aos objetivos centrais deste Capítulo.

deixar *poluir* pela *performatividade* heterogênea dos discursos de minoria (do qual ele procura insistentemente se afastar).

Em *Berkeley em Bellagio*, por sua vez, as dificuldades mnemônicas, como se observou no capítulo anterior, estão diretamente relacionadas com a imagem de exílio. No romance, a distinção entre presente, memória e imaginação nem sempre é suficientemente nítida, havendo lapsos temporais, lembranças duvidosas e êxtases sensoriais nas imagens descritas e nas cenas narradas. Esse conjunto de fatores está presente nas *lembranças-imagens* da nação, o que resulta num jogo de cena entre dúvidas e certezas que se estabelece entre narrador e narratário desde as primeiras páginas:

[...] como quem acorda, lhe acendeu a dúvida se estava ali chegando do Brasil, ou, ao contrário, se já estava voltando ao Sul do planeta, para aquela falta de trabalho ou de aceno de qualquer coisa que lhe restituísse a prática do convívio seguro em volta de uma refeição, sob um endereço seguro — “ah esse país, esse país, pois é, deixa pra lá, deixa pra lá que agora eu vou mijar”[...]. (BeB, p.10).

Nesse cenário incerto surge a primeira imagem do Brasil, sendo este menos um *lugar* determinado ou um *povo* com quem se estabeleceria uma relação identitária do que uma falta, no sentido de privação das necessidades básicas do protagonista. Essa falta – aparentemente bem distinta daquela sentida por Eduardo em *Stella Manhattan* – diz respeito tanto à simbologia do exílio quanto à idéia de nação no romance. Aquela parte “ao Sul do planeta” afinal não tem qualquer possibilidade de totalizar um espaço nacional e relaciona-se mais precisamente a cidade de Porto Alegre, pois é onde está gravada sua *identidade narrativa* que representa, afinal de contas, o único elo que dará algum sentido identitário ao protagonista. Lembrar-se da nação, portanto, é lembrar-se de si mesmo, do cotidiano microscópico dos episódios que narram sua vida e, de certo modo, também a nação, pois é a partir de uma posição particular – a do literato brasileiro que não consegue recursos suficientes no seu país para o seu provimento – e não através de representações totalitárias que a nação se inscreve no romance. O próprio protagonista se dá conta disso e questiona uma possível interlocução entre este e o Brasil:

[...] agora se coçava todo, na certa esconjurando uma espécie de dívida que nunca quis largá-lo – porra, ele dizia, porra, mas porra para o quê? ou quem? Falava com o Brasil ou com aquela porção sombria de nação a lhe servir então como uma espécie de refúgio contra a língua inglesa? (BeB, p.10).



A idéia de nação, portanto, poderia surgir em decorrência de um contraste entre os falantes anglófonos em Berkeley (ou mesmo em Bellagio) e a “porção sombria de nação” lusófona a qual a personagem retoma da memória como um “refúgio”. Do exílio, não há espaço, portanto, para nenhuma identificação nacional a partir de uma idéia abstrata de povo, nenhum apelo ao mito do sangue ou origem comum. Nesse sentido, a *lembrança-imagem* das privações do passado (memória) rejeitaria qualquer idealização (imaginação) da nação, mas a questão não pode ser posta de maneira tão simples: não falta ao narrador uma imagem de nação e, portanto, exatamente por ser *imagem*, é incompleta, uma apropriação particular de elementos culturais complexos. Não se podendo, portanto, refutar completamente o caráter imaginário da nação narrada a partir das lembranças do protagonista. Mais uma vez, o próprio personagem dá-se conta da relação tensa existente entre sua “idéia recorrente de nação” (envolvendo memória e também imaginação) e o *caráter pedagógico* de “unidade nacional”:

[...] eu sentia o banzo vago de alguma coisa que certamente eu não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza pela **minha idéia recorrente do país, bem mais embebida talvez pelo cinema feito no Rio do que na matéria da bruta realidade** – um banzo, sim, dessas imagens que talvez nem existam mais com o jeito assinalado, assinaladas como se delas emanasse a unidade nacional, o magma de uma identidade artística exemplar... (BeB, p.18, grifo nosso).

Como essas “imagens” são tão recortadas e descontínuas quanto suas memórias – daí falarmos, retomando o termo de Ricœur, em *lembrança-imagem* – não é possível no romance a representação do caráter pedagógico da identidade nacional. Além do mais, a idéia de país para o protagonista estaria subordinada à *introjeção* de certos bens culturais, tais como o “cinema feito no Rio”, sendo, portanto, situada discursivamente e parcialmente construída pelo olhar e imaginação de outros, o que também impede qualquer univocidade nas *lembranças-imagens* da nação em *Berkeley em Bellagio*.

Num trecho especialmente simbólico sobre a relação entre memória e imagem no romance, o protagonista, diante de uma fotografia inesperadamente encontrada em seu bolso, identifica-se custosamente:

Ali estava eu na tarde ensolarada, camisa aberta ao peito, em primeiro plano numa passeata contra a Alca no verão porto-alegrense, claro, durante o Fórum Social Mundial; eu segurando um cartaz que dizia “Não à Alca” [...] Só tinha uma coisa a fazer com ela: apertá-la: apertá-la o suficiente até torná-la uma coisa íntima. Assim fiz. E enfiei-a sem dor pelo cu. Ali ela ficaria enquanto eu não cagasse, enquanto eu não cagasse ela ficaria como a memória subterrânea de uma tarde de verão em Porto Alegre [...] (BeB, p.57)

Tal como observou Brayner (2006), a percepção corporal está imbricada a vários aspectos da narrativa de Noll<sup>60</sup>, sendo, portanto, uma característica central em sua obra. Nesse sentido, o corpo representa a realidade sensorial com a qual a *lembrança-imagem* deve se fundir, pois apenas desse modo, por algum tempo, a realidade se desprende da imaginação. Ao introduzir a fotografia em seu próprio corpo, como numa *antropofagia às avessas*, o protagonista alimenta-se de sua própria memória para provar para si mesmo a existência de sua *história de vida*, de sua *identidade narrativa*. O trecho acima citado provavelmente é o ápice da necessidade que o protagonista sente de reter suas lembranças como forma de dar sentido a sua *história de vida*. Juntar os vários eventos trazidos à tona por sua memória é atribuir uma unidade narrativa para si mesmo, compreendendo as privações do passado em Porto Alegre, o deslocamento do presente em Bellagio e as promessas do futuro na volta ao Brasil, tudo isso envolto pela percepção aguçada das experiências corporais, sejam elas sexuais ou não.

A nação, por sua vez, é atomizada justamente como cenário dos episódios pertencentes à identidade narrativa do protagonista. Desse modo, a lembrança da nação se dá a partir das experiências vivenciadas por ele, mais precisamente em Porto Alegre, pois as lembranças-imagens da cidade onde viveu e a qual retornará são, afinal, as únicas que estão impregnadas por sua própria percepção.

É dessas lembranças que o *si-mesmo* parece-lhe *um outro*, pois as lembranças evocadas para a constatação da identidade narrativa trazem a alteridade para o interior da mesma, afinal “[...] a operação narrativa desenvolve um conceito complementar original de identidade dinâmica, que concilia as próprias categorias que Locke considerava contrárias uma à outra: a identidade e a diversidade” (RICŒUR, 1991, p.170). Ricœur (1991) observa uma dialética interna à identidade da personagem, pois essa, afetada pelos acontecimentos e ações relatados, apresenta tanto uma linha de concordância (mesmidade) quanto de discordância (ipseidade). É nesse jogo problemático de identificação no decorrer do tempo que se forma uma imagem de cidade, de nação, como um substrato: a personagem lembra-se de seu passado para avaliar até que ponto ele ainda é o mesmo, o que se torna ainda mais difícil devido à debilidade e impureza – mistura de memória e imaginação – de suas lembranças, tendo como resultando imagens da nação:

---

<sup>60</sup> Segundo Brayner (2006, p.219), especialmente em *Berkeley em Bellagio* há uma estreita relação entre gratificação sexual e prazer estético como experiências que se materializam no corpo individual.

[...] quem era mesmo esse homem nascido em abril em Porto Alegre, no hospital Beneficência Portuguesa, às seis horas da manhã, criado no bairro Floresta, sem poder imaginar que um dia estaria aqui nesse castelo, ao norte da Itália, perto de Milão [...]

[...] um bom *signore*, geralmente sem ter onde cair morto em sua própria terra, mas hoje um escritor famoso a receber convites do mecenato internacional, mormente norte-americano, é claro [...] (BeB, p.28-29)

Referir-se a si na terceira pessoa é um traço simbólico da *duplicidade* inerente a um personagem que, ao refletir sobre a narratividade de sua *história de vida*, põe-se ao mesmo tempo como o *mesmo* (eu) e como o *outro* (si).

Do mesmo modo que o protagonista de *Berkeley em Bellagio* é construído narrativamente por continuidades e descontinuidades, numa temporalidade que não traça uma trajetória em progresso e sim um pontilhado de avanços e recuos<sup>61</sup>, as *lembranças-imagens* da nação vão sofrer o mesmo processo de conflito quando João regressa a Porto Alegre: aquela cidade e, metonimicamente, a nação são e não são os mesmos: a imagem de privação do escritor profissional será intercalada com a de um cotidiano familiar em construção que não pode ser confundido com um retorno à tradição ou busca de raízes<sup>62</sup>. A *mesmidade* e a *alteridade* interagem de um modo diferente da progressão da reta e da volteadura do círculo.

O espaço, por sua vez, é o *lugar* onde os episódios, mesmo isolados e descontínuos, dão continuidade à narrativa, oferecendo a possibilidade de avaliação do passado, perspectiva de futuro e, principalmente, a vida no presente. A nação é despida de qualquer aura metafísica, tampouco é mais um mito; é um espaço de intercâmbios num sentido não comercial do termo. O botão vermelho que Sarita oferece à pequena refugiada, marcando o fim do romance, é a imagem mais simbólica desse intercâmbio que desestabiliza fronteiras territoriais, identidades nacionais e traços culturais: a possibilidade de diálogo entre as duas é a esperança e alternativa a todas as guerras provocadas por conflitos étnicos e intolerância com diferenças culturais. Tornar a cidade e o fantasma da nação um espaço que se abre para o próximo é o ápice estético e político do romance de Noll e tal projeto torna-se viável exatamente quando, a partir de uma percepção narrativa da identidade, a alteridade deixa de ser uma característica

---

<sup>61</sup> Deve-se observar que a própria linguagem do romance reforça esse paradoxo entre a progressão de um parágrafo único, marcando a idéia de continuidade, e dispersão do fio narrativo que se esfacela entre a não linearidade da memória e as fendas de incerteza e esquecimento do narrador.

<sup>62</sup> O homoerotismo, como será observado no Capítulo 5, não permite, ao fim do *exílio*, um simples retorno ao ponto de partida: a estrutura familiar e a divisão de tarefas, por exemplo, demonstram que o cotidiano precisa ser constantemente construído/inventado.

exclusiva do Outro e é reconduzida para o si-mesmo. É neste ponto que Ricœur nos chama atenção para a *perspectiva ética* do si, da *similitude*:

A similitude é o fruto da troca entre estima de si e solicitude para outros. Essa troca autoriza a dizer que não posso me estimar eu mesmo sem estimar outrem *como* eu mesmo [...] Tornam-se assim fundamentalmente equivalentes a estima do *outro como si-mesmo* e a estima de *si-mesmo como um outro*. (RICŒUR, 1991, p.226).

Tal aproximação ética entre o si e o outro, por sua vez, requer inicialmente uma aproximação espacial. Colocando-se literalmente no lugar do outro, mais precisamente num espaço nacional em que as personagens serão sempre estrangeiras, narrando e sendo narrado a partir desse *entre-lugar* discursivo, *Berkeley em Bellagio*, assim como as demais narrativas do exílio, apresenta, portanto, um projeto estético, político e ético em relação aos modos com que individual e coletivamente nós, humanos, nos relacionamos com as diferenças.

As lembranças da nação, portanto, produzem questionamentos tanto em relação ao discurso colonial e ao sistema hierárquico resultante (*Stella Manhattan*) quanto à identidade como mesmidade e à fenda entre o si e o outro (*Berkeley em Bellagio*). Nos dois romances, as lembranças evocadas não se dirigem a uma nação abstrata e mitológica: o Rio de Janeiro de Eduardo e a Porto Alegre de João são o cenário móvel e atuante cujas imagens são evocadas quando as personagens precisam avaliar a trajetória das narrativas que definem sua identidade. Os pais de quem Eduardo se afasta e sente falta, as dificuldades de João para viver como escritor e a possibilidade de convivência com Léo, é dessas imagens que a nação surge nos romances e qualquer totalidade, como a que emerge no discurso do professor Aníbal é posta em cheque.

Se, em *Stella Manhattan* e em *Berkeley em Bellagio* é a partir da memória que a nação se relaciona com as narrativas, em *Bem longe de Marienbad*, por sua vez, a nação é posta como marca do esquecimento.

#### 4.3. A NAÇÃO ESQUECIDA

A epígrafe de *Bem longe de Mariendab* é uma citação de uma carta de Camille Claudel para Rodin: *Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente*<sup>63</sup>. A expressão de uma ausência dolorosa, de uma *falta*, é mesmo comum em sua obra e, quando pensamos nesse trecho a partir da perspectiva da simbologia do exílio, compreende-se melhor o “sentimento de desorientação” e “aquela liberdade e falta de laços tão totais que tornam-se horríveis, e você pode então ir tanto para Botucatu quanto para Java, Budapeste ou Maputo – nada interessante”, tal como são descritos por Caio Fernando Abreu exatamente numa crônica intitulada “Existe sempre alguma coisa ausente”<sup>64</sup> (ABREU, 1996b, p.90). Esse excesso de liberdade, portanto, tem uma conotação dramática.

Como vimos anteriormente, a *flânerie* do protagonista de *Bem longe de Marienbad* advém primordialmente de uma lisura que impede a aderência entre a personagem e o espaço, sendo esse, portanto, um *não-lugar*. Se um não-lugar é marcado, como afirma Auge (2003), por um anonimato estabelecido contratualmente e restrito a certos fins, especialmente relacionado ao trânsito e ao lazer, o que dele resulta não é sociabilidade orgânica e sim *tensão solitária*. Sendo essa tensão proporcional à dimensão e aos limites dos não-lugares, o que dizer de uma narrativa na qual o protagonista observa o mundo inteiro como um não-lugar? Essa *coisa ausente*, independente de outra leitura que parta da psicanálise, estaria relacionada exatamente aos *laços* dos quais, na crônica, Caio Fernando Abreu sente falta<sup>65</sup> e essas, por sua vez, podem remeter exatamente à simbologia da nação.

A nação como mito de origem ou de pertencimento se ausenta na novela não apenas através da inexistência de referências espaciais, mas, de modo mais preciso, através de um tipo de um esquecimento silenciador, cujo vácuo resultante é o que permite ao protagonista vagamundear sem destino. Em outros termos, dir-se-ia que a nação ausente, esquecida, é o pré-requisito para a imagem de exílio em *Bem longe de Marienbad*.

Qual o valor, então, desse esquecimento para a compreensão do exílio na novela? Primeiramente é preciso relativizar a oposição comumente percebida entre memória e esquecimento, afinal, como observa Ricœur (2000), retomando Heidegger, é o esquecimento que

---

<sup>63</sup> A tradução literal do francês seria “Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta”.

<sup>64</sup> A força expressiva da citação levou Caio Fernando Abreu (1996b, p.91) a considerá-la, nesta crônica, como “a epígrafe e síntese (quem sabe epitáfio um dia) não só daquele texto [*Bem longe de Marienbad*], mas de todos os outros que escrevi até hoje. E dos que não escrevi, mas que vivi e vivo e viverei.”

<sup>65</sup> Não estamos aqui estabelecendo correspondência direta entre a novela e a crônica e muito menos entre o escritor e o protagonista de **BLdM**, o que se procura observar afinal é um diálogo natural (forçado pelo próprio autor) entre os dois textos.

torna possível a memória. Uma comparação de Marc Augé (2001, p.24) nos ajuda a entender essa relação de dependência: “Lembrar-se ou esquecer é fazer um trabalho de jardinagem, selecionar, podar. As lembranças são como plantas: é preciso eliminar algo nelas muito rapidamente para ajudar as outras a desabrochar, a se transformar, a florescer<sup>66</sup>”.

Desse modo, o tema do esquecimento pode ser compreendido de um modo não patológico e nem mesmo como uma negatividade em relação à memória, pois, com esta forma um par cuja função não é mais opositiva que complementar, principalmente quando se leva esse tema para o nível narrativo, afinal:

Se não é possível lembrar-se de tudo, muito menos se pode narrar tudo. A idéia de narração exaustiva é uma idéia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva [...] a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. (RICŒUR, 2000, p.579, tradução nossa)

A *dimensão seletiva* da narrativa une lembrança e memória num projeto ideologicamente marcado. Ricœur observa uma forma distorcida de esquecimento necessária para a constituição das narrativas canônicas que dão suporte – através da intimidação, da sedução, do medo e do louvor – à história oficial<sup>67</sup> (autorizada, imposta, celebrada e comemorada), resultando na “perda da posse dos atores sociais de seu poder originário de se narrar por si mesmos” (RICŒUR, 2000, p.580), o que retoma uma máxima já citada de que é preciso esquecer (o poder de traçar sua própria narrativa) para lembrar (a história celebrada pela identidade coletiva). Uma distinção, no entanto, deve ser observada mais atentamente: enquanto a memória e mesmo o termo *lembrança-imagem* tem forte ligação com o passado, é sempre no presente, como observa Augé (2001), que se conjuga o esquecimento, qualquer que seja a forma como este se apresente<sup>68</sup>, afinal “quando se trata do esquecimento, todos os tempos são tempos do presente, pois o passado neste se perde ou se reencontra e o futuro é esboçado por ele.” (AUGÉ, 2001, p.79).

---

<sup>66</sup> Tradução livre (original em francês).

<sup>67</sup> É evidente a preocupação de Ricœur com a manipulação da memória e do esquecimento com fins políticos na elaboração da identidade pessoal e comunitária. Ele chega mesmo a manifestar como objetivo maior de “La mémoire, l’histoire, l’oubli” a busca de uma política e de uma ética baseadas numa justa medida da memória e do esquecimento (denunciando seus usos e abusos) e sua relação com a difícil questão do perdão.

<sup>68</sup> Augé (2001) observa três formas (ou figuras) do esquecimento: a do *retorno* (reencontrar um passado perdido, esquecendo o presente para restabelecer uma continuidade com o passado mais distante) a da *suspensão* (recortar o presente do futuro e do passado, pois este seria a continuação daquele) e a do *começamento* (*commencement*) (reencontrar o futuro, esquecendo o passado, abrangendo suas possibilidades). De todo modo, o esquecimento nos reporta necessariamente ao presente, mesmo quando conjugado em outro tempo.

Visto isso, podemos atribuir um valor específico ao presenteísmo apresentado em *Bem longe de Marienbad*. A origem esquecida e o movimento lúdico produzido por um impulso estético irreduzível a algum fator econômico ou político funcionam, na novela, como uma contra-narrativa da nação: tal como discorremos anteriormente, a partir dos pressupostos de Bhabha, a escritura da nação e principalmente o estabelecimento de seu caráter pedagógico requerem certo esquecimento (da violência fundadora, por exemplo); de modo inverso, quando a personagem de Caio Fernando Abreu ignora qualquer referencia identitária com suporte nacionalista, esquecendo-se assim de uma nação original à qual pertenceria, ele está desestabilizando ou mesmo negando esta pretensa firmeza estrutural da simbologia da nação. A errância absoluta e desassociada a uma lógica pragmática de origem e paradeiro, é, afinal, um recorte do presente. Este, por sua vez, desvinculado de um passado original ou de um futuro específico almejado, quebra a coerência e a linearidade da narrativa nacional que necessitam da reinscrição mitológica de uma origem comum e a meta prospectiva de um também mitológico destino para todos (assim como todas as *grandes narrativas* da modernidade). Como reitera Maffesoli (2001, p.120),

Além ou aquém da história e do político existe um “ser pessoa original” um tanto trágico mas não menos jubilatório, que não se destina mais a uma meta a atingir ou um projeto a realizar, mas se empenha – de diversas maneiras, cujo prazer é a aceitação daquilo que é – em viver uma forma de eternidade, a de um presente sempre e mais uma vez renovado.

A fluidez do espaço, a vivência presenteísta e a reafirmação do destino pessoal são características inter-relacionadas que, especialmente na novela, permitem perceber a *experiência estética*<sup>69</sup> como o impulso primordial da ação. A nação esquecida, nesse sentido, torna-se causa e sintoma da quebra da unidade nacional como fonte primária de compreensão e categorização cultural, tendo como resultado não apenas uma proliferação de expressões culturais subalternas, mas, principalmente, como observa Bhabha (2003), a perda de autoridade da “soberania da cultura nacional” como moeda corrente para o comparativismo crítico ou juízo estético dos produtos e interações culturais. Resumindo, em outros termos, o que emerge

---

<sup>69</sup> “Experiência estética”, tal como é observada por Maffesoli (1996), refere-se a uma prevalência do sensível como força vital para a vida em sociedade na qual o cotidiano individual é atravessado por uma sucessão de emoções banais ou excepcionais cuja força esgota-se no instante. A experiência, afinal “é uma seqüência de instantaneidades que se acotovelam, que vão de encontro às finalidades exteriores, e encontram seu sentido no próprio momento.” (p.94). Em oposição a um princípio monoteísta que relega a Deus, ao Estado, à história ou ao progresso a lógica do fluxo temporal, “a imagem vívida do cotidiano, a imagem banal das lembranças, a imagem dos rituais diários, imobiliza o tempo que passa” (p.112). Para Maffesoli, a proximidade entre ética e estética estaria na base da composição do corpo social contemporâneo.

quando a grande narrativa da nação é esquecida e o doce prazer fútil e cotidiano do presente mostra sua força é o *entre-lugar* cultural: o espaço fluido que reitera o hibridismo das culturas e o nomadismo dos seres.

O que resulta desse processo de esquecimento é a desconstrução simbólica da identidade nacional. Em *Bem longe de Marienbad* esse esfacelamento torna-se perceptível primeiramente através das múltiplas referências geográficas postas de modo quase aleatório, tal como foi observado no capítulo anterior. A cidade de St. Nazaire, por sua vez, constantemente descrita como *sinistrée*, é por si só uma referência de esquecimento: o que há de sinistro nela, admite o próprio Caio Fernando Abreu, é o fato de, durante a 2ª Guerra Mundial, “numa noite, restaram cinco mil dos 80 mil habitantes” (ABREU, 1996, 117). A cidade, reconstruída pelos norte-americanos, torna-se um marco simbólico do esquecimento do horror e da tragédia, mas que guarda, nas profundezas da memória, uma atmosfera *sinistra* que acentua o distanciamento entre a personagem e o ambiente. A nação original também é esquecida em meio às referências culturais citadas pelo narrador-protagonista ou atribuídas a K: Fernando Pessoa, Salvador Dalí, Reinaldo Arenas, Jorge Luis Borges, Otto Scholderer, Vizma Belsevica, Jean Genet, Barbara, etc. Diante da diversidade dessas referências, que também funcionam como *imagens-lembranças*, a nação como símbolo de origem e/ou pertencimento se oculta num esquecimento narrativo: ao se sobrepor lembranças de livros, músicas, pinturas, filmes, entidades religiosas e parlendas, por exemplo, a função seletiva da narração obscurece qualquer representação unitária de nação na novela.

O esquecimento afinal é, de certo modo, *necessário*. Em *Stella Manhattan*, Eduardo precisaria esquecer as *lembranças-imagens* do Brasil, pontuadas por sentimentos de abandono, para redefinir sua identidade. A insistência dessa lembrança, afinal, é correlata ao abuso de memória, tal como descrito por Ricoeur (2000). Há, portanto, dois vetores a serem considerados na formulação da identidade narrativa em *Stella Manhattan*: de um lado, a insistência das lembranças de Eduardo, de outro, a capacidade de esquecimento de Stella, seu duplo. Eduardo nunca perde totalmente aquele jeito de *fera acuada*, sendo muitas vezes atormentado pelas *lembranças-imagens* do processo de vitimização ao qual fora acometido na convivência com os pais, no Rio de Janeiro. Stella Manhattan, por sua vez, nasce no exílio e representa a efervescência do presente em Nova Iorque, onde as experiências banais do cotidiano – que incluem uma paixão pelo ambíguo *Rickie* – representam a capacidade de esquecimento do passado da personagem.

A ambigüidade produzida no romance através do desaparecimento do protagonista não se resume a sua vida ou morte: abandonar o apartamento, os amigos e o cotidiano no consula-



do pode ser tanto a repetição das lembranças de isolamento no Rio de Janeiro, provocado por seus pais quanto a radicalização do esquecimento, resultando numa extrapolação da liberdade. Na impossibilidade de conciliação entre esses dois finais, entre Eduardo e Stella – que representaria uma medida justa entre lembrança e esquecimento, passado e presente – reside o elemento trágico no romance.

De modo semelhante, também *necessário* se torna o esquecimento da nação em *Berkeley em Bellagio*. Como já foi observado, o protagonista do romance revela a necessidade de suprimir as referências político-econômicas do ambiente para nele se sentir à vontade, a ponto de vivenciar sensorialmente o prazer estético. Suprimir, nesse caso, depende de sua capacidade de esquecimento – não apenas de seu passado e perspectiva de futuro no Brasil, mas também de seu próprio *exílio branco* em Berkeley ou Bellagio – que, desse modo, pode ser visto como um tipo de resposta ao exílio, bem exemplificado pela cena seguinte:

Ele não queria lembrar, queria tão-só estar nos bosques de Berkeley, diante da brasileira que o fez pela primeira vez vibrar com uma fêmea na cama [...]. Mais uma vez perguntava a si mesmo se voltando a seu país teria teto, emprego, as famigeradas refeições ou aquela mulher para acompanhá-lo na desdita. Mas não queria lembrar, não. (BeB, p.19).

Percebe-se nesse caso que a vivência erótica do protagonista depende do esquecimento das dificuldades que ele enfrentara no passado e que poderiam retornar no futuro. O esquecimento, assim, é uma forma de isolar o presente, pois disso depende o prazer, daí falarmos em *esquecimento necessário*. Em outros termos, diria que o prazer estético, observado por Brayner (2006) na obra de Noll como um todo, só é possível em *Berkeley em Bellagio* quando nações, identidades, papéis sociais e ideologias são esquecidos e o exílio se converte num corte no fluxo temporal que emancipa o presente.

O esquecimento nesse romance, no entanto – tal como em *Stella Manhattan* e diferindo de *Bem longe de Marienbad* – é constantemente ameaçado pelas lembranças. Equilibrar esses dois fluxos torna-se também um esforço inerente ao projeto estético e político do romance: de um lado o caráter performativo possibilitado pelo esquecimento e pela vivência do presente; de outro, o caráter pedagógico das lembranças e das marcas do passado.

Das três narrativas aqui analisadas, apenas *Berkeley em Bellagio* apresenta uma solução, um equilíbrio entre esses dois vetores, simbolizado pelo fim do exílio e pelo diálogo entre Sarita e a pequena refugiada, mas, de todo modo, todas as três narrativas negam simbolicamente o caráter monológico do discurso nacional, através do contraponto provocado pelo

discurso de minoria. O exílio, afinal, é o entre-lugar no qual se cruzam as fronteiras espaciais, temporais e discursivas e onde se revela a eterna estrangeiridade das nações.

#### 4.4 A NAÇÃO ESTRANGEIRA

Retomando Bhabha (2003), compreende-se que é apenas nas fronteiras, nos intercâmbios assimétricos e nas apropriações equivocadas que a cultura torna-se um *problema*, o que faz emergir o conceito de *diferença cultural*, que, por sua vez, não serve para a construção de polaridades nem para afirmar a “pureza” que as culturas tentam construir e sim, ao contrário, ressalta o *entre-lugar* a partir do qual elas ganham significado<sup>70</sup>. A imagem do exílio, portanto, simboliza um local privilegiado para a percepção desse entre-lugar, pois coloca em evidência as ambivalências discursivas que estão em jogo nas correlações entre cultura e nação. Do mesmo modo que a memória e o esquecimento têm o poder de re-significar a narrativa da nação, o olhar estrangeiro insurge dentre os ecos do discurso colonial que insistem em formar polaridades e hierarquias. Nesse sentido, a imagem do exílio nas obras em análise, ao invés de afirmar peculiaridades em busca de uma identidade cultural homogênea ressalta a ambivalência das “culturas nacionais” a partir da mobilidade das fronteiras resultantes do próprio movimento do exílio.

Cada uma a seu modo, as narrativas trazem uma visão estrangeira sobre Saint-Nazaire, Nova Iorque, Berkeley e Bellagio, microcosmos que estabelecem relação metonímica e problemática com a França, os Estados Unidos e a Itália, respectivamente. Os três protagonistas são brasileiros (embora em *Bem longe de Marienbad* não haja uma referência explícita à nacionalidade da personagem), mas não assumem a função de representantes de uma identidade nacional.

Na novela de Caio Fernando Abreu, como já foi dito, a terra estrangeira é vista na sua superficialidade, sendo fortemente *descaracterizada* a ponto de se tornar um *não-lugar*. Se, para o protagonista, nada ali tem *essência* própria, evidentemente que o principal instrumento

---

<sup>70</sup> Para tanto, Bhabha (2003) recorre ao que ele denomina “Terceiro Espaço” que representa a cisão do sujeito na enunciação e ambivalência do ato de interpretação. “É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerente às culturas são insustentáveis”. (BHABHA, 2003, p. 67)

de afirmação identitária, que seria a correspondência entre nação e comunidade, é desfeito. Não há em *Bem longe de Marienbad* a intenção de descrever uma nação ou mesmo uma cidade e é justamente essa ausência que torna a imagem do exilado *independente* da existência das nações e suas fronteiras. Parafraseando Anderson, diria que na novela a nação torna-se uma comunidade inimaginável. Desfazer as pretensas fronteiras culturais que cercariam cada comunidade nacional – tornando-as inevitavelmente estranhas e estrangeiras<sup>71</sup> para a *flânerie* – é, portanto, o mais importante componente simbólico da imagem do exílio na novela. Em outros termos poder-se-ia dizer que reescrever as nações a partir do esquecimento é o meio mais obvio (e, por isso mesmo, mais desafiador) de enfatizar o entre-lugar da nação: aquele espaço/tempo anterior à edificação das barreiras que constituirão as fronteiras culturais e o elo de mesmidade em jogo na escrita pedagógica nacional.

Em *Stella Manhattan*, por sua vez, a aproximação da imagem do exilado com a do órfão enfatiza a violência do processo de banimento inerente ao movimento do exílio. O fracasso de Eduardo em se tornar imparcial em relação aos conflitos políticos dos anos 60 e a forma como ele é avaliado a partir de estereótipos pelos outros (dos vizinhos aos amigos próximos) se insinuam como uma sombra sobre uma Nova Iorque, que não pode mais ser considerada um ícone da liberdade, tornando-se tão perigosa para o protagonista quanto o Rio de Janeiro em tempos de regime militar. As promessas de uma vida nova nos Estados Unidos são tão fantasiosas quanto a idéia recorrente do protagonista de que uma volta ao Brasil seja uma solução válida. Tornar visível o discurso colonial – seja através das argumentações professor Aníbal ou através dos estereótipos que são impressos sobre a imagem de Eduardo – para depois desconstruí-lo é uma marca estética e política do romance de grande relevância para a constituição do exílio na obra. As diferenças ideológicas (supra/infra)nacionais e a pluralidade de etnias no interior de um mesmo estado-nação representam o modo mais evidente de negação simbólica da monopolização que este teria sobre a produção discursiva. A presença do estrangeiro, originalmente vindo de uma região periférica, simboliza afinal que o espaço nacional é tão assimétrico quanto o são as relações internacionais, tal como é demonstrado em *Stella Manhattan* através do processo de “caça às bruxas” (no caso, em tempos de Guerra Fria, os comunistas) no interior da própria nação, que resulta na desconfiança e na perseguição sofridas pelo protagonista.

---

<sup>71</sup> “Estranhos estrangeiros” é o título da última obra de Caio Fernando Abreu – incompleta, lançada após sua morte e que inclui *Bem longe de Marienbad* – e, apesar de inicialmente evocar uma focalização sobre o sujeito deslocado, também pode, de modo reverso, testemunhar um estranhamento sobre os espaços no qual esse sujeito se encontra problemática e temporariamente situado. Essa reversão que transfere a estrangeiridade das personagens para os espaços é fundamental para a compreensão da análise crítica em jogo nesta tese.

Diferindo das outras duas narrativas que se concentram num único espaço (Saint-Nazaire e Nova Iorque, respectivamente), em *Berkeley em Bellagio* o protagonista se desloca por três ambientes: Porto Alegre, Berkeley e Bellagio. O trânsito entre esses espaços, por sua vez, dá-se geralmente de modo brusco e no ritmo das lembranças e dos esquecimentos do narrador-protagonista. Esse, por sua vez, expressa a situação precária do escritor profissional no Brasil representada por sua incomoda dependência em relação à universidade americana e à fundação na Itália. O exílio no romance, no entanto, de modo algum reproduz simplesmente uma subordinação de um brasileiro nos Estados Unidos e na Europa, como se as três cidades em que a narrativa é ambientada representassem seus respectivos países e se reafirmasse a distância entre o Brasil e os países hegemônicos. De certo modo, o déficit lingüístico e mnemônico do protagonista poderia ser considerado como um signo do “subdesenvolvimento” do Brasil em oposição aos países desenvolvidos, mas o romance não torna essa relação tão simples assim: os próprios ambientes descritos não possuem a “pureza” comunitária que os faria representar nações, visto que o ambiente universitário e principalmente a fundação são espaços de intercâmbios culturais e não apenas redutos identitários. Da mesma forma, o protagonista de modo algum é posto como representante ou símbolo de um sujeito nacional: em meio à proliferação de nacionalidades, línguas e culturas, a personagem permanece incomunicável, no sentido de não apreender as experiências alheias e nem mesmo conseguir recordar com exatidão suas próprias vivências. A (in)comunicabilidade, insisto, é um termo-chave para o exílio no romance, e a relação do protagonista com seus pares faz recordar a imagem simbólica do mito da Torre de Babel: seja querendo levar a seus alunos americanos imagens fílmicas que jamais serão compreendidas a contento por eles ou na descrição da Fundação como uma “ilha anglófona” em plena Itália, sendo ele incapaz de se expressar adequadamente nessa língua, o narrador-protagonista precisou se encontrar com a pequena refugiada e construir laços afetivos com Léo e Sarita para poder, no final do romance, extrair o prefixo negativo e compreender a comunicabilidade a partir de uma perspectiva ética – observada anteriormente através da filosofia de Ricœur – de pôr o “outro” e o “si-mesmo” em intercâmbio.

De modos distintos e através de posicionamentos aparentemente opostos, *Bem longe de Marienbad*, *Stella Manhattan* e *Berkeley em Bellagio* são narrativas centradas no *entre-lugar* formado pela presença do estrangeiro. Numa época em que, ao mesmo tempo em que os fluxos de capitais desconsideram as fronteiras nacionais e os movimentos nacionalistas respondem violentamente à pressão gerada por sua própria crise, fazer emergir o espaço impreciso das fronteiras culturais e econômicas não pode ser considerado apenas como um *tema atual*: o projeto estético dessas narrativas se torna também um projeto político, quando percebe-

mos que não há outro meio de apresentar as nações senão através de seus pequenos fragmentos; esses, por menores que pareçam, trazem inevitavelmente a marca da hibridação<sup>72</sup> das culturas, reforçada exatamente pela presença “inconveniente” e “perigosa” do estrangeiro, concebido não como uma categoria que se oponha ao nacional e sim como um posicionamento relativo, inconstante e provisório, tal como o é a própria posição dos sujeitos nacionais. Focalizar o entre-lugar da nação e culturas, observando as formas de hibridação a que estão constantemente submetidas no contato com as diferenças é, afinal, mais um desafio do que uma celebração à diversidade.

O protagonista de Caio Fernando Abreu preocupa-se com os “limites de tolerância com as esquisitices alheias” que ele desconhece; *A Nova Iorque* de Silviano Santiago é um retalho: convivem lá intelectuais e funcionários que dão suporte ao regime militar, grupos militantes de esquerda, americanos racistas, homossexuais, etc. e cada personagem costuma se enquadrar em mais de uma dessas categorias de interculturalidade. Tal “variedade de regimes de pertencas”, como observa Canclini (2006, p.XXXIII) “desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples”. De minha parte, diria que também representa um **desafio de comunicabilidade**<sup>73</sup> do qual a personagem de Caio Fernando Abreu se esquiva, o protagonista de Silviano Santiago se torna vítima, mas com o qual o narrador-protagonista de João Gilberto Noll se confronta. Diante da propaganda atual que apregoa a convivência com as diferenças e o culto à diversidade, essas narrativas do exílio podem revitalizar esse tema para além da simples in-diferença.

Narrar a nação a partir de fragmentos híbridos, afinal, não é apenas uma prova do quão insustentável se torna a auto-estima etnocêntrica das ditas culturas nacionais – que tentam dar suporte aos discursos que fomentam constantemente e mesmo forçosamente a pureza comunitária – mas é também, principalmente, um desafio de diálogo, afinal, seguindo a lógica maniqueísta dos nacionalismos europeus, todo estrangeiro é um estranho, do qual melhor seria manter-se distante. É em oposição a esse binarismo que Silviano Santiago apresenta uma metrópole mundializada, no sentido de expressar os conflitos e os discursos que tentam sus-

---

<sup>72</sup> Compartilho a noção de hibridação apresentada por Canclini em *Culturas híbridas*, mais precisamente na introdução à edição de 2001: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, p.XIX). O autor chama a atenção para alguns equívocos causados por uma má leitura ou incompreensão do termo (tomado da Biologia), mas defende o seu uso distinguindo-o da fusão, pois na hibridação há espaço para conflitos e contradições.

<sup>73</sup> Esse fenômeno a que me refiro é tema de muitas outras obras na literatura e fora dela. Chamo a atenção para alguns filmes que o retratam de forma contundente como no caso de *O terminal* (*The Terminal*, 2004), de Steven Spielberg e *Babel* (*Babel*, 2006), de Alejandro González-Iñárritu.

tentar estereótipos e hierarquias no mundo pós-colonial, o qual também abre espaço para as proximidades: a amizade que surge em *Stella Manhattan* entre Eduardo e Paco (Francisco Ayala), cubano exilado nos EUA, revela não apenas o processo de hibridação da cidade, mas principalmente o surgimento de um terceiro vetor que rompe com a visão paranóica do binarismo entre o nacional e o estrangeiro, entre o estranho e o familiar: o próximo. Os próximos, tal como os define Ricœur (2000, p.161-162) são

[...] aqueles que contam para nós e para quem nós contamos, estão situados sobre uma gama de variação de distâncias na relação entre o si e os outros. Variação de distância, mas também variação nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distancia e aproximação que fazem da proximidade uma relação dinâmica de movimento incessante: tornar-se próximo, se sentir próximo. A proximidade seria assim a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido por sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da *polis* [...] Os próximos são outros aproximados, outros privilegiados.

Os próximos, nesse sentido, retiram do exilado a incomunicabilidade que lhe é característica e abrem a oportunidade para a compreensão e a empatia necessárias para que a fórmula de Ricœur (si-mesmo como o outro / o outro como si-mesmo) se torne um instrumento ético e político e para que a cidade ou mesmo a nação estrangeira se abram para esse “movimento incessante” em que a *philia* se infiltra na *polis* e a imagem do abismo entre o si e os outros seja contrastada pela imagem da ponte, estabelecida pela proximidade do outro. Tal como Paco em *Stella Manhattan*, em *Berkeley em Bellagio*, a presença de Mana (Maria), brasileira com quem João tivera um caso, quebra, mesmo temporariamente, o “banzo” que o protagonista vivencia no *campus* em Berkeley:

Os dois numa intimidade tão independente de outros laços que se sentiriam à beira de tudo ou quase, até do gesto mais sinistro, a tal ponto que prefeririam enfim aproximar-se, não exatamente um do outro, mas de um núcleo qualquer onde pudessem reatar em paz o compromisso com as coisas. (BeB, p.16).

Os dois decidem aproximar-se para, nas palavras do narrador, “reatar em paz o compromisso com as coisas”. Essa é a “saída do exílio” apontada no romance e cujo ápice é a aproximação entre Sarita e a pequena refugiada e só é conseguida com a iniciativa e a postura de ir ao encontro do outro. É nesse sentido que *Bem longe de Marienbad* torna-se um contraponto de grande valor simbólico, visto que no decorrer da novela, desde sua chegada na estação, o protagonista se depara várias vezes com “um homem manco e velho, um tanto cansado e metido num sobretudo xadrez preto e branco” (BLdM, p.18). A atitude do protagonista é,

assim como em relação a todos os habitantes e turistas em Saint-Nazaire, de distanciamento. O velho de sobretudo xadrez representa simbolicamente esse outro, dócil ou perigoso, do qual nunca se saberá nada mais que sua aparência e do qual se procura estar sempre a uma distância confortável<sup>74</sup>.

Como foi dito acima, diante do desafio da comunicabilidade, o protagonista de *Bem longe de Marienbad* se esquia, prefere manter o confortável e silencioso distanciamento de qualquer outro além de K.; ao tentar se aproximar tanto de Vianna (coronel) quanto de Marcelo (guerrilheiro), Eduardo torna-se vítima de sua própria tentativa de sair do seu exílio; João, por sua vez, se depara com os refugiados e com o um cotidiano familiar em seu retorno a Porto Alegre e a mesma naturalidade com que vai se tornando um segundo pai para Sarita esta toma a iniciativa de se aproximar física e emocionalmente da outra criança que, nesse instante, no fim de *Berkeley em Bellagio*, deixa de ser *apenas* uma refugiada.

A imagem do exílio, do deslocado, desestabiliza o discurso de unidade nacional através das lembranças e esquecimentos de um lugar de origem. Ao se narrar a nação a partir da perspectiva do estrangeiro, tomando esse não como um *outro*, isolado e estranho, mas como sujeito em trânsito está-se, do mesmo modo, enfatizando essa região fronteira aberta por sua presença. A *diferença* – tal como a *semelhança* – torna-se, dessa forma, não cimento para o fortalecimento de arrimos comunitários/identitários, mas uma moeda de troca, uma possibilidade de comunicação: entre o *eu* e o *outro*, não a falsa mesmidade do *nós*, mas a flexibilidade do *si*. Quando a literatura põe em cena nações fraturadas no interior e no exterior de seus territórios, com personagens que se esquivam, padecem ou levam a cabo a experiência da aproximação e do diálogo com o outro, faz-nos lembrar que o momento não é o de fortalecer os arrimos de nossos muros identitários e que a intolerância dos mais fortes ecoa sobre a intolerância dos mais fracos. Se os atentados de 11 de setembro de 2001 e as guerras imperialistas que os sucederam deram início ao século XXI, o botão vermelho que Sarita entrega a sua nova amiga simboliza, no mínimo, a existência de outra possibilidade de se narrarem as nações e a história.

---

<sup>74</sup> Este é o pólo do anonimato referido por Bauman (1997) no qual se insere a categoria do estranho.

#### 4. A NAÇÃO NARRADA: ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO



#### 4.1. SOBRE A NARRATIVIDADE DA NAÇÃO

A simbologia do exílio observada nas narrativas em estudo é, antes de tudo, uma sombra que se projeta sobre o imaginado, construído e mítico ideário de nação. Sobre a fratura entre o sujeito, o espaço tomado por ele como sua terra, e aquele povo ao qual acredita(ou) pertencer, é que surge a imagem do exilado –característica que lhe é mais comum do que as outras imagens que tomamos aqui como correlatas, como a do nômade, do estrangeiro ou do viajante. Partindo do princípio de que o deslocamento (físico e simbólico) assume importância própria, um *leitmotif*, comum às três narrativas em análise, só pode ser gerado por um processo de repulsão entre personagens deslocadas e o espaço ao qual foram submetidas. Tal repulsão não deve ser compreendida como uma negação e sim como uma ambivalência entre os sujeitos e a imagem de nação posta por cada uma das obras.

A nação da qual se foge, pela qual se procura, ou à qual se quer pertencer representa, portanto, mais do que simples referência espacial do enredo: torna-se exatamente o antagonista responsável pelo próprio *movimento* que constitui, a priori, o tema central das obras analisadas.

Assim concebidas, as referências nacionais são encontradas além das descrições ou referências pontuais e explícitas: nações, afinal, distinguem-se de países e pátrias exatamente por não estarem limitadas às demarcações territoriais impostas por constituições ou tratados. Suas fronteiras, também imaginárias, são inevitavelmente imprecisas e se movimentam não através de guerras imperialistas, mas nas entrelinhas dos discursos e na imposição das diferenças.

O nacionalismo na Europa, segundo Habermas (2002), vem perdendo sua força desde seu apogeu que, para o crítico, ocorreu com o advento do darwinismo social e posteriormente com o “delírio racial que serviu de justificação para a aniquilação massiva de judeus” (p.116). A partir da *superação do fascismo* e com a cristalização de princípios e direitos universais no chamado Estado de Direito e na democracia, emerge uma identidade pós-nacional, que tende

para o universalismo<sup>75</sup>. Dessa crise, no entanto, surgem também reações defensivas que expressam o medo e a insegurança oriundos do declínio das forças encarregadas de constituir e perpetuar a identidade nacional. Conforme observa Hobsbawm (2002), os movimentos nacionalistas surgidos a partir do final do século XX têm um valor essencialmente negativo, isto é, são marcados principalmente pela afirmação de diferenças (lingüísticas, étnicas, religiosas), tendendo para o separatismo e para a rejeição dos modelos políticos nacionais ou supranacionais. Em concordância com Habermas, também para o historiador, “esses movimentos nacionalistas parecem constituir reações de fraqueza e medo, tentativas de erguer barricadas para manter distantes as forças do mundo moderno” (HOBSBAWM, 2002, p.197).

A defesa agressiva da sociabilidade étnico-nacionalista pode mesmo assumir características fundamentalistas<sup>76</sup>, principalmente quando agregada à fé religiosa do grupo; no entanto, apesar da proeminência do nacionalismo que vem ocorrendo nas últimas décadas, o papel histórico das nações e dos nacionalismos, como observa Hobsbawm (2002, p.214), vem decaindo, tornando-se mais “[...] um fator complicador, ou um catalisador para outros desenvolvimentos”. De fato, é na trajetória entre os séculos XX e XXI que a idéia de nação entra em conflito permanente com o conceito de modernidade e seus impasses políticos, fraturas culturais, blocos econômicos e uma agenda ecológica irreduzível às fronteiras dos Estados-nações<sup>77</sup>.

Numa outra perspectiva, Bhabha (2003) atenta para os tempos diversos que entram em jogo no complexo emaranhado de identificações culturais que formam as *narrativas da nação*. Através desse conceito, a nação pode ser compreendida como sendo construção de sujeitos do discurso cultural a partir de uma *localidade*, sendo, portanto, mais que um dado históri-

---

<sup>75</sup> A integração européia, as alianças militares supranacionais, a interdependência na economia mundial e crescente pluralidade étnica das populações são alguns dos sintomas observados por Habermas para o universalismo que, segundo o crítico, já estaria implícito na própria idéia de Estado nacional desde sua origem e que, atualmente, desenvolveu o sentido atual de multiculturalismo.

<sup>76</sup> Hobsbawm, no entanto, ressalta distinções entre os dois fenômenos que, portanto, não devem ser confundidos e sim comparados, pois suas equivalências ressaltam as pressões advindas das “transformações sócio-econômicas fundamentais, extremamente rápidas e sem precedentes” (Hobsbawm, 2002, p.197).

<sup>77</sup> Bauman (2001, p.212) chaga a afirmar que “o romance secular da nação com o estado está chegando ao fim”, não necessariamente com o fim do Estado-nação, mas certamente com a perda de sua autonomia coercitiva que, ainda para o sociólogo, num processo de desregulamentação, pode passar seu posto para um nível mais baixo, o da comunidade. Para as novas elites extraterritoriais, os Estados representam barreiras que melhor seria se não existissem, mas, existindo, que não sejam demasiadamente sólidas a ponto de prejudicarem as transações globais. Além disso, uma das funções primordiais do Estado moderno que seria exatamente a gerência da engenharia social (através da qual se procurou substituir o “entendimento natural” das antigas comunidades pela rotina artificialmente projetada e bem monitorada das cidades e suas fábricas) está sendo substituída, na fase da “modernidade líquida”, por outros meios (menos custosos) de controle, descentralizados, que consistem na autovigilância e automonitoramento, o que novamente enfraquece a importância histórica e social do Estado.

co: a nação se torna narrativa no momento em que há uma cisão entre o significado de povo homogêneo, baseado em apelos à tradição, que se perpetua por um processo de auto-geração (caráter pedagógico) e os “signos e símbolos contingentes e arbitrários que expressam a vida afetiva da cultura nacional” (BHABHA, 2003, p.202), marcando internamente a heterogeneidade do povo, o que provoca uma divisão interna da nação (caráter performativo). Entre o pedagógico (unidade) e o performativo (diferença), há uma cisão e uma disputa pela autoridade narrativa, num conflito entre uma que busca legitimidade na perpetuação de um passado histórico comum e outra que “lança uma sombra entre o povo como ‘imagem’ e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do Exterior” (p.209).

Como consequência, demonstra-nos Bhabha (2003, p. 212), tornam-se insustentáveis “[...] quaisquer reivindicações hegemônicas ou nacionalistas de domínio cultural, pois a posição de controle narrativo não é nem monócula nem monológica. O sujeito é apreensível somente na passagem entre contar/contado, entre ‘aqui’ e ‘algum outro lugar’[...]”.

Compreendendo a nação como uma narrativa, Bhabha “desloca o historicismo que domina as discussões sobre a nação como força cultural, [...] centra o foco na tempestade discursiva de representação que irão significar um povo, uma nação ou uma cultura nacional” (CARVALHAL, 1997, p.297). Desse modo, desfaz-se o conceito de povo como “todos como um” com a emergência de discursos que insistem em marcar a *diferença* performativa, visível no discurso da minoria, o qual, por sua vez,

[...] contesta genealogias de “origem” que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. O discurso de minoria reconhece o status da cultura nacional – e o povo – como o espaço contencioso, performativo, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida. Agora não há razão para crer que tais marcas de diferença não possam inscrever uma “história” do povo ou tornar-se os lugares de reunião da solidariedade política. (BHABHA, 2003, p.222).

Convém ressaltar aqui que a noção de “discurso de minoria” para Bhabha não representa a cristalização de uma alteridade e sim uma dupla conotação política: de um lado, esse discurso não apenas se opõe, mas interdita qualquer reivindicação hegemônica de unidade cultural ou nacionalista; por outro lado, nesse processo, abre-se a possibilidade de que esse *outro* saia da condição de objetificado e passe a se tornar sujeito – de sua história, de sua experiência. Nesse sentido, torna-se cada vez menos possível uma concepção de nação que tome por base uma imagem de cultura homogênea, tradicional e etnicamente pura. Afinal,

Cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de “histórias alternativas dos excluídos”, que produziriam, segundo alguns, uma anarquia pluralista. O que meus exemplos mostram é uma base alterada para o estabelecimento de conexões internacionais. A moeda corrente do comparativismo crítico, ou do juízo estético, não é mais a soberania da cultura nacional [...]. (BHABHA, 2003, p.25).

O efeito primordial da atenção dada a perspectivas de minorias destituídas é a crise e redefinição de conceitos como “cultura nacional homogênea”, “transmissão consensual de tradições históricas” ou “comunidades étnicas orgânicas”, isto é, revela a ambivalência da qualquer autoridade cultural ou, usando outros termos, a parcialidade, precariedade e competitividade das narrativas de unidade nacional<sup>78</sup>. A *diferença*, posta pela performatividade narrativa no interior dos discursos nacionalistas, leva o estranhamento do *outro* para o interior das fronteiras da nação:

Uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua “diferença” é transformada de fronteira “exterior” para sua finitude “interior”, a ameaça de diferença cultural não é mais um problema do “outro” povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um. O sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria. (BHABHA, 2003, p. 213).

Nesse sentido, podemos observar uma confluência entre os três principais temas observados até o presente: o da *sujeira* homossexual, o das imagens simbólicas do exílio e o da narratividade da nação; pois o homoerotismo, tomado pelo ponto-de-vista do discurso hegemônico da cultura “nacional”, personifica uma *diferença* que confere aos indivíduos assim catalogados um padrão (estereótipo). Essa *diferença* tem seu efeito amplificado através da simbologia do *exílio*, visto que ambos confluem para a imagem do indivíduo deslocado. A narratividade da nação, por sua vez, põe em cheque qualquer privilégio a esse “discurso hegemônico sobre a nação”, porquanto a nação é tomada como um construto histórico e necessariamente contencioso. Dessa fissura – aberta tanto pelo deslocamento espacial e simbólico

---

<sup>78</sup> Nas palavras de Bhabha (2003, p.67) “É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo”.

quanto pela inscrição e narração da diferença – as “vozes marginais” ou “discursos de minoria” podem começar a narrar suas próprias histórias.

Observar essa fissura tem uma importância complementar para a análise das obras e requer uma atenção maior sobre certos mecanismos que dão suporte à narratividade da nação: refiro-me especialmente aos usos e abusos da memória e do esquecimento.

A partir de uma retomada parcial de Renan<sup>79</sup>, Bhabha (2003) observa que o *começo* da narrativa da nação está fundado numa *obrigatoriedade de esquecer*: a partir do esquecimento da história, abre-se uma fenda temporal que se tenta preencher problemáticamente com a construção de um discurso que narre a nação, isto é, o estabelecimento dos escritos da nação. O processo de identificação nacional torna-se, assim, dependente dessa obrigação de se esquecer para lembrar. Lembrar-se de quê? Estamos diante do que Ricœur (2000) observa como manipulação da memória e do esquecimento pelos detentores do poder, a fim de reivindicar uma identidade a partir de seus usos ou, melhor dizendo, seus abusos. É a partir, pois, da noção de memória manipulada<sup>80</sup> que se pode situar a construção do ideário de povo, nação, ou qualquer outro modo de comunitarismo sustentado por narrativas que invocam origem (histórica ou étnica) comum e/ou fé religiosa compartilhada.

Para evocar esses eventos fundadores, portanto, retomando Bhabha, repetiria que é preciso esquecer (a violência inerente à sua história e as diferenças que insistem em “contaminar” a pureza comunitária) para lembrar (um passado comum, as glórias devidamente comemoradas e também as derrotas que exigem reparação em nome da justiça). É através da função narrativa, resume Ricœur, que a memória (devidamente ideologizada) entra em jogo na construção da identidade. Assim,

Tal como as personagens da narrativa são postas na intriga simultaneamente à história contada, a configuração narrativa contribui para modelar, simultaneamente, a identidade dos protagonistas da ação e os contornos da própria ação. [...] É mais precisamente a *função seletiva da narração* que oferece a ocasião e os meios para uma estratégia ardilosa de manipulação que consiste duplamente em estratégia de esquecimento assim como de rememoração. (RICŒUR, 2000, p.103, tradução e grifo nossos<sup>81</sup>)

---

<sup>79</sup> Refiro-me ao clássico discurso proferido por Ernest Renan “Qu’est-ce qu’une nation?” (Sorbonne, março de 1882), que, de modos distintos, é retomado tanto por Bhabha (2003), quanto por Hobsbawm (2002) e Bauman (2003).

<sup>80</sup> No decorrer deste Capítulo retomarei esse termo, descrevendo mais apropriadamente sua conceituação por Ricœur.

<sup>81</sup> Tal como essa, as demais citações de *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (2000) serão traduções livres nossas.

É através desse trabalho de configuração narrativa, portanto, que o poder e a dominação são justificados ideologicamente num processo que consiste na elaboração e transmissão de narrativas fundadoras, cuja rememoração obrigatória será responsável pelo fechamento identitário da comunidade.

As implicações da configuração narrativa – e principalmente sua correlação com questões de identidade e memória/esquecimento – tal como observadas por Ricœur, assim como a noção de narratividade da nação de Bhabha (principalmente quando se enfatiza a ambivalência provocada pela emergência do *discurso da minoria* em detrimento de um discurso colonialista) são as linhas mestras que possibilitam a compreensão da função discursiva da memória e do esquecimento da nação em *Bem longe de Marienbad*, *Stella Manhattan* e *Berkeley em Bellagio*. O fio comum entre o ponto de vista do crítico e o do filósofo é a compreensão de que vivemos num mundo em que somos cotidianamente interpelados por um processo de escritura, no qual se narra e se é narrado. A literatura, por sua vez, apresenta-nos narrativas em que exílio e diferença não representam posições definidas/definidoras e sim posições relativas que impedem a legitimação de qualquer discurso de homogeneidade e totalitarismo da *comunidade nacional*. A questão primordial é compreender de que modo a lembrança e o esquecimento entram no processo de (re)escritura da nação ou, invertendo os pólos, diríamos que, para a análise das obras, *interessa-nos perceber como o processo de lembrança e esquecimento da nação de origem repercute no exílio simbólico em que as personagens se encontram e também, conseqüentemente, a (re)(des)constituição da narratividade da nação a partir de outros discursos, que marcam diferenças e complexidades em torno de uma visão não-estereotipada.*

Assim, a narratividade, a memória e o esquecimento são elementos fundamentais para formação de um ambiente movediço em que a identidade singular e a coletiva passam por um processo de revisão crítica.

#### 4.2. A NAÇÃO LEMBRADA

A memória, do modo como nos relata Ricœur (2000), não significa apenas a acolhida passiva de uma imagem do passado, pois é primordialmente um ato, um exercício, uma atividade de procura, um *fazer* e um *poder*. A lembrança, por sua vez, não está na ordem de um

*dado-ausente* e sim de um *dado-presente* no passado<sup>82</sup>, isto é, ao nos lembrarmos de algo, aquilo que foi lembrado não está à vista naquele momento, mas nem por isso está ausente, pois a memória o resgata do passado, em forma de imagem, trazendo-o de volta ao presente. Essa *lembrança-imagem*, conforme observa Ricœur (2000, p.7), “afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória”. A imagem evocada como lembrança pode conter, no entanto, traços de memória e de imaginação – ambas têm em comum a presença do ausente e, como diferença, de um lado, o irreal, a suspensão da realidade (a imaginação), e, de outro, a posição de um real anterior (a memória) (Ricœur, 2000). Se, para a historiografia, é essencial a distinção (sempre difícil) entre essas duas instâncias, a tensão entre memória e imaginação ganha outros contornos em se tratando de literatura.

Desse modo, pode-se falar em uso da memória e, conseqüentemente, também em *abuso* da mesma. O filósofo parte então de uma distinção entre memória natural e memória artificial, estando a última relacionada à *memorização*, a exemplo de seu uso para a aprendizagem, em oposição à *rememoração*, experimentada quando se reconhece o retorno à consciência de um evento passado (memória natural). Sobre os abusos da memória, Ricœur (2000) os dispõe em três níveis: o da **memória impedida**, relacionada a fatores patológico-terapêuticos, a partir de certa retomada e reformulação de conceitos como o de melancolia; **memória manipulada**, que resulta de uma manipulação da memória e do esquecimento pelos detentores de poder – é nesse nível que há “o cruzamento entre a problemática da memória e o da identidade, tanto coletiva quanto pessoal”. (RICŒUR, 2000, p.98). O terceiro nível é o da **memória forçada**, requerida pelas condições históricas, a partir de uma dimensão ético-política que reivindica um dever de justiça.

O conceito de *memória manipulada* é singularmente importante para se compreender a relação entre a narratividade da nação e suas implicações identitárias individuais e coletivas, uma vez que a memória é fundamental para a tomada, retomada e reivindicação de identidade. Desse modo, complementa Ricœur, as identidades se fundam a partir de uma resposta com “o *quê*” para a questão “*quem sou eu?*”, o que causa três tipos de fragilidade: **temporal** – o indivíduo é interpelado a permanecer o “mesmo”, mas isso implica tanto um *idem* quanto um *ipse*<sup>83</sup>; o **confronto com outro** que, unicamente por seu *outro* se torna um perigo para sua iden-

---

<sup>82</sup> É a partir de desse conceito de Sartre que Ricœur (2000) inicia sua investigação sobre as correlações entre memória e imagem.

<sup>83</sup> Por *mesmidade* (identidade-*idem*), Ricœur (1991) considera um sentido de identidade, na qual se ressalta a *permanência no tempo*, a imutabilidade e a constância, e por *ipseidade* (identidade-*ipse*), aquela que se abre para a alteridade e para a reflexão, alheia à existência de um pretensão núcleo não-mutante da personalidade.

tidade; por fim, a questão da *violência fundadora*, que se torna uma má lembrança dos atos violentos que são legitimados pelos vencedores como glórias e ao mesmo tempo são reconhecidos pelos derrotados como humilhação. Ainda segundo Ricœur (2000), a legitimação de um sistema de autoridade que funda uma identidade comunitária – ou, sendo mais específico, uma identidade nacional – dá-se afinal a partir de um processo ideológico que implica em mediações simbólicas e estas, por sua vez, se concretizam em narrativas que incorporam ação, memória e identidade. Narrativamente, memórias e esquecimentos são usados para dar a ação (eventos históricos, por exemplo) um valor ideológico. Assim, o cerco da narrativa é posto a serviço do cerco identitário da comunidade, formando uma história oficial que deve ser ensinada, memorizada, rememorada e comemorada<sup>84</sup> (RICŒUR, 2000).

O conceito de identidade para Ricœur, portanto está demasiadamente relacionado ao de *identidade narrativa*, tal como foi formulado em *Tempo e narrativa* (1994, 1995, 1997) e desenvolvido em *O si-mesmo como um outro*, consistindo numa perspectiva em que a identidade é posta como uma construção narrativa, isto é, uma seqüência de ações e acontecimentos na trama da vida que lhe dá coerência mesmo diante das diferenças observada através do tempo<sup>85</sup>. Dessa forma, o conceito de indivíduo ou pessoa é substituído pelo de personagem, pois, apenas visto narrativamente, este pode possuir uma unidade. Uma resposta plausível para a questão “quem sou eu?”, afirma Ricœur, só pode ser uma narrativa<sup>86</sup>. Desse modo, observamos, com o avanço da discussão em *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, que a relação entre memória e esquecimento é decisiva para a formação narrativa da identidade.

Essa intrincada correlação entre memória, esquecimento e identidade pode ser posta a prova em *Stella Manhattan, Bem longe de Marienbad e Berkeley em Bellagio*. Nessas narrati-

---

<sup>84</sup> A obrigatoriedade da memorização estabelece um dever de justiça que resulta em três implicações: a interpelação de outro, o conceito de dívida e herança e o de *vitimização*. O imperativo de justiça tem profundas implicações na “delicada articulação entre o discurso da memória e do esquecimento e o da culpabilidade e do perdão” (RICŒUR, 2000, p.111)

<sup>85</sup> Para Ricœur, uma das principais conseqüências de se tomar a identidade a partir de sua narratividade reside na conciliação entre concordância e discordância dos atributos que marcam tal identidade ao longo do tempo e dos acontecimentos. No plano da ação, a identidade do protagonista é contada, dentre as infinitas possibilidades existentes entre o pólo no qual o personagem possui um *caráter identificável e reidentificável como mesmo* e aquele no qual ele *escapa ao controle da intriga*, gerando variação e a imprevisibilidade. A unidade narrativa de uma vida, portanto, é feita a partir de retrospectões e prospecções através das quais é possível avaliar e projetar os percursos dessa história.

<sup>86</sup> No plano literário, como observei alhures (Ferreira Júnior, 2006), a noção de identidade narrativa tem um importante papel ao redimensionar o valor da retrospectão e da prospecção narrativa, pois é a partir dessas anacronias que as personagens podem avaliar continuidades e descontinuidades, concordâncias e discordâncias e assim intervir na construção de sua identidade.



vas, os usos e abusos de memória ou de esquecimento vão reverberar a imagem projetada da nação.

Embora seu enredo se desenvolva em Nova Iorque, o espaço mais importante para a narratividade da nação em *Stella Manhattan* é o Brasil. É a este lugar, retomado tanto pela singularidade de histórias de vida quanto pelas generalizações dos estereótipos, a que o romance se reporta, mais precisamente à segunda metade dos anos 60, período em que se estabelece o regime militar no país. Não é possível compreender o exílio de Eduardo sem observar o conflito gerado entre ele e seus pais que, por sua vez, representam as figuras centrais para a noção de família e de nação para o protagonista. Do mesmo modo, imagens diversas do Brasil são (re)produzidas por várias personagens, principalmente através da rememoração de narrativas da nação.

A sensação de extremo desligamento com o mundo, comparado à imagem da orfandade, tal como vimos no capítulo anterior, faz eco com o momento histórico do Brasil em 1969 (presente da narrativa), no qual a palavra *exílio* adquire um grande peso político e ideológico, pois retrata a experiência heterogênea vivida por duas *gerações*<sup>87</sup> (a de 1964 e a de 1968) que, de modos distintos, se opuseram ao projeto político/econômico da ditadura militar e foram, principalmente a partir de 1968, com o endurecimento do regime após o *Ato Institucional nº 5*, perseguidos e exilados (quando não assassinados). Há, portanto, uma fissura entre a narrativa historiográfica e, nessa perspectiva, heróica desses agentes políticos ideologicamente comprometidos e a narrativa literária que enfoca um jovem que em nenhum momento se opõe diretamente ao governo, chegando a trabalhar para ele, mais precisamente no consulado brasileiro em Nova Iorque. Tal distinção, entretanto, não serve aqui como parâmetro de conveniência representativa, isto é, a questão a ser posta não diz respeito à relevância que a imagem de Eduardo teria ou não como *representativa* daquelas gerações de exilados políticos do Brasil; na verdade, como será demonstrado adiante, a força política do romance deriva exatamente da tensão entre uma marca de diferença sexual e a pretensão de um não-posicionamento ideológico.

As primeiras lembranças de Eduardo sobre o Brasil surgem através da imagem de Sebastiana, empregada doméstica da casa de seus pais, com a qual o protagonista criara laços de cumplicidade. Sebastiana, com quem se identifica principalmente durante a execução das tarefas de limpeza no seu apartamento, torna-se uma referência mnemônica amigável e não-

---

<sup>87</sup> O termo “geração” é usado aqui em sentido figurado para marcar diferentes posturas face ao exílio político da época. Para uma abordagem ampla sobre essas “gerações” em exílio, remeto a Rollemberg (1999).

familiar para a casa e, portanto, não-traumática. O fio da memória, no entanto, ao focar a casa e a sua vida no Rio de Janeiro, traz consigo a lembrança da exclusão a que foi submetido por sua própria família:

Ao passar para a banheira Stella vai-se descolando mais e mais da tarefa da limpeza e pensando na verdadeira Sebastiana carioca do subúrbio e sua cabeça volta a flutuar como corpo de carne e osso pelo apartamento dos pais no início de 68, logo depois do carnaval, e vê a si mesmo deitado na cama e trancado no quarto por dois meses, execrado pelos pais que não queriam aceitá-lo como filho depois do que tinha acontecido, do escândalo felizmente abafado por amigos influentes da família.

[...] Não entendia a maneira radical como se distanciavam dele, **dementindo todas as teorias que eles mesmos lhe tinham inculcado desde criança sobre os laços de sangue, a união da família.** *Vejo a intolerância, a punição pelo silêncio e pelo distanciamento. Querem me massacrar* pensava Eduardo, quando se dava conta de que queriam se livrar dele como de um objeto cuja utilidade tinha sido perdida com o uso. (SM, p.25, grifo nosso em negrito).

O conflito entre o presente e o passado do protagonista fica ainda mais acentuado diante da discrepância entre a teoria e a prática dos discursos de *união familiar*: os laços de sangue, metáfora comumente empregada para ratificar a solidariedade grupal (e nesse caso, família e a nação tomam para si características comunitárias, o que implica uma aproximação entre essas duas esferas), não resistem ao *escândalo*, exposição social da diferença que motivou a ida de Eduardo para os Estados Unidos, isto é, o que chamamos aqui de exílio. Lembrar-se da nação, portanto, traz consigo a imagem forte de intolerância, em oposição à fragilidade da imagem de lar, pois o *círculo aconchegante* foi desfeito e sua recomposição se mostra, no decorrer do romance, impossível. O protagonista vacila a princípio entre a memória e o esquecimento como formas de sobreviver a seu passado no Brasil, percebendo imediatamente que não poderia superar a violência a que foi submetido com o gesto simples de esquecer:

[...] queria, quer, se esforça para apagar o acontecido, mas que o passado volta como um criminoso ao local do crime [...] um crime foi cometido contra ele, e [...] os fantasmas que hoje rondam a sua vida são os criminosos de ontem que, não contentes com o crime, voltam para uma vez mais sentir o prazer de infligir a dor a um ser sensível e de carne e osso. Ficam torcendo e retorcendo a faca na ferida aberta [...].

“Quería tanto, ah como eu queria! Ter contado para alguém como tudo se passou” – Eduardo repete em voz alta a opressão que o vem perseguindo [...] a opressão que sente dentro do peito e que, às vezes, acorda-o no meio da noite, fazendo o corpo tremer de frio imaginário, fazendo ainda lágrimas correrem pelos olhos [...] (SM, p. 27-28).

O excesso de memória e a impossibilidade de esquecimento se tornam, afinal, o antagonista do romance, na medida em que o sentimento de vitimização que acompanha o protagonista necessitaria de um “esquecimento feliz” (perdão) que não se concretiza na obra. Como observou Ricœur (2000), a “delicada articulação” entre discursos da memória e do esquecimento e os de culpabilidade e perdão não possuem solução fácil. Eduardo atribui aos pais a culpa por seu estado atual, trazendo-os para o presente (memória), apesar de preferir, sem sucesso, “apagar o acontecido” (esquecimento). A lembrança, no entanto, não torna possível o perdão, servindo apenas para *torcer e retorcer a faca na ferida aberta*.

Ainda conforme Ricœur (2000), há uma estreita relação entre a lembrança da humilhação passada – que implica o fortalecimento do sentimento de vitimização individual ou coletivo – e a demarcação da culpabilidade do *outro*. Rememorar, nesse sentido, relaciona-se ao trabalho de luto<sup>88</sup>, através do qual Eduardo tenta se desapegar do sentimento que insiste em preservar sua aderência aos seus pais e, nesse caso, simbolicamente, ao Brasil. A voz narrativa que se confunde com a personagem, no entanto, torna o trabalho de memória num *dever* de memória: não há porque esquecer os “fantasmas”, afinal estes são “criminosos” e disso surge a necessidade de a personagem narrar sua história de opressão – chegando a desejar alucinadamente um ouvinte. Para Ricœur (2000, p.107), é quando o trabalho se torna um dever que surge outro conceito externo ao luto: a justiça. Esta, por sua vez, não se materializa no enredo de *Stella Manhattan* senão sob uma forma discursiva (não há nenhuma inquirição sobre os pais de Eduardo, nem mesmo de modo fantasioso) que está na própria base de uma contranarrativa da nação, isto é, enquanto a personagem vivencia seu *luto* do decorrer do romance, a narrativa como um todo vai superar os limites do simples distanciamento entre o protagonista e sua nação de origem ao negar uma imagem do Brasil como lugar pacífico ou justo.

Em outros trechos o processo de lembrança e luto persiste:

---

<sup>88</sup> Ricœur retoma esse conceito freudiano, relacionando-o tanto a traumatismos pessoais como coletivos. O luto, para Freud (1980, p.275) é uma “reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. A partir do momento em que o teste de realidade revela que o objeto amado – aquele com quem o indivíduo estabelece uma posição libidinal – não mais existe, inicia-se um processo de retirada dessa libido (à custa de tempo e de energia catexial) do objeto perdido: “cada uma das lembranças e expectativas isoladas, através das quais a libido está vinculada ao objeto, é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas” (FREUD, 1980, p.277). A partir desta dependência da memória para a realização do trabalho de luto, Ricœur transpõe o conceito de luto para outras esferas: “É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que justifica [...] a extensão da análise freudiana do luto para o traumatismo da identidade coletiva. [...] A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas ‘perdas’ que afetam do mesmo modo o poder, o território, as populações que constituem o Estado.” (RICŒUR, 2000, p.95). Assim, do mesmo modo que Freud percebeu que o objeto perdido poderia se converter numa categoria supra-individual (na citação acima ele menciona o “país” ou a “liberdade” como exemplos), o mesmo fez Ricœur com relação ao sujeito do trauma da perda.

Eduardo nunca tinha escrito para os pais, também nem uma palavra sequer tinha recebido deles. No início, ficou sem jeito, não sabia o que escrever e como, e se escrevesse o que pensava nem era bom pensar, briga na certa, mal agradecido, ingrato egoísta pra cá e daí por diante; depois achou que não mereciam uma linha, tinham agido com ele como se fosse um cachorro, nem a um vira-latas teriam feito o mesmo, e carolas como eram, imagina se não fossem [...]

*Me arrancaram da vida deles como se fosse uma casca de ferida. Cabe a mim fazer o mesmo. Chorar mais é que não vou. Nem lamentar. Já era, desanuviava a cabeça. (SM, p.42-43).*

As comparações se acumulam para cada lembrança do protagonista – lixo, cachorro, casca de ferida – sempre repetindo sua indignação pela forma com que foi tratado. A idéia de superação advém com uma resolução racional: “cabe a mim fazer o mesmo”; no entanto, na seqüência, a imaginação de Eduardo comprova a ineficácia da estratégia ao trazer a possibilidade de sua mãe estar doente, o que comprova a continuação do processo de luto:

Pela primeira vez desde que tinha chegado a Nova Iorque, **Eduardo pensa no pai e mãe, pensa nos dois, como uma falta, e não como uma razão de queixa.** Parece que olha para uma jarra procurando com insistência as rosas, deviam estar ali e não estão. Tinham desaparecido no ar, sumido como num passe de mágica. Se alguém é culpado, é o mágico que, com habilidade, cria o vazio num momento de espanto e admiração do espectador, sem deixar lugar para o sentimento de perda, de vácuo. Eduardo sente falta. (SM, p.43, grifo nosso).

Como disse acima, o *dever* de memória não se configura como um posicionamento vingativo por parte do protagonista, o que seria, nos termos de Ricœur, um abuso da memória. Pensar nos pais (referência simbólica da nação no romance) como uma “falta” e não como uma “razão de queixa” é o que torna o exílio em *Stella Manhattan* um signo de orfandade.

Como então, diante da aparente passividade do protagonista, falar-se em narratividade da nação ou negação simbólica da unidade de uma cultura nacional através da perspectiva de uma “minoría destituída”? Será preciso procurar nas imagens e discursos evocados pela memória de outras personagens para perceber, ao mesmo tempo, a persistência de uma visão colonial e o esfacelamento desta a partir das fissuras existentes nos próprios sujeitos que insistem em perpetuá-la. É a partir exatamente dos conflitos políticos e ideológicos da época que a idéia de nação é problematizada, e o estereótipo, sendo a principal estratégia enunciativa do discurso colonial, é posto em cheque.

Personagem fundamental para a compreensão desse embate em torno do discurso colonial no romance é o professor Aníbal, brasileiro radicado nos Estados Unidos “desde que

Jango subiu no poder” (SM, p. 127). É através de seu diálogo com Marcelo (com quem trava um duelo ideológico) que os estereótipos e a relação de dependência evocada pelo discurso colonial emergem para, em seguida, ser contestados.

Logo na primeira fala do professor, evidencia-se o teor da pauta entre as personagens – as sucessivas comparações entre o Brasil regido pelos militares e os Estados Unidos, onde estes se encontram: “Perdoe-me pelo excesso de zelo, estamos em Nova Iorque, e com fogo e assalto não se brinca nesta cidade. Ainda bem que no Brasil optamos pelo caminho da ordem e da segurança” (SM, p.122). Marcelo, ativista de esquerda, percebe o cuidado que deve ter com as palavras para evitar que o atrito entre eles seja demasiadamente acentuado, optando por “sorriso nos lábios e vaselina nas palavras”. (SM, p.123). Tentando aproximar-se do professor, faz uso imediatamente (e com uma ponta de ironia) de um estereótipo da nacionalidade brasileira: “Sorte minha que a tão decantada cordialidade brasileira ainda tem lugar nesta selva de asfalto”. Essa é a *deixa* para que Aníbal faça emergir o discurso colonial do qual é portador:

Mas não critique tão apressadamente os americanos caindo no vício infeliz dos nossos compatriotas de esquerda. Enxergam tudo menos os próprios defeitos. Temos muito que aprender com os americanos. Têm hábitos de privacy e, se não temos condições culturais para imitá-los, devemos pelo menos admirá-los e respeitá-los por isso.”

[...] Já é característica do brasileiro no estrangeiro de só enxergar o errado dos outros e ficar cego diante do que fazem de melhor.” (SM, p.123).

É justamente como resultado de uma comparação entre brasileiros e americanos, em que cada termo se cristaliza numa unidade homogênea, que o professor vai escrever a nação de um ponto de vista colonial: “Vivemos ainda como os selvagens de Caminha deslumbrados diante de qualquer miçanga estrangeira e insensíveis ao que verdadeiramente importa na história da humanidade.” (SM, p.124). Adiante, acrescenta:

“Carecemos do sentimento de auto-reconhecimento dos nossos legítimos valores e por isso não temos nossa identidade própria ou maturidade. Somos como o jovem que ainda não sabe quem ele é e fica procurando modelos de comportamento fora de casa. Bastava olhar para a geração dos pais”. (SM, p.125).

Ainda incomodado pelas influências estrangeiras sobre a cultura “legitimamente nacional”, Aníbal continua:

“De fora”, continua o professor, “o brasileiro só traz atos de rebeldia e até mesmo de vingança contra os mais velhos. Não há respeito pela voz do passado e da experiência. Os brasileiros só importam o que bagunça mais a incipiente cultura que criamos à dura pena”. (SM, p.125).

Mudando o foco para os Estados Unidos, numa discussão sobre a institucionalização da diferença racial no país que, para Marcelo, cria uma falsa imagem de fraqueza do negro americano, mais uma vez o professor demonstra a determinação étnica do discurso colonialista:

“É você quem está chamando os negros americanos de indolentes, porque eu os chamo é mesmo de velhacos. Pelo menos, esses que se aproveitam do welfare para ficar se drogando [...] pelas esquinas e fazendo filho um atrás do outro. Descobriram uma brecha no sistema de segurança social generoso e começaram a tirar proveito pessoal do sentimento de culpa do branco”.

“E o pior”, continua o professor, “é que o negro está ensinando o truque para os novos grupos étnicos que chegam, como os hispanos. O sonho americano de vitória pelo próprio esforço tornou-se uma nuvem cinza na aurora do país”

[...] O hispano quer chegar, se fazer de vítima do americano, só para se aproveitar. Está mamando à custa do negro. (SM, p.132, 133)

Em outro momento, após o encontro com Marcelo, o professor torna mais evidente o etnocentrismo e o sexismo presente no centro de sua posição ideológica:

À medida que o homem branco foi perdendo o seu fardo, cansado de levá-lo sozinho, a barbárie começou a se impor por todos os cantos. O homem moderno [...] cede diante de qualquer apelo sentimental. É fantoche nas mãos do destino. Até a História que se escreve hoje apela para as lágrimas dos vencidos e os bons sentimentos da piedade, e não para o destino estóico e sublime do Homem. Não suporto a humildade”. (SM, p.141).

A partir desse apanhado discursivo do professor Aníbal que resumimos até aqui, várias considerações teóricas e políticas podem e devem ser observadas. De um modo geral, percebe-se que o discurso (equivocado e racista) do professor Aníbal se pauta em alguns pressupostos: a) a crença na existência de uma nação e cultura americanas unitárias, apesar da presença *inconveniente* de negros, latinos, dentre outras etnias que se tornam um peso para o *homem branco americano*; b) a formação incipiente de uma cultura brasileira, definitivamente inferior à americana, ameaçada pelas gerações mais novas, que insistem em *importar* características negativas de outras nações. Os estereótipos que dão base a este discurso são notoriamente hierarquizados que vão, em ordem decrescente, do homem branco americano, passando pelos

negros e hispânicos que vivem naquele país, depois para os brasileiros mais velhos e, por último os jovens brasileiros, não havendo qualquer referência às mulheres, o que acarretaria certamente outra hierarquia sexista.

Para Bhabha (2000), o discurso colonial depende de um processo de construção ideológica de uma alteridade que comporta ao mesmo tempo a rigidez de um *tipo*, cujos contornos são fixos e imutáveis, e o aspecto degenerativo, desordenado e demoníaco desse Outro. Desse modo, portanto, o estereótipo é a principal estratégia para tal discurso. Não basta, entretanto, julgar a imagem estereotipada como positiva ou negativa, sendo necessário deslocar essa imagem e perceber sua *eficácia*, isto é, compreender como o estereótipo se torna um *saber* que se cristaliza e se difunde: torna-se instrumento de poder.

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença [...] constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2000, p.117).

O discurso racista estereotípico [...] inscreve uma forma de governabilidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício do poder. Algumas de suas práticas reconhecem a diferença de raça, cultura e história como sendo elaboradas por saberes estereotípicos, teorias raciais, experiência colonial administrativa e, sobre essa base, **institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminatórias, vestigiais, arcaicas, “míticas”, e, o que é crucial, reconhecidas como tal.** (BHABHA, 2000, 127, grifo nosso).

Assim, sabendo-se que a utilização do estereótipo é uma forma de justificar a institucionalização de um sistema de poder baseados num discurso de verdade notadamente preconceituoso, torna-se necessário retomar o posicionamento ideológico do professor Aníbal, não apenas refutando a categorização que ele faz dos “americanos” e “brasileiros”, mas percebendo que, ao enfatizar tanto a dependência cultural brasileira quanto a impertinência das supostas incorporações culturais por parte das novas gerações, *o professor torna-se porta-voz de um discurso produzido para justificar, através dos estereótipos, toda a série de violências praticadas pelo regime militar em nome da “ordem” e do “desenvolvimento” no Brasil.*

Desestabilizar e mesmo negar tal discurso é um projeto político e estético inerente a *Stella Manhattan* e isso é feito, volto a repetir, principalmente (mas não exclusivamente<sup>89</sup>) a

---

<sup>89</sup> Outra forma de perceber esse “projeto” no romance seria a partir da análise das outras vozes que dialogam (no sentido bakhtiniano do termo) polemicamente com a do discurso colonial. O confronto entre o professor e Marcelo, por exemplo, é narrado principalmente a partir do contraste entre a voz do primeiro e o pensamento do segundo, pois este reiteradamente contesta o discurso de Aníbal como no seguinte trecho: “É mesmo um

partir da instauração da diferença e do discurso da minoria que, por sua vez, nega a totalização e cristalização (formação estereotípica) das representações dos sujeitos do discurso nacional. Tal projeto torna-se mais perceptível ao se analisarem mais detidamente duas considerações estereotipadas postas por Aníbal no decorrer do romance. No primeiro caso, a personagem compara o brasileiro atual aos “selvagens de Caminha”. A imagem evocada, mais do que um fundamento argumentativo, está na base de todo discurso colonial, pois é sempre retomando uma *submissão fundadora* que a dependência e a hierarquização tentam se sustentar política e discursivamente, afinal, é através do estereótipo criado sobre a *ingenuidade e fraqueza* dos indígenas e da *perspicácia e astúcia* do colonizador europeu, por exemplo, que o discurso colonial tenta se impor e (re)criar continuamente, a partir dessa dualidade, *formas fixas* (tal como o observou Bhabha) de representação que dão suporte a hierarquias e preconceitos; desse modo, apesar de aparentemente o professor construir uma imagem presente do Brasil, essa não é mais que uma atualização de um discurso anteriormente construído e insistentemente rememorado. No segundo caso, temos a descrição e avaliação que Aníbal faz de Eduardo e de sua *necessária* relação com os “terroristas”:

[...] o senhor não conhece os terroristas brasileiros [...]. São todos uns veados, com o perdão da palavra [...] O rapaz [Eduardo] é, os terroristas são, logo inimigos é que não são. Se entendem entre eles. São todos da mesma laia. E como tal, estão metidos no mesmo saco. (SM, p. 254).

Como foi visto no Capítulo anterior, essa equação estabelecida entre “veados” e “terroristas” foi um dos argumentos que construíram discursivamente a “culpabilidade” de Eduardo. Os dois termos, por sua vez, representam construções ideológicas e se cristalizam através de estereótipos específicos, mas que se aproximam por representarem, pela perspectiva ideológica de certo discurso nacional, a mesma *sujeira* que insistiria em retardar o “engrandecimento” do Brasil.

Certamente o professor Aníbal consegue reconhecer a distinção entre uma identidade sexual e outra, de cunho político (ambas, como foi dito, construídas discursivamente), mas mesmo assim insiste em confundi-las, em nivelá-las e em revelar seu menosprezo por ambas, embora o romance deixe entrever certa fantasia homoerótica sutil e persistente (desde a infância) do professor. Talvez seja exatamente a impotência motora e sexual de Aníbal que revele melhor a precariedade de seus argumentos e a falácia de suas conclusões. Nesse sentido, o exílio vivenciado por ele talvez seja exatamente um refúgio no qual sua imagem *pedagógica* de nação (e, metonimicamente, de si mesmo) tenta não se

---

filho da puta reaçã e autoritário. Classifica a gente e pronto. Estamos dentro de sua razão por equívoco, embarcamos em bonde errado, não tem jeito de saltar no meio do caminho, e tudo isso porque a verdade está sempre do lado dele” (SM, p. 133). Apesar da grande relevância dessa e de outras intervenções discursivas de Marcelo, uma análise mais aprofundada, no entanto, se faria secundária em relação aos objetivos centrais deste Capítulo.



deixar *poluir* pela *performatividade* heterogênea dos discursos de minoria (do qual ele procura insistentemente se afastar).

Em *Berkeley em Bellagio*, por sua vez, as dificuldades mnemônicas, como se observou no capítulo anterior, estão diretamente relacionadas com a imagem de exílio. No romance, a distinção entre presente, memória e imaginação nem sempre é suficientemente nítida, havendo lapsos temporais, lembranças duvidosas e êxtases sensoriais nas imagens descritas e nas cenas narradas. Esse conjunto de fatores está presente nas *lembranças-imagens* da nação, o que resulta num jogo de cena entre dúvidas e certezas que se estabelece entre narrador e narratário desde as primeiras páginas:

[...] como quem acorda, lhe acendeu a dúvida se estava ali chegando do Brasil, ou, ao contrário, se já estava voltando ao Sul do planeta, para aquela falta de trabalho ou de aceno de qualquer coisa que lhe restituísse a prática do convívio seguro em volta de uma refeição, sob um endereço seguro — “ah esse país, esse país, pois é, deixa pra lá, deixa pra lá que agora eu vou mijar”[...]. (BeB, p.10).

Nesse cenário incerto surge a primeira imagem do Brasil, sendo este menos um *lugar* determinado ou um *povo* com quem se estabeleceria uma relação identitária do que uma falta, no sentido de privação das necessidades básicas do protagonista. Essa falta – aparentemente bem distinta daquela sentida por Eduardo em *Stella Manhattan* – diz respeito tanto à simbologia do exílio quanto à idéia de nação no romance. Aquela parte “ao Sul do planeta” afinal não tem qualquer possibilidade de totalizar um espaço nacional e relaciona-se mais precisamente a cidade de Porto Alegre, pois é onde está gravada sua *identidade narrativa* que representa, afinal de contas, o único elo que dará algum sentido identitário ao protagonista. Lembrar-se da nação, portanto, é lembrar-se de si mesmo, do cotidiano microscópico dos episódios que narram sua vida e, de certo modo, também a nação, pois é a partir de uma posição particular – a do literato brasileiro que não consegue recursos suficientes no seu país para o seu provimento – e não através de representações totalitárias que a nação se inscreve no romance. O próprio protagonista se dá conta disso e questiona uma possível interlocução entre este e o Brasil:

[...] agora se coçava todo, na certa esconjurando uma espécie de dívida que nunca quis largá-lo – porra, ele dizia, porra, mas porra para o quê? ou quem? Falava com o Brasil ou com aquela porção sombria de nação a lhe servir então como uma espécie de refúgio contra a língua inglesa? (BeB, p.10).

A idéia de nação, portanto, poderia surgir em decorrência de um contraste entre os falantes anglófonos em Berkeley (ou mesmo em Bellagio) e a “porção sombria de nação” lusófona a qual a personagem retoma da memória como um “refúgio”. Do exílio, não há espaço, portanto, para nenhuma identificação nacional a partir de uma idéia abstrata de povo, nenhum apelo ao mito do sangue ou origem comum. Nesse sentido, a *lembrança-imagem* das privações do passado (memória) rejeitaria qualquer idealização (imaginação) da nação, mas a questão não pode ser posta de maneira tão simples: não falta ao narrador uma imagem de nação e, portanto, exatamente por ser *imagem*, é incompleta, uma apropriação particular de elementos culturais complexos. Não se podendo, portanto, refutar completamente o caráter imaginário da nação narrada a partir das lembranças do protagonista. Mais uma vez, o próprio personagem dá-se conta da relação tensa existente entre sua “idéia recorrente de nação” (envolvendo memória e também imaginação) e o *caráter pedagógico* de “unidade nacional”:

[...] eu sentia o banzo vago de alguma coisa que certamente eu não tinha vivido nem no Brasil nem em lugar nenhum, fabricada com certeza pela **mi-nha idéia recorrente do país, bem mais embebida talvez pelo cinema feito no Rio do que na matéria da bruta realidade** – um banzo, sim, dessas imagens que talvez nem existam mais com o jeito assinalado, assinaladas como se delas emanasse a unidade nacional, o magma de uma identidade artística exemplar... (BeB, p.18, grifo nosso).

Como essas “imagens” são tão recortadas e descontínuas quanto suas memórias – daí falarmos, retomando o termo de Ricœur, em *lembrança-imagem* – não é possível no romance a representação do caráter pedagógico da identidade nacional. Além do mais, a idéia de país para o protagonista estaria subordinada à *introjeção* de certos bens culturais, tais como o “cinema feito no Rio”, sendo, portanto, situada discursivamente e parcialmente construída pelo olhar e imaginação de outros, o que também impede qualquer univocidade nas *lembranças-imagens* da nação em *Berkeley em Bellagio*.

Num trecho especialmente simbólico sobre a relação entre memória e imagem no romance, o protagonista, diante de uma fotografia inesperadamente encontrada em seu bolso, identifica-se custosamente:

Ali estava eu na tarde ensolarada, camisa aberta ao peito, em primeiro plano numa passeata contra a Alca no verão porto-alegrense, claro, durante o Fórum Social Mundial; eu segurando um cartaz que dizia “Não à Alca” [...] Só tinha uma coisa a fazer com ela: apertá-la: apertá-la o suficiente até torná-la uma coisa íntima. Assim fiz. E enfiei-a sem dor pelo cu. Ali ela ficaria enquanto eu não cagasse, enquanto eu não cagasse ela ficaria como a memória subterrânea de uma tarde de verão em Porto Alegre [...] (BeB, p.57)

Tal como observou Brayner (2006), a percepção corporal está imbricada a vários aspectos da narrativa de Noll<sup>90</sup>, sendo, portanto, uma característica central em sua obra. Nesse sentido, o corpo representa a realidade sensorial com a qual a *lembrança-imagem* deve se fundir, pois apenas desse modo, por algum tempo, a realidade se desprende da imaginação. Ao introduzir a fotografia em seu próprio corpo, como numa *antropofagia às avessas*, o protagonista alimenta-se de sua própria memória para provar para si mesmo a existência de sua *história de vida*, de sua *identidade narrativa*. O trecho acima citado provavelmente é o ápice da necessidade que o protagonista sente de reter suas lembranças como forma de dar sentido a sua *história de vida*. Juntar os vários eventos trazidos à tona por sua memória é atribuir uma unidade narrativa para si mesmo, compreendendo as privações do passado em Porto Alegre, o deslocamento do presente em Bellagio e as promessas do futuro na volta ao Brasil, tudo isso envolto pela percepção aguçada das experiências corporais, sejam elas sexuais ou não.

A nação, por sua vez, é atomizada justamente como cenário dos episódios pertencentes à identidade narrativa do protagonista. Desse modo, a lembrança da nação se dá a partir das experiências vivenciadas por ele, mais precisamente em Porto Alegre, pois as lembranças-imagens da cidade onde viveu e a qual retornará são, afinal, as únicas que estão impregnadas por sua própria percepção.

É dessas lembranças que o *si-mesmo* parece-lhe *um outro*, pois as lembranças evocadas para a constatação da identidade narrativa trazem a alteridade para o interior da mesma, afinal “[...] a operação narrativa desenvolve um conceito complementar original de identidade dinâmica, que concilia as próprias categorias que Locke considerava contrárias uma à outra: a identidade e a diversidade” (RICŒUR, 1991, p.170). Ricœur (1991) observa uma dialética interna à identidade da personagem, pois essa, afetada pelos acontecimentos e ações relatados, apresenta tanto uma linha de concordância (mesmidade) quanto de discordância (ipseidade). É nesse jogo problemático de identificação no decorrer do tempo que se forma uma imagem de cidade, de nação, como um substrato: a personagem lembra-se de seu passado para avaliar até que ponto ele ainda é o mesmo, o que se torna ainda mais difícil devido à debilidade e impureza – mistura de memória e imaginação – de suas lembranças, tendo como resultando imagens da nação:

---

<sup>90</sup> Segundo Brayner (2006, p.219), especialmente em *Berkeley em Bellagio* há uma estreita relação entre gratificação sexual e prazer estético como experiências que se materializam no corpo individual.

[...] quem era mesmo esse homem nascido em abril em Porto Alegre, no hospital Beneficência Portuguesa, às seis horas da manhã, criado no bairro Floresta, sem poder imaginar que um dia estaria aqui nesse castelo, ao norte da Itália, perto de Milão [...]

[...] um bom *signore*, geralmente sem ter onde cair morto em sua própria terra, mas hoje um escritor famoso a receber convites do mecenato internacional, mormente norte-americano, é claro [...] (BeB, p.28-29)

Referir-se a si na terceira pessoa é um traço simbólico da *duplicidade* inerente a um personagem que, ao refletir sobre a narratividade de sua *história de vida*, põe-se ao mesmo tempo como o *mesmo* (eu) e como o *outro* (si).

Do mesmo modo que o protagonista de *Berkeley em Bellagio* é construído narrativamente por continuidades e descontinuidades, numa temporalidade que não traça uma trajetória em progresso e sim um pontilhado de avanços e recuos<sup>91</sup>, as *lembranças-imagens* da nação vão sofrer o mesmo processo de conflito quando João regressa a Porto Alegre: aquela cidade e, metonimicamente, a nação são e não são os mesmos: a imagem de privação do escritor profissional será intercalada com a de um cotidiano familiar em construção que não pode ser confundido com um retorno à tradição ou busca de raízes<sup>92</sup>. A *mesmidade* e a *alteridade* interagem de um modo diferente da progressão da reta e da volteadura do círculo.

O espaço, por sua vez, é o *lugar* onde os episódios, mesmo isolados e descontínuos, dão continuidade à narrativa, oferecendo a possibilidade de avaliação do passado, perspectiva de futuro e, principalmente, a vida no presente. A nação é despida de qualquer aura metafísica, tampouco é mais um mito; é um espaço de intercâmbios num sentido não comercial do termo. O botão vermelho que Sarita oferece à pequena refugiada, marcando o fim do romance, é a imagem mais simbólica desse intercâmbio que desestabiliza fronteiras territoriais, identidades nacionais e traços culturais: a possibilidade de diálogo entre as duas é a esperança e alternativa a todas as guerras provocadas por conflitos étnicos e intolerância com diferenças culturais. Tornar a cidade e o fantasma da nação um espaço que se abre para o próximo é o ápice estético e político do romance de Noll e tal projeto torna-se viável exatamente quando, a partir de uma percepção narrativa da identidade, a alteridade deixa de ser uma característica

---

<sup>91</sup> Deve-se observar que a própria linguagem do romance reforça esse paradoxo entre a progressão de um parágrafo único, marcando a idéia de continuidade, e dispersão do fio narrativo que se esfacela entre a não linearidade da memória e as fendas de incerteza e esquecimento do narrador.

<sup>92</sup> O homoerotismo, como será observado no Capítulo 5, não permite, ao fim do *exílio*, um simples retorno ao ponto de partida: a estrutura familiar e a divisão de tarefas, por exemplo, demonstram que o cotidiano precisa ser constantemente construído/inventado.

exclusiva do Outro e é reconduzida para o si-mesmo. É neste ponto que Ricœur nos chama atenção para a *perspectiva ética* do si, da *similitude*:

A similitude é o fruto da troca entre estima de si e solicitude para outros. Essa troca autoriza a dizer que não posso me estimar eu mesmo sem estimar outrem *como* eu mesmo [...] Tornam-se assim fundamentalmente equivalentes a estima do *outro como si-mesmo* e a estima de *si-mesmo como um outro*. (RICŒUR, 1991, p.226).

Tal aproximação ética entre o si e o outro, por sua vez, requer inicialmente uma aproximação espacial. Colocando-se literalmente no lugar do outro, mais precisamente num espaço nacional em que as personagens serão sempre estrangeiras, narrando e sendo narrado a partir desse *entre-lugar* discursivo, *Berkeley em Bellagio*, assim como as demais narrativas do exílio, apresenta, portanto, um projeto estético, político e ético em relação aos modos com que individual e coletivamente nós, humanos, nos relacionamos com as diferenças.

As lembranças da nação, portanto, produzem questionamentos tanto em relação ao discurso colonial e ao sistema hierárquico resultante (*Stella Manhattan*) quanto à identidade como mesmidade e à fenda entre o si e o outro (*Berkeley em Bellagio*). Nos dois romances, as lembranças evocadas não se dirigem a uma nação abstrata e mitológica: o Rio de Janeiro de Eduardo e a Porto Alegre de João são o cenário móvel e atuante cujas imagens são evocadas quando as personagens precisam avaliar a trajetória das narrativas que definem sua identidade. Os pais de quem Eduardo se afasta e sente falta, as dificuldades de João para viver como escritor e a possibilidade de convivência com Léo, é dessas imagens que a nação surge nos romances e qualquer totalidade, como a que emerge no discurso do professor Aníbal é posta em cheque.

Se, em *Stella Manhattan* e em *Berkeley em Bellagio* é a partir da memória que a nação se relaciona com as narrativas, em *Bem longe de Marienbad*, por sua vez, a nação é posta como marca do esquecimento.

#### 4.3. A NAÇÃO ESQUECIDA

A epígrafe de *Bem longe de Mariendab* é uma citação de uma carta de Camille Claudel para Rodin: *Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente*<sup>93</sup>. A expressão de uma ausência dolorosa, de uma *falta*, é mesmo comum em sua obra e, quando pensamos nesse trecho a partir da perspectiva da simbologia do exílio, compreende-se melhor o “sentimento de desorientação” e “aquela liberdade e falta de laços tão totais que tornam-se horríveis, e você pode então ir tanto para Botucatu quanto para Java, Budapeste ou Maputo – nada interessante”, tal como são descritos por Caio Fernando Abreu exatamente numa crônica intitulada “Existe sempre alguma coisa ausente”<sup>94</sup> (ABREU, 1996b, p.90). Esse excesso de liberdade, portanto, tem uma conotação dramática.

Como vimos anteriormente, a *flânerie* do protagonista de *Bem longe de Marienbad* advém primordialmente de uma lisura que impede a aderência entre a personagem e o espaço, sendo esse, portanto, um *não-lugar*. Se um não-lugar é marcado, como afirma Auge (2003), por um anonimato estabelecido contratualmente e restrito a certos fins, especialmente relacionado ao trânsito e ao lazer, o que dele resulta não é sociabilidade orgânica e sim *tensão solitária*. Sendo essa tensão proporcional à dimensão e aos limites dos não-lugares, o que dizer de uma narrativa na qual o protagonista observa o mundo inteiro como um não-lugar? Essa *coisa ausente*, independente de outra leitura que parta da psicanálise, estaria relacionada exatamente aos *laços* dos quais, na crônica, Caio Fernando Abreu sente falta<sup>95</sup> e essas, por sua vez, podem remeter exatamente à simbologia da nação.

A nação como mito de origem ou de pertencimento se ausenta na novela não apenas através da inexistência de referências espaciais, mas, de modo mais preciso, através de um tipo de um esquecimento silenciador, cujo vácuo resultante é o que permite ao protagonista vagamundear sem destino. Em outros termos, dir-se-ia que a nação ausente, esquecida, é o pré-requisito para a imagem de exílio em *Bem longe de Marienbad*.

Qual o valor, então, desse esquecimento para a compreensão do exílio na novela? Primeiramente é preciso relativizar a oposição comumente percebida entre memória e esquecimento, afinal, como observa Ricœur (2000), retomando Heidegger, é o esquecimento que

---

<sup>93</sup> A tradução literal do francês seria “Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta”.

<sup>94</sup> A força expressiva da citação levou Caio Fernando Abreu (1996b, p.91) a considerá-la, nesta crônica, como “a epígrafe e síntese (quem sabe epitáfio um dia) não só daquele texto [*Bem longe de Marienbad*], mas de todos os outros que escrevi até hoje. E dos que não escrevi, mas que vivi e vivo e viverei.”

<sup>95</sup> Não estamos aqui estabelecendo correspondência direta entre a novela e a crônica e muito menos entre o escritor e o protagonista de **BLdM**, o que se procura observar afinal é um diálogo natural (forçado pelo próprio autor) entre os dois textos.

torna possível a memória. Uma comparação de Marc Augé (2001, p.24) nos ajuda a entender essa relação de dependência: “Lembrar-se ou esquecer é fazer um trabalho de jardinagem, selecionar, podar. As lembranças são como plantas: é preciso eliminar algo nelas muito rapidamente para ajudar as outras a desabrochar, a se transformar, a florescer<sup>96</sup>”.

Desse modo, o tema do esquecimento pode ser compreendido de um modo não patológico e nem mesmo como uma negatividade em relação à memória, pois, com esta forma um par cuja função não é mais opositiva que complementar, principalmente quando se leva esse tema para o nível narrativo, afinal:

Se não é possível lembrar-se de tudo, muito menos se pode narrar tudo. A idéia de narração exaustiva é uma idéia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva [...] a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. (RICŒUR, 2000, p.579, tradução nossa)

A *dimensão seletiva* da narrativa une lembrança e memória num projeto ideologicamente marcado. Ricœur observa uma forma distorcida de esquecimento necessária para a constituição das narrativas canônicas que dão suporte – através da intimidação, da sedução, do medo e do louvor – à história oficial<sup>97</sup> (autorizada, imposta, celebrada e comemorada), resultando na “perda da posse dos atores sociais de seu poder originário de se narrar por si mesmos” (RICŒUR, 2000, p.580), o que retoma uma máxima já citada de que é preciso esquecer (o poder de traçar sua própria narrativa) para lembrar (a história celebrada pela identidade coletiva). Uma distinção, no entanto, deve ser observada mais atentamente: enquanto a memória e mesmo o termo *lembrança-imagem* tem forte ligação com o passado, é sempre no presente, como observa Augé (2001), que se conjuga o esquecimento, qualquer que seja a forma como este se apresente<sup>98</sup>, afinal “quando se trata do esquecimento, todos os tempos são tempos do presente, pois o passado neste se perde ou se reencontra e o futuro é esboçado por ele.” (AUGÉ, 2001, p.79).

---

<sup>96</sup> Tradução livre (original em francês).

<sup>97</sup> É evidente a preocupação de Ricœur com a manipulação da memória e do esquecimento com fins políticos na elaboração da identidade pessoal e comunitária. Ele chega mesmo a manifestar como objetivo maior de “La mémoire, l’histoire, l’oubli” a busca de uma política e de uma ética baseadas numa justa medida da memória e do esquecimento (denunciando seus usos e abusos) e sua relação com a difícil questão do perdão.

<sup>98</sup> Augé (2001) observa três formas (ou figuras) do esquecimento: a do *retorno* (reencontrar um passado perdido, esquecendo o presente para restabelecer uma continuidade com o passado mais distante) a da *suspensão* (recortar o presente do futuro e do passado, pois este seria a continuação daquele) e a do *começamento* (*commencement*) (reencontrar o futuro, esquecendo o passado, abrangendo suas possibilidades). De todo modo, o esquecimento nos reporta necessariamente ao presente, mesmo quando conjugado em outro tempo.

Visto isso, podemos atribuir um valor específico ao presenteísmo apresentado em *Bem longe de Marienbad*. A origem esquecida e o movimento lúdico produzido por um impulso estético irreduzível a algum fator econômico ou político funcionam, na novela, como uma contra-narrativa da nação: tal como discorremos anteriormente, a partir dos pressupostos de Bhabha, a escritura da nação e principalmente o estabelecimento de seu caráter pedagógico requerem certo esquecimento (da violência fundadora, por exemplo); de modo inverso, quando a personagem de Caio Fernando Abreu ignora qualquer referencia identitária com suporte nacionalista, esquecendo-se assim de uma nação original à qual pertenceria, ele está desestabilizando ou mesmo negando esta pretensa firmeza estrutural da simbologia da nação. A errância absoluta e desassociada a uma lógica pragmática de origem e paradeiro, é, afinal, um recorte do presente. Este, por sua vez, desvinculado de um passado original ou de um futuro específico almejado, quebra a coerência e a linearidade da narrativa nacional que necessitam da reinscrição mitológica de uma origem comum e a meta prospectiva de um também mitológico destino para todos (assim como todas as *grandes narrativas* da modernidade). Como reitera Maffesoli (2001, p.120),

Além ou aquém da história e do político existe um “ser pessoa original” um tanto trágico mas não menos jubilatório, que não se destina mais a uma meta a atingir ou um projeto a realizar, mas se empenha – de diversas maneiras, cujo prazer é a aceitação daquilo que é – em viver uma forma de eternidade, a de um presente sempre e mais uma vez renovado.

A fluidez do espaço, a vivência presenteísta e a reafirmação do destino pessoal são características inter-relacionadas que, especialmente na novela, permitem perceber a *experiência estética*<sup>99</sup> como o impulso primordial da ação. A nação esquecida, nesse sentido, torna-se causa e sintoma da quebra da unidade nacional como fonte primária de compreensão e categorização cultural, tendo como resultado não apenas uma proliferação de expressões culturais subalternas, mas, principalmente, como observa Bhabha (2003), a perda de autoridade da “soberania da cultura nacional” como moeda corrente para o comparativismo crítico ou juízo estético dos produtos e interações culturais. Resumindo, em outros termos, o que emerge

---

<sup>99</sup> “Experiência estética”, tal como é observada por Maffesoli (1996), refere-se a uma prevalência do sensível como força vital para a vida em sociedade na qual o cotidiano individual é atravessado por uma sucessão de emoções banais ou excepcionais cuja força esgota-se no instante. A experiência, afinal “é uma seqüência de instantaneidades que se acotovelam, que vão de encontro às finalidades exteriores, e encontram seu sentido no próprio momento.” (p.94). Em oposição a um princípio monoteísta que relega a Deus, ao Estado, à história ou ao progresso a lógica do fluxo temporal, “a imagem vívida do cotidiano, a imagem banal das lembranças, a imagem dos rituais diários, imobiliza o tempo que passa” (p.112). Para Maffesoli, a proximidade entre ética e estética estaria na base da composição do corpo social contemporâneo.



quando a grande narrativa da nação é esquecida e o doce prazer fútil e cotidiano do presente mostra sua força é o *entre-lugar* cultural: o espaço fluido que reitera o hibridismo das culturas e o nomadismo dos seres.

O que resulta desse processo de esquecimento é a desconstrução simbólica da identidade nacional. Em *Bem longe de Marienbad* esse esfacelamento torna-se perceptível primeiramente através das múltiplas referências geográficas postas de modo quase aleatório, tal como foi observado no capítulo anterior. A cidade de St. Nazaire, por sua vez, constantemente descrita como *sinistrée*, é por si só uma referência de esquecimento: o que há de sinistro nela, admite o próprio Caio Fernando Abreu, é o fato de, durante a 2ª Guerra Mundial, “numa noite, restaram cinco mil dos 80 mil habitantes” (ABREU, 1996, 117). A cidade, reconstruída pelos norte-americanos, torna-se um marco simbólico do esquecimento do horror e da tragédia, mas que guarda, nas profundezas da memória, uma atmosfera *sinistra* que acentua o distanciamento entre a personagem e o ambiente. A nação original também é esquecida em meio às referências culturais citadas pelo narrador-protagonista ou atribuídas a K: Fernando Pessoa, Salvador Dalí, Reinaldo Arenas, Jorge Luis Borges, Otto Scholderer, Vizma Belsevica, Jean Genet, Barbara, etc. Diante da diversidade dessas referências, que também funcionam como *imagens-lembranças*, a nação como símbolo de origem e/ou pertencimento se oculta num esquecimento narrativo: ao se sobrepor lembranças de livros, músicas, pinturas, filmes, entidades religiosas e parlendas, por exemplo, a função seletiva da narração obscurece qualquer representação unitária de nação na novela.

O esquecimento afinal é, de certo modo, *necessário*. Em *Stella Manhattan*, Eduardo precisaria esquecer as *lembranças-imagens* do Brasil, pontuadas por sentimentos de abandono, para redefinir sua identidade. A insistência dessa lembrança, afinal, é correlata ao abuso de memória, tal como descrito por Ricoeur (2000). Há, portanto, dois vetores a serem considerados na formulação da identidade narrativa em *Stella Manhattan*: de um lado, a insistência das lembranças de Eduardo, de outro, a capacidade de esquecimento de Stella, seu duplo. Eduardo nunca perde totalmente aquele jeito de *fera acuada*, sendo muitas vezes atormentado pelas *lembranças-imagens* do processo de vitimização ao qual fora acometido na convivência com os pais, no Rio de Janeiro. Stella Manhattan, por sua vez, nasce no exílio e representa a efervescência do presente em Nova Iorque, onde as experiências banais do cotidiano – que incluem uma paixão pelo ambíguo *Rickie* – representam a capacidade de esquecimento do passado da personagem.

A ambigüidade produzida no romance através do desaparecimento do protagonista não se resume a sua vida ou morte: abandonar o apartamento, os amigos e o cotidiano no consula-

do pode ser tanto a repetição das lembranças de isolamento no Rio de Janeiro, provocado por seus pais quanto a radicalização do esquecimento, resultando numa extrapolação da liberdade. Na impossibilidade de conciliação entre esses dois finais, entre Eduardo e Stella – que representaria uma medida justa entre lembrança e esquecimento, passado e presente – reside o elemento trágico no romance.

De modo semelhante, também *necessário* se torna o esquecimento da nação em *Berkeley em Bellagio*. Como já foi observado, o protagonista do romance revela a necessidade de suprimir as referências político-econômicas do ambiente para nele se sentir à vontade, a ponto de vivenciar sensorialmente o prazer estético. Suprimir, nesse caso, depende de sua capacidade de esquecimento – não apenas de seu passado e perspectiva de futuro no Brasil, mas também de seu próprio *exílio branco* em Berkeley ou Bellagio – que, desse modo, pode ser visto como um tipo de resposta ao exílio, bem exemplificado pela cena seguinte:

Ele não queria lembrar, queria tão-só estar nos bosques de Berkeley, diante da brasileira que o fez pela primeira vez vibrar com uma fêmea na cama [...]. Mais uma vez perguntava a si mesmo se voltando a seu país teria teto, emprego, as famigeradas refeições ou aquela mulher para acompanhá-lo na desdita. Mas não queria lembrar, não. (BeB, p.19).

Percebe-se nesse caso que a vivência erótica do protagonista depende do esquecimento das dificuldades que ele enfrentara no passado e que poderiam retornar no futuro. O esquecimento, assim, é uma forma de isolar o presente, pois disso depende o prazer, daí falarmos em *esquecimento necessário*. Em outros termos, diria que o prazer estético, observado por Brayner (2006) na obra de Noll como um todo, só é possível em *Berkeley em Bellagio* quando nações, identidades, papéis sociais e ideologias são esquecidos e o exílio se converte num corte no fluxo temporal que emancipa o presente.

O esquecimento nesse romance, no entanto – tal como em *Stella Manhattan* e diferindo de *Bem longe de Marienbad* – é constantemente ameaçado pelas lembranças. Equilibrar esses dois fluxos torna-se também um esforço inerente ao projeto estético e político do romance: de um lado o caráter performativo possibilitado pelo esquecimento e pela vivência do presente; de outro, o caráter pedagógico das lembranças e das marcas do passado.

Das três narrativas aqui analisadas, apenas *Berkeley em Bellagio* apresenta uma solução, um equilíbrio entre esses dois vetores, simbolizado pelo fim do exílio e pelo diálogo entre Sarita e a pequena refugiada, mas, de todo modo, todas as três narrativas negam simbolicamente o caráter monológico do discurso nacional, através do contraponto provocado pelo

discurso de minoria. O exílio, afinal, é o entre-lugar no qual se cruzam as fronteiras espaciais, temporais e discursivas e onde se revela a eterna estrangeiridade das nações.

#### 4.4 A NAÇÃO ESTRANGEIRA

Retomando Bhabha (2003), compreende-se que é apenas nas fronteiras, nos intercâmbios assimétricos e nas apropriações equivocadas que a cultura torna-se um *problema*, o que faz emergir o conceito de *diferença cultural*, que, por sua vez, não serve para a construção de polaridades nem para afirmar a “pureza” que as culturas tentam construir e sim, ao contrário, ressalta o *entre-lugar* a partir do qual elas ganham significado<sup>100</sup>. A imagem do exílio, portanto, simboliza um local privilegiado para a percepção desse entre-lugar, pois coloca em evidência as ambivalências discursivas que estão em jogo nas correlações entre cultura e nação. Do mesmo modo que a memória e o esquecimento têm o poder de re-significar a narrativa da nação, o olhar estrangeiro insurge dentre os ecos do discurso colonial que insistem em formar polaridades e hierarquias. Nesse sentido, a imagem do exílio nas obras em análise, ao invés de afirmar peculiaridades em busca de uma identidade cultural homogênea ressalta a ambivalência das “culturas nacionais” a partir da mobilidade das fronteiras resultantes do próprio movimento do exílio.

Cada uma a seu modo, as narrativas trazem uma visão estrangeira sobre Saint-Nazaire, Nova Iorque, Berkeley e Bellagio, microcosmos que estabelecem relação metonímica e problemática com a França, os Estados Unidos e a Itália, respectivamente. Os três protagonistas são brasileiros (embora em *Bem longe de Marienbad* não haja uma referência explícita à nacionalidade da personagem), mas não assumem a função de representantes de uma identidade nacional.

Na novela de Caio Fernando Abreu, como já foi dito, a terra estrangeira é vista na sua superficialidade, sendo fortemente *descaracterizada* a ponto de se tornar um *não-lugar*. Se, para o protagonista, nada ali tem *essência* própria, evidentemente que o principal instrumento

---

<sup>100</sup> Para tanto, Bhabha (2003) recorre ao que ele denomina “Terceiro Espaço” que representa a cisão do sujeito na enunciação e ambivalência do ato de interpretação. “É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerente às culturas são insustentáveis”. (BHABHA, 2003, p. 67)

de afirmação identitária, que seria a correspondência entre nação e comunidade, é desfeito. Não há em *Bem longe de Marienbad* a intenção de descrever uma nação ou mesmo uma cidade e é justamente essa ausência que torna a imagem do exilado *independente* da existência das nações e suas fronteiras. Parafraseando Anderson, diria que na novela a nação torna-se uma comunidade inimaginável. Desfazer as pretensas fronteiras culturais que cercariam cada comunidade nacional – tornando-as inevitavelmente estranhas e estrangeiras<sup>101</sup> para a *flânerie* – é, portanto, o mais importante componente simbólico da imagem do exílio na novela. Em outros termos poder-se-ia dizer que reescrever as nações a partir do esquecimento é o meio mais óbvio (e, por isso mesmo, mais desafiador) de enfatizar o entre-lugar da nação: aquele espaço/tempo anterior à edificação das barreiras que constituirão as fronteiras culturais e o elo de mesmidade em jogo na escrita pedagógica nacional.

Em *Stella Manhattan*, por sua vez, a aproximação da imagem do exilado com a do órfão enfatiza a violência do processo de banimento inerente ao movimento do exílio. O fracasso de Eduardo em se tornar imparcial em relação aos conflitos políticos dos anos 60 e a forma como ele é avaliado a partir de estereótipos pelos outros (dos vizinhos aos amigos próximos) se insinuam como uma sombra sobre uma Nova Iorque, que não pode mais ser considerada um ícone da liberdade, tornando-se tão perigosa para o protagonista quanto o Rio de Janeiro em tempos de regime militar. As promessas de uma vida nova nos Estados Unidos são tão fantasiosas quanto a idéia recorrente do protagonista de que uma volta ao Brasil seja uma solução válida. Tornar visível o discurso colonial – seja através das argumentações professor Aníbal ou através dos estereótipos que são impressos sobre a imagem de Eduardo – para depois desconstruí-lo é uma marca estética e política do romance de grande relevância para a constituição do exílio na obra. As diferenças ideológicas (supra/infra)nacionais e a pluralidade de etnias no interior de um mesmo estado-nação representam o modo mais evidente de negação simbólica da monopolização que este teria sobre a produção discursiva. A presença do estrangeiro, originalmente vindo de uma região periférica, simboliza afinal que o espaço nacional é tão assimétrico quanto o são as relações internacionais, tal como é demonstrado em *Stella Manhattan* através do processo de “caça às bruxas” (no caso, em tempos de Guerra Fria, os comunistas) no interior da própria nação, que resulta na desconfiança e na perseguição sofridas pelo protagonista.

---

<sup>101</sup> “Estranhos estrangeiros” é o título da última obra de Caio Fernando Abreu – incompleta, lançada após sua morte e que inclui *Bem longe de Marienbad* – e, apesar de inicialmente evocar uma focalização sobre o sujeito deslocado, também pode, de modo reverso, testemunhar um estranhamento sobre os espaços no qual esse sujeito se encontra problemática e temporariamente situado. Essa reversão que transfere a estrangeiridade das personagens para os espaços é fundamental para a compreensão da análise crítica em jogo nesta tese.

Diferindo das outras duas narrativas que se concentram num único espaço (Saint-Nazaire e Nova Iorque, respectivamente), em *Berkeley em Bellagio* o protagonista se desloca por três ambientes: Porto Alegre, Berkeley e Bellagio. O trânsito entre esses espaços, por sua vez, dá-se geralmente de modo brusco e no ritmo das lembranças e dos esquecimentos do narrador-protagonista. Esse, por sua vez, expressa a situação precária do escritor profissional no Brasil representada por sua incomoda dependência em relação à universidade americana e à fundação na Itália. O exílio no romance, no entanto, de modo algum reproduz simplesmente uma subordinação de um brasileiro nos Estados Unidos e na Europa, como se as três cidades em que a narrativa é ambientada representassem seus respectivos países e se reafirmasse a distância entre o Brasil e os países hegemônicos. De certo modo, o déficit lingüístico e mnemônico do protagonista poderia ser considerado como um signo do “subdesenvolvimento” do Brasil em oposição aos países desenvolvidos, mas o romance não torna essa relação tão simples assim: os próprios ambientes descritos não possuem a “pureza” comunitária que os faria representar nações, visto que o ambiente universitário e principalmente a fundação são espaços de intercâmbios culturais e não apenas redutos identitários. Da mesma forma, o protagonista de modo algum é posto como representante ou símbolo de um sujeito nacional: em meio à proliferação de nacionalidades, línguas e culturas, a personagem permanece incomunicável, no sentido de não apreender as experiências alheias e nem mesmo conseguir recordar com exatidão suas próprias vivências. A (in)comunicabilidade, insisto, é um termo-chave para o exílio no romance, e a relação do protagonista com seus pares faz recordar a imagem simbólica do mito da Torre de Babel: seja querendo levar a seus alunos americanos imagens fílmicas que jamais serão compreendidas a contento por eles ou na descrição da Fundação como uma “ilha anglófona” em plena Itália, sendo ele incapaz de se expressar adequadamente nessa língua, o narrador-protagonista precisou se encontrar com a pequena refugiada e construir laços afetivos com Léo e Sarita para poder, no final do romance, extrair o prefixo negativo e compreender a comunicabilidade a partir de uma perspectiva ética – observada anteriormente através da filosofia de Ricœur – de pôr o “outro” e o “si-mesmo” em intercâmbio.

De modos distintos e através de posicionamentos aparentemente opostos, *Bem longe de Marienbad*, *Stella Manhattan* e *Berkeley em Bellagio* são narrativas centradas no *entre-lugar* formado pela presença do estrangeiro. Numa época em que, ao mesmo tempo em que os fluxos de capitais desconsideram as fronteiras nacionais e os movimentos nacionalistas respondem violentamente à pressão gerada por sua própria crise, fazer emergir o espaço impreciso das fronteiras culturais e econômicas não pode ser considerado apenas como um *tema atual*: o projeto estético dessas narrativas se torna também um projeto político, quando percebe-

mos que não há outro meio de apresentar as nações senão através de seus pequenos fragmentos; esses, por menores que pareçam, trazem inevitavelmente a marca da hibridação<sup>102</sup> das culturas, reforçada exatamente pela presença “inconveniente” e “perigosa” do estrangeiro, concebido não como uma categoria que se oponha ao nacional e sim como um posicionamento relativo, inconstante e provisório, tal como o é a própria posição dos sujeitos nacionais. Focalizar o entre-lugar da nação e culturas, observando as formas de hibridação a que estão constantemente submetidas no contato com as diferenças é, afinal, mais um desafio do que uma celebração à diversidade.

O protagonista de Caio Fernando Abreu preocupa-se com os “limites de tolerância com as esquisitices alheias” que ele desconhece; A Nova Iorque de Silviano Santiago é um retalho: convivem lá intelectuais e funcionários que dão suporte ao regime militar, grupos militantes de esquerda, americanos racistas, homossexuais, etc. e cada personagem costuma se enquadrar em mais de uma dessas categorias de interculturalidade. Tal “variedade de regimes de pertencas”, como observa Canclini (2006, p.XXXIII) “desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples”. De minha parte, diria que também representa um **desafio de comunicabilidade**<sup>103</sup> do qual a personagem de Caio Fernando Abreu se esquiva, o protagonista de Silviano Santiago se torna vítima, mas com o qual o narrador-protagonista de João Gilberto Noll se confronta. Diante da propaganda atual que apregoa a convivência com as diferenças e o culto à diversidade, essas narrativas do exílio podem revitalizar esse tema para além da simples in-diferença.

Narrar a nação a partir de fragmentos híbridos, afinal, não é apenas uma prova do quão insustentável se torna a auto-estima etnocêntrica das ditas culturas nacionais – que tentam dar suporte aos discursos que fomentam constantemente e mesmo forçosamente a pureza comunitária – mas é também, principalmente, um desafio de diálogo, afinal, seguindo a lógica maniqueísta dos nacionalismos europeus, todo estrangeiro é um estranho, do qual melhor seria manter-se distante. É em oposição a esse binarismo que Silviano Santiago apresenta uma metrópole mundializada, no sentido de expressar os conflitos e os discursos que tentam sus-

---

<sup>102</sup> Compartilho a noção de hibridação apresentada por Canclini em *Culturas híbridas*, mais precisamente na introdução à edição de 2001: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, p.XIX). O autor chama a atenção para alguns equívocos causados por uma má leitura ou incompreensão do termo (tomado da Biologia), mas defende o seu uso distinguindo-o da fusão, pois na hibridação há espaço para conflitos e contradições.

<sup>103</sup> Esse fenômeno a que me refiro é tema de muitas outras obras na literatura e fora dela. Chamo a atenção para alguns filmes que o retratam de forma contundente como no caso de *O terminal* (The Terminal, 2004), de Steven Spielberg e *Babel* (Babel, 2006), de Alejandro González-Iñárritu.

tentar estereótipos e hierarquias no mundo pós-colonial, o qual também abre espaço para as proximidades: a amizade que surge em *Stella Manhattan* entre Eduardo e Paco (Francisco Ayala), cubano exilado nos EUA, revela não apenas o processo de hibridação da cidade, mas principalmente o surgimento de um terceiro vetor que rompe com a visão paranóica do binarismo entre o nacional e o estrangeiro, entre o estranho e o familiar: o próximo. Os próximos, tal como os define Ricœur (2000, p.161-162) são

[...] aqueles que contam para nós e para quem nós contamos, estão situados sobre uma gama de variação de distâncias na relação entre o si e os outros. Variação de distância, mas também variação nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distancia e aproximação que fazem da proximidade uma relação dinâmica de movimento incessante: tornar-se próximo, se sentir próximo. A proximidade seria assim a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido por sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da *polis* [...] Os próximos são outros aproximados, outros privilegiados.

Os próximos, nesse sentido, retiram do exilado a incomunicabilidade que lhe é característica e abrem a oportunidade para a compreensão e a empatia necessárias para que a fórmula de Ricœur (si-mesmo como o outro / o outro como si-mesmo) se torne um instrumento ético e político e para que a cidade ou mesmo a nação estrangeira se abram para esse “movimento incessante” em que a *philia* se infiltra na *polis* e a imagem do abismo entre o si e os outros seja contrastada pela imagem da ponte, estabelecida pela proximidade do outro. Tal como Paco em *Stella Manhattan*, em *Berkeley em Bellagio*, a presença de Mana (Maria), brasileira com quem João tivera um caso, quebra, mesmo temporariamente, o “banzo” que o protagonista vivencia no *campus* em Berkeley:

Os dois numa intimidade tão independente de outros laços que se sentiriam à beira de tudo ou quase, até do gesto mais sinistro, a tal ponto que prefeririam enfim aproximar-se, não exatamente um do outro, mas de um núcleo qualquer onde pudessem reatar em paz o compromisso com as coisas. (BeB, p.16).

Os dois decidem aproximar-se para, nas palavras do narrador, “reatar em paz o compromisso com as coisas”. Essa é a “saída do exílio” apontada no romance e cujo ápice é a aproximação entre Sarita e a pequena refugiada e só é conseguida com a iniciativa e a postura de ir ao encontro do outro. É nesse sentido que *Bem longe de Marienbad* torna-se um contraponto de grande valor simbólico, visto que no decorrer da novela, desde sua chegada na estação, o protagonista se depara várias vezes com “um homem manco e velho, um tanto cansado e metido num sobretudo xadrez preto e branco” (BLdM, p.18). A atitude do protagonista é,

assim como em relação a todos os habitantes e turistas em Saint-Nazaire, de distanciamento. O velho de sobretudo xadrez representa simbolicamente esse outro, dócil ou perigoso, do qual nunca se saberá nada mais que sua aparência e do qual se procura estar sempre a uma distância confortável<sup>104</sup>.

Como foi dito acima, diante do desafio da comunicabilidade, o protagonista de *Bem longe de Marienbad* se esquia, prefere manter o confortável e silencioso distanciamento de qualquer outro além de K.; ao tentar se aproximar tanto de Vianna (coronel) quanto de Marcelo (guerrilheiro), Eduardo torna-se vítima de sua própria tentativa de sair do seu exílio; João, por sua vez, se depara com os refugiados e com o um cotidiano familiar em seu retorno a Porto Alegre e a mesma naturalidade com que vai se tornando um segundo pai para Sarita esta toma a iniciativa de se aproximar física e emocionalmente da outra criança que, nesse instante, no fim de *Berkeley em Bellagio*, deixa de ser *apenas* uma refugiada.

A imagem do exílio, do deslocado, desestabiliza o discurso de unidade nacional através das lembranças e esquecimentos de um lugar de origem. Ao se narrar a nação a partir da perspectiva do estrangeiro, tomando esse não como um *outro*, isolado e estranho, mas como sujeito em trânsito está-se, do mesmo modo, enfatizando essa região fronteira aberta por sua presença. A *diferença* – tal como a *semelhança* – torna-se, dessa forma, não cimento para o fortalecimento de arrimos comunitários/identitários, mas uma moeda de troca, uma possibilidade de comunicação: entre o *eu* e o *outro*, não a falsa mesmidade do *nós*, mas a flexibilidade do *si*. Quando a literatura põe em cena nações fraturadas no interior e no exterior de seus territórios, com personagens que se esquivam, padecem ou levam a cabo a experiência da aproximação e do diálogo com o outro, faz-nos lembrar que o momento não é o de fortalecer os arrimos de nossos muros identitários e que a intolerância dos mais fortes ecoa sobre a intolerância dos mais fracos. Se os atentados de 11 de setembro de 2001 e as guerras imperialistas que os sucederam deram início ao século XXI, o botão vermelho que Sarita entrega a sua nova amiga simboliza, no mínimo, a existência de outra possibilidade de se narrarem as nações e a história.

---

<sup>104</sup> Este é o pólo do anonimato referido por Bauman (1997) no qual se insere a categoria do estranho.



## 5. NARRATIVIDADE HOMOERÓTICA

## 5.1. O VAZIO DA (DES)CONSTRUÇÃO

Num artigo conciso e despretensioso, publicado no jornal *Folha de São Paulo* em agosto de 2007, João Pereira Coutinho nos oferece, através de uma abordagem simples e enfática, uma conclusão categórica cujas premissas foram longa e conturbadamente construídas pelas Ciências Humanas no decorrer de décadas de debates acalorados e também de silêncios significativos: “Não existem homossexuais”. Para comprovar sua sentença, Coutinho conscientemente ignora esses discursos que *construíram* tanto o “homossexual” quanto o “heterossexual”:

Não conheço homossexuais. Nem um para mostrar. Amigos meus dizem que existem. Outros dizem que são. Eu coço a cabeça e investigo: dois olhos, duas mãos, duas pernas. Um ser humano como outro qualquer. Mas eles recusam pertencer ao único gênero que interessa, o humano. E falam do "homossexual" como algumas crianças falam de fadas ou duendes. Mas os homossexuais existem? [...] Não existe o "homossexual". Existem atos homossexuais. E atos heterossexuais. Eu próprio, confesso, sou culpado de praticar os segundos [...]. E parte da humanidade pratica os primeiros. Mas acreditar que um adjetivo se converte em substantivo é uma forma de moralismo pela via errada. É elevar o sexo à condição identitária. Sou como ser humano o que faço na minha cama. Aberrante, não? (COUTINHO, 2007).

O assombro do autor do texto em relação a essa redução de um “ser humano” “àquilo que se faz na cama” também põe em cheque ações sociais voltadas para a *causa gay* ou qualquer outro termo que invoque uma comunidade, uma pauta política, a exemplo das assim denominadas *paradas gays*, que comumente firmam posições discursivas por vezes defensivas, por vezes afirmativas, através de *slogans* e palavras de ordem a exemplo de *orgulho* e, mais recentemente, *diversidade*. A esse respeito, Coutinho argumenta:

[...] ter orgulho da sexualidade é como ter orgulho da cor da pele. Ilógico. Se a orientação sexual é um fato tão natural como a pigmentação dermatológica, não há nada de que ter orgulho. [...] O orgulho pressupõe mérito. E o mérito pressupõe escolha. Na sexualidade, não há es-

colha. Infelizmente, o mundo não concorda. Os homossexuais existem e, mais, existe uma forma de vida gay com sua literatura, sua arte. Seu cinema.

[...] A arte não tem gênero. [...] Definir uma obra de arte pela orientação sexual dos personagens retratados não é apenas um caso de filistinismo cultural. É encerrar um quadro, um livro ou um filme no gueto ideológico das patrulhas. Exatamente como acontece com as próprias patrulhas, que transformam um fato natural em programa de exclusão. De auto-exclusão. (COUTINHO, 2007)

O posicionamento de Coutinho pode ser acusado de ter sido apressado ou mesmo reductor, mas seguramente não se pode dizer que seja ilógico ou anacrônico, pois, de certo modo, é resultante e devedor de uma série de discursos aprendidos e apreendidos a partir de teorias *construtivistas* que puseram ao léu várias invenções que foram tão fortemente arraigadas à cultura que se tornaram *naturais*, dentre as quais se encontra a própria *sexualidade*<sup>105</sup>. Sobre essa última, Foucault descreve apropriadamente como o “homossexual” se tornou uma personagem criada no século XIX a partir de mecanismos discursivos cuja implantação se relacionou com certas estratégias de poder. Desse modo, afirmar a inexistência do homossexual representa, ao mesmo tempo, a contestação de uma construção histórica e cultural de uma identidade e também um posicionamento político: a negação dessa *diferença*, o que implica – no caso exemplar do artigo – um discurso de *igualdade*, pois, segundo Coutinho, todos fazemos parte do mesmo “gênero humano”. Certamente essa segunda implicação possui um grau de utopia, pois supõe uma sociedade homogênea e não-estratificada, mas representa certamente uma tentativa paradigmática de resposta política a um vácuo teórico criado pelo *liberacionismo*<sup>106</sup>, isto é, pela visão crítica e política que reduz a homossexualidade a um construto social e toma os indivíduos que assim se identificam por personagens que encarnaram passivamente um *script* a eles atribuído.

Ora, se não existem *homossexuais*, não se poderia falar em *homocultura* ou mesmo *homoerotismo* (termo que, mais precisamente no Brasil, representará a tentativa de levar a

---

<sup>105</sup> A esse respeito, Caio Fernando Abreu, na crônica *A mais justas das saias*, em que discorre sobre a Aids no Brasil também é contundente: “[...] homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter uma genitália igual, isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade.” (ABREU, 1996, p.49)

<sup>106</sup> Retomo um termo utilizado por Sullivan (1996) para descrever uma das políticas com respeito à homossexualidade que, de certa forma, nega a existência da mesma, pois, “[...] é um construto do pensamento humano e não um estado inerente ou natural do ser. É uma ‘construção’ gerada pela consciência humana pelos que detêm o poder a fim de controlar aqueles que não têm poder [...]. Não existem homossexuais, existem apenas atos realizados por pessoas do mesmo sexo”. Para os *liberacionistas*, o fim pleno da fruição humana é estar livre desses construtos e integrar uma forma de identidade plenamente escolhida.

questão para fora do âmbito identitário). É possível, no entanto, ignorar o desejo que indivíduos sentem por pessoas do mesmo sexo? É possível simplesmente não dar nome a esse desejo e assim torná-lo imaculado de discursos e conseqüentemente de valores? Será que, como sugere Sullivan (1996), várias sociedades, mesmo antes da criação do termo “homossexual” (e da personagem “homossexual”), não assimilaram esse mesmo desejo de outros modos? A sabedoria advinda da consciência que se tem atualmente da pontualidade histórica do “homossexual” impede que esse desejo adquira outros significados além da simples integração neutra dos indivíduos que anteriormente foram tão cuidadosamente descritos, narrados e julgados? É produtora tentar reformar a distinção entre os *normais-anormais* a partir do enfraquecimento da oposição *heterossexual-homossexual* num plano unicamente teórico-acadêmico?

Uma resposta positiva e irrestrita a qualquer uma das questões acima seria, no mínimo, ingênua. Como resumiu Sullivan (1996, p.22),

A experiência homossexual pode ser considerada uma doença, uma perturbação, um privilégio ou uma maldição; pode ser considerada digna de ‘cura’, retificada, abraçada ou suportada. *Mas ela existe* [...] Ela ocorre independentemente de suas formas de expressão; está inserida naquela área misteriosa e instável onde o desejo sexual e o anseio emocional se encontram.

Essa *existência* afinal, mesmo sendo socialmente modelada, é irreduzível a um papel social preestabelecido. Parafraseando Sullivan diria que uma *diferença*, qualquer uma, pode ser motivo de escárnio, de desdém, de assombro, de curiosidade ou mesmo de admiração, mas ela não pode ser despercebida enquanto for uma *diferença* e, como tal, não poderia ser “natural”. A repulsa que grande parte de pessoas em várias culturas sentem por homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente por pessoas do mesmo sexo também não é *natural*: foram séculos de discursos religiosos, sanitaristas, jurídicos e psiquiátricos, por exemplo, que atrelaram valores e sentidos a essa prática e aos indivíduos por ela identificados. Simplesmente contar essa história de exclusão e denunciar o absurdo de se reduzir uma pessoa a uma categoria sexual não reduz a circulação e a eficácia de tais discursos, daí o lapso entre o empreendimento teórico e as práticas políticas por ele engendradas<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> No âmbito político dos Estados Unidos, Sullivan (2006) observa exatamente a discrepância entre a teoria que dá base aos esforços liberacionistas, notadamente embasada nas análises de Foucault e nos pressupostos da *teoria queer*, e a sua utilização política controversa, principalmente quando se faz uso do *outing*: quando se tornam públicas as práticas homoeróticas de pessoas famosas, muitas vezes à revelia da vontade e dos interesses dessas pessoas, com a finalidade de intercambiar essa experiência entre as esferas públicas e privadas.

Cria-se, então um impasse: ao se nomear esse indivíduo corre-se o risco de o substantivo se tornar um adjetivo e assim colaborar para sua redução a um estereótipo; reposicionar e valorizar essa *diferença*, ao torná-lo *queer* – tal como é posto por teorias norte-americanas – também pode gerar uma nova conformidade que anula o princípio desestabilizador que lhe dá suporte e, mais grave que isso, representa a utilização de uma experiência pessoal como uma plataforma política, a despeito da vontade e peculiaridade desses indivíduos. Certamente é possível verificar na teorização *queer* uma tentativa de materialização de um desejo de Foucault que é limar as barreiras que tentam confinar os homossexuais, pois esses podem, através exatamente de sua *diferença*, desestabilizar as empobrecidas relações sociais contemporâneas e gerar novas e originais formas de socialização não só para si mesmos, mas para todos. Daí seu interesse pela cultura *gay*:

[...] uma cultura que inventa modalidades de relações, modos de vida, tipos de valores, formas de troca entre indivíduos que sejam realmente novas, que não sejam homogêneas nem se sobreponham às formas culturais gerais. Se isso for possível, a cultura gay não será então simplesmente uma escolha de homossexuais por homossexuais. Isso criará relações que podem ser, até certo ponto, transpostas para os heterossexuais [...], e, mais do que dizer o que se disse em certo momento: “Tentemos reintroduzir a homossexualidade na normalidade geral das relações sociais”, digamos o contrário: “De forma alguma! Deixemos que ela escape na medida do possível ao tipo de relações que nos é proposto em nossa sociedade, e tentemos criar no espaço vazio em que estamos novas possibilidades de relação.” Proponho um novo direito de relação, veremos que pessoas não homossexuais poderão enriquecer suas vidas modificando seu próprio esquema de relações. (FOUCAULT, 2006, p.122)

Para além de um programa político ao estilo daqueles manifestados pela *teoria queer* e para além do discurso integracionista (exposto no artigo de Coutinho) que busca normalizar a experiência homossexual, é possível avançar com essa agenda num sentido que não seja nem a clausura cultural nem sua negação? De que modo se estabeleceria esse contato entre a *cultura gay* e outras (novas) formas de relações sociais? Especificamente em relação à construção de uma identidade nacional, é possível que a *sujeira* receba outra significação, numa espécie de *reciclagem cultural* que não se limite aos meios acadêmicos? Uma resposta firme a essas questões está demasiadamente distante dos nossos objetivos e competências, por mais que as obras analisadas – como veremos posteriormente – evidenciem e mesmo ofereçam soluções simbólicas para tais problemas.

O que se segue, então, não tem a pretensão de questionar, atualizar, traduzir ou refutar teorias que, de algum modo, se baseiam na existência de indivíduos *gays* ou objetos culturais *homoeróticos*, pois tem como objetivo primordial a *percepção dessa temática no âmbito literário*, tomando como suporte as obras analisadas nos capítulos anteriores. Nesse sentido, dispensa-se aqui uma preocupação exagerada e enfadonha sobre a procura ou utilização de um termo adequado para nomear *o amor que não ousa dizer seu nome*. Se, apesar do que foi dito, houver alguma contribuição teórica para além do campo literário, isso se deverá a qualidades intrínsecas das obras.

## 5.2. OUTRA NARRATIVIDADE

Podemos resumir a discussão posta até o momento: existem pessoas que se relacionam com pessoas do mesmo sexo; na cultura ocidental, é comum denominar tais indivíduos por termos como *homossexuais* ou *gays* – além de uma série de outros termos abundantemente criados e comumente utilizados com conotação pejorativa. Tais pessoas, no entanto, foram e continuam sendo reduzidas a uma identificação sexual produzida a partir de uma série de discursos culturalmente forjados que deram *forma* e *alma* a esses indivíduos. Indivíduos *homossexuais* são, portanto, ao mesmo tempo *reais* e *forjados*: reais, enquanto portadores de um desejo que se converte em identidade e, como tal, tem implicações sobre a forma como certos indivíduos se definem e são definidos; forjados, pois tal identidade é uma produção discursiva histórica e culturalmente construída.

Ressaltar essa distinção exposta acima não trará qualquer contribuição para a compreensão da expressão homoerótica, ainda menos em termos de literatura. Propomos que a questão seja posta em termos nem *identitários* nem *construcionistas*: **o homoerotismo como uma narrativa**. Não se trata de saber até que ponto alguém *é* ou *não é* homossexual ou de que modo uma personagem literária representa ou refuta os discursos oitocentistas que deram origem a certos estereótipos e estratégias de poder. Perceber a homossexualidade como produto de uma narrativa – ou melhor, de variadas narrativas – permite uma compreensão menos historicista ou essencialista e mais ambivalente e complexa do tema, pois leva em conta todas essas histórias contadas ou silenciadas pela psiquiatria, pelos padres e pastores, pelas manuais

de orientação sexual, pela escola, por Foucault e também pelas pessoas nas ruas, pela performance pública de uma *drag queen*, pelo beijo escondido num recanto escuro, por manchetes de jornal, por livros de ficção, por filmes e músicas, por parentes, amigos e vizinhos. Todas essas histórias que nunca são unívocas, que não podem ser resumidas, ignoradas, classificadas ou alinhadas e que muitas vezes são polêmicas ou mesmo contraditórias quando falam não apenas sobre sexualidade, mas principalmente sobre pessoas, violências, modos de vida e de sobrevivência social.

Quando alguém diz ser *gay* ou quando diz ser *brasileiro*, essa pessoa não está senão incorporando uma narrativa exterior à narratividade de sua própria vida, pois, nos dois casos, nada há de natural ou espontâneo: são narrativas que se impõem discursivamente, mas que só existem na ambivalência de discursos ao mesmo tempo *pedagógicos* e *performativos*. Para Bhabha (2003, p.207),

Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetida, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se tornou o lugar de *escrever a nação*.

Retomando esse pensamento, diríamos que também a “sociedade moderna” se tornou também o lugar de escrever a sexualidade. A distinção pedagógica e continuísta entre heterossexuais e homossexuais – incluindo valores e papéis sociais tão distintos e fechados que podem formar estereótipos – é cindida pela performance narrativa, estabelecendo um *entre-lugar* que desestabiliza a pretensa homogeneidade do discurso pedagógico. Desse modo, quando se observa a sexualidade como uma narrativa, não significa a negação de toda distinção entre heterossexuais e homossexuais, mas sim o impedimento de uma simplificação convertida em estereótipo, isto é, uma representação fixa que não permita o *jogo da diferença*. Na prática, isso representa uma ruptura tanto com os discursos eugênicos – que se empenharam na criação de perfis para a anormalidade homossexual e para a normalidade heterossexual – quanto com os esforços em se vasculhar as origens desses discursos – tal como o fez Costa (2002) tomando por base a literatura – com a finalidade de *desconstruí-los* e *desacreditá-los*.

Assim como a noção de hibridismo e as imagens de exílio corroem as pretensões totalitárias de pureza comunitária, a narratividade oferece representações heterogêneas que, por sua vez, desarticulam a imobilidade imagética dos estereótipos do “homossexual”. Usando termos da Crítica Literária, diríamos que a imprevisibilidade das personagens modeladas

substitui a tipificação das personagens planas. Essa mudança de perspectiva ocorre à medida que, retomando ainda Bhabha, a cultura deixa de ser considerada como *objeto epistemológico* e passa a significar um *lugar enunciativo*<sup>108</sup>. As conseqüências práticas de tal mudança impedem que as imagens homoeróticas num romance, por exemplo, sejam concebidas dentro de um quadro de representações atreladas a uma noção de identidade histórica. Tampouco reduz o texto cultural a uma causalidade discursiva ou a uma busca pelos “[...] sistemas semióticos que produzem os signos da cultura e sua disseminação” (BHABHA, 2003, p. 229). O que importa, portanto, não é questionar em qual obra – dentre as narrativas analisadas nos capítulos anteriores – haveria maior ou menor tensão, tendo como referência os estereótipos do homossexual e enfatizando a pretensa origem de um discurso unívoco e cumulativo (a totalização do discurso pedagógico). Considerar a homossexualidade dentro de um *lugar enunciativo* consiste mais precisamente na percepção de que nessas obras se articulam saberes culturais *adjacentes e adjuntos* em relação ao discurso pedagógico.

A resposta que essa perspectiva daria ao problema exposto por Coutinho, quando ele se interroga humanisticamente sobre o que faz *um ser humano como outro qualquer elevar o sexo à condição identitária* é exatamente a mesma dada a alguém que resolvesse se indagar sobre o que faz um ser humano restringir a sua *humanidade* a um recanto do planeta, a ser julgado por leis específicas e ser impedido de atravessar um rio porque ali se diz haver uma fronteira, porque ali se diz terminar sua nação. Nos dois casos, o indivíduo é interpelado por narrativas pretéritas e contemporâneas que são insistentemente lembradas e mesmo comemoradas – nesse sentido específico, as *paradas* que costumam celebrar o *orgulho gay* possuem certa correspondência com festividades alusivas à lembrança da *independência* de um país – mas também diluídas e tensionadas pela contínua enunciação, através de imagens como a dos exilados, dos estrangeiros e a daqueles que perturbam as fronteiras entre os estereótipos de homossexual e os de heterossexual, revelando suas fragilidades incorrigíveis e inconsistências esquecidas.

Posto no âmbito das fissuras da narratividade da nação, o *homossexual* também é apreendido unicamente “[...] na passagem entre contar/contado, entre aqui e algum outro lugar” (BHABHA, 2003, 212). Disso resultam duas implicações complementares: uma identidade narrativa e, como tal, objeto de estratégias de lembrança e de esquecimento; e uma subjetividade também narrativa que se evidencia na possibilidade de contar sua própria história, de

---

<sup>108</sup> Segundo Bhabha (2003, p.248), “o epistemológico está preso dentro do círculo hermenêutico, na descrição de elementos culturais em sua tendência a uma totalidade. O enunciativo é um processo mais dialógico que tenta rastrear deslocamentos e realinhamentos que são resultado de antagonismo e articulações culturais.”



narrar sua *história de vida*. A não-coincidência entre o que se conta sobre o homossexual (pedagógico) e o que *um* indivíduo pode contar sobre si, incluindo sua sexualidade *diferente* (o performativo) não deixa intactos os estereótipos criados com a finalidade de fixar esse indivíduo numa prisão identitária.

Da posição de *sujeira* a ser esquecida para a escritura da nação, o homossexual passa a ser sujeito de uma narrativa que, através de sua enunciação disjuntiva, salienta as marcas de tinta que os discursos totalitários tentam apagar a todo custo. As reações defensivas, assumidas por aqueles que se colocam como guardiões das páginas nas quais se conta a *história oficial* são mesmo semelhantes: racistas, sexistas, xenofóbicos e homofóbicos (como vêm sendo denominados indivíduos e práticas se opõem violentamente a expressões homoeróticas) não conseguem conceber que essa narrativa seja necessariamente compartilhada e disjuntiva, que a diferença, antes mesmo de ser imposta e ressaltada como uma marca de ofensa e indignidade, está *presente* e não pode ser confinada ou reprimida, podendo mesmo ser *ressignificada* narrativamente.

Se a literatura é um *lugar* privilegiado para se perceber a narratividade da nação e também da sexualidade, não o é porque exerça uma influência necessariamente maior que outros *espaços*, e sim porque, conforme observa Bora (2002, p.76)

[...] *las cuestiones literarias tienden a formalizar discusiones provenientes de otros campos discursivos y, a través de ellos, crear soluciones puramente textuales mediante las que concluyen la obra. Uno de estos presupuestos, al retomar el concepto de relato y traspasarlo al concepto de relato de la identidad, se basa en la afirmación de que la dialéctica de la identidad y la semejanza incorpora la noción de identidad narrativa.*

Desse modo, não se pode dizer que a nação e a homossexualidade, por exemplo, sejam produtos literários ou que certas obras e autores tenham sido responsáveis pelo estabelecimento dos estereótipos culturalmente dominantes. Buscar essas *soluções textuais*, de que fala Bora, pode sim constituir-se num projeto estético e também político, e essa aproximação entre os conceitos de *identidade* e *narratividade* possibilita a compreensão da complexidade entre o literário e os demais campos discursivos, evitando-se, desse modo, simplificações.

Vejam as implicações da narratividade homoerótica para a compreensão de *Stella Manhattan*, *Bem longe de Marienbad* e *Berkeley em Bellagio*.

Primeiramente, observando os protagonistas das três obras, pelo que já foi dito, há muito mais diferenças que semelhanças entre eles. Os modos distintos como se percebem e

são definidos inevitavelmente põem em dúvida a existência de um tema comum: poder-se-ia falar numa *textualidade homoerótica* nos três casos? Afinal o que há em comum entre um morador de *New York* que não consegue esquecer seus pais e sua vida no Brasil, o viajante inveterado que acumula experiências fragmentárias à procura de seu *graal* particular e o escritor que experimenta seus limites de memória, esquecimento e comunicação em instituições internacionais? Utilizar um termo como *homoerotismo* para os três casos não seria nivelar experiências demasiadamente distintas? Essas questões perpassaram os capítulos anteriores sem um esforço definitivo de resolução, pois esse dependia de uma compreensão do que chamamos aqui de narratividade homoerótica. Ora, tal como as da nação, as imagens homoeróticas são evidentes e inegáveis nas obras, por mais que sejam distintas. A questão, afinal, não é saber se o homoerotismo tem o mesmo significado para os protagonistas ou para as obras como projeto literário, porque, independentemente da forma como as imagens homoeróticas tenham sido dispostas, essas necessariamente se relacionam àquelas produzidas pelos demais *campos discursivos*. Em outros termos, diríamos que, exatamente por abordarem distintamente essas imagens, as obras se convertem num lugar de enunciação, instaura o *performativo* e, desse modo, corrói os estereótipos que o discurso pedagógico insiste em fixar como uma identidade essencialista.

Outra questão, derivada da primeira, seria a dissolução do homoerotismo nas obras, chegando a um grau próximo do esvaziamento. Certamente uma das diferenças principais entre a abordagem do tema em *Stella Manhattan* e *Berkeley em Bellagio*, por exemplo, diz respeito aos distintos graus de relevância que há entre a identificação sexual de Eduardo e as relações sexuais episódicas de João: no primeiro caso, trata-se do fator primordial que desencadeia a experiência de exílio e conseqüentemente o sentimento de orfandade; no segundo, o ato sexual se torna um êxtase sensorial cuja conseqüência única seria a ligação momentânea da personagem com seu ambiente, uma forma de comunicação. Se, no romance de Silviano Santiago, a identidade narrativa do protagonista sofre uma profunda mudança a partir da “descoberta” de sua sexualidade pelos pais, no romance de João Gilberto Noll não ocorre nada parecido: sem descobertas, sem frustrações, sem conflitos. Desse modo, no rastro dessas diferentes representações, torna-se necessário um olhar mais detalhado sobre o papel da sexualidade na identidade narrativa das personagens.

#### 4.3. TRÊS CASOS (NÃO) EXEMPLARES

Uma das principais dificuldades encontradas por Eduardo nos Estados Unidos diz respeito exatamente ao empobrecimento de suas relações sociais, o que se deve, em parte, a sua incompatibilidade com os modos de vida americanos e com a extrema erotização da crescente comunidade gay nova-iorquina. Logo no início do romance, Paco (Lacucaracha) oferece um itinerário homoerótico da cidade:

“Sítio de atraco, tú no entiendes?”

[...]

*Lugares de pegação*, Eduardo compreendeu em silêncio e depois em voz alta. [...] Lacucaracha pegou o trem andando e foi falando que Nova Iorque era o paraíso na terra, tu no puedes imaginar, Chico, hay de lo bueno y de lo mejor, e foi logo enumerando as possibilidades sem perceber que o rosto de Eduardo se tornava sombrio [...] recuando-se ou sentindo-se acuado [...]

Depois de passar pelo Village, suas praças, ruas e bares, e mais outras ruas e o cais do porto, com los camioneros, uma maravilla durante el verano, chico, tú lo verás, Paco entrou no capítulo dos cinemas, cuidado! Mas muito cuidado mesmo com a rua 42 [...]. (SM, p.35).

ao qual, Eduardo reage com um choro que denuncia “os últimos meses de rejeição, sofrimento e solidão” (SM, p.37). Nesses espaços ocorre a emergência de uma cultura homoerótica, com seus signos próprios, mas certamente delimitada e cercada como convém a qualquer construção comunitária. Nesse sentido, a vida dupla de Vianna é sintomática das dificuldades em se conciliar imagem pública e desejo privado:

[...] Você sabe, mulher, casa, colegas, fico muito visado.

O Vianna foi enumerando as mil dificuldades que tinha para transar numa legal em Nova Iorque, ainda mais que gostava agora de gente barra pesada [...], e em Nova Iorque se a pessoa não estiver vestida a caráter, nada feito. Só de uniforme. Cada um com o seu. Por isso tinha umas roupas de couro escondidas em casa e já não sabia como continuar a escondê-las sem levantar suspeitas da mulher. (SM, p.55).

Os desejos homoeróticos de Eduardo, no entanto, não são projetados para esses jogos: ele projeta um futuro comum com Rickie longe dali, uma volta ao Rio de Janeiro. Sonhos irrealizáveis, pois foi esquecido tanto por sua família no Brasil quanto por Rickie. Os ideais românticos de Eduardo e a dureza cotidiana da metrópole eram, afinal, inconciliáveis.

Assim, a sexualidade de Eduardo tornou-se, independente de sua própria vontade, o motivo de seus problemas no Brasil e também nos Estados Unidos. Enquanto o romance descreve a efervescência política da época, que envolve o próprio protagonista, o estopim para o desaparecimento de Eduardo está relacionado mais diretamente ao acúmulo de rejeições e à falta de afetividade sentida por ele. O resultado é uma falta de matéria para se pensar a continuidade de sua *história de vida*: Eduardo não consegue mais transpor para o futuro a solução de seus problemas no presente da narrativa, e sua história, como se costuma dizer, perde o rumo. Como foi visto, não há como se chegar a um equilíbrio entre suas memórias e o esquecimento; Rickie que simbolicamente representa uma possibilidade de futuro, um exercício de prospecção capaz de aliviar os tormentos e perdas trazidas à tona pela retrospecção, o abandona e, assim, não resta outra opção para o protagonista senão desaparecer, interromper de modo misterioso a escritura de sua história.

Por sua vez, para o protagonista de *Bem longe de Marienbad*, a sexualidade está inserida no mesmo plano da aventura, do jogo e do enigma: a mobilidade. A narratividade homoerótica se infiltra na novela não apenas por se tratar de uma procura impulsionada pelo desejo entre dois homens, mas também através de referências culturais deixadas por K – tais como uma citação do romance *Querelle de Brest*, de Jean Genet, e de sua adaptação para o cinema, por Fassbinder. Se o homoerotismo se torna trágico em *Stella Manhattan* pelo excesso de memória, a insuficiência da mesma é que torna irrealizável o encontro e um desfecho para a narrativa. De todo modo, tanto a imagem de Rickie no romance de Santiago, quanto a de K. em *Bem longe de Marienbad* podem representar a irrealização do desejo homoerótico, mas em sentidos distintos, senão opostos: no primeiro caso, os lugares não oferecem a possibilidade para a realização dos sonhos de amor romântico de Eduardo; no segundo, o protagonista não se prende aos lugares (pois são convertidos em *não-lugares*) e portanto, o seu desejo só pode ser realizado como uma projeção. Em sua análise sobre a novela, Lopes (2002, p.202) observa que “a deriva é uma felicidade (poderia quase dizer uma utopia no presente, uma salvação) [...]. Não é mais necessário fugir do passado, do peso das lembranças. O olhar não torna o protagonista simplesmente espectador, liberta-o das prisões interiores.” Essa liberdade por via da esquivia das lembranças é o que falta a Eduardo e o que sobra em *Bem longe de Marienbad*.

A deriva acentua a sutileza com que o tema homoerótico foi posto na novela. Afinal, a personagem é portadora de uma sabedoria peculiar aos viajantes: deve-se evitar mesmo qualquer movimento suspeito, pois não se conhece os *limites de aceitabilidade* e de *tolerância*. Quando evita olhar demais para as enguias ou para os outros turistas, o protagonista demonstra ter adquirido um *savoir-vivre* diretamente relacionado com a narratividade homoerótica.

Ora, não conhecer esses “limites”, as “regras locais”, significa que eles são variáveis, diversos de outros lugares pelos quais o protagonista já passou. Desse modo, também como um viajante, o protagonista sabe que pode ser identificado e qualificado de modos distintos de acordo com as narrativas locais que dão suporte a uma identidade homossexual. Nesse sentido, o desapego extremo entre o protagonista e o espaço pode ser compreendido também como uma esquivas dessas narrativas que tolheriam sua liberdade e o aprisionariam num modelo, num tipo, o que seria abominável do ponto de vista da personagem.

Enquanto a história particular de Eduardo é esmagada por narrativas exteriores e totalitárias contadas por pessoas relativamente próximas a ele, a história particular do protagonista de *Bem longe de Marienbad* é produzida por silêncios e se perde na errância. Haveria, portanto, no romance, uma denúncia da opressão de narrativas pedagógicas que simplificaram, reduziram e violentaram Eduardo. Na novela, por outro lado, é o protagonista que se esquivas dessas narrativas.

Desse modo, **Eduardo representaria o homossexual oitocentista observado por Foucault apenas se for observado de um ponto de vista exterior e equivocado**, tal como o do professor Aníbal. Por sua vez, **o protagonista de Bem longe de Marienbad simbolizaria a negação de uma identidade homossexual apenas para alguém que não pertença a lugar algum e que vivencie solitariamente sua existência**, pois esse seria o único modo de não ser objeto de uma narrativa (nacional, sexual, ou qualquer outra).

Outra forma de incorporar a narratividade homoerótica como substrato literário é apresentado em *Berkeley em Bellagio*.

Como foi dito, o erotismo no romance é uma experiência profundamente sensorial e representa a única forma de ligação entre o protagonista e o ambiente de exílio. O corpo se converte em modo de contato entre sujeito e uma realidade constantemente ameaçada pela relação tensa entre memória, imaginação e esquecimento vivenciada pelo protagonista. A esse respeito, a narração de seu contato sexual com um jovem empregado da instituição americana em Bellagio é particularmente significativa pelo uso de imagens *religiosas* para expressar essa *ligação*<sup>109</sup>:

---

<sup>109</sup> Sobre a relação entre prazer estético e êxtase religioso em *Berkeley em Bellagio*, Brayner conclui que “para o protagonista, a fundação americana representa a morte da experiência estética como uma forma de prazer sensual da mesma forma que a hierocracia da Igreja Católica indica a obliteração das experiências religiosas como um modo de êxtase corpóreo. Desta forma, êxtase sexual, êxtase religioso e prazer estético parecem estar associados pelo escritor como experiências interligadas.” (BAYNER, 2006, p.219, tradução livre, original em inglês).

[...] Deus baixou aqui, é vivo [...] mesmo que o *ragazzo* não soubesse, não importa, era Deus que ele continha no seu peito arfante, não o Deus que não saía das igrejas mas o Deus que pulsava atrás da calça apertada do *ragazzo*, o Deus que se aplumava e se punha rígido, colosso! [...], o Deus que ali se deixou ordenhar como um bovino e que ali se deixou beber não bem em vinho mas em leite que o nosso senhor gaúcho engoliu aos poucos, na carestia da idade, lembrando-se da Primeira Comunhão, terço nas mãos, ar de bem-aventurança - de joelhos olhou o *ragazzo* como se rezasse pelos mortos seus amigos, por aqueles que não mais podiam aproveitar a vida desse jeito, sentindo sim o gosto áspero que ele não experimentava havia tanto, gosto desse nobre líquido que corre em seus microfilamentos [...]. Era desse líquido com o inóspito gosto de rudimento da espécie que ele bebia ajoelhado, um líquido que talvez esperasse aflito seu dia de criar um santo ou um monstro nas entranhas de sua vítima e que agora se desperdiçava pela garganta sedenta de outro macho. O *ragazzo* limpou-se na cortina e o homem ajoelhado viu que sua liturgia estava finda [...]. (BeB, p.30-31).

Desse modo, o (homo)erotismo no romance, quando relacionado ao exílio, se expressa como um ritual que marca uma reação presenteísta contra a insegurança do deslocamento e, como tal, não se poderia distinguir a narração do ato sexual entre o protagonista e a brasileira, em Berkeley, desse outro entre ele e o jovem empregado, em Bellagio. O homoerotismo ganha uma narratividade particular apenas quando filtrado pelas retrospectões e prospecções, especialmente quando a personagem seleciona memórias fragmentadas e projeta prospecções imprecisas sobre sua relação com Léo antes e depois de seu exílio:

[...] ele voltaria para casa para se enamorar de um homem mais jovem, nem tanto, gerente de uma farmácia em Porto Alegre, [...] ele andava agora com saudades do caso que tivera com esse rapaz e que acabara de se extinguir (ou não) – ah, sua memória depois da queda – saudades do caso, sim, e não exatamente do sentimento teimosamente preambular que nutria por Léo [...], o cara que lhe emprestava um pouco da prática da vida: em quem confiar ou não, como conseguir o que não atinava pedir por algum orgulho, rarefação oral, medo de não ser aceito e não sei que mais. [...] eles se sentiram impossibilitados de resistir à tirania da rotina os apartamentos um do outro até o ponto em que voltar para casa tornava-se um martírio, mesmo que na hora anterior ao desenlace (e houve?) os dois tenham ido para cama [...] apenas para selar com o jorro amarelado a história deles dois, nada mais. (BeB, p.20, 21).

A hesitação do protagonista que não consegue conciliar seu desejo “preambular” por Léo com sua rotina em Porto Alegre é justificada exatamente por essas possibilidades: orgu-

lho, “rarefação oral” e medo. Em todo caso, pode-se perceber que tal dificuldade surge apenas quando a *história de vida* do protagonista tenta se unir com a de outra personagem. Não se trata mais apenas de êxtase sensorial: o sentimento que teima em ser *preamblear* exige um amadurecimento que requer uma reparação na identidade narrativa da personagem, mais especificamente em relação ao homoerotismo. Esse, por sua vez, surge como uma diferença no romance apenas quando enxergado pelo olhar exterior – como foi discutido, do ponto de vista do desejo e da sensualidade estética, não há *diferença* – mas, mesmo assim, tem significado dentro da identidade narrativa do protagonista, o que pode ser percebido através da seguinte lembrança-imagem do protagonista:

Ele só tinha mesmo o que olhar na sua Porto Alegre, nessa cidade por onde a cada caminhada costumava descobrir [...] novos focos de resistência da memória, fosse como fosse a sua – esta mesma, cuja nascente quase se dissolve de uma vez por todas ao levar os choques insulínicos na adolescência, por não querer passear com outros jovens, por não querer ao menos estudar, freqüentar uma escola com seus calendários viris de futebol, brigas, socos, muito, muito mais. Ao ser pego abraçado a um colega no banheiro, abocanhando a carne de seus lábios [...] ele era o culpado – já o colega, não, nem tanto; ele, sim, apontado como o que desviaria o desejo de outros jovens das “metas proliferantes da espécie”. Por que era ele um emissário de um mundo que os discursos dos padres condenavam ao silêncio sepulcral? [...] por que se roía a ponto de o levarem para o Sanatório para ali se revolver impregnando-se de choques insulínicos como se só na convulsão pudesse remediar um erro que ele ainda não tivera tempo de notar dentro de si? (BeB, p.22,23).

A insistência em recorrer à memória é a única forma de o protagonista intervir em sua história narrativa: as lembranças de um passado marcado por problemas de fobia social, tratamentos à base de insulina e recriminações morais por suas experiências homoeróticas são a única segurança possível em meio à desarticulação de sua identidade causada pelos excessos de esquecimento: a *resistência da memória, fosse como fosse a sua*, impulsiona João não apenas a resistir ao exílio e ao esquecimento como também o faz procurar uma possibilidade de construir seu cotidiano, o que implica também uma vivência homoerótica que não seja baseada nos *discursos silenciadores dos padres*, os quais tencionam o cumprimento de um *calendário viril*, incluindo a imposição das *metas proliferantes da espécie* – o aspecto *pedagógico* da sexualidade que conduz a narratividade homoerótica a uma anormalidade.

A reconstrução do cotidiano do protagonista e o reposicionamento da questão sexual no plano subjetivo de sua identidade narrativa requerem também um olhar de um homem de meia-idade sobre a homocultura porto-alegrense:

[...] só não lembro a data em que cheguei, quando retornarei a Porto Alegre, para as águas barrentas do Guaíba, para as minhas caminhadas a partir da Usina do Gasômetro [...] e ao entrar no Shopping Rua da Praia contar quantos garotos de programa estão postados nas imediações da portaria, quantos homens maduros, mesmo velhos, a rondar por ali farejando a companhia de um deles, mas qual deles?, há tantos – então os mestres grisalhos sentam por ali, alguns no café do McDonald's logo do lado do vidro para a rua, um aquário não para quem cobiça a carne, mas a grana desses mestres sem lição aparente para partilhar [...] – há hotéis nos arredores, cobram pouco por um quarto [...] o garoto pede quase sempre o pagamento antes do encontro, o homem maduro então revive sempre os mesmo gestos, como se fosse a mesma lenda a se desenrolar em todo o fim da tarde. (BeB, p.62, 63).

Esses *gestos que se repetem* a partir da mesma *lenda* formam uma descrição fechada desse ritual homoerótico e nesse sentido são tão *pedagógicos* quanto o *discurso dos padres*, pois ambos formam estereótipos e não dão margem para o jogo da diferença. Esses *mestres sem lição aparente para partilhar* representam outra dificuldade para a construção do cotidiano do protagonista: não há um modelo de socialização pronto no qual ele possa se basear para traçar, prospectivamente, uma vida compartilhada na sua volta ao Brasil<sup>10</sup>, pois não havia espaço para escrever sua história junto com Léo nem nas narrativas da *ação viril* – da qual ele já se sentira *exilado* desde a adolescência, ao assumir, como uma espécie de fardo, a alcunha de ser o “contemplativo” em meio aos “atletas” – nem na cultura homoerótica que se limitava a rituais impessoais e efêmeros de busca de prazer com o uso de dinheiro.

Quando esse retorno acontece, no entanto, a presença de Léo e de Sarita no cotidiano do protagonista possibilita que se inicie a formação de laços sociais entre eles e, desse modo, ao mesmo tempo, se retoma e se altera o modelo familiar culturalmente convencional, ressaltando-se assim um vetor *performativo* para a narratividade homoerótica no plano simbólico do romance.



#### 4.4. IMPLICAÇÕES DA NARRATIVIDADE HOMOERÓTICA

Pelo que foi observado, ficam evidentes os modos distintos com que o homoerotismo se põe narrativamente na trama das três obras comparadas, pois imagens de vitimização, de esquiva e de formação de novas formas de socialização resultam dos diversos modos com que a narratividade homoerótica é apreendida pela identidade narrativa dos personagens. Do conflito entre essas duas narratividades surgem tensões e também soluções textuais, afinal, nem as personagens conseguem se desvencilhar facilmente de uma identificação homossexual – tal como se observou em *Bem longe de Marianbad* – nem se acomodam passivamente a algum estereótipo imposto pelo discurso pedagógico nacionalista – negado simbolicamente pelo desfecho trágico de *Stella Manhattan*.

Nesse aspecto, de certo modo, *Berkeley em Bellagio* se sobressai às outras obras porque nesse romance há nitidamente uma reelaboração narrativa da homossexualidade, tomada não mais como uma *sujeira* resultante de uma diferença essencial (identidade essencialista) e sim como um desejo que, só através dos outros – do discurso dos padres, como é expresso no romance – é anormal (identidade construída), mas cujo significado no romance é transitivo e articula relações complexas entre memória, esquecimento e projeções (identidade narrativa). Como foi dito anteriormente, dentre as obras comparadas, apenas no romance de João Gilberto Noll ocorre uma *saída* (literal e simbólica) do exílio. Tal possibilidade, no entanto, só se materializa narrativamente porque o *sentimento preambular* do protagonista por outro homem pôde dar origem a uma forma de vivência compartilhada não limitada pela cultura gay: o caráter estético da união erótica entre o protagonista e Léo trouxe consigo uma responsabilidade moral<sup>111</sup> por Sarita e também pela criança refugiada.

Escrever um “final feliz” que inclui, mas não se limita a uma história de amor entre dois homens tem profundas implicações sobre a narratividade homoerótica, pois problematiza a imagem estereotipada que forma a identidade homossexual. Utilizando termos comuns a Bhabha, diria haver em *Berkeley em Bellagio* uma *cisão enunciativa* que se abre possibilida-

---

<sup>110</sup> Tal como foi apontado anteriormente, a possibilidade de serem construídos – a partir da cultura gay, mas não limitada a esta – outros modelos de socialização é uma questão sobre a qual Foucault demonstrou particular interesse e que de certo modo faz parte da agenda política da *teoria queer*.

<sup>111</sup> Num sentido lévinasiano, no qual o Outro se converte em Face exigente de atenção e pelo qual o eu assume um compromisso de responsabilidade.

des narrativas, a exemplo do que ocorre com os chamados *romances de formação* (*Bildungsroman*), isto é, aqueles nos quais, segundo análise de Mikhail Bakhtin (2000, p.239),

A imagem do herói já não é uma *unidade estática* mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica*. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregnando-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida.<sup>112</sup>

A *unidade dinâmica* expressa bem a dimensão narrativa da identidade como resposta à tensão constante entre *mesmidade* e *ipseidade* que só pode ser compreendida pela temporalidade da narrativa e resulta num ganho de experiência para o herói. Esse, por sua vez, pode se *reconciliar* com o mundo concreto – o que também caracteriza o *Bildungsroman* – e prenunciar mudanças no horizonte, pois

O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito [...]. A força organizadora do futuro desempenha portanto um importante papel, na medida em que o futuro não é relativo à biografia privada, mas concernente ao futuro histórico. (BAKHTIN, 2000, p.240)

Tem-se, pois, no pleno narrativo, um encontro entre uma temporalidade da personagem e outro concernente ao *futuro histórico*. Quando a literatura é posta como modo de apreensão dessa *força organizadora do futuro*, resulta uma conciliação entre estética e ética, pois esse homem inédito de que fala Bakhtin se materializa na obra, mas suas implicações não se resumem à *biografia ficcional* da personagem: de certo modo, ele profetiza a emergência de uma nova época. Ao se observar o *romance de formação* pela perspectiva da configuração narrativa, inerente a qualquer identidade individual ou coletiva, não se pode qualificar esse futuro aberto na/pela obra como utópico, pois, do mesmo modo que narrativas deram sustentação à época anterior, outras narrativas irão promover a insurgência de novas épocas.

---

<sup>112</sup> Bakhtin estabelece distinções entre esses “romances de formação do homem”, segundo as diferentes formas com que o tempo (histórico, biográfico ou cíclico, por exemplo) se relaciona com o herói. O rigor pertinente dessa classificação, no entanto, não é necessário para a presente análise, uma vez que buscamos unicamente relacionar as características do *romance de formação* com a noção de *narratividade* tomada de Bhabha.

Falar em mudança de épocas pode parecer demasiadamente forçado para analisar uma obra como *Berkeley em Bellagio*, em que o protagonista narra para si mesmo, sem escândalos nem pedantismos, como atestou Castello (2002). No entanto, em termos de narratividade homoerótica, a obra pode mesmo ser situada como uma fronteira entre duas épocas: sai-se de uma em que a expressão homoerótica é afirmada como uma anormalidade essencial ou negada por ser uma construção cultural e entra-se em outra na qual o homoerotismo é posto na fissura aberta pela narratividade da nação. Desse encontro, resultam modificações radicais: a nação é retomada não como uma abstração totalitária e sim como um *lugar*, isto é, um espaço significativo, mais ou menos aderente, como o do apartamento que passa a significar um ambiente onde se desenvolvem relações afetivas (histórias de vida compartilhadas) e o da própria Porto Alegre, que não é apenas uma cidade, mas o *lar* – provisório, improvisado e rudimentar, mas ainda assim um lar – capaz de abrigar outros desterrados, outros exilados, tal como o protagonista também o foi e pode voltar a ser; o homoerotismo, por sua vez, é retomado através de seu aspecto corpóreo, no nível do desejo e que precisa ir além dos espaços e das posições culturais anteriormente definidas – tal como a dos *velhos mestres sem lição aparente para partilhar* – para abarcar uma “simples” história de amor entre dois homens, sendo necessário **criar condições objetivas para que**, no desfecho do romance, findo o período de aprendizado para o herói *em formação*, **o homoerotismo pudesse dar origem a uma família**. Nisso reside, a nosso ver o aspecto mais evidente do teor *anticonvencional* do romance, também percebido por Castello (2002).

A imagem de família, afinal, possui uma relação metonímica com a de nação não apenas em *Berkeley em Bellagio*, mas também nas outras obras comparadas. Quando se aproximam essas duas narrativas (a da família e a da homossexualidade), também o conceito de família é reelaborado: da imagem uma instituição formal e institucionalizada que funciona a serviço de uma ligação comunitária maior – e cuja falência é categoricamente denunciada em *Stella Manhattan* – passa-se a outra que inclui um equilíbrio construído cotidianamente entre satisfação estética (que inclui, mas não se limita à esfera sexual) e responsabilidade moral, tal como insinua o seguinte trecho de *Berkeley em Bellagio*:

Falo de um quadro em que entraríamos sem pensar, incluindo a pequeninha, e assim continuaríamos não pedindo nada além do que o dia nos apresentasse, pouco, muito pouco para muitos, até demais para nós, que talvez precisássemos de muito, muito menos, apenas esse roçar de dois corpos completos. (BeB, p.94).

É nesse microcosmo que surge a *força organizadora do futuro* de que fala Bakhtin. O projeto estético do romance, afinal, não possibilita generalizações que implicariam unicamente a formação de novos discursos pedagógicos sobre o homoerotismo. É essa construção cotidiana da identidade narrativa do protagonista e do espaço familiar que se esboça no romance que permite distinguir a formação do herói e a perspectiva da utopia. Em outro trecho, o protagonista verbaliza essa diferença:

[...] encabulado se alguém do meio cultural me visse, por estar gastando à toa o meu tempo histórico, sim, estava na moda à época se falar em tempo histórico, o tempo em progressão, usado sobretudo para melhorar os dias de necessidade que corriam, até que se pudesse reviver a lenda de um reino onde folgaríamos plenamente suprimidos, [...] uma humanidade novamente coesa em harmonia pela selva, [...] um paraíso mais à frente, quem sabe além daquele rio, logo após aquela árvore – venha...! Eu e Léo, porém, começávamos e compreender [...] que o melhor mesmo era a paciência, preparar o dia seguinte sem pensar nele como um esposo que necessariamente nos dará mais do que pedimos. O que é que pedíamos, hein? Antes de me responder [...] Léo corria para atender Sarita, que chorava acordando da sesta [...]. (BeB, p.95).

O protagonista, dessa forma, se recusa a projetar seu *tempo histórico* para a produção de um paraíso futuro, pois está imerso no projeto de reconstrução de sua própria narratividade presente. Quando ele formula essa questão, é sintomaticamente interrompido pelo choro de Sarita que, por sua vez, representa a melhor resposta que poderia ser dada: vidas precisam ser cuidadas no ritmo com que o dia vai sendo criado/vivido e, sobre a aparente trivialidade, conceitos como nação, família, exílio e homossexualidade são radicalmente reformulados pela força enunciativa da literatura.

Apenas quando o desejo homoerótico se dilui entre outras narrativas, quando sai de seu próprio exílio cultural ao qual foi confinado pedagogicamente para *contaminar* outras esferas sociais e quando finalmente perde sua autonomia de projeção comunitária, ele deixa de ser uma simples construção social e passa a ser uma das tramas com as quais o nosso futuro histórico é escrito.

## 6. CONCLUSÃO

Desde as contribuições teóricas de Benedict Anderson – que descreveu e analisou os meios que favoreceram a criação e difusão das *comunidades imaginadas* – aprendemos a pensar a nação como uma comunidade criada por narrativas e exemplificada através de textos, incluindo os literários, pois, por mais que os discursos do poder propusessem uma escrita unívoca e centrada da nação, ela nunca foi homogênea. Bhabha, ao retomar o aspecto enunciativo dessas narrativas e privilegiando a compreensão da *diferença* como contrapartida fluida aos discursos totalitários, deu margem para que se pudesse deslocar esse processo narrativo para outras categorias.

Entre os vários discursos da diferença, a homossexualidade é comumente compreendida como produto internalizado através dos discursos médico-legais que (re)inventaram a sexualidade, tendo como base a normatividade heterossexual como modelo adequado às formações nacionais oficiais. Os *homossexuais*, por sua vez, passaram a simbolizar um modelo inadequado, um lixo indesejável para a *nação*. Em decorrência de tais discussões, surgiram novos direcionamentos teórico-acadêmicos, oriundos sobretudo de teorias pós-estruturalistas, incluindo a *teoria queer*, cuja repercussão adquiriu maior respaldo no meio acadêmico norte-americano.

Os conceitos citados acima já foram suficientemente debatidos e desdobrados analiticamente por estudos em diversos campos das ciências humanas, não sendo necessário, portanto, que se utilizem obras literárias para aprová-los ou refutá-los. Nesse sentido, o presente estudo não teve a pretensão de enxergar, na imobilidade das letras – é um grande equívoco considerar um texto literário como atalho para pesquisas de campo – um meio para comprovar qualquer teoria e sim o inverso: o valor de cada um dos aspectos teóricos utilizados aqui só pode ser medido pelo grau de compreensão das obras por ele permitido. Para tanto, conceitos como o de exílio (nomadismo), não-lugar, modernidade líquida, narratividade da nação e identidade narrativa foram retomados em nosso estudo sem cuidados excessivos sobre a compatibilidade teórica do pensamento de autores como Said, Bauman, Foucault e Ricœur, uma

vez que todos eles, de algum modo, auxiliaram a compreender as linearidades e discrepâncias nas/entre as obras.

A análise comparativa entre a novela *Bem longe de Marianbad*, de Caio Fernando Abreu e os romances *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll, envolvendo basicamente três aspectos distintos – o exílio, a nação e o homoeerotismo – requeria mesmo uma amplitude teórica incomum, pois trata de aspectos comumente inconciliáveis como a correlação entre a nação e o homoerotismo.

Inicialmente, como foi percebido, o homossexual só participa do projeto nacional como uma *sujeira* (alguém cujas características presumíveis não se adequavam ao modelo de masculinidade que era imposto e, mais grave ainda, tornavam evidente esse projeto, negando-lhe o efeito de naturalidade), algo que deveria ser combatido, posto que não pudesse ser totalmente exterminado – como exemplifica o romance *Stella Manhattan*. Em todo caso, a nação, como espaço textual, torna-se sempre uma referência para as três obras, pois os protagonistas são postos num exílio diegético e simbólico e cada um estabelece uma relação distinta com a terra estrangeira em que se encontra, com seu passado lembrado/esquecido e com a idéia de nação de origem. Todos esses aspectos não são tomados de um ponto de vista genérico e sim de um que compreende o processo de elaboração narrativa, através do qual a nação é materializada pelas lembranças felizes das praias do Rio de Janeiro e lembranças tristes da difícil convivência familiar (*Stella Manhattan*) ou pelas lembranças fragmentadas e incertas de Porto Alegre e de alguém que lá ficou (*Berkeley em Bellagio*) ou ainda ser apagada pelo movimento contínuo do viajante e pelo uso sintomático do esquecimento (*Bem longe de Marianbad*).

Desse modo, a nação não é posta como uma unidade inteligível e puramente construída socialmente e sim entranhada na *história de vida* dos protagonistas. Assim, podemos deduzir um duplo movimento: do mesmo modo que a nação se infiltra na identidade narrativa da personagem, a imagem pedagógica de nação resulta menos de condições históricas do que de narrativas que inventaram um sentimento de comunidade, de pertencimento. Vista de modo ascendente, percebe-se uma tentativa de tornar homogênea e monográfica *uma* narrativa (vetor pedagógico) a partir de estratégias de simplificação e generalização; de modo descendente, essa narrativa se acomoda de modo específico à história de vida de cada um (vetor performativo), desfazendo qualquer ilusão de unidade ou totalidade.

Dir-se-ia então que, sendo *brasileiros* os três protagonistas, é a mesma nação que eles lembram/esquecem nas três obras comparadas. Nesse aspecto, teoria e análise confluem para uma resposta negativa contundente, pois o significado de nação, como foi visto, é absoluta-

mente distinto em cada obra, não havendo a possibilidade de fazer o percurso ascendente da narratividade da nação.

E quanto à homossexualidade? Quais conclusões acerca da nação poderiam ser transpostas para essa esfera? Sabemos que se trata de uma construção relativamente recente – tal como as nações – e que também o discurso pedagógico tende a generalizar uma narrativa que pode ter sentidos diversos para pessoas distintas. Novamente podemos estabelecer um duplo movimento: o ascendente é bem ilustrado pelas análises de Foucault sobre o surgimento da *personagem* homossexual no século XVIII e também pela formação de uma cultura gay no sentido comunitário do termo; o descendente, isto é, as formas variadas com que a identificação sexual influi na identidade narrativa das pessoas, deixa em aberto o *jogo da diferença* e põe em cheque os estereótipos criados pela perspectiva pedagógica.

Reformulamos a questão anterior e perguntamos: tomando como *homossexuais* os três protagonistas, seriam eles meras representações de arquétipos com o mesmo corpo, mesmas formas de pensar e agir e vivenciando da mesma forma sua sexualidade? Repete-se também a resposta: não, porque, por mais que o discurso pedagógico exista e exerça sua força narrativamente, as diferenças entre eles são incontestáveis e mais uma vez o performativo demonstra sua vitalidade.

A questão primordial, a que motivou parte deste estudo, no entanto, é outra: de que modo se pode dizer que alguém *seja* brasileiro (por exemplo) ou homossexual? Atribuir uma identidade não significaria ressaltar uma criação histórica e cultural cuja *desconstrução* traria melhores resultados? A esse respeito, novamente o conceito de narratividade e mais especificamente o de identidade narrativa é útil, principalmente ao tratarmos, como é o caso, de obras literárias. Ora, a identidade da personagem, tal como observou Ricœur, é construída pela história relatada, pelos acontecimentos que provocam variações (ipseidade) sobre alguém que ainda pode ser reconhecido como o mesmo (mesmidade). Nesse sentido, estão inseridos na identidade de uma personagem todos os eventos relatados na narrativa que interferem na sua compreensão de si – daí a singular importância das anacronias resultantes de lembranças da personagem. Quando Eduardo se lembra de sua família pela perspectiva de alguém que foi vitimado em decorrência de sua homossexualidade, fica patente que esse *fato* tem significado para ele. Do mesmo modo, quando João relembra a infância e relaciona sua reclusão social à forma como foi julgado pelo discurso dos padres, não se pode negar que tal cena faça parte também de sua identidade. Os receios com que o protagonista de Caio Fernando Abreu se apresenta nos lugares onde está também são representativos. As formas distintas com que esses acontecimentos (narrados ou presumidos) ganham significação dentro da história de

vida de cada um dos protagonistas comprovam que nenhuma identidade pode ser convertida em estereótipo, por mais que os discursos pedagógicos insistam em promovê-lo, mas também atestam que a identidade narrativa de cada um não é escrita unicamente por sua vontade, pois está necessariamente relacionada, mesmo problematicamente, à cultura que o cerca e às pessoas com quem (com)vive.

Nesse sentido, o trabalho de Foucault é singularmente útil para perceber o caráter descendente e *exterior* dessa narratividade (o pedagógico) em relação à criação da personagem homossexual, mas silencia em relação à compreensão de como essa personagem foi redimensionada – através do jogo contínuo entre memórias e esquecimentos – no *interior* das histórias de vida (o performativo) dos indivíduos identificados como homossexuais, muito antes de se falar em *identidades fragmentadas* ou *sujeitos descentrados*.

Podemos compreender uma diferença fundamental para a questão da identidade homoerótica nas três obras comparadas: em *Stella Manhattan* se enfatiza aderência do passado e da memória; em *Bem longe de Marienbad*, a fluidez do viajante e a perspectiva de futuro; em *Berkeley em Bellagio*, por sua vez, a construção cotidiana do presente. Como foi demonstrado, apenas neste último ocorre, no próprio projeto estético, uma necessidade de criar um elo entre nação (noção retomada inicialmente a partir do apartamento em que o protagonista vive, depois ampliada para as ruas de Porto Alegre e posteriormente expandida para além dos limites territoriais através do contato com os refugiados) e homoerotismo (noção que também é ampliada, indo da vaga lembrança de Léo e dos infortúnios na infância, para a descrição de espaços de prostituição em Porto Alegre e finalmente se desdobrando numa imagem esboçada de família). Não se pode deduzir, no entanto, que em *Berkeley em Bellagio* haja uma melhor representação homo(erótica)(afetiva)(sexual) do que nas outras obras, pois significaria também a eleição totalitária de um modelo cuja validade está narrativa e eticamente vinculada à identidade do protagonista.

Além do mais, apenas quando confrontado com outras possibilidades, a exemplo das apresentadas em *Stella Manhattan* e em *Bem longe de Marienbad*, o desfecho do romance de Noll inverte uma suposição redutora: a de que indivíduos homossexuais necessitariam de uma estrutura familiar semelhante à apresentada pela tradição cultural. O caso talvez seja bem o inverso: é a estrutura familiar tradicional que necessitaria ser ressignificada no âmbito da *diferença* para dar conta dos diversos meios de socialização, independentemente da sexualidade dos indivíduos nela envolvidos.



É preciso, por fim, transgredir a fronteira entre literatura e realidade para que o estético e o ético possam ser compreendidos conjuntamente. A esse respeito, insisto em citar Ricœur (1991, p.193):

[...] histórias literárias e histórias de vida, longe de se excluírem, completam-se, a despeito ou por causa de seu contraste. Essa dialética nos lembra que a narrativa faz parte da vida antes de se exilar da vida na escrita; ela volta à vida segundo as múltiplas vias de apropriação e ao preço das tensões inexpugnáveis [...]

As soluções narrativas oferecidas pelas obras comparadas podem, portanto, oferecer um itinerário de algumas das limitações que o ser humano se impôs: esses limites que criamos para restringem continuamente nossa liberdade, seja através de tradições impostas pela cultura, de fronteiras imaginárias e mesmo de moralismos sexuais. Superar tais limites e se redimir pela carga de violência por eles causada, portanto, torna-se mais que uma necessidade individual: representa um compromisso com a história, com os humanos próximos ou distantes e com aqueles que ainda hão de nascer. As formas de se fazer justiça são numerosas, incluindo posições defensivas e a rememoração dos culpados. No entanto, o que a leitura de *Stella Manhattan*, *Berkeley em Bellagio* e *Bem longe de Marienbad* nos sugere é que nossas diferenças não conseguem ser transpostas pela velocidade dos trens nem pela aniquilação dos estranhos e sim pela generosidade e pelo espanto que antecedem o diálogo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros e Pela noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

\_\_\_\_\_. **Pequenas epifanias**. Porto Alegre: Sulinas, 1996b.

AUGÉ, Marc. **Les formes de l'oubli**. Paris: Payot & Rivages, 2001. (Rivages poche).

\_\_\_\_\_. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 3. ed. Campinas: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUMAN, Zigmunt. Espaços sociais: cognitivo, estético e moral. In:\_\_\_\_\_. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis, Gláucia R. Gonçalves Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BORA, Zélia M. **Naciones (re)construídas**: política cultural e imaginación. Valladolid, Espanha: Universitat Castellae, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRASIL, Ubiratan. Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll. **O Estado de São Paulo**, 27 jun. 2003. Disponível em <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevistas.html>>. Acessado em 18 out. 2006.

BRAYNER, Aquiles Ratti Alencar. **Body, Corporeal Perception and Aesthetic Experience in the Work of João Gilberto Noll**. 2006. Tese (PhD) King's College, University of London.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. São Paulo: Ática, 1983

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. A nação em questão: uma leitura comparatista. In: SCHMIDT, Rita Terezi-  
nha (Org.). **Nações/narrações**: nossas histórias e estórias. Porto Alegre: ABEA, 1997, p. 293-303.

CARVALHO, Gilmar de. Alteridade e paixão. **Cult**, São Paulo, v.66, p.32-39, fev. 2003.

CASTELLO, José. Memórias desmemoriadas. **Jornal Valor**. 20 set. 2002. Disponível em:  
<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/resenhas.html>>. Acesso em 04 out. 2006.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação,  
v.2).

COSTA, Jurandir F. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. 4.ed. Rio de Janeiro: Relume-  
Dumará, 1992.

COUTINHO, Eduardo F. A reconfiguração de identidades na produção literária da América Latina.  
In: \_\_\_\_\_. **Literatura comparada na América Latina**: ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p.59-68.

COUTINHO, João Pereira. Não existem homossexuais. **Folha de São Paulo**, 08 ago. 2007. Ilustrada.

FARIA, Alexandre. Caio Fernando Abreu: cidade solidão. In: \_\_\_\_\_. **Literatura de subtração**: a experi-  
ência urbana na ficção contemporânea. Rio de Janeiro: Papiro, 1999, p.115-151.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. Versão 5.0. Positivo informáti-  
ca, 2004. CD-ROM.

FERREIRA JÚNIOR, Nelson Eliezer. **Caio Fernando Abreu**: a identidade (re)construída para além do  
arco-íris. João Pessoa: Ed. Universitária, 2006.

FONSECA, Rodrigo. Romances visuais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jun. 2003. Disponível em  
<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevistas.html>>. Acessado em 18 out. 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 15.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & Escritos; V).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Ed. Standard Brasileira, v. xviii, Rio  
de Janeiro: Imago, 1980, p.270-291.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo:  
UNESP, 2000.

\_\_\_\_\_.; POLITO, Ronald. **Frescos trópicos**: Fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil, Rio  
de Janeiro: José Olympio, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Identidades nacionais y postnacionales**. 2. ed. Madrid: Ed. Tecnos, 2002.

HOBBSAWN, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Bruno Souza. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito**. São Paulo: Annablume, 2002.

LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre a pos-modernidade: o lugar faz o elo**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

NAVARRO-ALBALADEJO, Natalia. **El espejismo del exílio en la era posnacional: Mario Benedetti, Zoe Valdés y Leopoldo Maria Panero**. 2004. Tese (Doutorado, Department of Spanish, Italian and Portuguese) - The Pennsylvania State University.

NINA, Claudia. A literatura vive um renascimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 nov. 2002. Disponível em <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevistas.html>>. Acessado em 04 out. 2006.

NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003.

\_\_\_\_\_. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.

OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. **A Identidade Esquecida: a experiência do sublime por um narrador pós-moderno**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PARKER, Richard. **Abaixo do Equador**: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RICŒUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

RICÚPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Coleção temas brasileiros).

ROLLEMBERG, Denise. **Exílios**: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SPARGO, Tamsin. **Foucault y la teoría queer**. Barcelona: Gedisa, 2004.

SULLIVAN, Andrew. **Praticamente normal**: uma discussão sobre o homossexualismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TORRES, Sonia. Border writing: re-escrevendo a nação. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Nações/narrações**: nossas histórias e estórias. Porto Alegre: ABEA, 1997, p. 345-351.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade masculina no Brasil, da colônia à atualidade. 6.ed.rev. Rio de Janeiro: Record, 2004.

# 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](#)