Em suma, a marca da *contemporaneidade*, se é que existe contemporaneidade(s), reside então nessa *explicação-complicação* de cruzamentos e escritos. [...]. E isto porque a *maravilha das maravilhas* já não éque o Ser seja, mas sim que as metáforas, os *transportes* e as diferenças, persistam e se reflictam infinitamente, como num caleidoscópio ou no modelo reticular de Penelope, infatigavelmente urdindo e desurdindo a sua teia, até a exaustão. Contemporaneidade que nos assiste também na distribuição, circulação, tradução e na criação do que alguns chamaram provocatoriamente de *artrologia* – não astrologia, mas que sei eu disso – ou aquela ciência dos *articuli*, das articulações entre dispositivos de saber, de poder saber. In: "Zeuxis e Babel – Imagens de Filosofia". Costa, Carlos C. Sequeira. p.461. Dis-ponível em http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1930.pdf.

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS

Editora UFGD
DOURADOS-MS, 2009

Universidade Federal da Grande Dourados

Reitor: Damião Duque de Farias
Vice-Reitor: Wedson Desidério Fernandes

COED
Coordenador Editorial da UFGD: Edvaldo Cesar Moretti
Técnico de Apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

Conselho Editorial da UFGD
Adáuto de Oliveira Souza
Edvaldo Cesar Moretti
Lisandra Pereira Lamoso
Reinaldo dos Santos
Rita de Cássia Pacheco Limberti
Wedson Desidério Fernandes
Fábio Edir dos Santos Costa

Capa:
Editora da UFGD
Círculos Culturais e Literários
Criação e Design: Marcos Antônio de Oliveira

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

801 S237l

Santos, Paulo Sérgio Nolasco dos
Literatura e práticas culturais. / Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. – Dourados, MS : UFGD, 2009.

240p.

ISBN: 978-85-61228-40-8

1. Literatura – Teoria. 2. Literatura – Discussões teórico-críticas. 3. Prática cultural. 4. Cultura Sul-Mato-Grossense. I. Título.

Direitos reservados à
Editora da Universidade Federal da Grande Dourados
Rua João Rosa Goes, 1761
Vila Progresso – Caixa Postal 322
CEP – 79825-070 Dourados-MS
Fone: (67) 3411-3622
editora@ufgd.edu.br
www.ufgd.edu.br

SUMÁRIO

Apresentação: Literatura e práticas culturais
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos **9**

No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias
Benjamin Abdala Junior **11**

A Literatura Comparada e o Contexto Latino-Americano
Eduardo F. Coutinho **27**

Vinte e cinco anos de crítica literária no Brasil: Notas para um balanço
Tania Franco Carvalhal **41**

Travessias poéticas contemporâneas: Da recriação à invenção
Maria Luiza Berwanger da Silva **49**

Ocultaciones, omisiones y equívocos en la historia de la literatura paraguaya
Miguel Ángel Fernández **61**

Situação crítica: O regionalismo revisitado
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos **75**

Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?
Edgar Cézar Nolasco..... **95**

O memorialismo no Mato Grosso do Sul como testemunho da formação do estado
Paulo Bungart Neto..... **111**

Tendências estético-políticas nas artes pantaneiras
Alda Maria Quadros do Couto..... **129**

A identidade em situação de contato intercultural
Rita de Cássia Pacheco Limberti **153**

Por um cinema de poesia mestiço: O esboço do mosaico
Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi..... **167**

Filosofia e estudos literários – As contribuições de Paul Ricoeur
Adna Candido de Paula..... **191**

Silvino Jacques: Na confluência das fronteiras
Maria de Lourdes Gonçalves de Ibanhes..... **205**

Lima Barreto, Machado de Assis e L.Tolstói: Um olhar comparatista
Zélia R. Nolasco dos S. Freire..... **219**

APRESENTAÇÃO:

Literatura e práticas culturais

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

> "Não se pode hoje fazer a leitura de um texto literário e ficar restrito à sua constituição literária, à sua constituição de linguagem. O movimento é duplo: você tem que – ao mesmo tempo – ler e analisar o texto, mas saber que esse texto ultrapassa a fronteira literária e se projeta para outros campos."
>
> Eneida Maria de Souza. *Tempo de pós-crítica.*

A instalação do Seminário sobre "Literatura e práticas culturais", na Universidade Federal da Grande Dourados, nos dias 7, 8 e 9 de maio deste ano de 2008, permite a reflexão, mesmo que rápida, sobre o tema que nos reúne e as formas que ele ganha nesta realização graças à confluência de vários interesses.

Em primeiro lugar, trata-se da reunião de pesquisadores que desenvolvem reflexões em torno do tema, por isso atenderam ao convite para participar do seminário e, especialmente, para contribuir com os textos publicados no presente livro. Ainda nesta perspectiva, o Seminário "Literatura e práticas culturais" propôs-se como objetivo principal, sem excluir a diversidade de enfoques que relacionam a literatura e as outras práticas culturais, interdiscursividade e outros sistemas semióticos, discutir a diversificada produção da região cultural que compreende o Local – Centro Sul do estado de Mato Grosso do Sul – com uma aprofundada análise do entorno e da "situação" geopolítica da América Latina. Assim, visando a reflexão sobre o Local como espaço configurador do lugar de inserção e do papel da própria Universidade e dos pesquisadores que aí atuam, através da linha de pesquisa "Literatura e estudos regionais, culturais e interculturais", o Seminário demonstrou, primeiro, a capacidade de pensar criticamente a nossa região cultural, já valorizada no próprio ato reflexivo que se traduz nos textos aqui reunidos, segundo, procurou responder com a capacidade

de formulação de idéias e de um *constructo* teórico, fazendo avançar nosso referencial teórico-crítico, constitutivo de um discurso crítico capaz de falar do Outro sem esquecer de olhar para si, para a existência do Local, segundo a tradução relacional "próprio e alheio".

Esse Seminário ganhou dimensões mais amplas graças à singularidade do momento que vivenciamos na UFGD, pelas grandes metas traçadas pela nossa Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, desde o primeiro instante que se projetou a criação do PPG em Letras, com a vocação de contemplar a área de Literatura e Práticas Culturais e a de Linguística e Transculturalidade, atendendo, assim, a nossa prática de intervenção na região polo do estado, e sobretudo pela concretização de eventos como este que bem reflete a nossa real atuação no desenvolvimento da pesquisa como conteúdo programático da docência. Cabe sublinhar que o Seminário se realizou dentro de um projeto sistemático do Ciclo de Literatura, hoje na 12ª. edição. Em edições anteriores, especialmente no 10º. Ciclo, iniciamos um profícuo intercâmbio com pesquisadores de nosso País vizinho, a República do Paraguai, com quem interessa, estrategicamente, aprofundar relações de cooperação interinstitucionais, indicando parcerias com a Universidade Nacional de Assunção e a participação efetiva de pesquisadores brasileiros integrantes do GT de Literatura Comparada da ANPOLL que se fez presente desde aquela edição do Ciclo.[1] Como resultados dos Ciclos de Literatura foram publicados quatro livros organizados e um livro de autoria do coordenador dos Ciclos.

Em tudo e por tudo, é gratificante registrar que os Ciclos de Literatura vêm de fato marcando um compasso com o avanço das discussões teórico -críticas sobre a literatura, na atualidade. Um exemplo disso são os textos publicados neste livro. Transitando pelos campos da crítica literária e cultural e da literatura comparada, os textos aqui reunidos procuram, de uma forma ou de outra, falar sobre a literatura enquanto prática cultural capaz de traduzir valores universais, justificando sua razão de ser nos mais diferentes cantos e locais do planeta. Inclusive aqui, na fronteira do Brasil com o Paraguai, onde a cultura sul-mato-grossense constitui-se à sombra da história local, numa região de fronteira viva, lindeira com um país de cultura tradicional espanhola como é o Paraguai.

1 A realização do IX e do X Ciclo de Literatura resultou na publicação dos livros *Literatura Comparada: Interfaces e transições* (2001) e *Divergências e convergências em literatura comparada* (2004), respectivamente.

No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias

Benjamin Abdala Junior

Universidade de São Paulo

Clavo mi remo en el água Llevo tu remo en el mio Creo que he visto una luz al otro lado del rio	[Cravo meu remo na água] [Levo o teu remo no meu] [Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
El dia le irá pudiendo poco a poco al frio Creo que he visto una luz al otro lado del río	[O dia está vencendo pouco a pouco o frio] [Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
Sobre todo creo que no todo está perdido Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy un vaso vacío	[Creio sobretudo que nem tudo está perdido] [Tanta lágrima, tanta lágrima e eu, sou um copo vazio]
Oigo una voz que me llama casi un suspiro Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a	[Ouço uma voz que chama... Quase um suspiro] [Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a]
En esta orilla del mundo lo que no es presa es baldío	[Nesta margem do mundo, o que não é represa é baldio]
Creo que he visto una luz al otro lado del río	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
Yo mui serio voy remando muy adentro sonrío	[Eu, muito sério, vou remando e, bem lá dentro, sorrio]

Creo que he visto una luz al otro lado del río	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
Sobre todo creo que no todo está perdido	[Creio sobretudo que nem tudo está perdido]
Tanta lágrima, tanta lágrima	[Tanta lágrima, tanta lágrima
y yo, soy um vaso vacío	e eu, sou um copo vazio]
Oigo una voz que me llama casi casi un suspiro	[Ouço uma voz que chama... Quase um suspiro]
Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a	[Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a]
Clavo mi remo en el água	[Cravo meu remo na água]
Llevo tu remo en el mío	[Levo o teu remo no meu]
Creo que he visto una luz al otro lado del río[1]	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]

Esta é a letra da bela canção "Al otro lado del rio", de autoria do compositor uruguaio Jorge Drexter, contemplado por Hollywood com o "Oscar" de melhor música. Ela indica o sentido da travessia do rio Amazonas, feita em 1952 pelo jovem Ernesto Guevara de La Serna. É o núcleo simbólico do filme *Diários de motocicleta*, de Walter Salles, e ponto culminante da viagem de reconhecimento de parte da América Latina do então estudante de medicina, em companhia de seu colega médico, especializado em hanseníase, Alberto Granado.

Respira-se, neste filme, especialmente nesta canção, numa atmosfera que nos aponta para terceiras ou outras margens que aparecem no conjunto da obra de Guimarães Rosa. A justaposição contraditória de contrários que embaralha, às vezes recursivamente, perspectivas do presente, coexiste dilematicamente com a utopia, entendida enquanto "princípio esperança", no conceito de Ernst Bloch. É assim que ocorre no embate de situações político-sociais ou nos contatos de cultura. Ficaremos aqui sobretudo no contato de culturas. A travessia situa-se entre margens e os fluxos das águas do rio, no sertão-mundo, onde a Amazônia, ou o sertão amazônico, assim designado por Euclides da Cunha, pode dialogar com o sertão rosiano.

E então o futuro "Che" Guevara, após cruzar a América andina,

1 Disponível em www.carnecrua.com.br/archives/001376.htm

em sua motocicleta denominada Rocinante (Guevara era um "devorador de livros"), foi ter à Amazônia peruana, vindo a estagiar no leprosário de San Pablo, uma localidade não distante de Iquitos. Foi dessa cidade que um século antes, partira a viagem de ficção do romance *A jangada*, de Júlio Verne, a que nos referiremos mais adiante. Para o jovem Guevara do filme de Walter Salles, no outro lado do rio está a luz, a possibilidade de um encontro com a população mais carente do leprosário. Seus braços, na canção de Jorge Drexter, são como remos, não apenas individuais, mas coletivos. Na margem social onde ele se encontra, não há rios, fluxos, apenas represas que se fecham. Nessa espécie de *apartheid* social, não há abertura para a sociedade. Ou então terrenos baldios por onde circula a miséria. Em meio a este mundo de lágrimas, nem tudo está perdido. Ele é como um copo vazio, mas ainda há esperança.

Para Ernesto Guevara, asmático desde criança, a travessia do rio, a par da simbolização político-social de encontro com a população mais carente do leprosário, tinha um sentido existencial. O futuro "Che" conseguia ultrapassar, assim, limitações físicas e de origem social, embalado pelo sonho de se romper fronteiras de toda ordem. Cabe aqui, entretanto, uma observação: na biografia de Paco Ignácio Taibo II, encontramos: "Três dias mais tarde, Ernesto consegue realizar uma das façanhas pela qual daria a vida: atravessar a nado o Amazonas – uma travessia em diagonal, de uns quatro quilômetros, aproveitando a corrente. Sai na margem ofegante, mas cheio de felicidade". No filme, a travessia ocorre em linha transversal, não se levando em conta a correnteza. O discurso da história e o mito se entrecruzam, pois, imprimindo densidade a essa imagem.

A impulsão que motiva os gestos de Guevara se faz nas perspectivas abertas por Mariátegui, cuja obra veio a conhecer no Peru. Logo após fazer um discurso falando na integração da América Latina, no dia de seu aniversário, o jovem Ernesto mergulha nas águas do rio. Nas águas de seu percurso até então, encontra a figuração da idéia de mestiçagem enquanto coexistência problemática de opostos: a diversidade e a contradição como forças motrizes de um encontro social projetado num ideal de futuro. Imbuído em parte de um certo pensamento messiânico, Mariátegui considerava-se um pessimista em relação à *realidade* social de seu país e um otimista em relação ao futuro.[2] Projetava nesse futuro, de acordo com suas palavras, seu "mito socialista", capaz de canalizar fluxos da diversidade, poder-se-ia acrescentar.

2 MARIÁTEGUI, José Carlos. S*iete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* México: Ediciones Era, 2002.

Entrecruzam-se, na viagem do futuro "Che", sua geografia interior com a exterior da ambiência latino-americana. Essa projeção, com marcas neo-românticas, não deixa de guardar relações com os conceitos relativos à alienação postos em circulação à mesma época do existencialismo francês, através dos *Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844*.[3] Analogamente à projeção psicológica de Guevara, identificado com a realidade social latino-americana, o jovem Marx defende uma relação de autenticidade entre o homem e o seu objeto ou produto de trabalho:

> A alienação do trabalhador em seu produto não significa apenas que o trabalho dele se converte em objeto, assumindo uma existência externa, mas ainda que existe independentemente, fora dele mesmo, e a ele estranho, e que se lhe opõe como uma força autônoma. A vida que ele deu ao objeto volta-se contra ele próprio como uma força estranha e hostil . [4]

Marx refere-se ao trabalho e à alienação do trabalhador, que produz mercadorias que, no fundo, o escravizam. Há alienação quando essa relação se torna estranha e o produto do trabalho se transforma em uma forma externa de opressão. A analogia aqui se alastra para o trabalho político, onde Guevara, de acordo com um conceito largamente usado na época, procura sua "realização". Um trabalho "autêntico", identificado com o objeto de seu desejo.

Nessas interações simpáticas, de conjunções, não obstante, há a coexistência do diverso que a mentalidade neo-romântica pode não entender. Ao se pensar simbolicamente nas possibilidades das malhas da bacia da integração subcontinental, deve-se considerar a ordem estatuída pelas margens do rio. No caso do rio Amazonas, esse mundo aquático, que se intercomunica em rede, pode levar a se sonhar analogicamente com a construção de uma espécie de banda larga de ordem supranacional. Uma banda virtual suficientemente larga capaz de confluir, nos fluxos do rio, pedaços de muitas culturas. No grande rio, símbolo da biodiversidade e das misturas que nos envolvem, é possível descortinar fluxos capazes de integrar dinamicamente o diverso. Uma rede que se desloca da ficção para o referente, semelhante a um mito a "fecundar a realidade" (Fernando Pessoa), como se explicita nas formulações sonhadoras do pensamento social de Mariátegui.

3 MARX, Karl. Apêndice. Apud: FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem.* 8.ed., Rio Janeiro: Zahar Editores, 1983.

4 Idem, *ibidem*. p. 91.

A rede possui bandas que se alimentam recursivamente, abrindo a possibilidade de muitas margens no processo de combinação, mas estatuindo uma direção para o conjunto contraditório dos fluxos. Como nos diários de Ernesto Guevara e de Alberto Granado, as muitas margens registradas na travessia são janelas abertas para as margens do conhecimento – uma travessia por fronteiras comunitárias de cooperação, de forma equivalente à realização supranacional do filme. Isto é, formas de cooperação capazes de emocionar a todos que ainda cultivam algum cantinho de dignidade.

O pensamento crítico de Mariátegui – um dos primeiros marxistas latino-americanos –, além de inovador, motiva a reflexão nestes tempos de globalização e se identifica com a trajetória heróica empreendida por "Che" Guevara. Mariátegui via com desconfiança gestos estereotipados que vieram a dar forma ao que veio a ser chamado "socialismo real", inclinados à desconsideração dos fatores culturais nos processos sociais e à castração das potencialidades subjetivas, marcadas negativamente como gestos individualistas e mesmo aventureiros. Essas predicações negativas foram atribuídas tanto a Mariátegui quanto a Guevara. Ficou para nós, depois de mais de 70 anos do falecimento de Mariátegui (35 anos de idade) e de Guevara (39 anos), para além da mitificação que muitas vezes os banalizam (sobretudo o segundo), a força, a inclinação, o sentido e o desenho de seu gesto crítico, que se chocam contra qualquer apreensão dogmática e acrítica da teoria. Nada avesso ao modo de pensar de "Che" Guevara do que atitudes burocráticas e efetivamente ele não se acomodou por trás de escrivaninhas e a comodidade de um carimbo, símbolo de poder da burocracia de estado. Por outro lado, como um Gramsci, Mariátegui valoriza a práxis. Mais do que isso, releva a ação heróica individual que viria a produzir, mais tarde e noutra situação, a imagem mítica de Guevara.

Há, pois, a valorização da potencialidade subjetiva e, em sua esteira, de uma perspectiva que poderíamos chamar de utopia concreta, onde a vontade conflui e procura consubstanciar-se em projeto. Para tanto, como em qualquer ação do sujeito, importa saber onde ele coloca os pés e por onde circula a cabeça. Se a contribuição européia para o socialismo foi importante, importa então saber como essa teorização pode contribuir para a compreensão da realidade político-social latino-americana. Neste caso, em especial, do Peru. Em *nuestra América mestiza* (expressão de José Martí) , há uma América de dominância ameríndia, africana e européia, com matizações nacionais e, mesmo, regionais. Há diferenciações que devem ser levadas em conta, em oposição à estandardização geral das idéias e dos

produtos culturais. Entendemos, na linguagem de hoje, que devamos relevar as potencialidades dessas diferenças, sem nivelá-las à mediocrização do mesmo, que é a tendência dominante da indústria cultural.

Não ficou Mariátegui, assim, restrito, às pretensas exclusividades das determinações objetivas. Nem dialeticamente acreditava em sínteses inevitáveis. Qualquer travessia, voltando-nos à imagem do jovem Ernesto, dependia da interação entre pessoa e meio. No mundo instável e descontínuo das águas, o trajeto impregna-se de indeterminações. Vem daí a necessidade de uma práxis criativa. É esse sentido de práxis que embalou "Che" Guevara. E o contato com a obra de Mariátegui no Peru, certamente foi um ponto de encontro. Para ambos, o marxismo seria uma espécie de guia para a ação: "... el marxismo es solamente un guía para la acción".[5] Não aceitam uma cartilha determinista e rígida como preceituavam os manuais do assim chamado "socialismo real". Mariátegui, ao contrário dessas posturas rígidas, além de relevar a determinação do sujeito, como Guevara (ambos foram considerados "aventureiros" pelos seguidores do "socialismo real" – é de repetir), valorizou o poder comunitário, tendo como referência os povos indígenas de seu país.[6] Nesses horizontes críticos estão os textos de juventude de Marx, particularmente os *Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844* e o pensamento de Antônio Gramsci.[7]

As inter/ações que estamos apontando, entre as imagens de Ernesto Guevara de la Serna, sua travessia e aquelas postas em circulação pela obra de Guimarães Rosa, são impulsionadas pela relação contraditória de opostos, num movimento de atração e de repulsão. E, nessa dinâmica, e para a discussão do contato de culturas podemos estabelecer um diálogo entre o filme de Walter Salles e o conto "Orientação", da coletânea *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, publicada por Guimarães Rosa em 1967. Impulsionada pela idéia de integração, a imagem cinematográfica do jovem Ernesto não dá conta da complexidade das travessias, que os discursos históricos de sua biografia e autobiografia revelam. A problemática travessia do rio se fez beneficiando-se dos fluxos das águas, sem perder – é verdade - o objetivo de atingir a outra margem. Guevara conhece o ponto de partida e visualiza o da possível chegada. Não conhece o sentido das dificuldades do percurso.

5 GUEVARA, Ernesto Che. "Sobre la construcción del partido". *Obras completas.* Tomo 1. Buenos Aires: Legasa, 1995. p. 180.

6 MARIÁTEGUI, José Carlos. "O problema indígena na América Latina". LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais.* São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1999. p. 108-111.

7 GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999-2002. 6 v.

Na "orientação", que dá título e pauta estratégias discursivas do conto de Guimarães Rosa, são desenhados gestos recursivos, que levam à reflexão sobre travessias. Não há aí possibilidades de sínteses deterministas, previstas já na partida, mas aproximações contraditórias, afins do oxímoro, que prefigura a coexistência problemática do diverso, quando explora as múltiplas potencialidades das misturas desses fios discursivos, intrinsecamente híbridas, das inumeráveis margens da cultura.

O conto "Orientação", bem estudado por Walnice Nogueira Galvão em "Chinesices no sertão: um conto de Guimarães Rosa"[8], é uma estória de um cule, de origem chinesa, transformado em cozinheiro. Ele é o "Chim", que virou "Joaquim" e depois "Quim". Seus *habitus* culturais, ritualmente afinados ao trabalho, acabaram por transformá-lo num pequeno proprietário rural. Na simbolização do cozinheiro, instaurou-se um processo de misturas que o levaram a se apaixonar por uma lavadeira sertaneja, culturalmente uma antípoda. O casal se consorcia entre os salamaleques da escrita rosiana e dos gestos do "Quim"/"Chin". A lavadeira "Rita Rola" virou, em sua fala e seu olhar, a "Lita Lola", ou "Lolalita". Muito provavelmente estava ironicamente na perspectiva de Guimarães Rosa, a personagem Lolita de Wadimir Nabokov, romance que escandalizou a Inglaterra e a França nos finais dos anos de 1950 e sobretudo sob o impacto do filme de Stanley Kubrick, que é de 1962. A concepção de oriente, nessa narrativa de Guimarães Rosa, é bastante ampla. Além da possível referência ao russo Nabokov, a palavra "salamaleque" é árabe, e "sol nascente" aponta para o Japão.

E o "felizquim" se apaixonou tanto pela lavadeira (recorde-se da marchinha de carnaval da década de 30, assinalada por Walnice Nogueira Galvão: "Lá vem o seu china na ponta do pé / Lig li lig li lig li lê"), apaixonou-se tanto, que se viu nivelado de cócoras junto a ela, como se fosse um sertanejo. Entretanto, no universo rosiano, a diversidade não leva à unidade. Interpuseram-se entre eles, segundo o narrador do conto, "a sovinice da vida, as inexatidões do concreto imediato, o mau-hálito da realidade".

É importante que sublinhemos a expressão "inexatidões do concreto imediato" e o fato de Quim e sua Lolalita estarem de cócoras, muito próximos, face a face, de forma a poderem sentir o "mau-hálito da *realidade*". Anteriormente, Chim/Quim ficava sentado com as pernas cruzadas, num desenho diferente das posições das pernas. "Rita-a-Rola",

8 In: *Luophonies asiatiques: asiatiques em lusophonies.* Paris, Karthala, 2003. p. 283-293.

apesar da proximidade do concreto da vida, como o narrador explicita, "não cuidava de sínteses". Não cuidava de estabelecer uma ponte comunicativa entre margens. Para tanto precisava ultrapassar as formas rituais de lavadeira, mergulhando no rio das trocas culturais. Restringia-se às mesmices de sua margem. E, como este "Chin"/"Quim" era sínico (grafa-se com "s") e não cínico (com "c"), afastou-se de uma Lolita que se limitava a ser uma "Rôla" que não alçava vôo. Há uma total incompatibilidade entre essas personagens, como aparece na metáfora lingüística que os coloca como se fossem "til no i e pingo no a", uma impossibilidade. Esse tipo de aproximação constitui, como ocorre no conjunto das imagens do conto, um oxímoro, pela justaposição de contrários.

Resultado: a separação do casal, que configurava o oxímoro. Afastando-se do "concreto imediato" para uma outra banda, "Chin"/"Quim" se fez referência para Lolalita. E assim, à distância, sem o "mau-hálito da *realidade*", "Rita-a-Rola" pode incorporar os gestos do cozinheiro, inclusive os salamaleques provenientes de uma imaginária banda chinesa. Vem daí sua "orientação" – entre o concreto da *cultura* do arroz e os salamaleques dos gestos leves, opostos aos da rusticidade sertaneja: "como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, próprinhos pé e pé".[9]

A "orientação" se fez em função de um problemático "êsmo algébrico" que figura na cabeça de Lolalita, isto é, de um horizonte aberto e desdobrável de possibilidades, que não se conforma univocamente. E a inclinação, para um fantasmático Oriente, só é possível quando a personagem se vê no desempenho do papel ativo de uma cozinheira de culturas. E assim pode comutar os gestos de lavadeira, inclinado a repelir as impurezas, pelos de uma cozinheira que tem a sua maneira de ser na associação com a diversidade. Foi uma inclinação semelhante que fez com que o chinês afirmasse um fluxo recursivo, com vetorização oposta.

O "Chin"/"Quim", quando anteriormente trançava as pernas à maneira chinesa, para melhor "decorar o chinfrim de pássaros ou entender o povo passar" veio a mirar e se apaixonar por Rita Rola, a sua Lolalita (entre as Lolas e as Lolitas). Via nela uma imagem de beleza, embora, como registra cinicamente o narrador (grafa-se com "c"), ela fosse feia, "Feia, de se ter pena de seu espelho".

9 ROSA, Guimarães. "Orientação". *Tutaméia (Terceiras estórias).* 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968. p. 110.

Este é o "mundo do rio", que não é – segundo o narrador – o "mundo da ponte", do caminho único pré-estabelecido. Para se evitar o "mau-hálito desse mundo" e as "inexatidões do concreto imediato", o narrador descortina a mediação das culturas, vistas em suas misturas. "Chin"/"Quim" se faz perspectiva *in absentia*, quando rompe com a amada Lolalita. Esta, que havia conhecido de perto a experiência do cozinheiro chinês em lidar com misturas, veio, afinal, a incorporá-la, quando conseguiu uma distância capaz de afastar o "mau-hálito da *realidade*". Logo, um consórcio problemático entre experiência (história) e mito. Essa figuração da imagem do chinês que se fez mito para a cozinheira possui um desenho análogo ao do mito social de Mariátegui que sensibilizou o futuro "Che".

É de se relevar, assim, o registro problemático das travessias, que figuram nessas formas do imaginário. Há inumeráveis formas de travessia. Algumas delas se descortinam no sertão-mundo de Guimarães Rosa. Se nos fixarmos nos horizontes amazônico, poderíamos apontar para travessias etnocêntricas, que povoam o imaginário da região, desde os tempos de Pizarro e o mito de Eldorado. No romance *A jangada* de Júlio Verne, sua personagem Joam Garral derrubou uma floresta para construção de uma imensa jangada de madeira, para nela colocar a família, agregados, uma igreja, casas, estábulos etc. e se deslocar de Iquitos, cidade próxima do leprosário onde estagiou o jovem estudante de medicina, até à cidade Belém, na foz amazônica. A derrubada da floresta não importa à enunciação, pois seria substituída por produções mais regulares, uniformes, sem misturas, disciplinadas e rentáveis. Aí o mito entrecruza-se com a história. Quando a jangada chega a Belém, a jangada é desfeita e a madeira vendida para o Exterior.

Se o percurso para a foz do rio se fez ao embalo das águas, a volta a Iquitos já se beneficia da tração a vapor. De Joam Garral, poder-se-ia passar a um Fitzcarrado, seringalista que tinha suas bases econômicas em Iquitos.

Euclides da Cunha, em *À margem da história,*[10] apresenta um ambíguo registro dessa presença da Ordem e do Progresso na Amazônia, quando foi chefe da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto-Purus. Lá permaneceu por 10 meses. Embalado pelo ideal positivista, entendia que os indígenas deveriam ser "pacificados", para que pudessem "evoluir" segundo os parâmetros culturais hegemônicos, dos quais era um

10 CUNHA, Euclides. *À margem da história*. São Paulo: Cultrix, 1975. Introdução, nota editorial, cotejo e estabelecimento de texto por Rolando Morel Pinto.

porta-voz. Assim, como também ocorreu com sua obra-prima *Os sertões,*[11] também no que considerava os sertões amazônicos, acabou por apresentar uma representação ambígua da prática "civilizada" nessa região. A penetração da "civilização" se faz através de aventureiros nômades. Seus primeiros "instrumentos de trabalho" são a carabina Winchester, o machete cortante e uma bússola portátil, para que se norteasse "no embaralhado das veredas": "Vão em busca do selvagem que devem combater e exterminar ou escravizar, para que do mesmo lance tenham toda a segurança no novo posto de trabalhos e braços que lhos impulsionem".[12] Se Euclides consegue ver "um traço de comovente heroísmo" nessa prática, não deixa de observar, na perspectiva do indígena, que ele é observado por um "civilizado sinistro".

Destaque-se, nessa passagem, a imagem da bússola do progresso, para fazer face ao "embaralhado das veredas". As referências levam-nos a mundos de fronteiras, sejam entre os "civilizados" e os "bárbaros", ou fronteiras nacionais entre o Brasil e o Peru. Há evidentes analogias situacionais entre os sertões de Euclides da Cunha e aquelas que ocorrerão nas narrativas de Guimarães Rosa, que também participou de ações relativas à demarcação de fronteiras amazônicas. Só que a bússola do escritor mineiro não era unidirecional.

Após receber as informações desses aventureiros, será o momento de se efetivar a "conquista", que é "o termo predileto, usado por uma espécie de reminiscência atávica das antiqüíssimas algaras dos condutícios de Pizarro".[13] Após os quase sempre falíveis meios pacíficos da conquista através de quinquilharias, resta "a caçada impiedosa, à bala". As referências de Euclides são peruanas. Como exemplo único, cita Carlos Fermín Fitzcarrald (1862-1897).

Fitzcarraldo descobriu o varadouro que leva hoje a designação de Istmo de Fitzcarraldo, que permitiu a ligação entre dois rios importantes, na época, para a circulação da borracha. E a travessia do barco se fez, no cinema, de forma ascendente, por uma colina, através dos braços dos índios e do motor movido a vapor. Uma travessia entre dois rios, que se colocam como margens. Reversibilidade de posições.

Essa imagem de Fitzcarrald está distante daquela posta em circulação na ficcionalização de Werner Herzog, em *Fitzcarraldo (o preço*

11 CUNHA, Euclides. *Os sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

12 Idem, *ibidem.* p 65.

13 CUNHA, Euclides da. *À margem da história.* p. 66.

de um sonho), produção alemã de 1982.[14] No filme, ele contava consigo mesmo e mais três tripulantes; na realidade, ele tinha o apoio de cerca de mil indígenas piros e campas e uma centena de brancos. A personagem central do filme, interpretada por Klaus Kinsk,[15] é um visionário que tudo faz pela cultura, no caso a ópera. É capaz de tudo sacrificar para se deslocar até Manaus para assistir ao espetáculo de Caruso, no magistral teatro às margens do Rio Negro ou em favor da montagem de um grande espetáculo, no nomadismo das águas do rio Amazonas, diante da cidade de Iquitos. Curiosamente, no mesmo texto de Euclides da Cunha, bastante próximo da citação acima, quando o ensaísta se coloca na posição de um viajante que observa as marcas da presença da "civilização" nessa região fronteiriça, encontra ao lado de "jornais de Manaus e de Lima; e até - o que é inverossímil - a tortura requintada e culta de um fonógrafo, gaguejando, emperradamente, naquele fundo de desertos, uma ária predileta de tenor famoso..." [16]

Essa observação é contrária ao que ocorre no filme, onde o fonógrafo é uma forma de encontro entre os "civilizados" e os indígenas, e as óperas acompanham todo o deslocamento do barco a vapor, que vai descobrir chegar ao varadouro, denominado Istmo de Fitzcarrald. Em Euclides da Cunha, a observação do escritor-ensaísta é de que o fonógrafo estava gaguejante, emperrado. O escritor positivista não consegue enxergar a força da alteridade e da biodiversidade da floresta: para ele a Alta Amazônia é um "deserto", como se vê. Não deixa, entretanto, de apontar os problemas da "civilização" para lá transplantada. O próprio Fitzcarrald foi vítima desse processo quando procurou transplantar para a região da bacia do Madre de Diós, onde mantinha a exploração seringueira, uma casa de ferro construída por Gustave Eiffel, em Paris. Não conseguiu, pois era demasiadamente pesada e a casa, em sua primeira versão, acabou sendo montada em Iquitos; posteriormente, com a morte de Fitzcarrald, foi vendida e acrescida de uma outra parte, simétrica.

Fitzcarrald, filho de marinheiro norte-americano e de uma crioula peruana, tornou-se, em menos de dez anos, o seringalista mais rico do Peru e um dos maiores de seu tempo. Viveu apenas 35 anos, vindo a falecer num naufrágio e, com ele, seu império. Sua base era em Iquitos, mas

14 HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo (o preço de um sonho).* FilmProduktion, Zweites Deutsche.

15 Outros atores do filme: Cláudia Cardinale, José Lewgoy, Paul Hittscher, Miguel Angel Fuentes e Huerequeque Enrique Bohorquez, além de Milton Nascimento e Grande Otelo.

16 CUNHA, Euclides. *Os sertões (campanha de Canudos).* p. 69.

foi fundamental na construção desse império a descoberta da passagem por terra, o istmo que levou seu nome, de nove quilômetros, entre dois afluentes dos rios Urubamba e Madre de Diós. A passagem entre colinas mais baixas foi uma obra notável, vindo a permitir, num direcionamento do fluxo comercial, a exportação da borracha e, noutro, a importação de artigos industrializados, destinados às populações que vieram a se instalar na bacia do Madre de Diós.

A trajetória de Fitzcarrald é emblemática de muitos outros atores da Amazônia. Ele, em suas andanças, foi motivado pelo mito de Eldorado, que anteriormente havia embalado os invasores espanhóis. Uma referência cinematográfica desse mito já aparece no filme *Aguirre, a cólera de Deus*, também de Werner Herzog,[17] quando Pizarro envia à Amazônia um grupo de homens à procura da legendária cidade de Eldorado. Interpretam o filme o mesmo ator Klaus Klinsk e o moçambicano Ruy Guerra. Sem se limitar a essa perspectiva mítica, mas atraído por ela, o seringalista peruano Fitzcarrald acabou por se voltar para o projeto de exploração da borracha que o enriqueceu. Um século depois, foi a vez de um norte-americano de origem, Daniel Ludwig, na década de 1970, procurar transplantar formas de conforto similares ao sua casa desde Nova York num megaprojeto que trocava a mata nativa pelo plantio de árvores para a indústria de celulose. É um imaginário análogo ao que moveu Joam Garral, personagem de Júlio Verne, cem anos antes.O chamado Projeto Jari foi inicialmente um desastre em termos econômicos e ambientais. Desde o início figurou como o maior projeto de homogeneização da floresta, em oposição ao nomadismo da exploração da borracha do século anterior. Num gesto análogo ao de Carlos Fermín Fitzcarrald, Ludwig trouxe do Japão uma fábrica de celulose flutuante. Diferentemente do Fitzcarraldo de Werner Herzog que pretendia transplantar uma ópera, com objetivos puramente artísticos e o concretizou, o delírio do bilionário norte-americano redundou em grande desastre, que está sendo reparado pela sociedade brasileira. Outra tentativa frustrada de estabelecimento de magnatas norte-americanos na região foi a produção de seringueiras para a produção de pneus, feita pelo magnata da indústria automobilística Henry Ford, na década de 20. Atualmente, é a vez da agroindústria instituir-se, pela via nacional, como novo predador dos rios e das florestas, com muitos e poderosos atores.

No filme de Werner Herzog, a travessia do barco pelo varadouro implicava ascender a uma colina e se fez com o concurso da força física

17 HERZOG, Werner. *Aguirre, a cólera de Deus.* FilmProduktion, Hessischer Rundfunk4.

dos indígenas e a tração dos motores da própria embarcação. Quem teve a idéia de acionar os motores de forma conjugada com o esforço físico foi um mestiço, que cuidava das máquinas. O nome dessa personagem é Huerequeque, o mesmo nome do ator (mestiço) que a interpretou. A força "natural" dos indígenas e a técnica da civilização somavam-se em suas ações movendo roldanas, que deslizavam o barco sobre trilhos.

Todos são movidos por mitos: os indígenas procuravam a exorcização de seus demônios e Fitzcarraldo a busca de seu Eldorado. Os dois lados somam-se na travessia e simbolicamente se encontram numa linguagem mais universal, a da música. O gramofone do filme não emperra, como na visão de Euclides da Cunha, que deve ter sido uma das referências do cineasta alemão. E não se concretiza na narrativa cinematográfica o fato de que Carlos Fermín Fitzcarrald, ao contrário do Fitzcarraldo de Herzog, tivesse se transformado no grande magnata da exploração da borracha no Peru. A personagem de Herzog perde tudo, mas realiza seu sonho de realizar um espetáculo de ópera em Iquitos. Não num teatro, como em Manaus, sua grande *utopia*, mas um efêmero espetáculo flutuante para a população que se coloca nas margens. Uma performance deslocada de sua "casa" (teatro, casa de espetáculos), que se desvanece em sua própria execução, como a própria comunicação do filme, mas que passa a habitar o imaginário dos expectadores.

Como é de se observar, nessas travessias misturam-se imaginários míticos e travessias históricas. Mostram modos de ser e de estar no mundo bastante diferenciados, comutáveis, intercambiáveis, recursivos.

Importa observar que os atores sociais embalam-se quando têm horizontes. Mais, cada uma dessas práxis, seja ela individual ou coletiva, precisa concretizar facetas de um amanhã sonhado. Dessas experiências, ficam rastros que não se repetirão, para nos valer da imagem de um conhecido poema de Antonio Machado. Nos fluxos das águas, como nos fluxos da vida social, nada é estável e o futuro nunca é certo. A redução simplificadora conduz apenas a descaminhos, uma ponte que não conduz a nada. Ou para nos valer da observação do narrador do conto "Orientação", de Guimarães Rosa: "O mundo do rio não é o mundo da ponte". A travessia se faz na própria dinâmica das águas, com seus fluxos, refluxos, no reino flutuante do provisório, mas ao embalo de figurações *in absentia* do que falta.

Na travessia andina do jovem Guevara até à Amazônia, produziu-se um "Che", ele que era avesso à política, quando estudante de medicina

em seu país. É na dinâmica das águas, que se misturam e embaralham os caminhos (é de repetir Antonio Machado: "Caminante no hay camino, se hace camino al andar"). O percurso vai-se configurando, motivado por um princípio de juventude ou desejo de transformação, que se figura nas cabeças das pessoas, como em Lolalita.

Ou, para nos valer da fala de Riobaldo, numa passagem emblemática:

> Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia eu não vejo! — só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (*Grande sertão: veredas*)

REFERÊNCIAS

CUNHA, Euclides da. *À margem da história.* São Paulo: Cultrix, 1975. Introdução, nota editorial, cotejo e estabelecimento de texto de Rolando Morel Pinto.

_____. Os *sertões* (campanha de Canudos). São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

GRAMSCI, Antônio. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999-2002. 6 v.

GRANADO, Alberto. *Com el Che por Sudamérica*. Havana: Letras Cubanas, 1986.

_____. "Um largo viaje em moto de Argentina e Venezuela". Gramma. 16 de out.1967.

GUEVARA, Ernesto Che. *De moto pela América do Sul* – Diário de viagem.. 2. ed., São Paulo: Sá Editora, 2003.

_____. "Sobre la construcción del partido". *Obras completas*. Tomo 1. Buenos Aires: Legasa, 1995.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era, 2002.

_____. "O problema indígena na América Latina".

LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina*: uma antologia de 1909 aos dias atuais .São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1999.

MARX, Karl. Apêndice. Apud: FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. 8. ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

ROSA, Guimarães. "Orientação". *Tutaméia* (Terceiras estórias). 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 16 reimp.

VERNE, Júlio. *A jangada*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

Filmegrafia

HERZOG, Werner. Fitzcarraldo (o preço de um sonho). Werner Herzog FilmProduktion, Zweites Deutsche, 1982.

_____. Aguirre, a cólera de Deus. Werner Herzog FilmProduktion, Hessischer Rundfunk4, 1972.

SALLES, Walter. Diários de motocicleta. FilmFour, 2004.

Internet

www.carnecrua.com.br/archives/001376.htm

A LITERATURA COMPARADA E O CONTEXTO LATINO-AMERICANO

Eduardo F. Coutinho[1]

Embora já se realizassem estudos de Literatura Comparada na América Latina[1] desde meados do século XX, e a reflexão de ordem comparatista já tivesse presença marcante no discurso crítico-teórico desde a chamada era romântica, o grande impulso da disciplina só irá ocorrer de meados dos anos de 1970 para o presente, coincidindo com a transformação que esta sofreu no plano internacional, depois da longa hegemonia da perspectiva formalista norte-americana. Nesse momento, em que a disciplina apresentou talvez a sua mais significativa transformação, passando de um discurso coeso e unívoco, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, e situado historicamente, esta passou a florescer com grande vigor na América Latina, inscrevendo-se na linha de frente das reflexões sobre o continente.

Marcada no início por uma perspectiva de teor historicista, calcada em princípios científico-causalistas, decorrentes do momento e contexto histórico em que se configurara, e em seguida por uma óptica predominantemente formalista, que conviveu, entretanto, com vozes dissonantes de significativa relevância[2], a Literatura Comparada atravessou seu primeiro século de existência em meio a intensos debates, mas apoiada em certos pilares, de tintas nitidamente etnocêntricas, que pouco se moveram ao largo de todo esse tempo. Dentre esses pilares, que permaneceram quase inabalados até os anos de 1970, é impossível deixar de reconhecer a pretensão de universalidade, com que se confundiu o cosmopolitismo dos estudos comparatistas, presente já desde suas primeiras manifestações, e o discurso de apolitização apregoado sobretudo pelos remanescentes da chamada "Escola Americana", que dominou a área nos meados do século XX[3].

Conquanto esses dois tipos de discurso apresentem, na superfície, variações, eles encerram, no íntimo, um forte denominador comum – o

1 Doutor Eduardo F. Coutinho. Professor na UFRJ.

teor hegemônico de sua construção – e foi sobre este dado fundamental que se baseou grande parte da crítica empreendida a partir de então ao Comparatismo tradicional. Em nome de uma pseudo-democracia das letras, que pretendia construir uma História Geral da Literatura ou uma poética universal, desenvolvendo um instrumental comum para a abordagem do fenômeno literário, independentemente de circunstâncias específicas, os comparatistas, provenientes na maioria do contexto euro-norte-americano, o que fizeram, conscientemente ou não, foi estender a outras literaturas os parâmetros instituídos a partir de reflexões desenvolvidas sobre o cânone literário europeu. O resultado inevitável foi a supervalorização de um sistema determinado e a identificação deste sistema com o universal. Do mesmo modo, a idéia de que a literatura deveria ser abordada por um viés apolítico, o que fazia era camuflar uma atitude prepotente de reafirmação da supremacia de um sistema sobre os demais[4].

O questionamento dessa postura universalizante e a desmitificação da proposta de apolitização, que se tornaram uma tônica da Literatura Comparada a partir dos anos de 1970, atuaram de modo diferente nos centros hegemônicos e nos focos de estudos comparatistas até então tidos como periféricos, mas em ambos estes contextos verificou-se um fenômeno similar: a aproximação cada vez maior do comparatismo a questões de identidade nacional e cultural. No eixo Europa Ocidental/América do Norte, o cerne das preocupações deslocou-se para grupos minoritários, de caráter étnico ou sexual, cujas vozes começaram a erguer-se cada vez com mais vigor, buscando foros de debates para formas alternativas de expressão, e nas outras partes do mundo clamava-se um desvio de olhar, com o qual se pudessem enfocar as questões literárias ali surgidas a partir do próprio locus onde se situava o pesquisador[5]. A preocupação com a Historiografia, a Teoria e a Crítica literárias continuou relevante nos dois contextos mencionados, mas passou-se a associar diretamente à praxis política cotidiana. As discussões teóricas voltadas para a busca de universais deixaram de ter sentido e seu lugar foi ocupado por questões localizadas, que passaram a dominar a agenda da disciplina: problemas como o das relações entre uma tradição local e outra importada, das implicações políticas da influência cultural, da necessidade de revisão do cânone literário e dos critérios de periodização.

Esse descentramento ocorrido no âmbito dos estudos comparatistas, agora muito mais voltados para questões contextualizadas, ampliou em muito o cunho internacional e interdisciplinar da Literatura Comparada, que

passou a abranger uma rede complexa de relações culturais. A obra ou a série literárias não podiam mais ser abordadas por uma óptica exclusivamente estética; como produtos culturais, era preciso que se levassem em conta suas relações com as demais áreas do saber. Além disso, elementos que até então funcionaram como referenciais seguros nos estudos comparatistas, como os conceitos de "nação" e "idioma"[6], foram postos por terra, e a dicotomia tradicionalmente estabelecida entre Literaturas Nacionais e Comparada foi seriamente abalada. A perspectiva linear do historicismo cedeu lugar a uma visão múltipla e móvel, capaz de dar conta das diferenças específicas, e os conjuntos ou séries literárias passaram a ter de ser vistos por uma óptica plural, que considerasse tais aspectos. Categorias como Literatura Chicana, Literatura Afro-Americana ou Literatura Feminina passaram a integrar a ordem do dia dos estudos comparatistas e blocos como Literatura Oriental, Africana ou Latino-Americana, instituídos pelos centros hegemônicos, revelaram-se como constructos frágeis, adquirindo uma feição nova, oscilante em conformidade com o olhar que o enfocasse[7].

O desvio de olhar operado no seio do Comparatismo, como resultado da consciência do teor etnocêntrico que o dominara em fases anteriores, emprestou novo alento à disciplina, que atingiu enorme efervescência justamente naqueles locais até então situados à margem e agora tornados postos fundamentais no debate internacional. Nesses locais, dentre os quais a América Latina, onde não há nenhum senso de incompatibilidade entre Literaturas Nacionais e Literatura Comparada, o modelo eurocêntrico até então tido como referência, vem sendo cada vez mais posto em xeque, e os paradigmas tradicionais cedem lugar a construções alternativas ricas e flexíveis, cuja principal preocupação reside na articulação da percepção dos produtos culturais locais em relação com os produtos de outras culturas, máxime daquelas com que a primeira havia mantido vínculos de subordinação. O desafio levantado por críticos como Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak[8] ao processo sistemático instituído pelas nações colonizadoras de "inventar" outras culturas alcança grande repercussão, ocasionando, em locais como a Índia, a África e a América Latina, reivindicações de constituição de uma História Literária calcada na tradição local, cujo resgate se tornara indispensável. O elemento político do Comparatismo é agora não só assumido conscientemente, como inclusive enfatizado, e surge uma necessidade imperativa de revisão dos cânones literários.

Central dentro do quadro atual da Literatura Comparada, a "questão

do cânone", como tem sido designada, constitui uma das instâncias mais vitais da luta contra o eurocentrismo que vem sendo travada nos meios acadêmicos, pois discutir o cânone nada mais é do que pôr em xeque um sistema de valores instituído por grupos detentores de poder, que legitimaram decisões particulares com um discurso globalizante. Um curso sobre as "grandes obras", por exemplo, tão freqüente em Literatura Comparada, quase sempre esteve circunscrito ao cânone da tradição ocidental, e sempre se baseou em premissas que ou ignoravam por completo toda produção exterior a um círculo geográfico restrito ou tocava tangencialmente nessa produção, incluindo, como uma espécie de concessão uma ou outra de suas manifestações. As reações a esta postura têm surgido de forma variada, e com matizes diferenciados dependendo do local de onde partem. Nos países centrais, é obviamente mais uma vez da parte dos chamados "grupos minoritários" que provêm as principais indagações, e, nos contextos periféricos, a questão se tornou uma constante, situando-se em alguns casos na linha de frente do processo de descolonização cultural.

Ampla, complexa e variada, a questão do cânone literário se estende desde a exclusão de uma produção literária vigorosa oriunda de grupos minoritários, nos centros hegemônicos, e do abafamento de uma tradição literária significativa, nos países que passaram por processos de colonização recente, como a Índia, até problemas relativos à especificidade ou não do elemento literário, dos padrões de avaliação estética e do delineamento de fronteiras entre constructos como Literaturas Nacionais e Literatura Comparada. Com a desconstrução dos pilares em que se apoiavam os estudos literários tradicionais e a indefinição instaurada entre os limites que funcionavam como referenciais, o cânone ou cânones tradicionais não têm mais base de sustentação, afetando toda a estrutura da Historiografia, da Teoria e da Crítica Literárias. Como construirem-se cânones, seja na esfera nacional, seja na internacional, que contemplem as diferenças clamadas por cada grupo ou nação (entendendo este termo no sentido amplo utilizado por autores como Homi Bhabha), e como atribuir a estas novas construções um caráter suficientemente flexível que lhes permita constantes reformulações, são perguntas que se levantam hoje a respeito de terreno tão movediço[9].

Perguntas como estas encontram-se quase sempre sem resposta na agenda do Comparatismo, sobretudo após o desenvolvimento dos chamados Estudos Culturais[10] e Pós-Coloniais[11], que atacaram, com força jamais vista, o etnocentrismo da disciplina. A crítica a este elemento, expresso por meio

de um discurso pretensamente liberal, mas que no fundo escondia seu teor autoritário e totalizante, já se havia iniciado desde os tempos de Wellek e Etiemble[12], e se lançarmos uma mirada ao espectro de atuação da Literatura Comparada, veremos que ela sempre aflorou de maneira variada ao longo de sua evolução. Contudo, na maioria dos casos, essa crítica se manifestou à base de uma oposição binária, que continuava paradoxalmente tomando como referência o elemento europeu. Conscientes de que não se trata mais de uma simples inversão de modelos, da substituição do que era tido como central pela sua antítese periférica, os comparatistas atuais que questionam a hegemonia das culturas colonizadoras abandonam o paradigma dicotômico e se lançam na exploração da pluralidade de caminhos abertos como resultados do contacto entre colonizador e colonizado. A conseqüência é que ele se vê diante de um labirinto, hermético, mas profícuo, gerado pela desierarquização dos elementos envolvidos no processo da comparação, e sua tarefa maior passa a residir precisamente nessa construção em aberto, nessa viagem de descoberta sem marcos definidos.

Marcados profundamente por um processo de colonização, que continua vivo ainda hoje do ponto de vista cultural e econômico, os estudos literários na América Latina sempre foram moldados à maneira européia, e basta uma breve mirada a questões como as que vêm sendo consideradas aqui para que tal se torne evidente. A prática de se comparar autores, obras ou movimentos literários, já existia de há muito no continente, mas por uma óptica tradicional, calcada, à maneira francesa nos célebres estudos de fontes e influências, que, além do mais, se realizavam por via unilateral. Tratava-se de um sistema nitidamente hierarquizante, segundo o qual o texto fonte ou primário, tomado como referencial na comparação, era envolvido por uma aura de superioridade, enquanto o outro termo do processo, enfeixado na condição de devedor, era visto com evidente desvantagem e relegado a nível secundário. Como sempre que este método era empregado no estudo da Literatura Latino-Americana, o texto fonte era uma obra européia, ou mais recentemente norte-americana, a situação de desigualdade emergente do processo se explicitava de imediato. O resultado inevitável era a acentuação da dependência e a ratificação incontestável do estado de colonialismo cultural ainda dominante.

Este tipo de Comparatismo encontrara na América Latina um solo propício ao seu florescimento, e semeado já em boa parte por poderosos aliados no campo da História e da Teoria Literárias, a saber: uma historiografia alheia e inadequada, e um método, que poderíamos designar

de aplicação de modelos teóricos tidos como universais. No primeiro caso, basta lembrar a questão da periodização literária, que sempre tomou como base movimentos ou escolas surgidos na Europa e encarou as manifestações locais como extensões dos primeiros, reduzindo-os a uma espécie de reflexo esmaecido dos modelos forâneos. E, no segundo caso, a aplicação dogmática, tanto na Crítica quanto no ensino da Literatura, de postulados de correntes teóricas européias a qualquer obra literária, sem se levar em conta as especificidades que a caracterizavam e as diferenças entre o seu contexto histórico-cultural e aquele onde elas haviam brotado. Tais formulações, diga-se de passagem, haviam emergido, na maioria das vezes, de sérias reflexões sobre um corpus literário da Europa Ocidental, mas, ao serem generalizadas, homologavam a identificação, tão cara aos europeus, de sua cultura com o universal.

Esta prática, que atingira seu apogeu nos anos dourados do Estruturalismo francês, começou a ser posta em xeque na América Latina em finais da década de 1970, e para tal contribuíram de modo decisivo o Desconstrucionismo, com sua ênfase sobre a noção de diferença, e a revalorização da perspectiva histórica, que voltou a chamar atenção para a importância do contexto. O questionamento de noções cristalizadas, como as de autoria, cópia, influência e originalidade, empreendido pelos filósofos pós-estruturalistas teve grande repercussão no meio intelectual latino-americano, levando os estudiosos da Literatura a reestruturar os conceitos e categorias que utilizavam. Agora, nas abordagens comparatistas, o texto segundo não é mais apenas o "devedor", mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em conseqüência, mais rica e dinâmica. O que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual estabelecido com o primeiro[13].

Esta ênfase sobre a questão da diferença, propiciada pelas novas correntes do pensamento acima mencionadas, prestou valiosa contribuição aos estudos de Literatura Latino-Americana, que sofreram, pelo menos no campo do Comparatismo, uma séria revisão crítica. No entanto, ela também deu margem, por outro lado, a falaciosos exageros, expressos freqüentemente sob a forma de um acentuado ufanismo. Não basta, como se poderia supor, inverter a escala de valores do modelo tradicional para derrocar-se o seu teor etnocentrista, pois o referencial neste processo antitético continua

sendo o elemento europeu. É preciso ir mais além: desconstruir o próprio modelo, ou, melhor, desestruturar o sistema hierárquico sobre o qual ele se havia erigido. Daí a necessidade a que se referem outros estudiosos da questão de desarticulação do discurso que sustenta o Comparatismo, para rearticulá-lo sobre novas bases.

A outra tendência do pensamento contemporâneo que contribuiu para o questionamento da visão de mundo eurocêntrica – a revalorização da perspectiva histórica – também encontrou terreno fértil no campo dos estudos literários latino-americanos. Num contexto onde correntes como o marxismo e o historicismo sempre tiveram grande penetração, e questões como a da dependência econômica sempre estiveram no cerne de qualquer debate de ordem política ou cultural, a idéia de que as manifestações literárias constituem redes de relações, reacendeu a chama de antigas disputas que se haviam esfriado com o domínio do Estruturalismo e abriu amplas e frutíferas possibilidades para um novo tipo de Comparatismo. De acordo com este, não basta insistir na importância das diferenças latino-americanas, mas estudar a relação destas diferenças com o sistema de que fazem parte – a literatura do continente em seus diversos registros – e investigar o sentido que assumem no quadro da tradição literária ocidental[14].

Reconhecendo a importância dessas questões e a carência de estudos desse tipo dentro do seio do Comparatismo latino-americano, em geral somente voltado para o chamado veio culto da literatura e para os paralelos apenas entre literaturas de línguas diferentes, podemos tentar sistematizá-los, como o fez, por exemplo, Ana Pizarro (porta-voz do grupo reunido em Campinas nos anos 80 sob a supervisão de Antonio Candido), que assinalou três diretrizes, ou níveis de interação, que a configuração do desenvolvimento literário latino-americano exigiria do Comparatismo[15]. São eles: a tradicional relação América Latina/Europa Ocidental, a relação entre as literaturas nacionais no interior da América Latina e a caracterização da heterogeneidade das literaturas nacionais no âmbito continental. Levando em conta que nenhuma aproximação à literatura do continente pode deixar de inserir-se no escopo dessa dinâmica tríplice, sem cuja percepção não se pode penetrar na complexidade da Literatura Comparada na América Latina, faremos uma breve referência a cada uma dessas diretrizes, começando pela última.

A caracterização da heterogeneidade das literaturas nacionais na América Latina constitui um problema fundamental para o Comparatismo,

na medida em que exige deste o reconhecimento de registros não só diferentes dentro de uma mesma literatura nacional (o espanhol e o quíchua, por exemplo, no Peru; ou o espanhol e o guarani, no Paraguai), mas ainda de níveis tradicionalmente distintos, como o erudito e o popular, este último quase sempre marginalizado. A cultura latino-americana caracteriza-se, desde o século XVI, por significativa pluralidade, e o Comparatismo não pode perder de vista este fato, devendo estender-se ao estudo de textos não só remanescentes das culturas indígenas anteriores à chegada dos europeus ao continente, e aos poucos que continuaram a ser produzidos nas línguas ainda faladas, como também às formas transmitidas oralmente e às atuações dessas diversas culturas umas sobre as outras. É o caso da atuação de culturas indígenas sobre a obra de autores como José María Arguedas e Miguel Angel Asturias, ou de escravos africanos sobre a produção escrita em créole no Caribe, ou em seu correspondente nos locais de colonização inglesa ou holandesa. É também, embora às avessas, o caso da recepção, por parte da oralidade, da cultura do texto, como ocorre, por exemplo, com a literatura de cordel brasileira, que narra episódios de cantares de gesta franceses.

O segundo nível de interação referido, a relação entre as literaturas nacionais no interior da América Latina, apresenta, entre outros, dois problemas de certa magnitude: o da delimitação da área abrangida pelo conceito de América Latina e o da unidade na diversidade que caracteriza os países do continente, sem falar na própria idéia de "nação", hoje totalmente reformulada[16]. No primeiro caso, a questão que se coloca de imediato é a dos critérios a serem utilizados na delimitação do conceito, que evoluíram de uma perspectiva política originária, mas calcada num referencial etnolingüístico, para outra ainda mais acentuadamente política, mas centrada em torno de um referencial de ordem socio-econômico, passando a incluir, por exemplo, regiões do Caribe não colonizadas por povos de origem neolatina, como as antigas colônias inglesas e holandesas da região, e universos transculturais dentro das nações anglo-saxônicas do continente, como as minorias hispânicas no interior dos Estados Unidos[21]. O segundo caso, um pouco mais complexo, implica uma dinâmica múltipla, que se estende desde a independência, no plano diacrônico, do corpus literário com relação às literaturas das metrópoles colonizadoras, até o reconhecimento, no plano sincrônico, de conjuntos ou blocos nacionais ou regionais, que se vão encaixando num processo de mise en abîme a outros maiores, ligados por fortes denominadores comuns, até chegar-se a uma

espécie de mosaico, cujas partes, por mais integradas ao todo, continuam mantendo certa individualidade. Neste sentido, o conceito de literatura latino-americana não se atém nem ao mero somatório de distintas literaturas nacionais, nem a uma generalização abstraída de qualquer análise histórica concreta; ao contrário, consiste na construção de uma unidade plural e móvel, que busque dar conta da tensão entre a produção literária geral do continente e suas diferenças específicas.

A terceira diretriz mencionada, a das relações entre a Literatura Latino-Americana e as da Europa Ocidental, a que podemos acrescentar mais recentemente a da América do Norte, é a que já se verificava no Comparatismo tradicional, e que vem sofrendo séria revisão crítica da década de 1980 para o presente, sobretudo no que concerne ao questionamento de sua perspectiva unilateral. Aqui, além do estudo das respostas criativas que a Literatura Latino-Americana vem apresentando em seu processo de apropriação de formas européias, e do exame das diferenças encontradas com relação ao sistema de que fazem parte, passa-se a abordar também a atuação dessa literatura sobre a européia e norte-americana, e inclusive sobre outras não pertencentes a nenhuma dessas esferas. Contudo, não se trata, é preciso frisar, de mera inversão do modelo-padrão do Comparatismo tradicional nem de uma extensão do paradigma etnocêntrico a outros sistemas periféricos. O que se pretende, ao contrário, é o estabelecimento de um diálogo em pé de igualdade entre essas diversas literaturas, assegurando a transversalidade própria da disciplina.

É no estudo das relações das especificidades do processo de apropriação com o sistema literário e cultural latino-americano, de maneira geral, que o Comparatismo apresenta sua mais expressiva transformação na América Latina, passando de uma investigação mecânica e unilateral de fontes e influências a uma disciplina de abordagem do fenômeno literário, capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas. O Comparatismo é, como afirmou Claudio Guillén em seu livro Entre lo uno y lo diverso, uma disciplina decididamente histórica[18], e, como a Literatura Latino-Americana, pelas próprias circunstâncias históricas em que foi engendrada, carrega como marca uma dialética entre o local e o universal, é nesta pluralidade, neste sintagma não-disjuntivo, que ela deve ser apreendida. A literatura dos diversos países latino-americanos recebe, sem dúvida, forte influência da européia, e assimila uma série de aspectos tanto desta quanto de outras literaturas. Mas ela modifica substancialmente tais aspectos no momento da apropriação, passando a apresentar elementos próprios muitas

vezes resultantes desse processo. É o que se passou, por exemplo, com o Modernismo brasileiro, originado, de um lado, da transculturação das diversas Vanguardas européias, e, de outro, de uma releitura crítica da tradição literária do Brasil, máxime do período romântico.

Embora como contrapartida à sua própria condição colonial, a América Latina já houvesse desenvolvido, ao longo de todo esse tempo, uma forte tradição de busca de identidade, tanto na própria literatura quanto na ensaística, o Comparatismo que se produzia no continente continuava, de modo geral, preso quer ao modelo francês de fontes e influências, quer à perspectiva formalista norte-americana, que lhe imprimia esterilidade e ratificava sua situação de dependência. Com as mudanças, entretanto, efetuadas dos anos de 1970 para o presente, ele parece ter encontrado seu rumo, e é hoje um dos focos de grande efervescência nos estudos latino-americanos. Associando-se à preocupação com a busca da identidade, agora não mais vista por uma óptica ontológica, mas sim como uma construção passível de questionamento e renovação, a Literatura Comparada na América Latina parece ter assumido com firmeza a necessidade de enfocar a produção literária do continente a partir de uma perspectiva própria, e vem buscando um diálogo verdadeiro no plano internacional.

Assim, qualquer que seja a abordagem que o Comparatismo venha adotando com relação à Literatura Latino-Americana, ele vem passando a levar em conta essas questões. E isto fica evidente quando observamos, por exemplo, no caso dos estudos de gêneros, estilos ou topoi, a preocupação com questões como a do realismo maravilhoso, resultante da transculturação de formas distintas do fantástico europeu e norte-americano; do barroco, que voltou a florescer em grande escala nas obras de autores da chamada "nova narrativa" dos anos de 1950 a 1970; da ficção indigenista dos anos de 1920 e 1930 ; e de ciclos como o do "gaucho", da "selva", do "llano" e do "sertão", todas estas expressões multifacetadas do regionalismo, decorrentes também de processos transulturadores. Mencione-se ainda, no caso das abordagens interdisciplinares, a presença cada vez maior de uma ampla gama de elementos, que, pelo seu cunho folclórico, ou popular, foram mantidos até há pouco à margem dos estudos literários. Além disso, questões como a da Crítica e da História Literária adquirem uma nova feição e os modelos teórico-críticos relativizam-se, cedendo lugar a uma reflexão mais eficaz.

Todas essas questões, que abordam as diferenças latino-americanas, revelam a ineficácia da transferência de paradigmas de uma cultura

para outra. A própria idéia de "literatura nacional", concebida no meio acadêmico europeu com base em noções de unidade e homogeneidade, não pode ser aplicada, de maneira desproblematizada, à realidade híbrida de um continente como a América Latina, onde, por exemplo, nações como a Aymara, vivem divididas por fronteiras políticas instituídas arbitrariamente. Qualquer concepção monolítica da cultura latino-americana vem sendo hoje posta em xeque e muitas vezes substituída por propostas alternativas que busquem dar conta de sua hibridez e pluralidade. Estas propostas, diversificadas e sujeitas a constante escrutínio crítico, indicam a pluralidade de rumos que o Comparatismo vem tomando no continente, em consonância perfeita com as tendências gerais das disciplinas, observáveis sobretudo nos demais contextos tidos até recentemente como periféricos e hoje pólos fundamentais dos estudos comparatistas. A Literatura Comparada é hoje, máxime nesses locais, uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores, e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças.

NOTAS

1. A América Latina é uma construção múltipla, plural, móvel e variável, e, por conseguinte, altamente problemática, criada para designar um conjunto de nações, ou, melhor, povos, que apresentam entre si diferenças fundamentais em todos os aspectos de sua conformação, mas que, ao mesmo tempo, apresentam semelhanças significativas em todos esses mesmos traços, sobretudo quando se os compara com os de outros povos. Originariamente cunhado na França do século XIX com o fim de designar um subcontinente distinto da América anglo-saxônica, o termo foi primeiramente identificado com a América de língua espanhola, mas, em meados do século XX, sua área semântica se amplia, passando a incluir o Brasil e, mais tarde, o Caribe francês. Entretanto, a grande transformação que veio a sofrer se deu com a inclusão de países e povos do Caribe não colonizados por neolatinos, como as antigas colônias inglesas e holandesas da região, e de universos transculturais dentro das nações anglo-saxônicas do continente, como as minorias hispânicas no interior dos Estados Unidos e a província do Québec, no Canadá. Estamos empregando o termo neste texto cientes de suas limitações e ambigüidades, mas por outro lado conscientes de sua legibilidade tanto em momentos expressivos do passado do continente quanto no presente, sobretudo no que concerne à semelhança dos problemas e situações que enfrentam os países que o integram. A idéia de América Latina se desenha, assim, para nós, como uma unidade na diversidade, ou seja, como um mosaico de peças díspares, mas com fortes denominadores comuns, como uma região marcada por grande diversidade, mas que articula o heterogêneo em uma estrutura global permeável, contudo reconhecível por suas significações históricas e culturais comuns.
2. Essas vozes dissonantes surgiram em grupo ou isoladas. Dentre as primeiras, vale mencionar o grupo de estudiosos eslavos (Victor Zhirmunsky, Dionyz Durisin, etc.), que, somando a influências do Formalismo Russo preocupações de ordem social, desenvolveu um sistema de analogias tipológicas e chamou atenção para os topoi da tradição popular e legendária. E dentre as segundas citem-se figuras como Robert Escarpit, dentro da própria França, que projetou novas

luzes sobre o comparatismo, abordando-o por uma ótica sociológica e realizando pesquisas com o público ledor, que antecipam questões posteriormente retomadas e reelaboradas pelos teóricos da Estética da Recepção, e Claudio Guillén e Guillermo de Torre, que, situados, pela sua origem hispânica, fora do eixo central da Literatura Comparada, ergueram-se como críticos combatentes do etnocentrismo.

3. Tanto a pretensão de universalidade, expressa pela crença de que, a despeito da diversidade e multiplicidade do fenômeno literário, era possível construir-se um discurso homogêneo sobre ele, uma espécie de "poética universal", quanto o discurso de apolitização, que envolvia a literatura em uma espécie de aura, conferindo-lhe um prestígio especial e distanciando-a de outras formas de discurso, foram noções que dominaram não só os estudos literários, mas toda a Weltanschauung de meados do século XX.
4. Sobre esta questão do eurocentrismo, ver, entre outros, Samir Amin, *Eurocentrism* (Trad. Russell Moore. N. York: Monthly Press, 1989); Jonh Tomlison, *Cultural Imperialism* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1991); Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (Londres: Verso, 1992); e Susan Bassnett *Comparative Literature: a Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 1993).
5. Ver Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londres: Routledge, 1994).
6. Sobre o redimensionamento dos conceitos de "nação" e "idioma", ver Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1983); Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* (Londres: 1989); Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1994); Montserrat Guibernau, *Nationalisms: the Nation-State and Nationalism in the Twentieth Century* (Cambridge: Polity Press, 1996); e Sarah M. Corse, *Nationalism and Literature* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997).
7. Sobre esta questão da reconfiguração de identidades, ver sobretudo Frederick Buell, *National Culture and the New Global System* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1994); Vered Amit-Talai & Caroline Knowles (eds.), *Re-Situating Identities: the Politics of Race, Ethnicity, Culture* (Peterborough, Ontario: Broadview Press, 1996); V. Y. Mudimbe (ed.), *Nations, Identities, Cultures* (Durham: Duke Univ. Press, 1997); and Richard Jenkins, *Rethinking Ethnicity* (Londres: Routledge, 1998).
8. Ver sobretudo Edward Said, *Orientalism* (N. York: 1978); Homi Bhabha, *The Location of Culture* (nota 6); e Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in P. Williams & L. Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader* (N. York: Columbia Univ. Press, 1994).
9. Sobre a questão do cânone, ver, entre outros Charles Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1994); e Eduardo F. Coutinho (ed.), *Cânones e contextos. 5o Congresso ABRALIC – Anais* (3 vols.; Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997-98). Uma postura distinta é a assumida por Harold Bloom, em seu *The Western Canon* (N. York: Harcourt, Brace and Co., 1994).
10. Para maiores informações sobre o debate que se vem travando em torno dos Estudos Culturais, hoje já um tanto afastados, em algumas de suas formas, da Escola de Birmingham, na Inglaterra, onde se originaram, ver Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader* (Oxford: Blackwell, 1994).
11. Empregamos o termo "pós-colonial" neste ensaio não no sentido cronológico de posterioridade a um processo de colonização, mas antes como um conceito teórico marcado pelo questionamento de todo tipo de discurso que camufla relações de dominação, naturalizando-as, ou, como o define J. M. Moura em seu *Littérature francophones et théorie postcoloniale* (Paris: PUF, 1999, p. 4), como toda estratégia do discurso que rejeita a visão colonial, mesmo durante o período da colonização. O discurso pós-colonial opõe-se ao discurso colonial na medida em que desmascara o primeiro, denunciando conseqüentemente a relação de poder que aquele encobria, e inclui formas que se estendem desde o discurso feminista e dos grupos minoritários étnicos até o discurso dos povos ditos periféricos. É somente neste sentido que podemos falar de um discurso pós-colonial

na América Latina, onde a preocupação com o colonialismo diz respeito não à independência política, alcançada já desde a primeira metade do século XIX, mas à independência cultural e sobretudo econômica ainda hoje vigente com relação a países do chamado Primeiro Mundo, e com as relações de poder entre grupos étnicos, os sexos, e principalmente as diferentes classes sociais. Para maiores informações sobre a questão, ver Bill Ashcroft, G. Griffiths & Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Reader* (Londres: Routledge, 1995), Peter Childs & Patrick Williams (eds.), *An Introduction to Post-Colonial Theory* (Londres: Prentice Hall, 1997), Leela Gandhi, Post-*Colonial Theory. A Critical Introduction* (N. York: Columbia Univ. Press, 1998), e Ania Loomba, *Colonialism/ Postcolonialism* (Londres: Routledge, 1998).

12. Vejam-se, por exemplo, os clássicos René Wellek, "The Crisis of Comparative Literature", in Werner Friederich (ed.), *Comparative Literature: Proceedings of the 2nd. Congress of the ICLA* (2 vols.; Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1959, v. 1, p. 149-60; e René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison* (Paris: Gallimard, 1963).

13. Um texto extraordinário de Borges, que pode ser visto como uma paródia a situações como esta, tão presente na vida latino-americana, é "Pierre Menard, autor del Quijote", de *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 1956).

14. Para um maior debate sobre a construção da identidade nos estudos literários na América Latina hoje, ver, entre outros, Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (Madri: Gredos, 1986); Roberto Schwarz, *Que horas são?: ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987); Luiz Costa Lima, *Pensando nos trópicos* (Rio de Janeiro: Rocco, 1991); Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1992); George Yúdice, Jean Franco& Juan Flores (eds.), *On Edge: the Crisis of Contemporary Latin American Culture* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1992); Guillermo Bonfil Batalla, *Identidad y pluralismo cultural en América Latina* (Buenos Aires: Fondo Editorial de CEHASS, 1992); John Beverly & José Oviedo (eds.), *The Postmodernism Debate in Latin America. A Special Issue of Boundary 2* (Durham: Duke Univ. Press, vol. 20, n. 3, Fall 1993); *Octavio Ianni, O labirinto latino-americano* (Petrópolis: Vozes, 1993); Renato Ortiz, *Mundialização e cultura* (São Paulo: Brasiliense, 1994); e Amaryll Chanady (ed.), *Latin American Identity and the Constructions of Difference* (Minneapolis: Minnesota Univ. Press, 1994).

15. Ver Ana Pizarro (ed.), *La literatura latinoamericana como processo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985), e sobretudo Ana Pizarro (ed.), *América Latina: palavra, literatura e cultura* (3 vols.; São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1993).

16. Ver nota 6.

17. Ver nota 1.

18. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Editorial Crítico, 1985, p. 27).

VINTE E CINCO ANOS DE CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL[1] – NOTAS PARA UM BALANÇO

Tania Franco Carvalhal

Tradução: Adriana Santos Corrêa

Revisão: Maria Luiza Berwanger da Silva

Voltar vinte e cinco anos atrás significa lançar um olhar retrospectivo sobre os anos oitenta, certamente uma das décadas mais representativas da crítica literária no Brasil. Esse momento não só catalisaria tendências recorrentes anteriores, próprias a nossos estudos literários, como também seria portador do que estava por vir. Sem pretendermos à exaustividade, é esse balanço do passado recente até o futuro imediato, um balanço que se mostra necessário, que buscaremos aqui expor.

Nos anos precedentes, em especial na segunda metade dos anos setenta, enquanto que o país ainda se encontrava subjugado ao silêncio pela ditadura militar, destacavam-se algumas grandes linhas. A tendência nacionalista (ou "nacionalizante") residia na imagem de um Grande Brasil, forte, desvinculado de toda influência estrangeira. "Brasil, ame-o ou deixe-o", lia-se nos vidros dos carros. O *slogan* propagandeava uma confiança no progresso, reafirmada pela idéia de que "Ninguém segura este país". Calando o sofrimento da maioria, a música dizia "*Pra frente, Brasil!*" pela vitória da Seleção Brasileira de futebol que acabava de ganhar, em 1970, seu terceiro título de campeão do mundo, no México. Por outro lado, começava-se a aderir aos estudos analíticos vindos da Europa, mais particularmente da França. Estavam principalmente em voga as teorias inspiradas no formalismo russo e no estruturalismo tcheco. Com o interminável sucesso do *New Criticism* anglo-americano, defendido, nos anos cinqüenta, por Afrânio Coutinho e sua Nova Crítica, viriam rivalizar Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva e Tzvetan Todorov. Editou-se textos fundamentais do pensamento teórico-crítico, como foi o caso, em 1973, de

1 Texto originalmente publicado com o título *Vingt-cinq ans de critique littéraire au Brésil — Notes pour un bilan*, na revista *Europe*, em volume dedicado à Literatura Brasileira, em nov-dez 2005.

Estruturalismo e teoria da literatura, de Luiz Costa Lima, que confessaria, mais tarde, haver tido particular interesse pela obra de Lévy-Strauss[2].

Apesar de seu rigor, muitas práticas críticas oriundas dessas duas tendências teóricas desviavam-se dos aspectos contextuais, centrando-se no texto e evitando explicações fundamentadas em dados históricos, culturais e sociais. A natureza ahistórica de inúmeros desses estudos poupava seus autores de emitirem opiniões pessoais e de tomarem posições políticas que a censura, em vigor nas áreas cultural e literária, teria sem dúvida sancionado. Adotando um caráter descritivo, próximo ao da glosa, esses estudos encerravam-se no texto e o reproduziam.

Aspirando ao estatuto científico sugerido pelos avanços da lingüística e de seus pressupostos teóricos, de Ferdinand de Saussure à Roman Jakobson, a crítica de tipo estruturalista tende, por sua vez, a adotar o aparelho conceitual e metodológico da semiologia: ela elabora modelos a fim de determinar os códigos e as leis de funcionamento dos textos. Isso revelou-se, por vezes, muito produtivo, embora certas tentativas de modelização tenham se limitado a descrever seu objeto sem chegar a representá-lo de forma inventiva, sem recriá-lo e tampouco problematizá-lo.

Existem estudos que privilegiam a análise textual, distinguindo-se, no entanto, dessa vocação modelizadora, como é o caso da "Análise d'*O Cortiço* de Aluísio de Azevedo"[3]. Rejeitando a teoria do paralelismo entre literatura e sociedade, que tinha origem no positivismo crítico, Antonio Candido a substitui por uma "crítica dialética" à maneira de Lukacs e de Adorno, ultrapassando a simples relação de causa e efeito entre o fato social e o texto literário. Sua análise formal, claramente descrita, explora a dimensão social do romance e prova que é possível "mostrar, através do nível estético do texto, seu nível estrutural". Analisando a obra a partir de seu sistema de tensões e apoiando-se em duas categorias complementares da realidade — os lugares e as relações —, ele preserva a perspectiva estética, tomando como ponto de apoio a configuração da obra.

Estendendo o caráter crítico dessa conferência, seu ensaio "A passagem do dois ao três. Contribuição para o estudo das mediações na análise literária"[4] contrapõe-se aos excessos praticados nas análises estruturais mais difundidas. Nesse ensaio, ele destaca a possibilidade de

2 Entrevista com Luiz Costa Lima, in: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

3 A conferência "Análise d'*O Cortiço* de Aluísio de Azevedo" foi pronunciada por Antonio Cândido por ocasião do II Encontro Nacional de Professores de Literatura, na PUC-RJ, em 1975.

4 Antonio Candido, in: *Revista de História*, nº 100, São Paulo, 1975.

que "um elemento *externo*, não específico, visto que exprime complexos ideológicos de outras *séries*, possa ser utilizado como modelo *interno* e esclarecer a estrutura singular (do *interior*) da obra considerada". Na sua conclusão, Antonio Candido constata que o interessante, de fato, "é assinalar a possibilidade de uma análise totalizante que venha completar a visão das oposições graças a mediações adequadas, mostrando de que forma o social funciona como elemento de estrutura e como as componentes formais são o itinerário necessário que torna o social inteligível"[5].

Mais tarde, na sua igualmente notável análise de *Memórias de um sargento de mílicias*, o crítico retomará esse metódo dialético, por ele denominado "reversível", pois tal método desloca-se nos dois sentidos: do texto para a sociedade e/ou da sociedade para o texto, ultrapassando assim a visão calcada no paralelismo.

Compreendemos, a partir de então, que essa crítica dialética ou totalizante tenha se contraposto ao estruturalismo ortodoxo. Ela não hesitou em utilizar os recursos da análise estrutural, impondo-lhe seus próprios princípios e procedimentos e rebelando-se contra o positivismo até então dominante. Nessa mesma direção, com variantes, encontramos Antonio Candido e seus colaboradores no departamento de Teoria Literária da Universidade de São Paulo (USP), dentre os quais João Alexandre Barbosa, Davi Arrigucci Jr., João Luís Tafetá, Walnice Nogueira Galvão e Roberto Schwartz.

Guilhermino César, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e José Aderaldo Castello, que dirige o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, também buscaram associar a orientação totalizante e o valor estético. Procurando esclarecer as problemáticas próprias à literatura brasileira, voltaram-se para textos e autores fundamentais, embora pouco considerados. Guilhermino César publicou um livro pioneiro sobre a história da literatura do sul do país, com o objetivo de elucidar a imagem do complexo cultural do Rio Grande do Sul a partir de sua vida literária[6]. José Aderaldo Castello, desde seus primeiros estudos sobre o movimento das Academias na fase colonial[7], procurou "uma teoria interna, própria à literatura brasileira", como ele explica nos seus dois importantes volumes

5 Nota das Tradutoras: as citações foram igualmente traduzidas do francês, salvo uma citação de Leyla Perrone-Moisés, retirada do texto original de *Do positivismo à desconstrução — Idéias francesas na América*.

6 CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.

7 CASTELLO, José Aderaldo. *O Movimento Academicista no Brasil (1641-1820)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

sobre as origens e a unidade da literatura brasileira[8]. Citemos ainda José Guilherme Merquior, propagador, no Brasil, das idéias de Walter Benjamin e de Theodor Adorno, e crítico severo dos excessos na aplicação dos modelos formais[9]. Inspirando-se na iniciativa de Erwin Panofsky, ele proporá uma leitura, na sua obra, *De Anchieta a Euclides da Cunha — Breve história da literatura brasileira*[10], "[d]a história no texto, em vez de dissolver o texto na História".

Sempre em nome de leituras imanentes, outros também, de tanto aplicarem ao texto e à escritura uma metalinguagem formalista ao extremo, fizeram do discurso crítico um "outro" texto que rivaliza, do ponto de vista da criação lingüística, com o original. Paralelamente, a crítica moveu-se, com freqüência, em direção à obra propriamente dita. Ela integrou, então, ao processo criador, as funções explicativas e interpretativas que antes pertenciam à crítica externa tradicional. Inspirando-se em "críticos-autores", tais como Roland Barthes, Michel Butor e Maurice Blanchot, essa crítica "interna" ganha uma outra dimensão, a da criatividade, e produz um texto crítico que vale por si mesmo enquanto processo de escritura.

Em um livro que prepara os alicerces para uma crítica concebida como *metalinguagem*, Haroldo de Campos, poeta, tradutor e um dos representantes do movimento concretista no Brasil, expunha, em 1970, seus objetivos: "A crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto — a linguagem-objeto — dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha um sentido — para que ela não se transforme em falatório e conversa (alerta de Roman Jakobson desde 1921), é preciso que ela seja proporcional ao objeto à que ela se refere e que a fundamenta na sua essência (pois a crítica é uma linguagem que remete a uma outra linguagem, sua natureza é de meditação)"[11].

O programa de Haroldo de Campos ampliou a influência, no Brasil, da obra de Roland Barthes, particularmente divulgado por Leyla Perrone-Moisés. Coordenadora, desde 2003, da coleção "Roland Barthes", ela a apresenta como um "antídoto necessário ao estruturalismo do tipo

8 CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira — origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

9 MERQUIOR, José Guilherme. *O Estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

10 Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

11 Introdução à primeira edição de: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem — ensaios de teoria e crítica literárias*. Petrópolis: Vozes, 1970.

dogmático, sobretudo o da escola greimassiana, que foi tão facilmente adotada em nosso meio universitário que terminava por reduzir a espessura concreta do objeto literário a esquemas simplificadores que podem, a rigor, evitar a obra de arte que lhe servira de ponto de partida, substituída por uma hipotética matriz combinatória elementar"[12]. Segundo o concretista Haroldo de Campos, "Barthes, mesmo na sua fase 'semiológica' mais radical, nunca renunciou à sedução da face rebelde dos signos, ao fascínio da obra de invenção"[13].

Igualmente exemplar, no que concerne ao sentido da crítica interna, é a canção. É através de suas letras que viria a se manifestar a força da criação literária; com menor intensidade nos textos tradicionais e com maior intensidade na música popular brasileira (que engloba, na verdade, todas as formas musicais, assim como a canção). As letras da música popular brasileira são, em geral, representativas dessa tendência simultaneamente crítica e criativa. Desde o final dos anos sessenta, os festivais de música e as representações teatrais concentram, de forma dissimulada, as formas mais eficazes de protesto. É o caso de *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, cantada por Geraldo Vandré, em 1965; de *A banda*, de Chico Baurque, em 1966; de sua "canção do exílio", intitulada *Sabiá*, composta com Tom Jobim, em 1968, e de *Cálice*, composta com Gilberto Gil, sendo que esta seria proibida. Talvez *Alô, liberdade*, de Henriquez, Bardotti e Chico Buarque, em 1981, ao estabelecer um jogo intertextual com *A banda*, resuma a abertura dessas atitudes e o retorno ao múltiplo, que os anos oitenta efetivarão.

A multiplicidade dessas orientações críticas, que explode nessa época, poderia ser ilustrada por meio dos Anais do *Primeiro seminário latino-americano de Literatura Comparada*, que ocorreu na UFRGS, em 1986, com o propósito específico de fundar a ABRALIC, Associação Brasileira de Literatura Comparada, e por meio dos anais referentes ao primeiro congresso da Associação, também em Porto Alegre, em 1988.

Através desses trabalhos, manifesta-se a preocupação de reintegrar, sem determinismo, a grade histórica ao trabalho de interpretação. Isso não significava somente o retorno às leituras fundamentadas na própria construção do processo criador, mas a vontade de articular o literário às outras formas de conhecimento e de expressão artísticas. Desde o primeiro seminário, o programa "Intertextualidade e interdisciplinariedade"

12 PERRONE-MOISÉS, Leyla (Dir.). *Coleção Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
13 CAMPOS, Haroldo de. *Op. cit.*

relocalizava os estudos de literatura comparada no campo das tendências teórico-críticas atuais. Esse vasto leque de possibilidades permitiu que se reunissem, graças à Associação, formas de pensamento diversas. Ela tornou-se assim, a maior associação de literatura da América Latina, da qual Antonio Candido salientou, recentemente, a importância: "A ABRALIC não existe somente no Brasil, ela tornou-se, devido a um próspero desenvolvimento, a mais importante e mais significativa instituição que associa, de fato, todos os tipos de especialistas da literatura, e não somente os comparatistas"[14].

Criada no âmbito de um Seminário *latino-americano*, a ABRALIC tornou-se também um meio de comunicação privilegiado entre os pesquisadores brasileiros e aqueles dos diversos países da América Latina, contribuindo para a fundação de associações coirmãs em diferentes lugares: Argentina, Uruguai, Peru, ... A atividade associativa perpetua-se e renova-se por ocasião de seu congresso, que ocorre a cada dois anos, e de colóquios regulares. Graças à análise da documentação reunida pela Associação e pelas suas coirmãs latino-americanas, logo poder-se-á medir o andamento do pensamento crítico, na região, e a forma como ele contribui para a revitalização das práticas comparativas no contexto mundial. Como observou Eduardo Coutinho, em um estudo recente, o comparatismo, no Brasil, "deslocou seu eixo de modo significativo e situa-se à frente da reflexão no continente"[15].

É assim que, paralelamente aos livros de autores individuais, os estudos apresentados por ocasião das manifestações universitárias indicam as orientações da reflexão, das quais as mais recentes apontam para, pelo menos, três direções: a observação dos fenômenos de difusão e de recepção literários, o interesse crescente pelos estudos de tradução[16], a retomada dos estudos culturais[17], campo no qual os pesquisadores brasileiros possuem sólida experiência, centrada nas "minorias", nos estudos de gênero, de etnias, na discussão dos cânones estéticos e nas questões pós-coloniais,

14 Correspondência privada: São Paulo, 10 de agosto de 2004.

15 COUTINHO, Eduardo. *Sentido e função da Literatura Comparada na América Latina — ensaios*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

16 Reunindo trabalhos apresentados por ocasião do IX Congresso Internacional da ABRALIC, em Porto Alegre, além de pesquisas em curso, foi publicado: CARVALHAL, T. F., REBELLO, L. S., FERREIRA, E. C. (Orgs.). *Transcriações — teoria e práticas. Em memória de Haroldo de Campos*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

17 O Congresso da ABRALIC ocorrido em Florianópolis, em 1998, tinha como tema central "Literatura Comparada = Estudos Culturais?", que prolongaria o debate então aberto em: ANDRADE, A. L., CAMARGO, M. L., ANTELO, R. (Orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: Editora Grifos, 1999.

abordadas, por exemplo, em *Dialética da colonização*, de Alfredo Bosi[18], mais especificamente, no primeiro ensaio do livro, "Colônia, culto e cultura".

Os anos noventa caracterizaram-se, certamente, por uma crítica atenta a essas orientações, do pensamento de Michel Foucault a Gilles Deleuze, de Jean-François Lyotard a Jacques Derrida. Os teóricos franceses obtiveram, no Brasil, um sucesso tão grande quanto nos Estados Unidos[19]. Derrida superou largamente seus colegas da "Escola de Yale": Paul de Man, Geoffrey Hartman e Joseph Hillis Miller. A desconstrução tornou-se "um rótulo prestigioso", como observa Leyla Perrone-Moisés a respeito do "efeito Derrida"[20] e da repercussão dessas idéias em meio aos psicanalistas brasileiros. Tanto nos Estados Unidos como no Brasil, seu pensamento teve um impacto decisivo e produtivo, embora tenha dado lugar, por vezes, a interpretações precipitadas. E se os estudos culturais gozam de uma forte influência estadunidense, no Brasil, Leyla Perrone-Moisés lembra que, "ao adotar no Brasil as propostas norte-americanas, festeja-se o fim do nosso colonialismo cultural com relação à França, sem perceber que, na origem dessas propostas, estão teóricos franceses. A única diferença, para nós, é que no passado buscávamos inspiração teórica na matriz francesa, e agora o fazemos passando pelos Estados Unidos".

O debate sobre os *Cultural Studies* fez emergir o risco de ver desaparecer a abordagem literária, além de evidenciar o perigo de que especialistas em literatura voltem-se para outros campos sem a dupla competência indispensável aos estudos interdisciplinares. Mais do que defender a especificidade da literatura ou tentar evitar a redução de nosso campo de trabalho, ameaças que pesam mais em outros lugares do que no Brasil mesmo, é preciso salientar que se atribui aos "estudos culturais" uma liberdade de ação que, na realidade, não existe. Em contrapartida, procurando, por vezes, afastar a literatura, interrogar seu lugar dentre as práticas simbólicas e culturais e minimizar sua função estética, os Estudos Culturais distanciam-se do comparatismo, que sempre pressupõe que a literatura permaneça como um dos termos da comparação.

Porém, enquanto se insiste na reapropriação de teorias estrangeiras,

18 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

19 CUSSET, François. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intelectuelle aux États-Unis*. Paris: La Découverte, 2003.

20 PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-estruturalismo e Desconstrução nas Américas. In: _____ (Org.). *Do positivismo à desconstrução — Idéias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004, p.232.

manifesta-se também a vontade de encontrar categorias originais e de ressemantizar outras categorias, desde então mais adaptadas ao contexto brasileiro. Assim, o conceito de "entre-lugar" do discurso latino-americano, que Silviano Santiago[21] elabora a partir do pensamento teórico de Derrida, alimenta o debate sobre a dependência cultural e o lugar, flutuante, dos países ditos "periféricos". A experiência com o incerto, com o híbrido, o reconhecimento do apagamento das margens, a alteração dos conceitos de centro e de periferia abrem perspectivas interpretativas novas que ultrapassam os limiares das diferentes formas de aproximação ao literário. De qualquer modo, essa necessidade, cada vez mais perceptível em meio aos especialistas, de buscar, na crítica brasileira e na literatura, categorias e orientações próprias, é totalmente positiva.

Hoje, mais do que de "crise" — termo habitualmente associado à literatura e à crítica literária — fala-se, freqüentemente, de "colapso da crítica". Esse desfecho com ares dramáticos teria, certamente, como causa imediata, o confinamento dos críticos nas universidades, onde a dissertação e a tese desenvolveram-se em detrimento do ensaio, que lá se praticava no passado. A crítica que sobrevive na imprensa, restrita a um espaço cada vez mais reduzido, torna-se uma mistura insípida de análise universitária e de crítica literária que exclui, na maioria das vezes, todo julgamento de valor. O que parece em vias de desaparecimento é a "atitude" crítica, a capacidade de julgar e de emitir um julgamento. O poder de avaliação é cada vez menos utilizado.

Nessas condições, a crítica pára de funcionar como um oxigenador da cultura, como um espaço dialético que abre o debate. Ao contrário, ela se isola. Por um lado, a busca de rigor a torna cada vez mais elitista, adotando um jargão específico cujo acesso encontra-se exclusivamente reservado a seus pares. Esse tipo de estudo tem dificuldade em considerar o contemporâneo, dando preferência ao que já é consagrado, recorrendo aos paradigmas já legitimados. Por outro lado, o texto jornalístico curto e pouco consistente contenta-se em informar e alimentar a mídia. Entre esses dois extremos, raros são aqueles que alcançam o equilíbrio de uma linguagem clara e objetiva para perceber o que parece, sem recusá-lo, mas julgando-o com o objetivo de antecipar sua evolução no universo literário.

Eis o que se pode esperar da crítica literária brasileira, neste início de milênio.(CESAR, 1999, p. 82-84)

21 SANTIAGO, Silviano. *Por uma literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

TRAVESSIAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS: DA RECRIAÇÃO À INVENÇÃO

Maria Luiza Berwanger da Silva
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

> Hoje, ao invés de "crise" – termo habitualmente associado à literatura e à crítica literária – fala-se freqüentemente de "colapso da crítica". [...] O que parece em via de desaparecimento é a "atitude" crítica, a capacidade de julgar e de emitir julgamento. O poder de avaliação é cada vez menos utilizado (EUROPE, 2005, p. 121).[1]

Sob essa constatação de Tania Franco Carvalhal no texto ***Vingt-cinq ans de Critique Littéraire au Brésil*** (Notes pour un bilan) (2005), leio a ausência da palavra que, ao retrair da voz do sujeito – leitor contemporâneo, a melodia plural e nuançada, priva-a da liberdade do olhar crítico, grão fértil e de reconciliação com o Uno e com o Diverso; como se, embora tecida e retecida pela própria história da recepção crítica nacional e transnacional, a subjetividade profunda não mais encontrasse na página a tradução da palavra que diz, brindando a voz crítica com inesperadas conexões, aquém e além da leitura teórica e simbólica. É que, no intervalo entre as práticas ensinadas pela tradição teórico-crítica, silenciosa, mas resistente, eis aí e sempre a explorar a figuração da intimidade. "Rumor da língua '' para Roland Barthes, ''Babel '' para Jacques Derrida e Georges Steiner e ''estrutura dissipativa '' para Wladimir Krysinski, esta amostragem singular não só converge com a reflexão de Tania Franco Carvalhal quanto 'a necessidade do ''julgamento '' a ser assumido pelo sujeito-crítico, mas também configura a autoreflexividade como uma das prováveis mediações que poderão incidir em escritura crítica produtiva. Voz poética desta busca contemporânea, diz Ferreira Gullar :

1 "Aujourd'hui plutôt que de « crise » – term habituellement associé à la littérature et à la critique – on parle souvent de « collapsus de la critique » [...]. Ce qui paraît en voie de dispartion, c'est « l'attitude » critique, la capacité dejuger et d'émettre un jugement. Le pouvoir d'évaluation est chaque fois moins utilisé ».

Meu poema
é um tumulto:
a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido.

(estamos todos nós
cheios de vozes
que o mais das vezes
mal cabem em nossa voz:

se dizes *pêra*,
acende-se um clarão
um rastilho
de tardes e açúcares
ou
se *azul* disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

A água que ouviste
Num soneto de Rilke
os ínfimos
rumores no capim
o sabor
do hortelã
(essa alegria)
a boca fria
da moça
o maruim
na poça
a hemorragia
da manhã

tudo isso em ti
se deposita
e cala.
Até que de repente
Um susto
Ou uma ventania
(que o poema dispara)
chama
esses fósseis à fala
Meu poema
É um tumulto, um alarido:
Basta apurar o ouvido.

(GULLAR, 2000, p. 453-454)

"Um tumulto de vozes", eis a imagem-síntese da poeticidade hoje, e que este poema de Ferreira Gullar representa exemplarmente; "tumulto" que, ao evocar o gesto de recriação do Outro legado pelo Modernismo e pelo Concretismo, fixa na invenção do Mesmo o ato mais substancial da Arte brasileira dos dias atuais, visto sob a ótica da poesia; "tumulto", em uma palavra, que recorta do arquivo do imaginário das cidades uma das possíveis representações estéticas e culturais do espaço a ser desenhado:

Todas as coisas de que falo estão na cidade
    entre o céu e a terra.
São todas elas coisas perecíveis
    e eternas como o teu riso
    a palavra solidária
    minha mão aberta
ou este esquecido cheiro de cabelo
    que volta
    e acende sua flama inesperada
no coração de maio.
Todas as coisas de que falo são de carne
    como o verão e o salário.
Mortalmente inseridas no tempo,
estão dispersas como o ar
no mercado, nas oficinas,
nas ruas, nos hotéis de viagem.

    São coisas, todas elas,
    cotidianas, como bocas
    e mãos, sonhos, greves,
    denúncias,
acidentes do trabalho e do amor. Coisas,
    de que falam os jornais
    às vezes tão rudes
    às vezes tão escuras
que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade.

    Mas é nelas que te vejo pulsando,
    Mundo novo,
Ainda em estado de soluços e esperança.

(GULLAR, 2000, p. 174)

Lugar matricial onde sentimentos, territórios e temporalidades diversas e contraditórias são fecundados, o urbano concede ao poeta a autotradução, como se a perplexidade face ao ritmo citadino, inapreensível e ininterrupto, lhe doasse a figuração clara de sua intimidade, a mais profunda.

Aquém e além da dicção social que atravessa a produção de Ferreira Gullar, constituindo-se em voz de elucidação e, ao mesmo tempo, de resistência, uma outra linha desenha a permanência desse poeta na paisagem brasileira atual: sabe ele captar da perplexidade do sujeito diante dos conflitos sociais irresolutos, a poeticidade da esperança, esperança que, mediatizando a imersão e o distanciamento da urbanidade a ser decifrada, propõe ao poeta este retorno à infância como território privilegiado da invenção. Se, de um lado, esta imagem do poeta-menino dialoga com a tradição poética brasileira representada pelas ***Cinzas das Horas*** de Manuel Bandeira (1917), de outro lado, afigura-se como aprendizado do dizer a compor e a expressar. É destes bastidores infantis, tal qual o do invisível das cidades que Ferreira Gullar recolherá o prazer da palavra ilusória, mas da qual a ilusão marca a página escrita pela pulsão da subjetividade em estado de perpétua mutação. Prática do descentramento, *locus amoenus et adversus* do imaginário a transgredir, dizer as cidades corresponde, em Gullar, a elucidar o próprio artesanato artístico. (Nesse sentido, a produção vasta e volumosa de escritos sobre Artes Plásticas em torno de nomes locais e internacionais faz-se rerpesentativa da inclinação de Ferreira Gullar à auto-reflexividade, a constante visita a materiais simbólicos e não-simbólicos, nutrindo, sem dúvidas, o prazer de revelar ao leitor o laboratório do poema). Assim, sob o efeito da intermediação produzido pelo imaginário das cidades, invenção e auto-reflexão entrecruzam-se na cena contemporânea brasileira. Ao dizer a cidade e ao figurar o espaço da intimidade visualizando-o como arquitetura das formas, este entrecruzamento ressoa em vozes brasileiras mais recentes. Silenciosa ressonância deve-se bem confessar, mas que permite ao poeta e ao leitor processar a tecitura contínua de certa paisagem, daquela que busca substituir "recriação ou reinvenção" por pintura inaugural de um novo mundo e de um novo sujeito, práticas em que a percepção do Outro e a conseqüente revitalização do Mesmo tomadas do Modernismo e do Concretismo não mais constituem as únicas traduções da alma brasileira de hoje.

Poeta do Rio de Janeiro, Ana Cristina Cesar condensa três estados da arte contemporânea percebida na diversidade singular das perspectivas configuradas pelas décadas de 70, 80 e 90. Afora a unanimidade crítica quanto à excelência de sua produção em contraste com a brevidade existencial, Ana Cristina Cesar exerceu uma função considerável para a inteligência brasileira (uma função à espera de revisão e inserção pelo cânone literário e nacional): comparatista "avant la lettre", sua produção

plural acentua a imagem da obra como artefato estético, artístico e cultural. Nesse sentido, se de um lado, em sua poesia, circulam ecos inapagáveis do que alguns críticos nomeiam de "poesia marginal", manifestação da música tropicalista dos anos 70, e, de outro lado, a profunda reflexão sobre as condições de produção e de difusão do livro, da edição artesanal ao formato de publicação exitosa dos anos 80, é esta consciência do livro emergente da produção que favorecerá, nos anos 90, um conceito outro de cultura e de fato literário. Veja-se, pois, no conjunto pluriforme de Ana Cristina, a dicção que agrega distintas melodias ao "tumulto" de vozes de Ferreira Gullar (agregar aqui não significando agregar pela gratuidade do agregar, mas gesto crítico que dá a ver distintas espacialidades e temporalidades da poética dos trópicos captada do confronto com outras latitudes); ainda na transparência da época, também em Ana, contestar significa registrar o cotidiano, (a chamada "escritura da circunstância"), tão somente para apagá-lo; como se o projeto da invenção poética, crítica e teórica encontrasse seu lugar primeiro nesse arquivo do real protestado, e do vivido a ser transgredido.

Da leitura de conjunto desta época pela recepção crítica brasileira, depreende-se a definição do contemporâneo como desejo de compor uma comunidade simbólica diversa mas harmoniosa. Fábula do lugar em processo de decantação, exotismo tropical medido e revisão do cotidiano tecem a invenção da subjetividade, projetando na busca de uma verdadeira alegria, distinta daquela imposta pelos tempos de ditadura militar, onde o riso mascarava a palavra retida e que a música tropicalista dissimulava exemplarmente : é quando, pois, o engajamento cede lugar à tradução do íntimo, não sem provocar a emergência de uma profunda melancolia, perspectiva capaz de configurar o imaginário contemporâneo até nossos dias. Traços desse sentimento difuso já nomeado por Paulo Prado em ***Retrato do Brasil*** (Ensaio sobre a tristeza brasileira, 1928) e retomado em ***Raízes do Brasil*** por Sérgio Buarque de Holanda (1936), ocultados por sob sob a cordialidade e a alegria brasileiras, ressurgem no poema ***Carta de Paris*** de Ana Cristina Cesar:

> I
>
> Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia,
>
> tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está

perdido, e é apenas em delírio que vejo

campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo

Anai's de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à la garçonne cruzando com Jean-Paul nos Elysées, Gene dançando à meia-luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,

talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.

II

Paris muda! mas minha melancolia não se move. Beaubourg, Forum des Halles, metrô profundo, ponte impossível sobre o rio, tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.

Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,

minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do disk jockey que te acorda no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida, e penso em você,

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,

em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados ... e em outros mais ainda!

(CESAR, 1999, p. 82-84)

Em jogo intertextual com ***O Cisne*** de Charles Baudelaire, no poema de Ana Cristina, a distância do país e a forma do gênero epistolar acentuam a experiência da melancolia, desconstruindo e desfigurando o mito de Paris na América Latina. Nesse poema, a visita a sítios parisienses canônicos dilui-se pela consciência da travessia da qual a poeta recolhe tão somente sensações vãs, incapazes de fazer superar "a dor de sempre". Palavra

descristalizada, a escritura sobre Paris sintetiza então esse momento de lucidez no tocante à subjetividade privada do canto da exuberância tropical, celebrada ao longo da Literatura Brasileira, para compensar a nostalgia de um exílio involuntário. É entre o imaginário duplo, (o de uma cidade, Paris, e o de uma nação, o Brasil), e esta paisagem zero, onde a "dor de sempre" inscreve um lugar outro que capta resistência e solidez da teoria nomeada sobre a página, lugar da invenção como figura de uma ausência a ser preenchida:

> Eu penso
> a face fraca do poema / a metade na página
> partida
> Mas calo a face dura
> flor apagada no sonho
> Eu penso
> a dor visível do poema/ a luz prévia
> dividida
> Mas calo a superfície negra
> Pânico iminente do nada
> (CESAR, 1999, p. 88)

invenção também figurada como busca obstinada da palavra poética:

> Estou atrás
>
> do despojamento mais inteiro
> da simplicidade mais erma
> da palavra mais recém-nascida
> do inteiro mais despojado
> do ermo mais simples
> do nascimento a mais da palavra
> (CESAR. 1999, p. 51)

Mas é no poema intitulado ***Fagulhas*** em que a plenitude desta pesquisa poética atinge o efeito de sublimação, quando sublimar significa inocular, nos grãos textuais do desejo, a força da palavra cúmplice e universal:

> Abri curiosa
> o céu.
> Assim, afastando de leve as cortinas.
> [...]

Eu queria
apanhar uma braçada
Do infinito em luz que a mim se misturava

Eu queria
captar o impercebido
nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio.

Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impessoalidade de tangê-las

Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal
(CESAR, 1999, p. 40-41)

Em gesto que recartografa a paisagem zero da ***Carta de Paris***, a subjetividade fixa no compartilhar sentimentos com o "amigo oculto" (o leitor), o prazer da palavra dita, a mais consolidada. Invenção e auto-reflexividade completam o entrelaçamento na confissão contemporânea do Mesmo (poeta brasileiro) ao Mesmo (leitor brasileiro), testemunha primeira e ator-cúmplice do nascimento do poema, de um novo poema endereçado ao leitor, a exemplo da galeria de concidadãos evocados na ***Carta de Paris***. Assim, pois, esta travessia da obra de Ana Cristina, como uma das possíveis amostragens do contemporâneo brasileiro, revitaliza o tumulto de vozes captadas da cidade pela invenção do sujeito-leitor, ao mesmo tempo que dialoga com outros poetas brasileiros.

Quando José Horácio Costa, poeta, tradutor, crítico literário e professor da Universidade de São Paulo, diz em fragmentos do poema ***Escrito na aula de Jacques Derrida***:

Vamos.
Conversemos com a eternidade
deste espaço em branco.
Nenhum mallarmé rompe a linha
da língua na página
que flui como um norma.
Deixemos pro futuro um ambiente
no papel fechado:
janelas neogóticas, alunos novo-ingleses,
um "mot" neo-latino que habita

novas traduções em expansão.
O filósofo disserta infindavelmente
proliferando intenções. O som da voz
bate e reverbera nos cristais
e encontra seu limite nos bordes deste
plano. Croscruza o branco.
Lá fora um cidade quase dorme depois
da chuva. A alteridade é percebê-la
em stillness, enquanto avança a noite
e se corrompem as palavras.

(COSTA, 2004, p. 41-42)

este poeta configura o apagamento progressivo da palavra estrangeira reinventada, a qual cede a cena à invenção, compondo-se a produção de Horácio Costa, igualmente, de um espaço incomensurável de traços do longínquo recriado. Ocidente e Oriente comparecem na paisagem densa e intelectualizada desta voz-síntese do contemporâneo marcada pelo aprendizado do novo. Se o gesto de Horácio relocaliza o horizonte poético de Ana Cristina, do mesmo modo este poeta expõe o tecido da invenção brasileira na qual o desejo de fundar um território inaugural não dissolve completamente as marcas do Outro: uma memória residual aí permanece que desenha a paisagem vasta e nuançada da subjetividade no jogo articulado com o tempo. ***Poema para Octavio Paz*** representa este diálogo que Horácio Costa estabelece com a tradição, traduzindo seu projeto de harmonizar passado e presente, "conciliação dos contrários", em uma palavra, que Horácio capta da produtividade reflexiva de Octavio Paz para o discurso crítico latino-americano centrado sobre o sujeito múltiplo:

se o futuro sobrevive à Pandora
e à violência sobrenada a Memória
em pleno vôo há conciliação possível
no plano em fuga há suspensão agora

soma de cores, flor cristalizada
gemido ou música da natureza
as palavras reduzidas a odores
as coisas entre si vaporizadas

num ponto imóvel entre o ser e o sendo
aquém do sonho e muito além do canto
corpo em abandono, devir em tréguas
irrompe e pousa em mim o movimento

plenitude escassa entre plano e monte
rosto encontrado, flor intermitente
escritura um vez reverberante
anábase e silêncio, vida ou nada
(COSTA, 2004, p. 45-46)

Sob os bastidores deste canto de celebração, imagens tais como a da "Outredad", figura da escuta do íntimo precedendo todo deslocamento ao Outro e a da tradução como "literariedad" estampam os grãos seminais do pensamento de Octavio Paz do qual o discurso ***La Búsqueda del Presente*** (1990) faz-se arquivo exemplar.

É efetivamente do estudo aprofundado sobre Octavio Paz que Horácio Costa tecerá o lugar matricial e o ato mesmo de sua paisagem de invenção. Instalado entre a dicção do cosmopolitismo e a história cristalizada da Literatura Brasileira, colocado entre duas margens entrecruzadas, este poeta de São Paulo revisará perspectivas como canon, memória, constelação de mitos e voz, como se, em afinando a "écriture réflechissante", esta filtragem temporal evidenciasse a passagem a campos diversos aproximados. "Difração" e "intermitência", eis duas imagens que retornam com freqüência em sua poesia, singularizando-lhe o perfil múltiplo de sujeito-inventor. Como o confessou em uma carta: "Nada é mais contemporâneo do que o vôo do artista em sua viagem de autodescoberta", o que corresponde a desdobrar, do eixo invenção/auto-reflexividade, a tecitura de conexões infinitas. É, pois, desse modo que os ecos latino-americanos captados em Octavio Paz concedem à palavra convergente e múltipla de Horácio Costa o acesso a espaços transnacionais: ampliando a invenção de si pela consciência do fazer literário elucidado sobre a página, Horácio Costa restitui ao canon brasileiro a freqüentação de mundos possíveis proposta pela Literatura Mundial.

Outros nomes e outros gêneros literários poderiam configurar o percurso da comunidade contemporânea no Brasil, mas é através da progressiva adesão à consciência da passagem pela subjetividade que o Mesmo (Sujeito) articulará a travessia do espaço da recriação ao da invenção; inventar, portanto, como imagem que, em tendo identificado o lugar primeiro da Arte, a exemplo de Maurice Blanchot em ***Nascimento da Arte***, revisitando as cavernas de Lascaux, percebe, no insólito do desenho de bisontes, primitivos e desordenados, a matriz que decifra, iluminando, o enigma da identidade literária, surpreendendo-a em sua singularidade mesclada. (Leia-se, sob a mescla, a paisagem zero da fertilidade crítica).

Territórios do imaginário, onde o "tumulto" de vozes deixa-se modular pelo sentimento da passagem e da travessia, passar e atravessar definem-se, pois, como traço crítico que funda, que cria um espaço novo. Nele retraduzido todo sujeito se reconhece na plenitude de ser: aquém e além do diálogo do Mesmo com o Outro, completa-se o sujeito na escuta do pulsar primeiro de distinta melodia interior. Assim o fazem as figurações do "tumulto" decifrado pelas mediações da produção "engagée" de Ferreira Gullar, as da poesia melancólica de Ana Cristina Cesar e as da arte das passagens em Horácio Costa, do tumulto que não cessa de buscar a ser decifrado, três representações, em síntese, que convergem na fórmula do "tornar-se e do vir a ser aquilo que já se é" de Nietzsche.

"A Alteridade é antes de tudo um necessário exercício de autocrítica", reflete o crítico e poeta brasileiro Haroldo de Campos, fecundando, a seu modo, o "entre-lugar" do discurso latino-americano marcado entre assimilação e expressão por Silviano Santiago, dois críticos - poetas brasileiros dos dias atuais, do qual o diálogo produtivo busca configurar a paisagem brasileira da contemporaneidade pela invenção, quando o ato de inventar superpõe-se ao do reinventar. Distância a preencher ou espaço a compartilhar sob o desenho que evidencia cartografias novas ?

Se a consciência auto-reflexiva confere à subjetividade este convívio harmonioso entre reinvenção e invenção e se, através desta prática do passar, transferências estéticas e culturais são postas em movimento, é quando traçar a fisionomia múltipla do contemporâneo pela amostragem de três poetas dá a ver, além do desenho moldado pelo signo da errância, a singularidade do homem-artista novo a quem a busca da palavra enigmática e, por vezes, indecifrável, concede o prazer de inscrever sobre a página o gesto da dupla escuta, a da página e a da cultura: reconciliação com o canon pela auto-reflexividade e reconciliação do sujeito consigo mesmo pela subjetividade receptiva que acolhe o impacto da difração e da intermitência, eis o itinerário a percorrer proposto pelo contemporâneo, na travessia do recriar ao inventar imagens e vozes novas.

Inesgotável é todo eco que, sob a forma de uma sugestão silenciosa, convida-nos a assumir um juízo crítico lançado sobre certa textualidade, como aquele que o faz Tania Franco Carvalhal na epígrafe que motivou a presente reflexão. Sua contribuição maior sublinha o ato crítico empreendido pelo sujeito-leitor como travessia para a obtenção da voz sublime e plena a desdobrar o eco em modulações melodiosas ressoando pelo infinito dos tempos.

REFERÊNCIAS

CESAR, Ana Cristina. ***Inéditos e dispersos***. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

COSTA, Haroldo. ***Fracta***: antologia poética. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Signos: 37).

GULLAR, Ferreira. ***Toda poesia*** (1950-1999). 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

REVUE EUROPE, Paris, n. 919-920, novembre-décembre 2005.

OCULTACIONES, OMISIONES Y EQUÍVOCOS EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA PARAGUAYA

Miguel Ángel Fernández Argüello[1]

Liminar

Cuando hablamos de historia literaria, ¿de qué historia hablamos, quién o quiénes la hacen y desde dónde, cuáles son los puntos de vista, qué intereses están en juego tras el discurso crítico e historiográfico, de qué espacios y tiempos de recepción hablamos? No me propongo venir a hacer teoría de la historia literaria, sino de presentar algunos casos de manipulación, consciente o inconsciente, de un proceso artístico (el de la literatura paraguaya moderna) cuya revisión permite ver ocultaciones, omisiones, exclusiones y equívocos por demás notables. Permítanme caer in medias res.

Ocultaciones

Rafael Barrett

En la historia moderna del Paraguay, 1904 es un año en que se dio un giro notorio en la política del país. Una guerra civil que duró varios meses derribó al régimen colorado — que durante aproximadamente treinta años había gobernado la nación — y llevó al poder al Partido Liberal. El Partido Colorado no había sido menos liberal en términos económicos, pero de los insurgentes liberales se esperaba un cambio de rumbo que saneara las prácticas políticas y sustrajera las finanzas de la corrupción que se atribuía al antiguo régimen. En esta precisa coyuntura histórica se inserta en la cultura paraguaya una personalidad que tendría un papel capital en su desarrollo.

Rafael Barrett, en efecto, llega al país como corresponsal de guerra de un periódico argentino con motivo de esa guerra civil. Y allí, en aquel "jardín desolado", como dijo en un momento de tristeza, iría a realizar casi la totalidad de su obra, a través de las hojas periodísticas de Asunción y

1 Universidad Nacional de Asunción

después también en las de Montevideo. Barrett vio reunida en volumen sólo una pequeña parte de su producción periodístico-literaria, ya que murió seis años después de su llegada al país en donde se hizo hombre —según sus propias palabras—, esto es, donde tomó conciencia de la realidad social y puso los cimientos de nuestra modernidad. No obstante, todavía hoy se le retacea un reconocimiento pleno, particularmente en Paraguay, donde su nombre rara vez es mencionado en los manuales de literatura. Mencionemos, no obstante, el hecho de que en la década del 10 al 20 aquel escritor-periodista de nacionalidad incierta era ya leído por millares de personas, especialmente de clase proletaria, como un "héroe moral" —y no sólo como un escritor admirable. A partir de las primeras ediciones que Osiris Bertani hizo de sus obras en Montevideo, Barrett se convirtió en una figura capital para la conciencia revolucionaria americana, para el pensamiento social y para la literatura de los países hispanoamericanos. Sin embargo, la crítica y la historiografía literarias no han hecho todavía la justicia debida a sus escritos, a nuestro juicio el hecho más importante que ha registrado el género periodístico-literario en la lengua castellana, desde Mariano José de Larra (1809-1837) en el siglo XIX.

Rafael Barrett vivió un poco más que el gran articulista madrileño: murió a los 34 años. Pero escribió su obra en menos tiempo que *Fígaro*, que ya tuvo su primer periódico, El Duende Satírico del Día, en 1828, cuando sólo tenía 19 años. Barrett, que también era de origen español, se hizo periodista después de llegar a Buenos Aires —a mediados de 1903—, donde en el transcurso de un año, más o menos, publicó unos cuantos artículos. El contacto con la realidad paraguaya cambiaría su vida y daría sentido a su trabajo intelectual.

En el Paraguay, ciertamente, los artículos de Barrett no habían pasado desapercibidos. Era admirado, se reconocía su talento, era notorio su arrojo personal. Pero inquietaba, molestaba profundamente, sobre todo desde el momento en que asume, en medio del marasmo ideológico de los intelectuales, una postura crítica radical contra la injusticia del "orden establecido" y denuncia la explotación de los trabajadores en los yerbales, así como la extrema miseria de obreros y campesinos.

La prensa fue el medio de expresión de sus inquietudes artísticas y humanas. A través de ella publicó artículos, ensayos, narraciones, diálogos… Y en esos diversos géneros alcanzó la altura estética —estilística— que hace de él una de las grandes figuras de la literatura hispanoamericana de principios del siglo XX. Es cada vez mayor el número de estudiosos que

coinciden en ello y cabe esperar que tarde o temprano su obra sea reconocida en su real dimensión por parte de la crítica y la historiografía literarias.

Barrett vino a coincidir con una notable generación de intelectuales paraguayos: la del 900. Fue amigo de algunos de ellos (en el campamento liberal de Villeta, en 1904, había conocido a Manuel Gondra, Modesto Guggiari, Manuel Domínguez y otros), pero pronto sus caminos divergirían en la apreciación de la "realidad paraguaya". Mientras los paraguayos se dedicaban a la historia (una historia lastrada de ideología nacionalista o liberal) y la política, ocupando a veces altos cargos gubernamentales, el español —el hispano-paraguayo, para nosotros— miraba el mundo desde un punto de vista independiente y encontraba que la sociedad padecía de una enfermedad terrible: la injusticia. Para un hombre que había conquistado la libertad interior y la conciencia crítica, la explotación y la opresión del prójimo eran intolerables.

Barrett, de joven aristócrata español a anarquista en el Paraguay: la historia, contada después de su muerte a algunos de sus coetáneos españoles, resultaba incomprensible; en cualquier caso, no más que una excentricidad. A los intelectuales paraguayos de su época, que vivían la misma historia —la misma realidad—, en cambio, Barrett les parecía un exaltado, incluso un hombre de visión distorsionada por la enfermedad. Así lo vieron Manuel Domínguez y Juan E. O'Leary en dos momentos diferentes. Los dos serían —eran ya— los representantes máximos de un nacionalismo que, en última instancia, no sería sino una mixtificación más, un instrumento de la clase dominante para encubrir el sistema de explotación vigente entonces y hoy.

En esas circunstancias, el pensamiento y la expresión de Barrett resultaban inconvenientes. Para la intelectualidad paraguaya del 900 lo prioritario fue —para decirlo en jerga contemporánea— recuperar la "autoestima" nacional. De muchas maneras: entre otras, funcionando sin remordimientos dentro del "orden establecido", esto es, postergando sine die la recuperación de algo más importante: el sentido de la dignidad humana en cada hombre concreto, es decir, el sentido de la justicia y la libertad solidarias.

La elección, por parte de Barrett, del punto de mira anarquista para la consideración de los problemas sociales fue, a mi entender, menos una opción ideológica que una toma de posición ética: Barrett veía en el anarcosindicalismo "la extrema izquierda del alud emancipador", la vía directa y rápida para cambiar la sociedad humana. En términos históricos latos, el movimiento anarquista no alcanzó sus objetivos y se fue debilitando

en su práctica político-social: equívocos de la historia que, a pesar de Fukuyama, no ha llegado a su fin. En un mundo desquiciado por las "ideologías de la muerte", por la imposición demencial de la desigualdad, los valores libertarios —la afirmación de la libertad y la solidaridad— constituyen, todavía, una respuesta capital. Barrett no se había equivocado en lo esencial.

Pero reducir el pensamiento del autor de *El dolor paraguayo* a una determinada ideología sería un error. La constitución y la dinámica de su pensamiento, en todos los órdenes, niegan, precisamente, la ideología entendida como expresión mixtificadora y esclerosada de intereses sectoriales. El pensamiento barrettiano es, esencialmente, un **pensamiento crítico y creador** que va mucho más allá del **pensamiento ideológico**. En la raíz de su práctica discursiva hay una dinámica generativa que abre su pensamiento hacia vastos horizontes al tiempo que propone implícitamente una epistemología liberadora radical. De allí, sin duda, la notable actualidad y vitalidad de su escritura y de su pensamiento.

En una época de abdicaciones y complicidades intelectuales con el orden impuesto por las clases dominantes y las políticas imperiales, la figura del escritor comprometido suele considerarse —en los medios de "alta cultura"— anacrónica, aunque cada vez resulta más evidente que los grandes escritores de hoy siguen también bregando por una humanidad más justa. He aquí, pues, otra razón más de la vitalidad de la obra barrettiana: esta escritura, este pensamiento, que, por lo demás, se encuentra en la raíz de algunos de los mayores escritores latinoamericanos, constituye también un acto incontestable de razón y fe.

La palabra de Barrett no ha perdido vigencia y su valor literario resultada ca vez más visible. Y hay que entender aquí "valor literario" más allá de cualquier narcisismo esteticista. La obra de Barrett, como la de todo gran creador, mantiene en vilo los valores incandescentes —éticos y estéticos— del hombre entero, del escritor auténtico. Y Barrett, finalmente, fue eso —vale la pena subrayarlo—: un hombre entero, a la altura de su circunstancia, un escritor auténtico.

Omisiones

Heriberto Fernández.

Un caso de omisión parcial, pero de todos modos insólita, es la omisión de un aspecto de la obra poética de Heriberto Fernández. Figura

destacada de la joven poesía de los años 20 en Paraguay (en otras palabras, del posmodernismo poético paraguayo) es mencionado generalmente como un caso de poeta malogrado por la muerte, ya que fallece en París a los 24 años.

Su trayectoria estética, entre 1923 (año en que funda la revista Juventud) y 1927 (año de su muerte) registra rasgos que van del simbolismo francés y el modernismo rubendariano hasta las formas ya decantadas del posmodernismo.

Pero lo singular de su poesía se encuentra en los últimos poemas, donde aparecen rasgos nuevos que hacen de ella el primer intento de ruptura con el logocentrismo poético tradicional, al mismo tiempo que por su densidad incorpora un sentimiento del mundo impregnado ya de la angustia de esos años de crisis histórica y existencial. He aquí una muestra:

SONETOS A LA HERMANA (VI)

Yo no te amo, mar, a mis montañas yo amo.
Rutina, ideas hechas. Las disfrazan los árboles.
Juventud y vejez, cuatro veces por año.
—Mar poliforme y vario, mar innumerable—.

¿Por qué no te amo, mar, por qué no te amo?
Voz de acento yodado, de cambiar incesante.
Eres verde y azul, eres oscuro, eres claro.
Inquietud loca de las almas grandes.

Silencio claro
bajo
arboleda espesa.

Placer de descansar en la fresca ladera.
Rutina, ideas hechas. Quietud en la montaña
que en esta siesta intensa nos servirá de almohada.

Carmen Soler

Carmen Soler es otro caso de omisión o exclusión lamentable. Cuando en 1992 René Ferrer y yo preparábamos nuestra antología de voces femeninas paraguayas, discutimos acerca de su inclusión en el volumen. No sabíamos gran cosa acerca de ella y decidimos que en esas condiciones no la debíamos incluir. Hace algunos años que dispongo de esa

información y de sus publicaciones (dos libros). Me siento avergonzado. Carmen Soler merecía estar en esta y en cualquier otra antología. Pero René y yo habíamos sido en cierta medida también víctimas de algo que se llama desinformación —desinformación programada, seguramente—: lo que atenta contra el sistema (polìtico, económico, social, cultural) debe quedar al margen. Todavía hoy es difícil saber acerca de esta poeta que trabajó la línea social y política en poesía, pero también produjo poemas de honda resonancia existencial, con calidades estéticas nada desdeñables. No fue una poeta profesional, dedicó su vida a luchar por el pueblo y combatir la dictadura. Fue varias veces apresada y torturada y finalmente arrojada a un largo exilio. Murió en 1985 sin volver a ver su patria y tres años antes de la caída del dictador que la atormentó. Sus poemas, escritos en medio de sus luchas, fueron recogidos en dos libros póstumos: *En la tempestad* (1986) y *La alondra herida* (1995). Siguen inéditos numerosos poemas, que se publicarán próximamente.

Dos breves textos darán una idea acerca de la economía verbal de su poesía y la intensidad de su experiencia vital:

BANDOS

Se prohíbe:
al hambre comer
a la boca hablar
al oído oir
a la sed beber
al fuego calentar
al sueño dormir
al miedo correr
al frío tiritar
a la alegría reir
al amor querer
al poeta cantar
al herido gemir
a la primavera florecer
a la pólvora explotar.

Después
los fusilaron por no cumplir.

"LIMITADA"

Leí que en los últimos 30 años
hubo más de 100 guerras

"limitadas",
¡Vaya!
¿Limitadas?
Los que mueren,
díganme,
a ver,
¿tienen una muerte limitada?

Equívocos

Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad

Una muestra de equívoco histórico lo tenemos con respecto a las características de la modernidad en la poesía paraguaya del siglo XX. El caso involucra al concepto de *vanguardismo*[2] aplicado al proceso poético de Paraguay.

Si nos atenemos a una versión generalizada, la "nueva poesía" paraguaya tiene sus inicios a mediados de la década del 30, cuando una pesada práctica pasatista aún obtura las vías de acceso a la nueva sensibilidad estética.

En realidad, hay algo más que esto. En primer lugar, es preciso decir que al Paraguay llegaron tempranamente noticias de las vanguardias estéticas europeas. En 1909, unos días después de su aparición en Le Figaro, un diario asunceño publica el *Manifiesto futurista* de Marinetti y casi inmediatamente hace referencia al mismo Rafael Barrett (1876-1910), esa figura fundadora a quien ya me he referido.

En el correr de la década que va desde 1910 hasta 1920, un polígrafo español, radicado en el Paraguay, Viriato Díaz Pérez (1874-1960), recibe diversos artículos de la prensa española referentes al cubismo, al futurismo, al surrealismo, así como revistas como Prometeo (dirigida por Ramón Gómez de la Serna), Grecia y Ultra, portavoces del ultraísmo español. También en la biblioteca del poeta José Concepción Ortiz he hallado revistas como Cervantes, Cosmópolis, Tableros y Reflector, de Madrid, y Nosotros, de Buenos Aires. Tanto en la biblioteca de Díaz Pérez como en la de Ortiz figuraban libros de Salinas y Guillén, García Lorca y Alberti, así como de Pablo Neruda, Alberto Hidalgo y otros poetas hispanoamericanos.

2 Véase: Rodríguez Alcalá, Hugo: "El vanguardismo poético en el Paraguay", en *Quince ensayos*, Asunción, Criterio, 1987.

Por otro lado, como ya hemos visto, uno de los jóvenes fundadores (y primer director) de la revista Juventud, Heriberto Fernández (1903-1927), que se había marchado a París a los 21 años, publica en la capital francesa dos plaquetas de poesía, *Visiones de églogas* (1925) y *Voces de ensueño* (1926), dejando a su muerte, ocurrida en 1927, otro breve conjunto titulado *Sonetos a la hermana*, que sólo verá la luz, también en forma de plaqueta, treinta años después. Estos poemas se conocieron, sin embargo, a través de publicaciones periodísticas poco después de la desaparición de su autor. Y vistos en perspectiva, presentan unos rasgos que rebasan el marco estético de su generación. En primer lugar, una notoria ruptura con las formas poéticas tradicionales, tanto en la versificación como en la sintaxis. En seguida, un temple de ánimo, un stimmung, cercano a ciertos trechos angustiosos de *Los heraldos negros* y de *Trilce*, de Vallejo. Pues bien, varios indicios permiten conjeturar que Heriberto Fernández conoció y trató al gran poeta peruano en París. Basta mencionar el hecho de que en uno de los últimos números de la revista Juventud, de la cual Heriberto era corresponsal en Francia, se publica un artículo de Vallejo, "Poesía nueva", aparecido tres meses antes en el primer número de la revista Favorables París Poema, que dirigían en París el autor de *Trilce* y Juan Larrea, otro interesante poeta vanguardista rescatado por la critica recién en los decada del '70.

De este modo, se produce en la poesía paraguaya un hecho que indirectamente la pone en contacto con una de las líneas poéticas de los años ´20, interrumpiéndose abruptamente con la muerte de Heriberto en 1927.

Entretanto, además de las figuras principales del *Posmodernismo* paraguayo de los años 20 —entre los cuales hay que citar en primer lugar a José Concepción Ortiz— se suman al mismo dos figuras muy jóvenes: Hérib Campos Cervera (1905-1953) y Josefina Plá (1903-1999), que llega desde su España natal, casada con el artista Julián de la Herrería, y termina incorporándose definitivamente al proceso literario y artístico del país, produciendo a lo largo de su larga vida una labor cultural de gran envergadura, casi siempre de una intensidad y profundidad inusuales. Tanto el uno como el otro desarrollarán, en su poesía, hasta mediados de los años 30, líneas estéticas no muy alejadas de los demás poetas citados. Josefina Plá alcanza ya, en esos años, una madurez expresiva notable en algunos poemas de *El precio de los sueños* (1934), libro en que recoge su producción juvenil. Campos Cervera, en cambio, no reúne en libro sus poemas posmodernistas, que permanecerán inéditos en volumen hasta su

compilación, en 1996, en sus *Poesías completas.*

Al promediar los años 30, paralelamente, Campos Cervera y Josefina Plá dan un giro acusado en su expresión poética, dando lugar al inicio de la llamada "poesía nueva" del Paraguay, a menudo confundida en los manuales de literatura con el vanguardismo.

En efecto, tanto en la poesía de Josefina Plá como en la de Campos Cervera hay, en ese momento, un tránsito del posmodernismo a la modernidad poética, a la "poesía nueva". Un tránsito que deja al margen la experiencia de los movimientos vanguardistas históricos. Como ejemplo, veamos dos poemas de Josefina Plá. El primero es anterior a 1934; el segundo, de la década del 60.

SOY

Carne transida, opaco ventanal de tristeza,
agua que huye del cielo en perpetuo temblor;
vaso que no ha sabido colmarse de pureza
ni abrirse ancho a los negros raudales del horror.

¡Ojos que no sirvieron para mirar la muerte,
boca que no ha rendido su gran beso de amor!
Manos como dos alas heridas: ¡diestra inerte
que no consigue alzarse a zona de fulgor!

Planta errátil e incierta, cobarde ante el abrojo,
reacia al duro viaje, esquiva al culto fiel;
¡rodillas que el placer no hincó ante su altar rojo,
mas que el remordimiento no ha logrado vencer!

Garganta temerosa del entrañable grito
que desnuda la carne del último dolor:
¡lengua que es como piedra al dulzor infinito
de la verdad postrera dormida en la pasión!

Haz de inútiles rosas, agostándose en sombra,
pozo oculto que nunca abrevó una gran sed;
prado que no ha podido amansarse en alfombra,
¡pedazo de la muerte, que no se sabe ver!

LAS PUERTAS

...Un cerrarse de puertas,
a derecha e izquierda;

un cerrarse de puertas silenciosas,
siempre a destiempo,
siempre un poco antes
o un momento demasiado tarde;
hasta que solo queda abierta una,
la única puntual,
la única oscura,
la única sin paisaje y sin mirada[3].

La trayectoria de Hérib Campos Cervera se dio paralelamente a la de Josefina Plá, pero en su temática fueron cobrando cada vez más fuerza las reivindicaciones sociales y la visión existencial. Su adhesión a la causa popular le costó el exilio más de una vez y la muerte le llegó cuando su voz alcanzaba madurez. En el destierro escribió "Un puñado de tierra", poema emblemático del exilio y "Así", conocido póstumamente:

Dejo aquí, en tus umbrales,
mi corazón inaugurado; mi voz incompatible;
mi máscara y mi grito y mi desvelo;
todos los carozos desnudos, roídos de intemperie;
todo lo que decae como un pétalo seco
en los vencidos días de otoño.

Hoy quiero verlo todo desde dentro;
todo el hilván y el esqueleto de sostén;
toda la utilería;
los telones y relieves prolijos del sueño.
Hoy recorro los acontecimientos
como quien navegara a lo largo de la miga cariñosa
de un pan
y saliera, de golpe, a flor de costra,
en llegando a la ciega corteza
apoyado en carbones de próximos diamantes.
Así, ejecutado y prolijo,
con la corbata puesta y los zapatos en su sitio:
como un muerto que espera el turno de su leño.

Así.
Porque es hora ya de irse preguntando:
¿A qué tanto jadeo y tanto andar a pie,
con la corbata puesta al revés,
y el corazón al aire, allí,

3 Plá, Josefina: *Poesías completas*. Edición de Miguel Ángel Fernández. Asunción, El Lector, 1996.

justo sobre las coyunturas desangradas
y los dedos haciéndole señas al Dios de nadie?
¿A qué los ojos cayéndose de tanto ver osamentas
y los párpados, ardiendo
sobre el aire podrido de un tiempo miserable?

Bueno: dejo aquí, en tus umbrales,
mi corazón de arena; mi voz toda desecha
y mi máscara rota y mi mano sin horóscopos,
sin huellas saturnales de lunas muertas;
todo aquello que amé;
todo aquello que pudo ser un canto y es solamente
desprendido terrón de cementerio.

Tómalos todavía: colócalos
en un hondo nivel de marineros descansos;
ponles un grano de sal sobre las órbitas;
ponles una flor marchita en los ojales...
Llámalos a esa muerte que tú no desconoces
y entrégalos a la dulce vocación de los pájaros
que emigran hacia el Sur...
Y no los nombres nunca, si no es para amarlos
en recuerdo, en piedad, en dulzura de tarde quieta
—como quien acunara la cabeza de un infante sin madre—,
Así[4].

A su vez, la poesía de Roa Bastos, en la década del 40, tras un primer momento caracterizado sucesivamente por un gusto clasicista y modernista, asume rasgos posvanguardistas cercanos a los de la poesía de Miguel Hernández y Octavio Paz, para citar sólo dos nombres capitales en ese momento de la poesía de lengua castellana.

HUIDA

Sobre el hierro olvidado se apagan las violetas.
Y sobre el hierro crecen los suspiros y adioses,
las huellas musicales del corazón del viento
que busca lejanías para olvidar sus bosques.

Un ciervo transparente sueña escorzos de huida.
Pero el soñar se quiebra sobre muertos sabores.

4 Campos Cervera, Hérib: *Poesías completas y otros textos*. Edición de Miguel Ángel Fernández. Asunción, El Lector, 1995.

No basta que el instinto del nardo le apacigüe
la frente en que sollozan esmeraldas y adioses…

¿Dónde enterró su claro círculo el mediodía;
sus corolas ardientes, en qué arena, en qué noche,
si todo está ya inmóvil entre las altas torres…?

El ciervo transparente yace bajo la niebla.
Sus ojos desolados por la humedad salobre
van subiendo en los tallos del humo y de la espada
para mirar la sangre secándose en la Noche.

CAMINO

Donde acaba la raíz comienza el viento,
comienza el caminante y su ostracismo,
rompe el terrón su tenue paroxismo
y se apaga en las manos ceniciento.

Con labios, no con pies, ando un violento
paisaje como sombra de mí mismo
dejando un silencioso cataclismo
en cada piedra, en cada pensamiento.

Pie de jaguar y corazón de garza,
cielo enterrado a golpes de raíces
en el ala de arena que lo engarza.

Voy caminando y siento en las matrices
del tiempo arder mi vida como zarza,
y hasta en mi aliento encuentro cicatrices[5].

En 1953, Roa declaraba su decisión de colgar la lira e inicia una fulgurante carrera de narrador con *El trueno entre las hojas* ese mismo año. Sin embargo, el aliento poético seguiría teniendo una fuerte presencia en su obra en prosa. Volvería a publicar un puñado de versos tiempo después, bajo el significativo título de *Silenciario.*

Así, pues, en la poesía paraguaya no hubo *vanguardismo* propiamente dicho. Lo que se dio en la poesía de Josefina Plá, Hérib Campos Cervera y, poco después, en la de Augusto Roa Bastos, fue una expresión de modernidad

5 Roa Bastos, Augusto: *Poesías reunidas*. Edición de Miguel Ángel Fernández. Asunción, El Lector, 1996.

ya ligada a ciertas líneas expresivas de la fase posvanguardista.

Curiosamente, recién en la década del 60 Josefina Plá adoptaría algunos recursos expresivos de las primeras vanguardias. Por la misma época, Oscar Ferreiro exhuma poemas suyos de la década del 50, los *poemoides*, donde se advierte una cierta influencia del surrealismo.

Lo que viene más tarde, en las décadas del 80 y 90, es ya otro capítulo de nuestra historia literaria, en que algunos jóvenes poetas descubren por su cuenta el experimentalismo propio de las vanguardias y, en cierta medida, las asumen. Pero este es un tema que valdría la pena enfocar en otra ocasión.

Colofón

La historia de nuestras literaturas está lejos de parecerse a un jardín geométrico, de formas claras y distintas. Sus senderos no sólo se bifurcan sino también se disuelven y se pierden en la espesura de los procesos artísticos y sociales. Aunque resulte incómodo, no es inoportuno mostrar las manipulaciones ideológicas y los equívocos conceptuales que dificultan una valoración más cabal de la producción estética, asumiendo la complejidad de los factores que intervienen en ella. La comprensión del hecho literario adquiere así una nueva dimensión, no privada del rigor de la crítica y atenta a los múltiples componentes de la práctica artística.

* * *

SITUAÇÃO CRÍTICA: O REGIONALISMO REVISITADO

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos[1]

> "Numa obra literária os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo".
>
> M. Hatoum. *Literatura & Memória:* notas sobre *Relato de um certo oriente*

1 – Situação crítica

Com o advento do século XXI e a expansão da globalização cultural, alguns conceitos críticos e operacionais, relativos à vida da cultura, acabam sofrendo reformatações outras, questionando perspectivas binárias, numa evidente necessidade de se pensar "para além dos binarismos", que ainda formataram o projeto moderno no século passado. Em particular, as noções de região e regionalismo e suas confluências em "regiões culturais", não só tiveram suas perspectivas "defasadas", mas ao mesmo tempo colocaram em demanda uma outra "situação crítica", voltada para a "permanência" do local/localização e da aldeia. Assim, este ensaio visa à verificação da perspectiva crítica contemporânea acerca do conceito de regionalismo e "regiões culturais", com base na crítica literária e cultural latino-americana, sublinhando a natureza e função de um conceito e o lugar de enunciação da crítica para melhor entender sua operacionalização nos estudos de literatura e cultura na contemporaneidade. Dentro do amplo painel geográfico que constitui o caráter matizado da discussão acerca do regionalismo no continente, interessa-nos discutir, além dos significados ressemantizados em torno de um conceito específico, a situação de uma região cultural em particular: a do entorno do Pantanal Sul-mato-grossense. A reflexão a partir deste *locus* específico justifica-se por um processo de formação cultural particular que, temperado por outros processos culturais

1 Doutor em Letras. Professor de Literatura Comparada, Teoria e Crítica Literárias nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da da UFGD.

diversificados, oferece-se hoje como um rio caudaloso a reunir o próprio e o alheio, num produtivo universo cultural, constitutivo de um receptáculo para os estudos regionais, culturais e interculturais.

2 – A crítica cultural contemporânea, ou a reverificação de um conceito.

A discussão acerca do conceito de regionalismo ganha ressonâncias exponenciais, sobretudo a partir de Antonio Candido. Para o crítico brasileiro, formulador das três fases do romance latino-americano – regionalismo pitoresco, regionalismo problemático e super-regionalismo –, essas fases corresponderiam às três fases da consciência cultural. Em especial, a fase do super-regionalismo, analogia a surrealismo ou super-realismo, como sublinham Diniz e Coelho (p. 426), e que corresponderia à consciência dilacerada do subdesenvolvimento, da qual é tributária a obra de Guimarães Rosa, solidamente estabelecida no solo de uma universalidade da região. (Candido, 1979, p.361-362). A análise de Candido parece ter se justificado, quando de sua formulação, ao corresponder a um momento específico do projeto moderno, que ansiava pelo lugar da interdependência cultural, assim rasurando e superando traços da "dependência". No entanto, hoje, num momento de globalização cultural, as discussões ganham foro novo e repõem questões não só de revisão, mas de afirmação no trato das peculiaridades e das produções simbólicas ligadas a certa região e ao que nela se processa e produz enquanto constitutiva de regionalismos; o que faz manter-se ainda hoje a validação do regionalismo enquanto espaço de interferência na economia global da cultura.

Em *A exaustão da diferença*, Moreiras propõe um enfoque renovado e "interessante". À idéia de super-regionalismo, o crítico contrapõe a de "subalternismo", acentuando-se a necessidade de revisão dos paradigmas críticos, especialmente dos discursos disciplinares das ciências humanas e sociais, que tinham sido pensados para representar o funcionamento das sociedades e intensamente delimitados em função da vontade de constituição das nações/nacionalidades. Moreiras consegue formular uma análise rentável para a reverificação do elemento regional, na medida em que o "subalternismo" constitui a reação, ou antes, ele "é" a crítica da dependência cultural e da interdependência postos em perspectiva, espectralmente. Daí que a validação do super-regionalismo como proposta crítica, sua vontade de integração, reflete mera auto-integração hegemônica, torna-se avatar

de exclusão de inúmeras "formações culturais subalternas na América Latina". Segundo Moreiras, trata-se agora de redesenhar os paradigmas críticos, uma vez que o conceito se super-regionalismo teria triunfado justamente porque se tornou ele mesmo *uma auto-integração meramente hegemônica.* Auto-integração constitutiva da exclusão do subalterno latino-americano, ou, como enfatiza o crítico, exclusão das *tantas formações culturais subalternas na América Latina.* (p. 207). Com efeito, Moreiras, ao estabelecer um debate produtivo com o conceito de super-regionalismo, num sentido mais amplo das narrativas do continente, questiona e ressignifica a perspectiva de Candido, pontuando principalmente o *locus* de enunciação fundador da heterogeneidade cultural. Como alternativa ao colapso da modernização e da exaustão do super-regionalismo, insolvente diante da condição fragmentada das sociedades latino-americanas, o subalternismo justifica sua permanência mediante o retorno do regionalismo, fustigado pela crise neoliberal, propondo uma questão assim reformulada: a do privilégio epistemológico, ou seja, de qual lugar geocultural hoje interessa falar para a obtenção de uma posição crítica re-formada? (Moreiras, 2001, p. 206-210).

Dentro dessa perspectiva, num prolongamento do questionamento de Moreiras, o crítico uruguaio Hugo Achugar assume posição teórica muito rentável e produtiva. De fato, hoje estamos diante de outras posições teóricas, não só reformuladas como ressemantizadoras das anteriores. Em *Planetas sem boca* (2006), Achugar reitera e prolonga a importância da tese do lugar de onde se fala ou a partir de onde se teoriza. Com Achugar, a paisagem da "memória" vem acrescentar-se à constituição das subjetividades contemporâneas, considerando, por exemplo, a proposta do Rio da Prata como *locus* de enunciação do crítico uruguaio, por tratar-se de uma "região fortemente atravessada nestes tempos pós-ditatoriais pelo debate em torno da memória coletiva". (Achugar, *apud* Diniz ; Coelho, 2005, 430).

Também vem de Achugar uma importante reflexão sobre as **heterogeneidades** latino-americanas com base nos lugares, nas paisagens e territórios, enfatizando que o processo de homogeneização e/ou globalização faz aflorar *diferenças e integrações* [que] *apresentam uma dinâmica própria e as paisagens culturais funcionam em vários e múltiplos tempos e direções*. A partir daí, sublinha-se a queda do pressuposto da universalidade da literatura, numa crítica contundente ao eurocentrismo, bem como aos atuais processos de globalização econômico-financeira, de mundialização da cultura, de integração regional e de migração planetária, que tenderiam,

assim, se não a apagar, a relativizar os limites e os espaços nacionais, o que, entretanto, segundo Achugar, não implica o desaparecimento do "local". O "monstro ubíquo" é o que conhecemos por globalização e seu reflexo no mercado, pois seu maior efeito no âmbito literário é uniformizar a cultura, eliminando as particularidades regionais. Chama a atenção o crítico para o que parece ser crucial na sua análise, ou seja, a permanência da aldeia e do aldeão ao lado de todas as transformações tecnológicas, pouco variando, em muitos aspectos, a posição dos sujeitos na contemporaneidade cultural latino-americana:

> O aldeão vaidoso continua existindo nesse presente, mesmo se possuir ou não antenas parabólicas, esteja ligado ao rádio, a vários canais de televisão – aberta, direta ou a cabo –, seja um adepto à Internet, consuma diversos meios de imprensa escrita, marcas de jeans, ou classes de hambúrgueres, e seja cidadão do eufórico Mercosul, do agônico Pacto Andino, ou do complicado Nafta. (Achugar, 2006, p.83).

Interessa-nos, da perspectiva de Achugar, o firme posicionamento acerca da situação crítica que envolve o global e o local, uma vez que renova ampliadoramente a clave da heterogeneidade, ao contemplar as "margens" e sobras da nação moderna, assimilando-as ao nacionalismo e ao regionalismo enquanto possibilidades de resistência cultural, pontuando que há outros lugares, *outras fronteiras não identificáveis com o desenvolvimento ou o 'progresso' tecnológico, que permitem considerar a possibilidade de que esse aldeanismo subsista em meio ao fluxo cultural e migratório dos computadores, faxes, correios eletrônicos, políticas internacionais ou associações supranacionais.* Sobretudo, ainda, o mencionado aldeanismo, ou forte localismo, operaria através das peculiaridades locais como um desconstrutor do imaginário global e transnacional contemporâneos. Isso equivale a dizer que o ciberespaço continua reproduzindo traços de uma antiga cartografia, quando visto da América Latina, e não anula antigas referências localizadoras e tampouco o uso e instrumentalização que dele faz cada indivíduo em sua vida cotidiana, gerando um produto simbólico distinto. Daí tornar-se fundamental, para Achugar, a tese segundo a qual pensar a partir da América Latina é pensar a partir da periferia: "Periferia não qualifica nem desqualifica um pensamento, mas o situa." (p. 90).

Desta perspectiva, o próprio entendimento sobre "região" precisa ser revisitado. Trata-se de compreendê-la como dinâmica de um processo, onde a relação entre região, espaço e representações, subsumidas no texto

e nas demais manifestações culturais, reflita as diversificadas formas de representação. Segundo as propostas do argentino Ricardo Kaliman,

> [...] uma região não é, na sua origem, uma realidade *natural*, mas uma divisão do mundo estabelecida por um ato de vontade, [...]. A região deixa de ser um espaço *natural,* com fronteiras naturais, pois é, antes de tudo, um espaço construído por decisão arbitrária, política, social, econômica, ou de outra ordem qualquer que não, necessariamente, cultural e literária. *(*Kaliman, *apud* Boniatti, p.85-86).

Uma região, assim, prefigura, compartilhando, uma das premissas básicas do Comparativismo, que afirma a arbitrariedade dos limites e a importância das zonas intervalares. Ao analisar as fronteiras do cone sul, Masina sublinha que a "a História dos países do Cone Sul estrutura-se em torno da figura do *contrabando*", por isso deixando entrever "situações que a Literatura Comparada modernamente contempla: o da *contaminação*, o da *migração de temas*, o da *intertextualidade*, o da *interdisciplinaridade*." (Masina, 1995, p. 845).

3 – Regionalismo: um conceito problemático

Se, conforme Cosson (1998), o regionalismo, por si só, é duplamente entendido como a busca da identidade brasileira através do específico regional e como representação literária de uma determinada região do país, e, ainda, se a distinção entre *o regionalismo* e *a literatura regional/sistema literário regional* deve ser preservada pela alusão e semantização de "conteúdos" específicos, além de agenciar gêneros e/ou formas diferentes, bem assim a proposta de caracterização de uma "região cultural" parece justificar-se de modo especial quando se consideram os cruzamentos entre mais de um território nacional – como é o caso da questão aqui apontada e formulada como problema, a região cultural do extremo oeste do Brasil, no Centro-Sul do estado de Mato Grosso do Sul. A caracterização de uma região cultural específica, marcada pelas relações de troca, transferências e traduções de outras regiões, essas também caracterizadas por regionalismos outros, procuraria explicar as relações - trocas-tranferências - entre o próprio e o alheio e o entrecruzamento de uma região a outra. Trabalhos nesse sentido vêm sendo desenvolvidos no Sul do Brasil e no Norte, como bem demonstram os estudos de Boniatti (2000) e de Cosson

(1998). A região cultural objeto de nossa reflexão mostra-se como uma das regiões sociologicamente mais importantes do país: a do "Melting-pot" da fronteira Brasil-Paraguai. Trata-se da região que fez germinar um escritor como Helio Serejo, dos mais singulares da literatura regional brasileira, comparado a Jorge Amado e autor de mais de sessenta obras literárias.

A extensa área territorial que recobre o "chaco" paraguaio - região limítrofe com o Paraguai – guarda em sua história e cultura traços de identidade comum. A história dessa região do extremo oeste do Brasil pode ser revisitada a partir de perspectivas tão variadas como múltipla é a constituição identitária dela mesma. O próprio processo de colonização e desbravamento no estado de Mato Grosso, impulsionado pela gesta dos bandeirantes, deu-se pela re/demarcação e conseqüente rasura das "fronteiras" territoriais, primeiro pelas conseqüências da Guerra do Paraguai e depois pela divisão do próprio estado de Mato Grosso em território brasileiro. Independentemente dos limites de fronteira, o povoamento nessa região cultural deu-se num espaço indelimitado e indiviso, bem diverso do que demonstra a cartografia contemporânea. Os trânsitos e travessias que aí se fizeram resultam no dilema da representação cultural que constitui, a um só tempo e num só compasso, o daqueles que vivem do lado de cá, no Brasil, e os do lado de lá, no Paraguai. Assim sugerida, a postulação de uma "região cultural", caracterizadora do extremo oeste do Brasil, deixa entrever aspectos histórico-culturais de formação que vêm desde o "descobrimento" pelos europeus, a captura do índio, o encontro de metais e prata na Bolívia, e ouro em Mato Grosso, durante vários séculos, acabando no "despovoamento" e no esquecimento, que resultou tão rápido quanto foi o fato da ocupação nesta região. Ainda é recente o projeto da marcha para o Oeste. Uma faceta singular da vida e dos costumes dessa região fronteiriça com o Paraguai permite ser verificada nas próprias produções simbólicas: artes plásticas, língua/literatura, música, costumes / regionalismos, culinária, crendices/lendas, manifestações religiosas e folclóricas, etc. Um significativo fato histórico-cultural refere-se aos intercâmbios feitos, no início do século passado, entre os povos desta região fronteiriça, pois as viagens, o acesso e intercâmbio comercial eram concreta e plenamente efetivados com o Paraguai e não com o Leste ou centros brasileiros da época, aspecto conformador de um particular isolamento e de um destino marcado pela cultura e extração da erva-mate e por práticas culturais voltadas à criação das próprias produções simbólicas como a "Guarânia", música que bem retrata a identidade e alma do povo da região, compartilhador dos

hábitos e causos nascedouros à sombra da erva-mate e da degustação do "tereré" - bebida típica da região.

Deve-se assinalar a complexidade da questão. A crítica cultural contemporânea recoloca tanto a questão do nacionalismo como a do regionalismo, reconhecendo uma assimetria e desigualdade no elemento regional brasileiro, por exemplo, que propõe estabelecimento de linguagens próprias. De modo geral, os estudiosos do regionalismo têm sublinhado cada vez mais a pertinência e atualização do regionalismo, que não se tornou categoria ultrapassada. De igual modo, um olhar reflexivo constata que o regionalismo *stricto sensu* é representado ainda hoje através das peculiaridades de uma dada região, vista em oposição às demais ou à totalidade nacional, seja em decorrência de um fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – e principalmente pelo "como" as maneiras de uma sociedade humana, numa dada região, a tornaram distinta de outra. A arte regionalista, assim, buscaria exprimir sua "substancia" do local, enfatizando os elementos diferencias que a caracterizam enquanto regional. (Diniz ; Coelho, 2005, p. 416-417). Todavia, a isto cabe fazer notar a preexistência do sertão e do sertanismo como topos anterior à caracterização do regionalismo, uma vez que, ao qualificar as diversas regiões interioranas do país, compondo o todo nacional, o sertão e aquilo que o caracterizou na literatura sertanista designa as regiões interioranas, de população escassa, cujos costumes e padrões culturais são ainda rústicos. Ao mesmo tempo em que se antepõe aos diversos regionalismos formadores do todo nacional, o sertanismo mantém influxos e compartilha com o regionalismo um *ethos* comum, com ambos compartilhando uma base, mas diferenciando-se na utilização que fazem do espaço. Ao designar regiões interioranas do país, tanto se poderia falar de sertanismo diante de obras como *Inocência*, de Taunay, ou de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Diante de diversas obras, assim reunidas sobre a categoria de regionalistas, caberia ainda refletir sobre a hipótese da existência, das caracterizações e/ou estilos de regionalismos nessas mesmas obras literárias. Visto como uma forma romântica precursora do regionalismo realista, o sertanismo remonta às inúmeras páginas dos narradores-cronistas-sertanistas que transformaram o sertão em personagem da literatura e da historiografia[2].

2 A transformação do sertão em pesonagem da literatura e da historiografia tornara-se importante legado a ser explorado pelo autor de *Grande sertão: veredas*. As obras de SPIX, J.B.; MARTIUS, C.F. *Viagem pelo Brasil* 1817-1820. 3v. e de WELLS, J. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil*: do Rio de Janeiro ao Maranhão. 2v. 1886, oferecem ampla e copiosa narrativa sobre o sertão e o sertanejo. (Cf. Bolle, 1999 e Assunção, 1996).

Registrem-se as inúmeras páginas escritas com o objetivo de descrever, inventariando e fabricando, a épica do sertão: Hércules Florence, com a famosa expedição Langsdorff, mapeou os planaltos do Brasil central; o Visconde de Taunay, compondo suas "visões do sertão", acompanhado por um guia – o Guia Lopes – descreveu, maravilhado, paisagens que pareciam brotar de "formas tão caprichosas e variadas [...] como se por alli houvesse, em tempos fabulosos, perpassado o gênio fantasioso, criador, subtil, de allgum architecto arabe" (sic). (Taunay, 1923, p. 13-14).

Sob essa perspectiva, salienta-se ainda o fato de parcela significativa das narrativas românticas construírem um *ethos* direcionado mais a afirmação do elemento nacional e integrador do que regional, como se constata nos românticos, com Alencar exemplificando esta tendência, onde o sentido particularista que caracteriza o regionalismo praticamente inexiste. O que, de outro modo, não oblitera o reconhecimento de que algumas obras românticas se utilizam de tipos regionalmente configurados – o gaúcho, o vaqueiro cearense – para a consecução de uma dimensão nacionalista, apesar da presença de tipos considerados *lato sensu* como regionalistas. Com Alencar, em *O gaúcho* e *O sertanejo,* ao mesmo tempo em que se patenteia a evolução do romance regionalista brasileiro, essas obras realizam a transição entre o indianismo nacionalista (*O guarani*) e o regionalismo particularista. (Diniz ; Coelho, 2005, p. 421).

Com efeito, a discussão sobre o nacionalismo e regionalismo como pólos antitéticos não se resolve ainda nestes termos, pois a crítica debate-se na dificuldade do uso de certos vocábulos, que, neste caso, resultam freqüentemente inter-relacionados, tendo às vezes o termo "localista" servido para a caracterização da literatura que provém da palavra região, atendendo uma divisão territorial, quer nos usos, nos costumes, quer na cultura.[3] De fato, o tratamento dispensado ao regionalismo continua tributário do olhar historiográfico e do socioleto romântico, que visa à valorização do nacionalismo como vertente do nacional, fixando seu olhar na pintura da natureza e de uma "natureza tipicamente brasileira", quase sempre fixando-se na cor local ou no que é de origem local. O regionalismo, enclausurado, ora promove rivalidades entre regiões e possui um conteúdo de limitação, ora como literatura regional encontra-se restrito à exploração do pitoresco e do que é típico de uma região. Entretanto, cabe

3 O crítico José Paulo Paes, em artigo na *Folha*, discute os usos da terminologia, objeto do ensaio "Regionalismo e localismos" de Elvo Clemente, na coletânea *Regionalismo sul-rio-grandense* (1996, p. 13).

assinalar o fato de que, se toda obra de arte é regional, isso não elimina seu componente de nacionalidade e universalidade. (Rouanet, 1999, p. 9-30). Assim regionalismo e/ou localismo põem em demanda, por um lado, uma atitude de valorização da cor local na ficção, a paisagem da campanha, paisagem interiorana, paisagem fronteiriça, influxos de migrações e ainda, por outro, abrem-se se de modo positivo para uma reflexão mais ampla e integradora da dialética globalização *versus* localização, constituindo a perspectiva crítica atualmente mais produtiva, baseada num discurso crítico latino-americano hoje solidamente constituído. Para essa perspectiva, revitalizada através dos debates da crítica cultural contemporânea, é que se deve centrar nossa reflexão, buscando nas tensões e fissuras do projeto moderno aquilo que nos permite rever antigas cristalizações teóricas e/ou críticas na área desses estudos, para, sobretudo, fazer ver e fazer retornar o que se tinha perdido, banido da república das letras, mas que se mostra enquanto permanência do local, da aldeia, substância da cultura que re-vive, re-nascida pelos fluxos, influxos e refluxos da atual globalização. Que enfim já demonstra sinais daquilo que realmente não é – nem global, nem globalização cultural.

Nesta perspectiva, integrando o perfil de regionalismos culturais[4], destacam-se algumas das localizações que aqui interessam mencionar, como descreve o poeta Manoel de Barros, situando sua produção a partir da região do Pantanal, que, na prosa intitulada *Livro de pré-coisas* e subintitulada *Roteiro para uma excursão poética no Pantanal* (1985), tematiza o local da enunciação, chamando a atenção para os *deslimites do vago*. Uma vacuidade de campo aberto, de horizonte largo, que nos aproxima também, que associa as paisagens de um país grande e vário como o Brasil, unindo o cenário da região do poeta com o pampa gaúcho, com o sertão mineiro, com a floresta amazônica, permitindo que, nos múltiplos cantos do país, em geral sob uma formulação particular de inventiva oral com raízes na voz do povo, se construa uma verdadeira caixa de ressonâncias, um ecoar de sons variados que têm entre eles, com certo ar de família. Decorrendo daí uma espécie de resposta, uma voz em uníssono, encontrada nas narrativas e causos do vaqueano Blau Nunes, personagem de Simões Lopes Neto e da conhecida e apreciada "Trilogia do Gaúcho a Pé" de Cyro Martins, que substitui o velho herói guasca, no Sul, no auto-diálogo interminável de

4 No simpósio "Regionalismos culturais: trocas, transferências, traduções", por mim coordenado no X Congresso ABRALIC (2006), encontram-se importantes análises/discussões sobre região e regionalismos culturais.

Riobaldo, protagonista roseano de *Grande sertão: veredas,* no Centro, na poesia de *Cobra Norato*, do Norte visitado por Raul Bopp, na fala de Manoel de Barros em terras do Pantanal; lugares inaugurais que, na voz de Barros, podem também estar expressos na de qualquer um dos outros autores mencionados: *Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.* (Barros, 1985, p. 37)**.**[5] Ainda, compondo o formidável entretecer da oralidade no continente latino-americano, registra-se a gauchesca riograndense, engendrada no meio rio-platense, num visível influxo platino na literatura gaúcha, principalmente com o muito influente *Martín Fierro*, famoso poema de José Hernández e fundador da literatura argentina, ao qual Borges dedicou importante reflexão[6]. Com uma fabulosa fortuna crítica, a personagem Martín Fierro continua renascendo através de outras formas poemáticas e conteúdos retomados e ressemantizados, como se constata nas trovas do famoso bandoleiro Silvino Jacques que se imortalizou por suas façanhas na região de fronteira Brasil-Paraguai. Em torno da figura desse bandoleiro, orientei a importante pesquisa *Silvino Jacques: entre fronteiras reais e imaginadas* da professora Maria de Lourdes G. de Ibanhes. Vários pesquisadores latino-americanos, dentre os quais Ricardo Kaliman[7], Zulma Palermo[8] e Léa Masina,[9] reconceituam a região como *constructo* teórico, levando em conta o substrato cultural e os processos desencadeados num espaço determinado. Atitude também assumida pelo trabalho concreto de escritores cujo *locus* de enunciação se encontra longe dos centos legitimadores da cultura, como é o caso de José Clemente Pozenato, autor de *O Quatrilho*, no Sul do Brasil. Como bem observa Léa Masina:

> Nesse sentido convém lembrar que a produção literária regional se produz pela fusão de elementos provenientes da tradição oral, da cultura popular ibérica, com textos absorvidos de outras literaturas. O que ocorre com o regionalismo pode ser, nesse sentido, considerado uma mudança de clave, resguardadas as ressonâncias dessas passagens. (Masina, 2002, p. 98-99).

5 Cf. Nesta perspectiva os excelentes ensaios "Interfaces da literatura comparada" e "Relendo 'O gaúcho a pé'" de Tania F. Carvalhal.

6 Jorge Luis Borges em *O Martín Fierro* (com colaboração de Margarita Guerrero). Porto Alegre: L&PM, 2005.

7 Ricardo Kaliman é autor, entre outros, de *La Palabra que Produce Regiones. El Concepto de Region desde la Teoria Literária* (1994).

8 Professora da Universidade de Salta, dirige pesquisas literárias voltadas à Sociocrítica. Autora do ensaio "El constructo 'región literaria': problemas y perspectivas" (1995).

9 Professora da UFRGS, pesquisadora dos regionalismos culturais. Autora do ensaio "A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo" (2002).

Daí verificar-se que elementos comuns numa dada região, como no caso da região amazônica, no Norte, com a épica de seus heróis viajantes, personagens sempre de passagem mas que acabam presos no solo viscoso da selva amazônica, enredados em cipós e na imensidão da selva verde, encontram ressonância na região da fronteira Brasil-Paraguai, no extremo Sul da região Centro Oeste. Lá, a narrativa paradigmática d' *A Selva* de Ferreira de Castro e *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum; aqui os relatos regionalistas acerca da extração da erva-mate, nas obras *Os heróis da erva, Vivência ervateira* e *No mundo bruto da erva-mate*, de Hélio Serejo, e *Selva trágica* e *Chão bruto* de Hernâni Donato. Em ambas as regiões a selva é reflexo de suas histórias de vida e descrevem um mundo distante e periférico, tratando das condições de barbárie dos que ali nasceram e viveram.

Com longa história de vida dedicada à observação da cultura regional, Serejo escreveu exatos sessenta volumes, formando um imenso painel de análise de aspectos tão múltiplos quanto originais na abordagem das questões lingüísticas e literárias a partir da convivência com os ervateiros, à época gloriosa da extração da erva-mate. Sua obra dá conta e constitui, por si só, o registro de uma das regiões culturais mais singulares do Brasil, ao abordar as origens e a fundação do povoamento e do desbravamento socioeconômico da nossa "hinterlândia" inóspita. Retrato de um período de grande empreendedorismo que reuniu a região fronteiriça do Brasil, no Sul de Mato Grosso com o Paraguai e a Argentina. Este eminente regionalista da fronteira parece ter formatado a tradução cultural da região, tornando-se ele próprio uma espécie de mimetismo da cultura deste Brasil Meridional, no extremo Oeste e Centro-Sul do estado, cujas palavras de enunciação são dele mesmo:

> Eu sou o homem desajeitado e de gestos xucros que veio de longe. Eu sou o homem fronteiriço que na infância atribulada recebeu nas faces sangüíneas esse (vento) vadio [...] Eu vim dos ervais, do fogo dos 'barbacuás', do canto triste e gemente dos urus, dos bailados divertidos, dos entreveros dos bolichos das estradas, do mais hirsuto da paulama seca, do pôr-do-sol campineiro, dos dutos, das encruzilhadas e das distâncias perdidas [...] Eu vim de longe, eu sou um misto de poeira de estrada, de fogo de queimada, de aboio de vaqueiro, de passarada em sarabanda festiva no romper da madrugada, de lua andeja rendilhando os campos, as matas, as canhadas, o vargeado. Sou misto, também de índio vago, cruza-campo e trota-mundo [...] Eu vim, em verdade, dos charcos e da poeira revolvente dos tempos [...] Fui gemido de carreta [...] Amei imensamente, o vazio aberto. (Serejo, *apud* Lins, 2002, p. 34).

A partir desses versos vêem-se perspectivas de análise muito produtivas: de um lado o registro e a fala sobre o local, a fronteira, num linguajar regional que é dispositivo essencial para a construção da personagem e sua adequação ao universo da campanha, tornando substantiva a relação entre personagem e autor em narrativas de natureza regionalista. Busca de autenticidade e instauração de verossimilhança definem-se através da voz exata e da fala que identifica cada personagem, tal como observou Jorge Luis Borges, ao tratar do clássico *Martín Fierro:* "Na minha curta experiência de narrador comprovei que saber como fala um personagem é saber quem é; que descobrir uma entonação, uma voz, uma sintaxe peculiar, é ter descoberto um destino." (Borges, 1983, p. 14); de outro lado, a força épica que transcende o lugar, espaço da enunciação, abrindo-se para o Outro como fator de entrecruzamento, para o mundo como espaço de diálogo e escritura dos textos. Essa intenção voltada para a reescritura do elemento épico, como força reintegradora da história através do lirismo, é patente não só nas narrativas como também nos poemas cuja feição épica visa à reconstrução da história e dos fatos que marcam a região de fronteira. Como no "lirismo sintético" da escritura regionalista Raquel Naveira, autora de *Guerra entre irmãos – Poemas inspirados na Guerra do Paraguai*, e de *Caraguatá,* cujo subtítulo *Poemas inspirados na Guerra do Contestado* também enfoca um evento histórico ocorrido nesta região cultural. (Ramalho, 2005, p. 141-149). Com efeito, a produção narrativa sobre a Guerra do Paraguai tem merecido vários relatos de escritores regionalistas, alguns premiados, como é o caso de *Cunhataí – Um romance da Guerra do Paraguai,* de Filomena Lepeck, e *O Livro da Guerra Grande* do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, do brasileiro Eric Nepomuceno, do argentino Alejandro Maciel e do uruguaio Omar Prego Gadea – escrito a quatro mãos.

Nessa região cultural do extremo oeste do Brasil, *de onde eu venho* – segundo a canção de Almir Sater –, sob as noites estreladas dos céus guaranis e dos primeiros acordes maviosos da Guarânia, floresceu um dos elementos mais vivos de troca de experiências, exemplo de feliz convivência: o conhecido ritmo da Guarânia, música típica da região, imortalizada em "Saudade", letra de Mário Palmério [Si insistes em saber lo que és saudade, / tendrás que antes de todo conocer, / Sentir lo que és querer, lo que és ternura, / tener por bien um puro amor, vivir! / Después comprenderás lo que és saudade / Después que hayas perdido aquel amor / Saudade és soledad, melancolia, / és recordar, sufrir.]. Também, representando a alma

sertaneja, Almir Sater, na Guarânia "Sonhos guaranis", refere o fato de que, não fosse a guerra, seríamos um outro país e que somos da *fronteira onde o Brasil foi Paraguai.*

Também aí, o registro da gesta e sanha dos pioneiros da Companhia Erva Mate Laranjeira estampa-se em toda a obra de Serejo, num florescente apogeu econômico pouco lembrado hoje em dia. Em uma das "Cartas" publicadas pela Diretoria da Mate Laranjeira, escrita no Rio de Janeiro em agosto de 1941, pode-se ler a seguinte passagem:

> [...] apareciam quase sempre as dificuldades invencíveis do transporte. Imagine-se o que não seria naquela época levar o produto do planalto do Amambaí às margens do Paraguai, num percurso de 500 quilômetros mais ou menos, em região completamente despovoada, sem recursos de espécie alguma. A companhia teve que construir à sua custa estradas, pontes, vias férreas, e precisou manter durante anos uma imensa equipe de centenares de carretas e dezenas de milhares de bois e um pessoal enorme, para poder contar com serviço regular de condução para a erva.
>
> (Companhia Mate Laranjeira).

E continua o missivista, num relato pungente de testemunho vivo do colorido daquela "ilha" civilizatória no Centro-Sul do Estado, e que merece ser lida décadas depois do lançamento de tão profícuas raízes do regionalismo cultural da fronteira:

> E assim a Mate Laranjeira que fizera nascer e prosperar Porto Murtinho, Bela Vista, Ponta Porã e outras povoações menores em Mato Grosso, veio criar Guairá e Porto Mendes no Estado do Paraná, unindo-as por uma ferrovia que margeia o Salto das 7 Quedas e liga o alto ao baixo Paraná. Como conseqüência da ação da Companhia, se formou em Guairá uma belíssima povoação, que, embora de sua propriedade particular, nem por isso deixa de receber numerosíssimos turistas e fazem a viagem no seu ferrocaril até Porto Mendes para dali conhecer uma das maiores maravilhas do continente: as Cataratas do Iguassu. Em Mato Grosso também sua ação civilizadora se estendeu a todo o Sul do Estado e hoje o seu centro de trabalho, Campanário, é um expoente do que podem o esforço e a energia dos que iniciaram essa magnífica obra e dos que prosseguiram na ação de D. Francisco e de seus cooperadores. (Companhia Mate Laranjeira).

Noutra "Carta", publicada em *O Jornal*, de 13 de Julho de 1941, é o renomado Assis Chateaubriand quem relata o discurso que fez, "aclamado

pra dizer algumas palavras em Campanário", e informa ser esta cidade de Campanário a metrópole sertaneja: "Esta cidade, dentro da selva bruta, é um élan de generosidade e de patriotismo"; registrando ainda a grande movimentação de pessoas em Campanário, a vida participativa dos jovens e professores num grupo escolar de grande prestígio. Conclui sua "Carta" com a seguinte observação: "Não falta colorido nem romanesco à história deste empreendimento".

É curioso notar que o regionalismo não se confunde com a literatura regional, pois se apresenta como um subsistema dentro do sistema literário regional, podendo, às vezes, ser lido como o próprio sistema, uma vez que, segundo Cosson: "O regionalismo é sempre duplamente entendido como a busca da identidade brasileira através do especifico regional e como representação literária de uma determinada região do país." (p. 86).

Mas foi Ángel Rama quem propôs importante hipótese sobre as regiões culturais no subcontinente.[10] Em *Transculturación narrativa em América Latina,* o crítico uruguaio observa que a suposta homogeneidade cultural latino-americana é apenas ideológica, resultado do projeto de fundação das nações, enfatizando que, sob o clave da unidade, desdobra-se uma interior diversidade que é a definição mais precisa do continente. (Rocca, 2005, p. 153). Diversidade essa que caracteriza o olhar da crítica cultural contemporânea, no continente latino-americano, ao denunciar intenções político-ideológicas durante o período de construção dos estados nacionais, atuando no sentido de anular quaisquer influxos entre as literaturas de fronteira, como de fato ocorreu no Sul do país, na tentativa de isolar comunidades interliterárias do Cone Sul: Brasil, Uruguai e Argentina, segundo demonstra com propriedade Léa Masina em *A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo*:

> A convivência, historicamente conflituada, com os países vizinhos, o Uruguai e, principalmente, a Argentina, está na origem da cegueira crítica que impediu o exame isento de uma questão óbvia: a leitura e a circulação, nos meios intelectuais gaúchos, de autores uruguaios e argentinos, comprados em livrarias das cidades vizinhas, ou mesmo em Buenos Aires e Montevidéu, cidades que, pela cultura, lazer e comércio, atraíam uma parcela significativa de negociantes e estancieiros gaúchos. Assim, um livro modesto, o *Martín Fierro*, de José Hernández, era recitado de memória, onde a peonada se reunia para ouvir a leitura e *charlar* livremente, após a

10 RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina.* Ver também o importante ensaio "Periodização e regionalização literárias". In: CARVALHAL. *O próprio e o alheio.*

lida campeira. Segundo cronistas e historiadores, a edição da primeira parte do *Martín Fierro,* conhecida vulgarmente como *La Ida* (a segunda será *La Vuelta*) alcançou tiragens que ultrapassaram os 40 000 exemplares. (Masina, 2002, p. 102).

4 – Um gosto de guavira: É bem Mato Grosso do Sul[11]

"Um agudo olhar de ver o mundo
adorna estes seres
de melancolia**."** Manoel de Barros.
Para encontrar o azul eu uso pássaros.

À guisa de conclusão, quero eu próprio pensar "o lugar", pensar do meu lugar metaforicamente enquanto espaço, que é nominado como o regional, o local, o próprio, o particular, tópicos esses que demandam, por sua vez, sempre seu contrário; pensar na idéia de que eu falo, penso e existo a partir de um lugar.[12] Assim, retomo as palavras do poeta do Pantanal, Manoel de Barros, através da imagem dos "deslimites do vago", pela razão maior do lugar desta enunciação: "No Pantanal ninguém pode passar régua [...] A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites. [...]. Por aqui é tudo plaino e bem arejado pra céu. Não há lombo de morro pro

11 A guavira é um arbusto silvestre da família das Mirtáceas (a mesma da goiaba, da jaboticaba e da pitanga), gênero botânico Campomanesia, que cresce nos campos e pastagens. Por fora ela lembra uma goiabinha, mas o sabor é totalmente diferente de qualquer outro fruto. Existem muitas espécies de plantas diferentes que recebem o nome de guavira, algumas atingindo o porte de árvores. Em Mato Grosso do Sul temos as espécies Campomanesia adamantinum e Campomanesia pubescens. O fruto, um dos mais característicos do nosso Cerrado, já foi devidamente homenageado pela violeira Helena Meirelles em seu CD "Flor da Guavira". Quem vem para a região na época certa (geralmente entre novembro e dezembro) não pode ir embora sem prová-los - seja in natura, em sorvetes ou na cachaça. Nativa do Brasil, especialmente do Cerrado das regiões Sudeste e Centro-Oeste. Disseminou-se para outros países da América do Sul, sendo bastante encontrada na Argentina, no Uruguai e no Paraguai. A palavra "guabiroba", como a planta é conhecida nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, vem dos termos tupi-guarani "wa'bi" + "rob", que significam "árvore de casca amarga". Por sua copa vistosa, é comumente usada em projetos de paisagismo como árvore ornamental. Outros Nomes Populares: gabiroba, gabirobeira, gabirova, gavirova, goiaba-da-serra, guabiroba-da-mata, guabirobeira, guabirova, guariroba, guarirova, guavira, guaviroba e guavirova. Cf.: Daniel De Granville, http://www.fotograma.com.br/textos/2005/05/guavira_-_tradi.htm. O Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS mantém uma Revista Científica com o nome *Guavira***:** Cf.: http://www.ceul.ufms.br/guavira/**.** Ainda, a cidade de Bonito,MS, realiza anualmente o Festival da Guavira. (Cf. Jornal *O Progresso***,**Dourados,MS, 24/11/2005).

12 Para esta Conclusão, contribuiu o "Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?", de Edgar Nolasco. Ensaio apresentado na X Semana de Letras "Povos do Pantanal" da UNIDERP. Campo Grande. 2006. Mimeografado.

sol se esconder detrás. Ocaso encosta no chão. Disparate de grande este cortado. Nem quase não tem lado por onde a gente chegar de frente nele. Mole campanha sem gumes. Lugares despertencidos." (Barros, 1985, p. 31). Lugares onde as coisas acontecem através do "não-movimento": Elas apenas aparecem. Imagens do visto e do que se vê, em um tempo primordial. Lugares sem limites que tomei como metáfora do que aqui se quis dizer, na e da perspectiva teórico-crítica que discuti no espaço deste texto e de um *locus* de enunciação especifico.

Pensar sob a condição de um "vivente dos pantanais", onde muito pouco ou quase nada acontece. Como diz ainda Manoel de barros "As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem". (p. 33). No texto "Manoel por Manoel", de seu último livro,[13] o poeta recoloca sua voz enunciativa: "Então, eu trago [...] a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido, onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela." (Barros, 2006, p 21). Evocando também o ponto alto das reflexões de Achugar, ao sublinhar *em que medida a transformação na construção das identidades locais está regida pela tradição, pelo rito, ou pela inércia – e não pela globalização.* Pensar a heterogeneidade própria e histórica de nossos países mediante a qual nossas tradições e heranças culturais permitem combinar, mestiçar, hibridar, transculturar o hambúrguer do Mcdonalds com o mate uruguaio, o chimarrão e o tereré tal como ainda agora fazemos na fronteira Brasil – Paraguai. Pensar assim a imagem de uma Babel, como no recente filme de Alejandro Gonçález Iñarritu (2006), lugar que nos ensina a ver para *além dos binarismos***.**

Nesta Babel, parece haver lugar para a presença, para a "permanência" da figura do vaqueano Blau Nunes que narra os *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto e mais os tantos "tropeiros" humildes do *Antônio chimango*; evocando ainda, *last but not least*, o clássico *Tropas e boiadas* (1950) do regionalista goiano Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921), essa jóia fundamental e pedra de toque da literatura regionalista brasileira no melhor padrão de Simões Lopes Neto e Afonso Arinos, que voltou a ser publicada, em edição primorosa, mais de 50 anos depois da sua última edição. (Lacerda Ed., 2003, 191p.)

13 BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas para crianças* / Manoel de Barros ; iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006. 23p.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca***:** escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, 378p.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas***:** Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005, 283p.

ASSUNÇÃO, Paulinho. James Wells ou o sertão à espera de Rosa. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, n.11, mar. 1996. Suplemento Literário, p. 14-15.

BABEL. Direção: Alejandro Gonzáles Iñarritu. Produção: Steve Gloin, John Kilik. Roteiro: Guilhermo Arriaga. Intérpretes: Brad Pitt; Cate Blanchet; Gael García Bernal; Koji Yakusho e outros. (sl.): Paramount Pictures, 2006. 1 filme (142min), son, color.

BARBOSA, Alaor. *O romance regionalista brasileiro*. Brasília: LGE Editora, 2006, 240p.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*: roteiro para uma excursão poética no Pantanal. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, 94p.

BOLLE, Wille. O sertão como forma de pensamento. In: ANDRADE, A. L. ; CAMARGO, M.L.B. ; ANTELO, R. (Org.). *Leituras do ciclo*. Ilha de Sana Catarina: Abralic, 1999, p. 255-266.

BONIATTI, Ilva M. *Literatura comparada*: memória e região. Caxias do Sul: EDUCS, 2000,125p.

BONIATTI, Ilva M. *Diversos olhares sobre literatura e cultura*. Caxias do Sul: Maneco Ed., 2006, 175p.

BORGES, Jorge Luis; GERRERO, Margarita. *O "Martín Fierro*". Porto Alegre: L&PM, 2005,98p.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César F. (Coord.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 343-362.

CARVALHAL, Tania Franco. Interfaces da Literatura Comparada. In: SANTOS, P.S.N. (Org.). *Literatura Comparada*: Interfaces e transições. Campo Grande: Editora UFMS / Editora UCDB, 2001, p.11-20.

CARVALHAL, Tania Franco. Relendo "O gaúcho a pé". In: MASINA, L.; APPEL, M.B. (Org.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul*: literatura e artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. Periodização e regionalização literárias. In: _____**.** *O próprio e o alheio* – Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p.109-124

CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção* (ensaios de literatura). Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994, 99p.

CLEMENTE, Elvo. Regionalismo e localismos. In: FLORES, H.A. Hübner. (org.). Regionalismo sul-rio-grandense. Porto Alegre: Círculo de Pesquisas Literárias / Nova Dimensão, 1996, p.13-24.

COCCO, Marta Helena. O ensino da literatura produzida em Mato Grosso: regionalismo e identidades. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2006, 144p.

COMPANHIA MATE LARANJEIRA. Rio de Janeiro, 1941.

COSSON, Rildo. "Notas à margem de uma fronteira móvel". In: CONTINENTE Sul/Sur, Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1998, v.7, p.85-94.

DINIZ, Dilma C.B. ; COELHO, Haydée R. "Regionalismo". In: Figueiredo, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 415-433.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização:* do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, 395p.

HATOUM, Milton. Literatura & Memória: notas sobre Relato de um certo oriente. São Paulo: Editora da PUC/SP, 1996.

JORNAL O PROGRESSO. "Bonito abre hoje Festival da Guavira". Dourados, MS, 24 de novembro de 2005.

JUVENAL, Amaro. *Antônio Chimango*. Porto Alegre: Editora Globo,(Coleção Província)1952, 145p.

KALIMAN, Ricardo. *La palabra que produze regiones. El concepto de region desde la teoria literaria.* Tucuman: Universidad Nacional de

Tucumán, Facultad de Filosofia y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Julio 1994.

KALIMAN, Ricardo. Un marco (no "global") para el estudio de las regiones culturales. In: _____. *Las regiones culturales*. Tucumán: Universidade Nacional de Tucumán – CONICET, 1998.

LEITE, Mário Cezar Silva. (Org.). *Mapas da mina*: estudos de literatura em Mato Grosso. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005, 254p.

LINS, José Pereira. O sol dos ervais – Exaltação à obra literária de Hélio Serejo. Dourados: Editora Dinâmica, 2002.

MASINA, Léa. "Fronteiras do Cone Sul: Limites transcontextuais". In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, 3., Niterói, *Anais...* Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1995, p. 839-846.

MASINA, Léa. A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo. In: MARTINS, M.H. (Org.). *Fronteiras culturais*: Brasil – Uruguai – Argentina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*: A política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, 405p.

PALERMO, Zulma. El constructo "región literária": problemas y perspectivas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, 4, São Paulo, *Anais...* São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1994, p.1093-1101.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. (Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos, organizadores). São Paulo: Editora Edusp, 2001, 381p.

RAMALHO, Christina. A reintegração histórica através do lirismo sintético – Raquel Naveira. In: _____. *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005, p.141-150.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas.* Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003, 191p.

ROCCA, Pablo. Las comarcas culturales latinoamericanas (discusión de una hipótesis Ángel Rama). In: JOBIM, José Luis, et alii. (org.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005, p.152-165.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luis. (org.). *Introdução ao Romantismo.* Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p.9-30. (Série Ponto de Partida, 1).

SANTOS, Paulo S. Nolasco dos. "Uma trajetória de pesquisa: a literatura no extremo oeste do Brasil". In: *Revista Cerrados*, Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, Brasília, n. 19, 2005, p.143-158.

SANTOS, Paulo S.Nolasco dos ; RUSSEFF, I. ; MARINHO, M. (Org.). *Ensaios farpados*: Arte e cultura no Pantanal e no cerrado. 2ª. ed. rev. ampl. Campo Grande: Editora Letra Livre / Editora UCDB, 2004, 231p.

SANTOS, Paulo S.Nolasco dos (Coord.). Regionalismos culturais: trocas, transferências, traduções. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, X, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada. *Anais...* 01-03/08/2007. 1 CD-Rom.

SANTOS, Paulo S. Nolasco dos. On the Margins of the Paper, or the Text's shattered Body. In: XVIII CONGRESS OF THE INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION, 19, 2007, Rio de Janeiro. *Anais*... 29/07-04/08/2007. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007. (Comunicação – Inédito).

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*: Intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Editora Edusp, 2005, 287p.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Ed. UFG, 2003.

VASCONCELOS, Luiza Mello. *Cunhataí* **e** *O Livro da Guerra Grande*. In: SANTOS, P.S.N. dos. (Org.). *Divergências e convergências em literatura comparada*. Campo Grande: Editora UFMS, 2004, p.259-263.

TAUNAY, Visconde de. *Visões do sertão.* São Paulo: Off. Graph. Monteiro Lobato, 1923, 247p.

PARA ONDE DEVEM VOAR OS PÁSSAROS DEPOIS DO ÚLTIMO CÉU?[1]

Edgar Cézar Nolasco (UFMS) [2]

> Estamos imersos no tempo biográfico, é nele que moramos, mas o nosso tempo biográfico está imerso no tempo histórico. [...] Nós somos, pura e simplesmente, história; o histórico é a própria raiz de nosso ser. Mesmo nossos afetos mais caros ou nossas crenças mais íntimas são, paradoxalmente, o que há de mais público; são, paradoxalmente, o não-nosso.
>
> PESSANHA. *Ignorância do sempre*, p.104.

Por uma política do regional

A pergunta que o poeta palestino Mahmoud Darwish se faz, e que intitula este texto, é para mim tão estranha quanto familiar. Estranha porque não conheço a terra do poeta, não conheço a língua do poeta, não conheço a poesia do poeta etc. Mas não é só por isso que ela me soa estranha. Porque tudo isso eu poderia aprender com os anos, bastaria esforço, interesse e dedicação. É mais sutil ainda o que eu nunca vou entender. E quanto menos eu entendo, mais sou seduzido pelo estranho que se identifica a mim com meu não-entendimento. Falo de uma diferença biográfica que se inscreve na frase, ou quem sabe na letra. Talvez movido por uma história pessoal cultural, o poeta palestino faça a referida pergunta como forma de escutar melhor o que já vem inscrito em seu próprio corpo. Compelido pelo vôo

1 Uma primeira versão deste texto foi apresentada na X Semana de Letras "Povos do Pantanal", cuja temática da mesa era "Existe uma literatura sul-mato-grossense?", realizada pelo Curso de Letras da UNIDERP, no período de 25 a 28 de setembro de 2006.

2 Edgar Cézar Nolasco é Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Comparada, ambos pela UFMG. É professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação da UFMS. Tem publicado os seguintes livros: *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura (Annablume, 2001), *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector (Annablume, 2004)*, Discurso, alteridades e gênero* (São Carlos: Pedro & João Editores, 2006, este em co-autoria) *Caldo de Cultura*: *A hora da estrela* e a vez de Clarice Lispector (Ed. UFMS, 2007), *Espectros de Clarice* (org.) São Carlos: Pedro & João Editores, 2007), *Volta ao mundo da ficção científica* (Ed. UFMS, 2007, este em co-autoria) e *Identidade e discurso*: histórias, instituições e práticas (Campo Grande: Ed. UFMS, 2008, este em co-autoria). Tem também três livros de ficção: *Não tenhas medo da* dor (7Letras, 2002), *A melancolia do vulcão* (7Letras, 2005) e *Claricianas*, (7Letras, 2007, este em co-autoria).

dos pássaros do poeta, ou talvez só pela letra, quis pensar em o lugar que, metaforicamente, pode significar um espaço, nominado como o regional, o local, o próprio, o particular que, por sua vez, demanda, sempre, seu contrário.

Um dia os pássaros do poeta migraram do Oriente médio, mesmo que tenha sido só pelo prazer de a ele retornarem. A diferença biográfica a que me referi se completa quando, à minha revelia, compreendo que a frase me é tão ancestralmente pessoal quanto estranha (familiar). Aqui o estranho é o familiar. Na poesia, na escritura, na literatura, na cultura, na história, o biográfico existe para marcar a *diferença* ancestral do sujeito, que varia de sujeito para sujeito, de lugar para lugar, de cultura para cultura. Daí, entenda-se que quando eu falo de minha escrita, como o faço agora, é tão-somente para registrar que eu falo, penso e existo a partir de um lugar.

O mesmo acontece dentro de minha ficção. Nela, o mais estranho, a origem de tudo, a infância de qualquer imaginário, é precisamente o mais familiar. Mas minha escrita nunca será confessional. E isso só pelo fato de eu ter consciência disso, ou seja, eu não a quero como tal. Para mim, com toda honestidade, o confessional da e na escrita trabalha contra o autor, além de empobrecer o traço biográfico-cultural que enriquece qualquer escrita (ficcional).

A pergunta do poeta me é tão familiar porque eu também a fiz desde os tempos imemoriais, e estou condenado a fazê-la até o dia em que a escrita não me abandonar. Para onde voam os pássaros depois do último céu? Há uma familiaridade do poeta palestino desconhecida por mim na frase, mas que vem me mostrar que eu também escrevo de um lugar que fica fora do resto do mundo.

De fora do resto do mundo eu escrevo sem a obrigação de ter que agradar a ninguém. Como poderia sequer pensar em querer agradar ao leitor, se ele para mim simplesmente não existe durante o ato de criação. E mais grave: como poderia agradá-lo, se eu mesmo me encontro no mais profundo abandono? De modo que não há condescendência da escrita para comigo, e eu nunca esperei nada dela mesmo. Estive sempre margeando um perigo iminente durante todo e qualquer ato de criação. Nunca apostei que a literatura pudesse me salvar de alguma coisa. Jamais.

Estou declinado a me convencer de que escrever para mim equivale a eu me encontrar nesse lugar desamparado de mim mesmo que busco com um desejo ainda não sentido. Daí eu poder confessar que sou compelido por

uma *vontade de potência* de escrita que me levará à morte. Minha escrita, seu traço, será a inscrição de minha morte para quem porventura e autorisco me ler. Será tudo muito desconfortável, e sem nenhuma piedade. Pois se não quero que tenham piedade de mim. Haverá, sim, em minha escrita a lembrança de uma saudade. E só.

Saibam aqueles que me lerem (refiro-me à minha ficção) que foi com a vida que eu fui à desforra. Foi para torná-la mais suportável que tive que aprender que a insônia, por exemplo, me era necessária e produtiva. Assim estive noites intermináveis na tarefa orgíaca de decantá-la pela pobre palavra. Na aurora eu era um homem cansado de alegria. No crepúsculo, eu já estava morto.

Sempre tive as melhores idéias, as palavras mais finas para meu inteiro dispor, faltando-me apenas encontrar-me naquele estado de desamparo espiritual de mim mesmo. Digo que, assim como não há confessionalidade possível em minha escrita, não há também lugar para a falta nela. Minha escrita não sofre da falta. Já perdas irreparáveis e irreconhecíveis fisgam e violam o sentido da letra para sempre. Meu imaginário padece de um estado de luto incorrigível (Aqui o vôo dos pássaros do Oriente do poeta suplementa o céu de meu imaginário). Há sempre um crepúsculo oscilante, o esboço de uma tristeza sendo bordada em ponto de cruz, seguido de um canto desolado preso na garganta de um pássaro-fantasma abandonado em meio a um pântano vermelho. Há outras imagens também, mas que ainda não chegaram a ponto de escrita. Talvez nunca cheguem. Querer dizê-las seria violar um código secreto, ou seja, não respeitar o fracasso.

Daí advém minha única e desnecessária confissão: é do meu fracasso de escrita (agora público) que eu mais me realizo como escritor. Ou seja, é lá onde eu mais fracasso que mais estou condenado a me realizar.

Depois do último céu, e quando o crepúsculo oscila no horizonte do lado sul, os pássaros negros batem em revoada, deixando a ilha inatingível para trás, rumo à infância da escritura. Chegam quando o silêncio e o escuro da noite começam a encobrir o barrado sanguinolento do lado do pântano vermelho. Depois de uma algazarra na busca de um lugar seguro para passarem a noite, os pássaros negros agora confundem-se com o mais dentro negror do silêncio da noite.

Depois do último céu, os pássaros caem melancólicos dentro da escritura sem salvação. Meu imaginário ficcional é povoado pela sombra da morte, uma sombra fantasmática que avança para fora das bordas da escritura, encobrindo o que chamam de o real.

Talvez eu escreva para tornar a vida suportável, mas deliberadamente não acredito que a literatura possa nos salvar de alguma coisa. (Essa convicção cala tão fundo em mim, que faço questão de repeti-la aqui. De repetição em repetição, a escrita me retorna ao real.). Acredito, isto sim, que a literatura nos devolva a um lugar de honra. Mas, sinceramente, não sei bem porque escrevo. Depois de ir a um bom restaurante japonês, é o que mais gosto de fazer.

Com relação à criação*, grosso modo*, estou sempre com a sensação de que me encontro naquele lugar não situável depois do último céu. Diferentemente dos pássaros do poeta, no que pese a comparação, meu vôo é sempre às cegas e muito rasteiro, tateando no escuro o informe, o instável, o efêmero e o provisório.

Palavras não me faltam nunca. O que acontece é que geralmente elas não me servem para muito, não. Para escrever, eu preciso mais do que o material palavras; preciso que meu espírito e meu corpo estejam doentes de escrita.

E isso não é frescura nem elucubração poética pessoal. Prefiro pensar e dizer que é por onde eu me encontro com o lado avesso da vida. O avesso da vida para mim não é a morte, mas a vida mesma em seu estado mais manifesto. Nunca aprendi a viver, e quero chegar sempre tarde demais para saber-morrer. Aprendi que a vida é sobrevida; e, pela escrita, eu vivo até depois da morte. Pela escrita, eu sobrevivo à minha morte, pois nela eu vivo mais intensamente. Minha escrita é meu desejo obcecado de morrer de alegria. Quando eu verdadeiramente morrer, minha escrita será minha recordação de mim. Enfim, ela continuará sendo a maior prova pública de que não fui confessional; fui *bio* de mim, enquanto ela continuará sendo minha sobrevida em todos os sentidos.

Depois do último céu, depois da última vida, depois da última escrita, há no imaginário da minha escritura de sobrevida um pântano sendo devorado por línguas de fogo que apagam do mapa os ninhos das aves. O que eu gostaria de saber é se, depois de passada aquela imagem tomada de melancolia, os pássaros que sobreviveram à catástrofe conseguem saber o lugar da ausência de suas moradas?

Escrever, para mim, é estar sempre na condição de estar voltando para casa, mesmo quando tal lugar só exista no imaginário do escritor. A escrita é a morada do poeta. Fora dela, a condição do poeta é a de estar em diáspora perpétua. Quanto a mim, ela é a condição de eu existir. Mesmo

que na morte e que depois da morte. O que se há de fazer se a vida não me dá descanso? Como disse, falar de minha escrita de forma *bio* é situar-me enquanto sujeito e ter a consciência da existidura de meu corpo em um lugar-espaço, que muitos preferem chamá-lo de o real. É para esse lugar impossível, inexistente mesmo, que beira o *infans* de uma origem apagada, que o sujeito se reclina (in) conscientemente e o corpo se dobra, quase em *posição de gatinhas*.

Post-escriptum: Houve um tempo em que o sujeito pedia desculpas por falar de si. Agora ele já sabe(?) que seu lugar é político por excelência, e falar é exercer seu lugar de direito. O sujeito que não fala não existe. Às vezes quem não sabe que o sujeito e o *lugar* falam, por comodidade, são o discurso acadêmico e a perspectiva disciplinar, que têm a ancestral herança histórica ocidental de falar por eles. Também não sabem que o *lugar,* ou lugares, os limites, os locais, as fronteiras, as culturas, os regionalismos (enfim, os conceitos todos) precisam de um espaço territorial geohistórico para serem pensados *desde* dentro.

Fronteiras do Real: estratégias para entrar e sair do local

O divino para mim é o real.

Clarice Lispector

Valendo-me da assertiva lacaniana, de que o real é o *impossível,* quero articular uma reflexão na qual o local se torna um lugar possível para pensar. Enquanto tal, o real é sua própria impossibilidade de dizer-se, de ser contornado, ou margeado pelo sujeito. Mesmo sabendo disso, o sujeito investe todo seu desejo na tentativa de representar o real, insistentemente, nem que para isso seja preciso fundar uma linguagem. Estando nas raias da impossibilidade do real, o sujeito inventa e bordeja suas fronteiras imaginadas, que passam a fazer sentido para ele. Reais ou imaginadas, as bordas do real não existem. Ressalvadas as diferenças, o mesmo (não) vale para o local. Talvez o local ocupe exatamente o lugar possível reservado para pensá-lo enquanto local. De modo que é lícito afirmar que a criatura (menos subjetiva do que o sujeito), narcisicamente, articula sua racionalidade sempre passando por seu *lócus* cultural, ancestral, estranho e familiar ao mesmo tempo. Perdida em lonjuras, a criatura propõe-se fazer sua travessia de volta para casa — o local mais real que existe. Sem rastro, nem pistas originárias, e nem muito menos pré-estabelecidas, a criatura humana

aventura-se pelo paladar, pelo olfato, pelo histórico, posto que é de sua sabença que há um lugar histórico a ela. Aqui o local é sempre "regionalista", ou seja, próprio dele mesmo. Não é por acaso que é desse lugar que a criatura começa a falar, a engatinhar-se por dentro de seu território (casa). De sua aparente errância pelo local, herda um narcisismo ignorante que precisa ser desconstruído. Aqui, lonjuras e louvações a um *nativismo* primevo são piegas e não servem para pensar. O local é minha herança nunca herdada. *Um lápis pousado numa península* (M. de Barros) chega perto do que denomino aqui de o local. Os vários lados rodeados por água da península podem ser as fronteiras reais; enquanto o único lado sem água da península pode ser o lugar originário do local. Já o lápis, enquanto objeto pendular da península, pode estar pênsil para todos os lados. O lápis aí também pode ser lido como uma metáfora fálica por excelência. O que muito contribuiria para a fecundação (fundação) e nascimento sem *infans* do local. Também pode servir para pensar o local, mesmo que pelo avesso da linguagem e das coisas, o que vaticinara Clarice Lispector: "o real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade". Atingir o real pelo sonho não só escancara o desejo de quem o busca, como também reafirma sua impossibilidade de existência. Por outro lado, já a possibilidade de inventar a realidade, mesmo que a custo de uma representação pela linguagem, reitera a idéia da *existidura* de um lugar preexistente. As invenções não fazem outra coisa senão dar movimentos ao lugar, antes estático. Só muito depois, as coisas e os seres migram para dentro dele, como se tivessem brotados da natureza infinitesimal. "Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de" (Barros) eterno retorno ao lugar originário de mim mesmo. Depois do lápis na península e da realidade inventada, penso que a expressão "encher o porongo", de Helio Serejo, serve por demais para metaforizar o que estou denominando de o local. A expressão "encher o porongo" foi criada na região fronteiriça brasileira-paraguaia o que, por si só, já assinala sua condição de entre-lugar, lá e cá, dentro e fora, ou seja, um lugar, uma fronteira de natureza híbrida. Não é por acaso, então, que tal expressão faz parte desse povo (nação) fronteiriço, de sua crença, ou seja, o porongo é usado literalmente para que uma "simpatia" do povo desse lugar seja posta em prática: o "crioulo", perdido um objeto de grande estima, e possuído de muita fé, apela para o porongo: pega um de "boca larga", para que a simpatia exerça todo seu valor, e passa a enchê-lo com água limpa, até que o "bocão" do porongo fique cheio e comece a derramar água pela "barriga". Feito isso, é só pensar com pensamento forte no objeto

perdido, que *o lugar onde se encontra o pertence que desapareceu vem, incontinente, à sua mente* (Serejo, p.163). O porongo, com o seu de-dentro, pode metaforizar o lugar onde se situa determinada nação, fronteiriça ou não, já que o mesmo guarda em seu de-dentro (bojo) todas as histórias do povo da região. Um lugar, um local, quando de forma especular deixa-se ler como um porongo, torna-se um *pertence* valioso enquanto guardador de tradições locais, mesmo que, aos grandes olhos do de fora, não passe de um "farolzito da tradição". É preciso aprender, antes que seja tarde demais, que a luz tênue que o farolzito produz e lança sobre as fronteiras tem o poder, a força, a crença suficiente de contornar os lugares variegados que desenham o espaço territorial da Região. Todo lugar vela uma memória que precisa ser exumada; nela está contida sua história particular. Um lugar é por descendência uma "minirregião cultural" (Rama). Do lugar, do local, o Universal não passa de uma história sonhada e esquecida no dia seguinte. E ao mesmo tempo, que contradição!, o local está aberto, como a "boca larga" do porongo, para o mundo todo. O local, enquanto um lugar, ao mesmo tempo está perto e está longe, é dentro e fora, fica *no fim do mundo* (Serejo). A expressão "encher o porongo" metaforiza perfeitamente o local, posto que ambos se constituem na borda, na fronteira do dentro e do fora, *a água derrama pela barriga do porongo*, assim como as produções culturais locais deixam-se reconhecer enquanto tais sempre fora de seu local de *origem*. "O local costuma estar em outro lugar" (Canclini), por conta de sua articulação com o nacional e o global. Mesmo assim, "a posição local e os aspectos peculiares de cada usuário [Canclini refere-se à internet, à banda larga] não desaparecem, mas se redimensionam ao interagir com gente de outros países ou baixar músicas em várias línguas"(Canclini, p. 61). Invertendo um pouco a reflexão de Canclini, e ao mesmo tempo tirando proveito dela, afirmo que o local é "glocal" sem deixar de ser local. "Nem sempre os habitantes são os melhores especialistas sobre seu lugar, mas têm o direito de opinar e de participar, garantindo o que se diz deles", reitera Canclini. Diríamos que tais habitantes estão condenados a saber menos sobre seu lugar e mais sobre o lugar do outro, como forma de salvaguardar o direito de "pensar" sobre seu lugar, e é exatamente isso que faz toda a diferença na hora de interpretar os lugares particulares de uma minirregião localista. Todas *as enciclopédias locais e regionais* que a cultura torna públicas sobre os locais devem "arquivar" a diferença que marca tais regiões culturais. Mesmo que "o que persiste do local, o que se misturou, está em outro lugar ou em parte alguma", como quer Canclini

(p.97), há uma anamnese biográfica do local que não pode ser apagada nem por outro local.

Existe uma literatura sul-mato-grossense?

> O local, o regional e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção __ necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção.
>
> HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, p.85.

Em sendo o título da mesa "Existe uma literatura sul-mato-grossense?", pensei no que se segue, mas não pensei nas palavras regional/região, particular/universal, local/global, dentro/fora etc; quis tratar de alguma forma do assunto proposto ao pensar em um lugar, que às vezes chegou a ser tão-somente imaginário. Quero pensar que sempre há um lugar real e imaginário onde eu me situo e penso meu pensamento. O regional para mim é aquele lugar onde ninguém pode pensar por mim a não ser eu. Penso que enquanto houver esse lugar narcísico, ninguém poderá falar pelo outro.Na infância do lugar-regional, à ninguém é delegado o direito de falar por ninguém. E o sujeito fala sua voz ininteligível para o outro. Esse lugar, que me escolheu e que foi escolhido por mim, marca meu corpo, minha história, com suas faltas, suas carências, com seu próprio corpo. Há, no fundo, uma relação pessoal, corporal, entre o sujeito e o espaço. Mas não sejamos tão narcísicos: é só-depois que o Outro aparece e nos fala, a partir do exato momento em que ele também é falado por outro. Agora este outro nunca posso ser eu. Disso eu sei. Talvez como forma de salvaguardar o meu próprio espaço. Metaforicamente é como se eu dissesse: eu vou em busca do outro, como um corpo vai ao encontro de outro corpo, como um lugar vai em busca de outro lugar, como forma única de suprir a carência.O que ninguém sabe, nem mesmo o sujeito, é que ele precisa do outro para ter o que já era próprio. Daí podermos pensar que o próprio está no alheio, assim como o alheio já está no próprio. Acontece que um só sabe do outro até certo ponto, depois não sabe mais o que é seu e o que é do outro, mesmo sabendo que há algo que é concretamente seu e algo que é concretamente do outro. Enfim, cada um acaba construindo o que pensa que é seu e que, por sua vez, não é igual a nenhum outro na humanidade inteira. Cada um constrói seu lugar, e seu corpo é a referência certa de tal lugar. Ocorre aí uma transferência originária perfeita entre corpo e lugar que é única para cada um. É daí desse lugar biográfico que o sujeito aprende a viver,

aprende uma língua (sua língua) e descobre onde está seu desejo pessoal, único e intransferível. Um lugar funciona como um desejo: está sempre atravessado pelo outro, mas nunca poderá ser do outro, senão já não será mais do sujeito. Pois só o sujeito pode saber de seu desejo. De posse de seu desejo, o sujeito contorna seu lugar ancestralmente familiar e descobre para sua real surpresa que ele é o que de mais estranho se lhe apresentou em vida. Porque, a partir daí, o sujeito está condenado a reconhecer que seu lugar está atravessado pela presença (histórica) do outro. Por conta da presença fantasmática do outro, e livre de qualquer pensamento nostálgico, resta ao sujeito buscar reconstruir uma memória imaginária e pessoal que lembre o mapa do traço de seu lugar para sempre (in) existente. Nessa tarefa sobre-humana o que ele esquece é tão importante quanto o que ele lembra. Porque é assim que os lugares vão sendo reinventados, refundados e recontados, como a própria narrativa da vida humana. Depois do último céu, está a origem de todos os lugares; logo, cada um que para ali se voltar, reconhecerá seu lugar na história que não passava de uma metáfora imaginária. Quero pensar que não compete só aos pássaros saber fazer o caminho de volta para casa, mesmo quando tal lugar se situe depois do último céu e não haja sequer um rastro do caminho originário. Se os pássaros aprenderam por meio de seu instinto, o homem aprendeu por meio do saber construído na língua e no coração.

Regional: *chão úbere, terra própria, ou miniatura de um brejo*?

> O local e o regional são enfatizados diante de uma cultura de massa e de uma espécie de vasta aldeia global de informações com que McLuhan teria conseguido apenas sonhar.
>
> HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, p. 29-30.

Quero pensar, metaforicamente, as diferenças raciais, culturais que constituem a imagem de nosso Estado, tendo por base o texto "Agroval", de Manoel de Barros, onde o poeta descreve a condição de vida de uma arraia. Explica-nos o poeta que "quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra própria, pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo — e se enterra" (BARROS, 2003: 21). Segundo o poeta, "faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia" (BARROS, 2003: 22). Ocorre ai uma troca de favores, mutualismo, as espécies se dão amparo,

há um equilíbrio entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos, há indícios de ínfimas sociedades, instaura-se a idéia de convivência entre seres diferentes, há enfim um comércio de trocas e infusões de sangue. O grande útero inaugura um outro universo, que corrompe, irrompe, irriga e recompõe a natureza. Metáfora melhor para se pensar o lugar-original do que a imagem de um "grande útero", ou "terra própria" não tem. De posse de seu lugar escolhido, eleito ("terra própria"), o "grande útero" se desfaz, se distende, se cria e recria, alimenta e é alimentado, contrabandeia com o próprio e com o alheio, enfim, não só se recompõe ao final como (re) propõe uma *nova* forma de ver o local que o circunda/refunda. A marca chapada de seu corpo, principalmente do "grande ventre", será apagada pelas intempéries da natureza. Já seu "lócus" vai inscrito em seu grande corpo e em todos os corpos que dali tomaram vida.

O mesmo, diríamos, pode ser pensado com relação à construção de nosso Estado (nação), na medida em que nele há uma reunião de povos diferentes, culturas diferentes, dialetos diferentes, línguas diferentes, há pessoas em constante diáspora, de passagens, de saída (tome a saída tal), migrantes e imigrantes, colonizados e colonizadores, mato-grossenses e sul-mato-grossenses; há margens por todos os lados; fronteiras reais e imaginadas, países lindeiros que metaforizam as próprias diferenças locais do estado.

Entre parênteses, quero dizer que, se por um lado, tal hibridação cultural (raças, culturas, fronteiras etc) corrobora uma maior dificuldade na conceituação de uma cultura local, por outro, entendo que a referida conceituação é licitamente pertinente e vem se esboçando nas produções culturais locais de gêneros (pintura, escultura, música, literatura etc) os mais variados possíveis. Há, inclusive, verdade seja dita, todo um arrolamento organizado de tais produções, quer seja por meio de livros, *anais,* catálogos, exposições e outros meios, que tem, indiscutivelmente, sua importância como trabalho primário de (des) arquivamento da cultura.

Por outro lado, entendo que falta, contudo, uma sistematização crítica atinente às referidas produções locais no tocante ao julgamento valorativo dessas produções. Ou seja, a crítica precisa, valendo-se de uma forma criteriosa, cumprir com o seu papel, qual seja senão o de avaliar e julgar tais produções para tornar público quais delas estariam interferindo mais diretamente na vida prática, ou cotidiana do indivíduo social. Ao fazer cumprir com seu papel, a crítica também não deixa de sinalizar aquelas produções que simplesmente endossam um interesse puramente estatal, o

que, de meu ponto de vista, prestam um desserviço ao capital cultural, tão importante para a consolidação de uma cultura de um determinado povo ou nação.

Quando digo que a crítica precisa valer-se de forma criteriosa, não estou cobrando que ela seja excludente, injusta e preconceituosa, nem muito menos elitista e hegemônica; antes, que ela saiba ler na diferença, ou seja, quais são as propostas culturais e estéticas que determinada produção enseja. E mais: deve verificar também se determinada produção propõe dialogar com a tradição ou não, puro e simplesmente; ou se essa mesma produção visa mais dialogar com o tempo presente, seu contexto. De qualquer forma, e em quaisquer circunstâncias, penso que é do presente, para o presente e sobre o momento presente (dela e nosso) que a produção deve mirar(se), na tentativa não só de esclarecer melhor a sociedade com suas diferenças e problemas, mas de tornar a vida mais saudável.

Deve-se considerar também que há casos de determinadas produções que propõem e exigem uma forma de avaliação que escapa do domínio da crítica no momento. Muitas vezes, também ocorre da crítica não estar aparelhada suficientemente para julgar devidamente as inúmeras produções que saem por conta da mídia, do mercado, do consumo e das mais variadas instituições (estatais, públicas e privadas).

Agora, e tendo em mente (ou em eleição) sempre sua época presente, o crítico, o intelectual não deve nunca deixar de julgar, avaliar, comparar as produções em suas diferenças em todos os sentidos, posto que o crítico, agindo assim, não só autentica sua própria vida enquanto crítico e enquanto pessoa, como dá a possibilidade para que o outro veja que sua crítica das produções não é só cultural, mas é também ideológica, teórica e política. Assim, quando a crítica, o crítico fala de um *lugar preciso e de uma posição concreta,* reconstrói-se não só o perfil autobiográfico do crítico, como também constrói-se a possibilidade de ler as diferentes produções locais em suas diferenças (inclusive valorativamente falando, posto que qualquer *valor* está consoante a desejos pessoais objetivos intransferíveis), de forma a resultar no desenho de um mapa contornável do possível lugar-regional.

"No Pantanal ninguém pode passar régua (...) A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites" (BARROS, 2003: 29), afirma Manoel de Barros na abertura de seu texto "Mundo renovado". A partir disso, e pensando naquela idéia de trocar, substituir o nome do Estado para Estado do Pantanal, diríamos que só um gesto castrador, ditatorial, estatal, doxista por excelência poderia pensar nessa possibilidade. Às vezes o Estado se

rebela contra o estado. O Pantanal só existe enquanto metáfora. A própria condição de vida do homem pantaneiro já espelha sua mobilidade: ou ele margeia as veredas num lombo de burro, tangendo boiadas, ou margeia as águas sem margens nem bordas do próprio Pantanal sem limites. O Pantanal só existe no nome próprio, na palavra. Hoje muitos pantaneiros, inclusive, já residem nas cidades. Com certeza foram convidados a se retirar de seu lugar de origem pelas condições de vida em que se encontravam. Com certeza, esses pantaneiros errantes reclamam com certa nostalgia daquele lugar do passado (in)existente.

Compete à critica, aos estudiosos, tão-somente entendê-los, e só. Porque cabe à critica entender que os lugares, mesmo os mais regionais, foram *borrados* por outros lugares, margens, fronteiras, outros limites etc. O dentro e o fora, o fora e o dentro, o próprio e o alheio, o local e o global, e vice-versa. Mas, mesmo assim, mesmo que com uma visível contradição, também não se pode deixar de pensar não o contrário de tal visada híbrida, mas a possibilidade de se pensar um lugar/local que possa ser margeado como a uma "fita de Moebius", ou seja, por dentro e por fora ao mesmo tempo. De forma especular, tão espaço moebiusiano, em sua conceituação enquanto tal, ora espelha a presença do outro (alheio), ora deixa vir à sua própria superfície mais (a) si mesmo. Ou seja, faz com que ele sofra, e escave na própria carne, ou corpo a presença do outro, como se somente assim, ele, enquanto lugar, pudesse assumir sua existidura de limite. Talvez seja exatamente por isso que o outro, o alheio ganhe uma aura fantasmática, espectral com relação ao próprio, ao lugar: *ele existe por não* existir. É por conta disso que o lugar também torna-se um espectro de si mesmo: *ele fantasmagoriza o seu limite de existidura existencial*. (Se espectro é sempre aquele que retorna, mesmo que nunca tenha ido, ou deixado seu lugar, então podemos dizer que a conceituação de um lugar enquanto tal não deve passar por fora do *próprio* local imaginário (re)tornado. Não por acaso, talvez, a "fita de Moebius", *dentro-e-fora* ao mesmo tempo, lembre o símbolo do infinito.)

Mesmo a capital de nosso Estado não passa de um lugar que ainda lembre um corredor de passagens, com a cancela sempre levantada. Estando-se nela, basta se perguntar para onde fica o Norte, ou o Sul, por exemplo, para que se escute a resposta: *pegue a saída tal*. Enfim, lugar de quem é, de quem passa e fica, e de quem não fica; lugar de migrantes, de passagens, e de pousos. Podemos dizer que há uma festa cultural antropológica na capital. Sua performance é tão sem limite que acaba tirando proveito dos

signos pedagógicos impostos pelo Estado a cada canto das cidades, como se fossemos todos *iguais*. Os deslimites do Pantanal, das peles, das línguas, do povo, das gentes, refletem incontestavelmente as culturas que nos fazem ser sul-mato-grossenses. Só podemos falar de cultura no plural em nosso Estado. E isso por conta de sua própria condição de formação. Essa lição ainda está por ser escrita devidamente.

Quando reitero que só se pode falar de cultura no plural em nosso Estado devido a sua própria formação híbrida (povos, culturas) e condição fronteiriça, não estou em absoluto querendo mascarar um traço cultural que nos nomina enquanto povo e região sul-mato-grossenses. Muito pelo contrário, penso que tal amálgama cultural local resulta num suplemento (no sentido derridaiano) cultural que pode ser tomado como um texto-significante de nossa própria cultura glocalista (Canclini) que se formou enquanto tal tendo por base o trabalho histórico de suplementar culturas, povos e tradições. Tal prática cultural suplementar acaba causando a impressão de que tudo o que é suplementado dentro desliza para fora, descentrando, por conseguinte, um conceito próprio de cultura local. Talvez seja exatamente por conta desse descentramento e mobilidade operados pela cultura local que não se pode, de forma apressada, conceituar o que vem a ser nossa cultura. Em contrapartida, qualquer tentativa de conceituar a cultura local que não priorize a hibridez dos povos e das línguas, mais a condição de fronteira em que se encontra o Estado, apenas esboçaria um gesto castrador que, por sua vez, resultaria num conceito hegemônico, totalizante e excludente de cultura.

Se, como queria Drummond, *Minas é dentro e fundo*, diríamos que Mato Grosso do Sul está em estado de *superfície permanente*. Sua gênese já é a das diferenças. Resta-nos apenas respeitá-las enquanto tais.Enfim, tal superfície, que de forma especular não deixa de refletir todas as diferenças (étnicas, históricas, culturais) que a fazem ser do jeito que é, também delimita e propõe um "lócus regional" para melhor pensá-la.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama*: literatura e cultura na América Latina. Trad. de Raquel La-Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BARROS, Manoel. *Livro de pré-coisas*: roteiro para uma excursão poética no Pantanal. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliane L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. de Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

CANCLINI, Néstor García *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008ª.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008b.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Trd. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos

culturais latino-americanos. Trad. de Eliana L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Caldo de Cultura: A hora da estrela* e a vez de Clarice Lispector Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Ignorância do sempre*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SANTOS, Paulo Sérgio N. dos. *O outdoor invisível*: crítica reunida. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local*: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação. Trad. de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SEREJO, Helio. *Contos crioulos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 1998.

O MEMORIALISMO NO MATO GROSSO DO SUL COMO TESTEMUNHO DA FORMAÇÃO DO ESTADO

Paulo Bungart Neto[1]

Somente no final do século XX e início do século XXI obras de poetas sul-mato-grossenses como Lobivar Matos e Manoel de Barros começaram a receber a devida atenção dos leitores e da crítica brasileira, servindo de temas a estudos mais aprofundados, sobretudo dissertações e teses universitárias. Além da poesia, a prosa de ficção sobre a região afirmou-se através de obras escritas por "forasteiros" como o Visconde de Taunay (*Inocência*, por exemplo, cujo enredo se passa em terras sul-mato-grossenses, e *A retirada de Laguna*, sobre importante episódio da Guerra do Paraguai), e Hernâni Donato, escritor paulista, autor de romances como *Chão bruto*, *Filhos do destino* e do fundamental *Selva trágica*, que tematiza a exploração desumana a que são submetidos os catadores de erva-mate do Mato Grosso do Sul.

No entanto, se a prosa e a poesia produzidas no Mato Grosso do Sul despertam interesse em vários tipos de público, incluindo a crítica especializada, as obras autobiográficas ou memorialísticas são praticamente desconhecidas dos leitores, pesquisadores e acadêmicos do estado. Esta lamentável lacuna precisa começar a ser preenchida, principalmente por três motivos: primeiramente, pela importância que o gênero memorialístico alcança no atual estágio dos estudos literários e culturais; em segundo lugar, pelo fato de a maioria dos memorialistas sul-mato-grossenses terem se dedicado também a outros gêneros literários (poesia, crônica, ensaio, etc) e não-literários (jornalismo e história, sobretudo); e, finalmente, porque tais relatos autobiográficos, em sua grande maioria, mesmo narrando fatos passados há várias décadas, foram produzidos durante ou a partir dos anos 70, participando, assim, da fixação de um momento de transição histórica para a região, com o desmembramento do estado de Mato Grosso.

Sabe-se que tal desmembramento se deu a 11 de outubro de 1977, tornando-se o Mato Grosso do Sul estado com autonomia própria em

1 Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor Adjunto I na UFGD, atuando nas áreas de Literatura Comparada, Crítica Literária e Estudos Culturais

janeiro de 1979[2]. Como veremos a seguir, alguns dos principais volumes de memórias de autores pertencentes à região foram redigidos e publicados justamente neste período, fase de transição histórica que pressupõe a compreensão e a afirmação de uma nova identidade a partir de referenciais culturais distintos daqueles existentes na porção norte do estado. É óbvio que as cenas recordadas e mesmo a redação de muitos destes capítulos dizem respeito a fatos passados antes da separação, mas, por outro lado, também é evidente que, referindo-se a episódios ocorridos em cidades, vilarejos e fazendas que viriam a fazer parte do território criado sob a designação de Mato Grosso do Sul, tais fatos, ocorridos em certo tempo e espaço definidos, atuam como prenúncio de características culturais marcantes e servem como importante testemunho do período de formação e consolidação deste recente estado brasileiro. A propósito desta dicotomia entre o "tradicional" e o "recém-criado", Paulo Coelho Machado, em Prefácio escrito em maio de 1980 para as memórias de Demosthenes Martins, nos lembra que: "Nosso estado, se por um lado é muito jovem em sua organização política, por outro lado é antigo no que diz respeito a seus fatos históricos". (1980, p. 5)

Publicadas, portanto, menos de dois anos após a criação do Mato Grosso do Sul, as memórias de Demosthenes Martins, intituladas *A poeira da jornada*, pertencem já a uma nova fase histórica da região e se compõem do relato pungente de um nordestino que, tendo passado pela Amazônia e se estabelecido em terras sul-mato-grossenses, torna-se advogado e político de prestígio, tendo sido prefeito de Nioaque em 1921 (município para o qual Demosthenes Martins consegue duas importantes concessões: a do primeiro serviço de iluminação da vila e a da construção da rodovia Aquidauana/Nioaque/Bela Vista), Intendente de Bela Vista em 1923, prefeito de Campo Grande entre 1942 e 1945, Secretário do Interior, Justiça e Finanças do Estado em 1951 e Presidente do Diretório Regional da União Democrática Nacional (UDN) em 1962. Homem empreendedor, além de grande político (conheceu pessoalmente Juscelino Kubitschek e Getúlio Vargas, este último decisivo para a obtenção, por parte do governo de Demosthenes, do primeiro serviço de água e esgoto de Campo Grande, em 1944), o autor de *A poeira da jornada* também foi, em 1938, redator-chefe

2 "A 1º de janeiro de 1979, sob envolventes manifestações de regozijo, no cumprimento do disposto na Lei Complementar n. 31, de 11 de outubro de 1977, foi instalado o novo Estado de Mato Grosso do Sul, com a posse dos representantes dos seus três poderes – Executivo, Legislativo e Judiciário – ou seja do Governador nomeado, engenheiro Harry Amorim Costa, dos Deputados à Assembléia Constituinte e dos Desembargadores integrantes do núcleo inicial da constituição do seu Tribunal de Justiça." (MARTINS, Demosthenes, *A poeira da jornada – Memórias*, 1980, p. 382)

do jornal "O Progressista", órgão oficial do partido Progressista, e membro da Academia Mato-Grossense de Letras, tendo sido eleito, em 1974, para ocupar a vaga da Cadeira n. 28, deixada pelo cronista Ulisses Serra.

O longo relato de Martins (a obra tem aproximadamente 400 páginas) abarca praticamente todo o século XX, descrevendo sua infância em Pernambuco e a juventude no Pará, nos anos 10 e 20, até chegar à década de 70 e aos acontecimentos políticos e sociais de sua ascendente carreira de homem público, contemporânea do período de afirmação do estado emergente. Dessa maneira, as memórias de Demosthenes Martins podem ser referidas como um importante documento a respeito da criação do Mato Grosso do Sul, como de fato o leitor pode perceber lendo os capítulos finais da obra, que traçam um amplo painel do desmembramento do estado, desde a idéia inicial do Presidente Ernesto Geisel em 1976, passando pelos estudos de viabilização do projeto, realizados pelo Ministro do Interior Maurício Rangel Reis, até sua efetiva concretização no início de 1979.

Lendo estas significativas páginas, constatamos a imensa alegria que tomou conta dos sul-mato-grossenses que, orgulhosos do rumo que a divisão política do estado lograra alcançar, manifestaram abertamente sua comoção por esta espécie de "reconhecimento oficial" de sua identidade:

> Em todo o novo Estado o ato foi festivamente comemorado com o maior entusiasmo. Em Campo Grande essa comemoração foi delirante. Calcula-se que umas 50.000 pessoas – homens, mulheres e colegiais – saíram às ruas conduzindo faixas com dizeres alusivos à divisão, cantando, dançando, fazendo espoucar milhares de foguetes, numa alegria contagiante enquanto centenas de veículos repletos, buzinavam estridentemente, circulavam pelas ruas periféricas e bairros da cidade. Realizara-se a mais ambiciosa aspiração dos sul-mato-grossenses. (MARTINS, 1980, p. 376)

Mais do que uma "ambiciosa aspiração" ou um simples desejo de emancipação, a divisão do estado, para Demosthenes Martins, assumiu, na alma dos sul-mato-grossenses, foros de um "ideal" a ser atingido, o que justifica a gratidão do povo ao Presidente Geisel, iniciador do movimento de separação. Para Martins,

> As manifestações de aplauso com que todo o Sul de Mato Grosso expressou seu tributo de gratidão ao Presidente Geisel, não foram um movimento insólito, mas o pronunciamento que consagra a vitória de uma reivindicação tão grata aos seus habitantes. Era o coroamento de um ideal que vinha desde o fim do século passado, o reconhecimento de um imperativo

> geoeconômico, a conseqüência lógica da desajustada constituição do grande Mato Grosso, o corolário de uma luta que se manteve viva em todas as oportunidades que se apresentaram. (MARTINS, 1980, p. 372)

Além de importante documento histórico acerca da criação do estado, a obra de Demosthenes Martins possui trechos primorosos, tais como aquele, situado no início do relato, no qual o escritor relembra a surpresa que teve, quando percorria a região pela primeira vez, ao se deparar com a vegetação do estado e compará-la ao "incoerente" nome que o designa. Leiamos:

> Quando no decurso da viagem, com o trem atravessando trechos de cerrados baixos, de terras arenosas, de árvores retorcidas, senti uma surpresa. Deixando matas do território paulista, esperava encontrar uma floresta semelhante as que conhecera na Amazônia, um grosso mato, correspondente ao nome da terra em que me achava. O que estava vendo era desconcertante. (...) No dia seguinte, deixando a vila, logo entestamos o amplo descampado, despido de árvores e mesmo de arbustos, em que se desatava o nosso horizonte. Na altura em que, depois, veio a ser a Vila Militar e a Base Aérea, perguntei ao companheiro de banco [do trem onde viajava]: Isto aqui é mesmo Mato Grosso? Nem mato fino existe... Sim – respondeu-me ele. É Mato Grosso. Estamos atravessando uma região de campos que se estende por muitos quilômetros, até Ponta Porã, na fronteira com o Paraguai. São os famosos campos da Vacaria, que aqui começam. O mato, o mato grosso que deu nome à terra, está no Norte do Estado! – Constatava, destarte, mais um paradoxo dos muitos que são aplicados a nossa toponomástica. (MARTINS, 1980, p. 37)

A necessidade estratégica da separação, sabemos todos nós, surgiu primordialmente da constatação da imensidão do território original, característica que dificultava e, de certa maneira, inviabilizava a administração política e econômica de uma região heterogênea e diversificada, a refletir o que o memorialista considera um "antagonismo gritante", tanto geográfico quanto cultural. À página 198, Demosthenes Martins expõe tal imperativo que o governo Geisel resolveu encampar de forma pioneira:

> A grande extensão territorial do Brasil foi o fator de retardar-se o reconhecimento, por parte dos seus governantes, do extraordinário potencial de que é depositário Mato Grosso, quer sob o aspecto geoeconômico, quer sob o aspecto geopolítico. Área desmesurada, que vai do Paraná ao Amazonas, apresenta a maior variedade de composição telúrica edáfica e climatérica, propiciando as mais diversificadas operações econômicas na

> infra-estrutura de sua economia agro-pastoril. (...) Um antagonismo gritante se apresenta entre as vastas florestas da região amazônica, no Norte, e as desatadas campinas da Vacaria, no amplo araxá da serra de Maracaju, no Sul, onde se apascentam milhões de bovinos. É uma região, hoje dividida em dois Estados, onde se positiva a eterna coexistência dos contrastes. (MARTINS, 1980, p. 198)

Outro relato confessional interessante sobre a formação do Mato Grosso do Sul foi publicado, treze anos depois, pelo professor Oswaldo Marques, e se intitula *Memórias do Johá* (1993). Radicado em Dourados, o escritor recorda, alternando poemas e capítulos em prosa, as "terras do Johá", distrito de Caarapó, onde o professor passou a infância após deixar a Fazenda Rio Verde, em Ponta Porã, local de nascimento. Em sensível registro, Oswaldo Marques evoca o rio Verde; os indígenas Caiuás, cujo território ficava a dois quilômetros de distância da casa de seus pais; os grandes pés de jatobás[3]; as rodas de tereré e chimarrão; o calhambeque "Chimbica" do pai Ezildo Marques; os colegas da Escola Rural Mista da Fazenda Johá; Nova América, a vila ao norte do Johá; cultos evangélicos; costumes e brincadeiras de roda e com anel, e jogos de peteca[4].

Dos inúmeros poemas presentes na obra, dois se destacam, o primeiro, intitulado "Madeira de cedro", pela pungência do apelo ecológico em tempos de aquecimento global, sugestão que leva o autor a julgar tal madeira "sagrada", "troféu das mãos do Senhor" (1993, p. 21); o segundo, o soneto "Roda de chimarrão", por fixar um costume trazido do Rio Grande do Sul e arraigado às terras do Mato Grosso do Sul. Leiamos alguns trechos do primeiro e o soneto em homenagem ao mate:

> Madeira de cedro, / Louvem-te as árvores do bosque / Pela tua formosura e utilidade. / És de todas as árvores, a rainha / Pela tua importância, capacidade. // Cedro bendito, / desde que foste formado / Pelas mãos do Criador, / Foste por ele aperfeiçoado: / Troféu das mãos do Senhor! // A todos, sem acepção tens servido: Cozeste o pão do faminto, / Cobriste a casa do desamparado. / Ao povo de Deus tens acompanhado / Dando bancos no templo sagrado. / Guardaste as chaves do segredo, / Dando confiança, livrando do medo. (MARQUES, "Madeira de cedro", 1993, p. 21)

3 A esse respeito, ler o início do capítulo "Os frutos da mata": "Um grande pé de jatobá à margem do caminho que conduzia à vila de Nova América tornou-se um marco na memória dos transeuntes que percorriam aquele lugar. Aquele tronco gigante, à época de produzir suas nozes atraía muitos ao seu redor à procura do delicioso alimento. Quanta reminiscência! Com os amigos da infância, quantas vezes freqüentamos aquele lugar, que certamente jamais sairá da lembrança dos que conviveram com ele." (MARQUES, 1993, p. 26)

4 Conferir o capítulo "Costumes, hábitos e brincadeiras", 1993, p. 69-70.

> À copa das árvores suavemente bate / Esse vento maravilhoso, pacífico... / Embalando galhos, canto magnífico. / Enquanto sorve este, feliz, sua erva-mate. // Sob frescor de sombras, momento específico / Quase à hora da refeição, ao pé de abacate / Sentado na cadeira, enquanto toma mate / Aguarda o familiar almoço benéfico. // Vai tomando forma a bebida tradicional / Atraindo gente ao diálogo fraternal / Redonda cuia forma roda. É o mate recepcional. // E dentre em pouco, entre gentis afetos / Vai chegando gente aumentando a roda / Da grande cuia de amigos prediletos. (MARQUES, "Roda de chimarrão", 1993, p. 71)

O hábito de tomar chimarrão leva diretamente a uma questão fundamental para a sobrevivência sócio-econômica da região – a colheita de erva-mate e a exploração a que são submetidos os trabalhadores ervateiros, neste caso, nos arredores de Caarapó, território que Oswaldo Marques bem conhecia desde a infância. Vejamos os comentários de Marques, mais "suaves" que o tom de denúncia de exploração social levado a cabo por Hernâni Donato em *Selva trágica*:

> A nova região, caracterizada por florestas virgens e pela abundância da erva-mate, motivou o deslocamento de pioneiros desbravadores índios e paraguaios e um bom número de mato-grossenses que, famosos por sua habilidade de explorar os arbustos nativos da erva procurada, aos poucos foram abrindo aqueles lendários lugares, o eldorado verde da indústria ervateira. (...) Era penetrar no interior da mata, de um a outro lado, já se viam passar os ervateiros, tais quais formigas com seus grandes 'raidos' sobre as costas, os quais seriam transportados para a 'tambora ardente' torrando as folhas. Pouco se falava ali a língua portuguesa. Era um misto de guarani e espanhol. Vigorosos e dispostos roçavam a foices em punho as capoeiras dos ervais. Muitos destes homens eram criminosos fugitivos da fronteira. (...) Escolhiam um lugar no meio do erval. Derrubavam alguns arbustos embaixo de alguma árvore e com alguns companheiros, na hora do descanso, suados e cansados tomavam o delicioso 'tereré', preparado com água fria de alguma mina ou córrego próximo. (MARQUES, "A nova terra", 1993, p. 19)[5]

As obras de Demosthenes Martins e de Oswaldo Marques, publicadas após 1979, dizem muito a respeito da identidade de um povo que,

5 Ao contrário da descrição poética e romantizada de Oswaldo Marques, em *Camalotes e guavirais*, Ulisses Serra se refere a um trecho da obra *Homens de aço*, na qual Hélio Serejo, assim como Hernâni Donato, denuncia a exploração de ervateiros brasileiros e paraguaios trabalhando em regime praticamente escravo, humilhados e curvados sob o peso do raido (feixe onde carregam a erva-mate) e da dificuldade da empreitada: "Conta-nos Hélio Serejo, em *Homens de aço*, que no intrincado verde dos ervais, rudes, agressivos, o ervateiro paraguaio carrega sobre os ombros um raido de cerca de duzentos e dez quilos varando caminhos difíceis e longos. De léguas, às vezes." (SERRA, "Ruínas humanas", 1989, p. 121)

naquele momento, necessitava de certa afirmação social, política e cultural, e por isso a buscava através do resgate de seu passado remoto e recente, na tentativa de compreender o alcance de sua própria localização geográfica e histórica e de sua função como organismo político independente. Se tais obras são representativas desse momento de reflexão crítica, o que não podemos dizer, portanto, daquelas que, dotadas da mesma preocupação, foram publicadas até mesmo antes da separação política do estado? No mínimo, que são elas antecipações sagazes e questionamentos críticos acerca do futuro de uma região até então indefinida, incógnita e misteriosa. Nesta espécie de misto entre o testemunho da formação de uma nova identidade e o registro de costumes por vezes ancestrais se enquadram obras como *Corumbá: memórias e notícias*, de Renato Báez, *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes, e *Camalotes e guavirais*, de Ulisses Serra.

Corumbá: memórias e notícias é de 1977, justamente o ano de criação do estado de Mato Grosso do Sul – trata-se das recordações de infância do escritor, advogado e professor Renato Báez, em Corumbá, na fronteira do Brasil com a Bolívia. De título aparentemente paradoxal – uma vez que "memórias" se relacionam à evocação de um passado muitas vezes remoto, "perdido" no tempo, ao passo que as "notícias" dizem respeito a um presente tão "presente" que, no minuto seguinte, já se torna arcaico, ultrapassado e anacrônico – o livro de Báez, da mesma forma que o de Oswaldo Marques, alterna poemas e textos em prosa, em homenagens a cidades como Dourados, Rio Brilhante, Porto Murtinho, Ponta Porã[6], e, obviamente, a Corumbá, cidade destacada já no título da obra[7]. A coletânea alterna também poemas e textos de Renato Báez com os de outros poetas e escritores do Mato Grosso do Sul, tais como Washington de Oliveira, Dom Aquino Corrêa, Wanir Delfino César, Moacir Ramires e Elpídio Reis, dentre outros, este último autor de um poema "em três tempos" ("ontem", "hoje" e "amanhã") a Dourados e dedicado à memória do escritor douradense

6 Ver: "Lembro-me de ti... tão pequenina, / com teus campos verdes, cidade menina. / Tua branca igreja a recender pureza / era para mim o máximo em beleza / e eu tinha por ti encanto e adoração. /Ouvias, feliz, nas noites silenciosas, / estórias e casos... lendas misteriosas / que te punham medo na vida infantil. / E nós dois crescemos juntos, na alegria / de nossos folguedos. E como nos sorria / a vida naquela quadra tão ditosa!... / A casa de meus pais, o vasto quintal / eram perfumados pelo matinal / ar puro que vinha dos teus densos bosques!". (REIS, Elpídio, "Ponta Porã", in BÁEZ, 1977, p. 59)

7 Sobre a "Cidade branca", ler sobretudo o soneto "Saudação a Corumbá", de Renato Báez, do qual citamos os quartetos: "Do alto da barranca, ó cidade, tu dominas / O rio, o porto, o cais, – 'Terra de Marechais'! – / O ferro, manganês, mármore, cal... E as minas, / Que brotam do teu solo, ativas, naturais? // O teu passado heróico, consta dos anais / Da história do Brasil. Em tuas oficinas / Labutam, sol a sol, operários braçais, / Que impulsionam, também, tuas grandes usinas". (1977, p. 36)

Weimar Gonçalves Torres, poema no qual o autor eterniza a "denominação histórica" de Dourados e sua "terra vermelha, rica, abençoada, / campos sem fim, lugar futuro, / (...) / cidade crescendo, poeirão, / tudo começando, nova mentalidade, / gente chegando, trabalhando, / esperança de Mato Grosso. Predestinação!" (1977, p. 61). Além desta obra, Renato Báez também publicou, neste mesmo gênero, o volume *Corumbá: reminiscências e impressões*.

Já *Onde cantam as seriemas* é a obra memorialística do poeta e engenheiro agrônomo Otávio Gonçalves Gomes, nascido em Coxim, criado em Ribas do Rio Pardo e posteriormente habitante de Campo Grande, onde registrou em memórias suas recordações mais preciosas da infância passada em Ribas do Rio Pardo à margem da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNB), ferrovia que, por muitos anos, constituiu-se no único elo entre São Paulo e Mato Grosso do Sul, já que naquele tempo não havia ainda pontes interligando esses dois estados brasileiros. Composto de capítulos curtos e extremamente líricos, *Onde cantam as seriemas* fixa recordações ligadas à fauna e à flora da região e aos personagens mais marcantes da cidadezinha localizada a aproximadamente cem quilômetros da capital. No capítulo de abertura, "As seriemas", Otávio Gonçalves Gomes homenageia a ave "desajeitada" que, voando "mal", é muitas vezes atropelada à beira das estradas que tenta atravessar. Típica do cerrado e da região Centro-Oeste, a seriema, mesmo "desajeitada", é considerada pelo memorialista uma "ave benéfica, elegante e cantadeira" (1975, p. 25). Além disso,

> As seriemas vivem cantando, andam bradando seu clangoroso chamamento, sibilante e penetrante às vezes, tal qual um clarim. Seu canto é plangente e evocativo, ecoa triste pelas campinas. (...) Ouve-se o seu grito-canto a qualquer hora, desde alta madrugada até à noite. É justamente o som altissonante que chama a atenção dos viajores. É capaz de cantar horas a fio. (GOMES, 1975, p. 24)[8]

Além da seriema, Otávio Gomes também evoca o sabiá, cuja cantiga "é um gorjeio melodioso, compassado e repousante, que fere diretamente a sensibilidade de quem o escuta" ("O sabiá", 1975, p. 33); o rio Botas, rio caudaloso que banha Ribas do Rio Pardo e possui aproximadamente oitenta

8 Na obra supracitada de Renato Báez, há também uma homenagem à seriema, em poema de Nho Pai e Mário Zan: "Ó seriema de Mato Grosso / Teu canto triste me faz lembrar / Daqueles tempos que eu viajava / Tenho saudades do teu cantar. // Maracaju, Ponta Porã, / Quero voltar, ó meu Tupã, / Rever os campos que eu conheci / E a seriema eu quero ouvir." ("Seriema", 1977, p. 18)

metros de largura, proporcionando aos habitantes "os lugares mais pitorescos para passeios, pescarias e banhos" ("O Rio Botas", 1975, p. 35); a guavira, fruta silvestre, amarelada e de gosto ácido, também chamada de guabiroba em outras regiões do Brasil[9]; e a festa de São Sebastião, celebrada a 20 de janeiro com grandes "festeiros", incluindo missas, novenas, procissões, leilões e bailes ("A festa de São Sebastião", 1975, p. 45-52).

Contudo, a maioria dos capítulos versa sobre as pessoas que conhecera na infância/adolescência, transformadas em "personagens" de sua evocação terna e sensível. Nesta obra ímpar, lemos a respeito do circunspecto e misterioso Professor Pimenta, bem como de sua escolinha e de seu "fordeco", o primeiro carro a percorrer as ruas de Ribas do Rio Pardo; de seu Olivério, agente da EFNB e instrutor dos escoteiros, grupo do qual Gomes fez parte durante certo tempo de sua infância; do pai Domingos Gonçalves Gomes, "homem bom e de coração aberto" (1975, p. 75), cujo maior orgulho foi ter conseguido formar em curso superior todos os filhos, ele que cursara apenas o primário ("Um homem às direitas", 1975, p. 75-79); da mãe, mulher bonita, bem vestida e grande cozinheira, enérgica e nervosa, "dona de casa na verdadeira acepção da palavra" ("Minha mãe", 1975, p. 81-82); da madrinha Delminda, do velho Cleves e de diversos outros, como Geraldo, companheiro de infância de Otávio e que serviu na Força Expedicionária Brasileira (FEB), na Itália, durante a segunda guerra mundial (ver "Um herói da FEB que não fala em guerra", 1975, p. 151-155), e Rui, menino extremamente peralta e endiabrado, que matava animais por puro sadismo e pegava dinheiro dos pais, mesmo com o cofre trancado a cadeado. Em sua juventude, entrou para o serviço militar com o desejo de tornar-se aviador, mas, como era epilético, foi desligado da Escola de Aeronáutica, fato que não o impediu de ser convocado pelo Exército e de ter servido na FEB. Foi para a segunda guerra mundial e retornou ao Brasil. Sem conseguir, a seu ver, ser "nada na vida", recusou-se a voltar ao Mato Grosso e se matou em Belo Horizonte[10].

9 "A casca é lisa e tem um sumo picante. O seu conteúdo é constituído de sementes envoltas em uma substância gelatinosa, doce e muito saborosa. Sua cor é amarelo-esverdeada, ou amarelada simplesmente, quando madura. Uma delícia de frutinha. (...) Quando vai chegando o mês de setembro com as primeiras chuvas de trovoadas, aparecem as florinhas brancas que cobrem os guavirais. (...) É uma beleza de ver um guaviral coberto de flores, nos descampados, à beira dos caminhos. Quebrado um galho do pé de guavira em floração, tem-se um lindo ramalhete de pequenas flores brancas e cheirosas." (GOMES, "As guaviras", 1975, p. 109)

10 Ao amigo Rui, Otávio Gonçalves Gomes reserva nada menos que três capítulos de suas memórias, a saber: "O Rui" (1975, p. 171-177); "Rui na escola de aeronáutica" (1975, p. 179-181); e "Rui, herói de guerra" (1975, p. 183-184).

Pelo lirismo e pela profundidade dos temas abordados e das cenas evocadas, *Onde cantam as seriemas* é, sem dúvida, um dos pontos altos do memorialismo sul-mato-grossense, característica apontada por Câmara Cascudo no Prefácio à obra de Otávio Gonçalves Gomes. Diz o eminente folclorista brasileiro:

> Otávio Gonçalves Gomes reuniu as figuras e episódios que o canto das seriemas evocara no espaço e tempo das lembranças indeformáveis (...). É um documentário que a História valoriza porque fixou pormenores na limitação geográfica dos acontecimentos, permanentemente esquecidos pelo historiador mecânico dos sucessos convencionais. O canto das Seriemas sobrevive à cronologia das lutas políticas e das sucessões administrativas, moldura imóvel das exposições oficiais, ressuscitando 'casos' que foram emoções coletivas. São 'instantâneos' reais e não retratos da galeria protocolar e semelhante às galerias de todos os recantos da amada terra do Brasil. (1975, p. 13-14)

Por fim, ao referirmos alguns volumes essenciais para a caracterização do memorialismo sul-mato-grossense, não podemos deixar de fora uma obra-prima da literatura do Mato Grosso do Sul: *Camalotes e guavirais*, a coletânea de crônicas do deputado classista, jornalista, tabelião e escritor Ulisses Serra, crônicas, aliás, de intenso sabor saudosista, que poderíamos classificar como "memorialísticas", uma vez que o autor trata do surgimento e do posterior povoamento de Campo Grande, na época em que a cidade era "apenas uma ilhota humana perdida nas imensas planuras verdes de imensos campos devolutos" (1989, p. 115), dando ênfase, assim como Otávio Gonçalves Gomes, a seus episódios e personagens mais característicos. Em 2007 a obra chegou a sua terceira edição, patrocinada pela Academia Sul-mato-grossense de Letras. A segunda, de 1989, foi publicada pelo Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul com a Apresentação de Elpídio Reis e Prefácio de José Couto Vieira Pontes ("Camalotes e guavirais – Por que este livro agrada?", capítulo retirado de sua *História da literatura sul-mato-grossense*, 1981, p. 108-110).

A obra, porém, foi lançada em primeira edição em 13 de outubro de 1971, portanto antes da criação do estado do Mato Grosso do Sul. Neste mesmo ano de 1971, Ulisses Serra fundara a Academia de Letras e História de Campo Grande (atual Academia Sul-mato-grossense de Letras). Causando comoção na sociedade campo-grandense, Ulisses Serra, no entanto, falece inesperadamente em junho de 1972, sem presenciar

a separação do estado e sequer a instalação da Academia que ajudara a fundar. Em sua homenagem, a Academia de Letras e História de Campo Grande foi instalada e reconhecida oficialmente em 13 de outubro de 1972, exatamente um ano após o lançamento de *Camalotes e guavirais*. Neste belo título, reúnem-se dois dos mais representativos marcos culturais da região: o camalote, espécie de vitória-régia, ilha flutuante formada por plantas aquáticas; e a guavira, fruta amarelada, ácida, muito comum no Mato Grosso do Sul. Vale a pena acompanharmos o belo trecho no qual Ulisses Serra rende homenagem ao grandioso rio Paraguai, de onde os camalotes descem "no dorso da corrente", plantas "exuberantes" também celebradas pelo corumbaense Pedro Paulo de Medeiros:

> Largo, sereno, enfeitado de pássaros e de flores, o Paraguai rolava majestoso e plácido, belo como igual outro não vi. Carregava exuberantes vitórias-régias, brancas pela manhã, róseas ao sol-posto, e lentos camalotes, que exerciam sobre mim estranho fascínio. Cor verde-musgo, flor violácea e perfume suave, raízes longas, profundas, entrelaçadas e compactas. Vogavam docemente no dorso da corrente, parando nos remansos, sem pressa, com pena de deixar ribeiras amigas, temerosos da foz e do mar que os iriam despedaçar. (...) O poeta corumbaense Pedro Paulo de Medeiros assim os descreveu: Verdes, ao léu, silenciosos, / ei-los a esmo passando, / lembram barcos vagarosos / sentidas mágoas levando, // Insisto num desconforto: / – Que destino levais? / – Remoto! Ao nosso porto / não se volta nunca mais! (SERRA, "Motivos de um título", 1989, p. 13-14)

Tema literário recorrente, caro a escritores como Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, o rio é eternizado pela memória de Ulisses Serra, que atrela sua infância à água (rio Paraguai) e não à terra (às "atrações do asfalto"):

> Da nascente à embocadura o Paraguai é homogêneo. Coloração das águas, barrancas, fauna alada e plantas aquáticas são curiosamente iguais e não me pareceu nunca um acidente geográfico a separar dois povos mas uma gigantesca espinha dorsal a uni-los sempre. Minha infância parece que vaga nas suas praias. É que se não tive nela atrações do asfalto, tive as desse rio, mergulhando e flutuando nas suas águas, de permeio com vitórias-régias e camalotes. (SERRA, 1989, p. 14)

Tendo vivido a infância em Corumbá e a juventude e fase adulta em Campo Grande, as crônicas de *Camalotes e guavirais* de certa maneira

"acompanham" essas etapas da vida do autor. A bem dizer, apenas a primeira crônica, a já citada "Motivos de um título" (1989, p. 13-14), recupera lembranças relativas a Corumbá e ao rio Paraguai e seus "exuberantes camalotes". A partir da segunda, "Quem ergueu o primeiro rancho?" (1989, p. 15-20), Serra enfoca a fundação da cidade que viria a ser a capital do estado do Mato Grosso do Sul, hoje desenvolvida e bastante povoada, no início somente uma "ilhota" perdida na imensidão de "campos devolutos" e dividida em dois ranchos, o "Prosa" e o "Segredo", pertencentes aos dois mineiros que harmonicamente dividiram as novas terras descobertas por volta de 1870, graças à honestidade e fidelidade do casal João Nepomuceno e Maria Abranches. A passagem é longa mas fundamental para entendermos como Campo Grande começou a ser povoado:

> A ordem cronológica dos fatos assim se processou: João Nepomuceno (para homiziar-se, ou não) e Maria Abranches pararam na junção dos arroios que mais tarde viriam a chamar-se Segredo e Prosa e levantariam o seu rancho. Um dia chega, de Monte Alegre, José Antônio Pereira com o seu filho Luís e mais dois camaradas. Buscava o intrépido mineiro dilatadas terras para fixar-se. Comprou o rancho do poconeano, plantou mais para sua volta e deixou-o encarregado da posse. Regressou a Minas para buscar a família. Dois anos e meio se passaram e não regressava e o zelador dele não tinha notícias. Seguramente estava ocupado no minucioso apresto da viagem definitiva e longa que teria de empreender. João Nepomuceno e Maria Abranches esperavam. Porfiavam em cumprir o que haviam prometido. Vegetavam no ermo como se fossem também árvore, segregados do mundo pelas distâncias e em volta deles cobras, feras e índios. Um dia, depois de longa espera, apontaram carretas no verde do cerrado. Traziam homens, mulheres e crianças. Deve ter sido de eufórica algazarra a alegria dos que chegavam e maior a daquele casal de solitários. Não era José Antônio Pereira! Mas outro desassombrado mineiro que também buscava terras, também queria afazendar-se e plantar povoados. Era Manuel Vieira de Sousa. João Nepomuceno, então, não lhe vendeu propriamente a posse, cobrou-lhe o zelo, como repetidamente frisou e o registra um cronista. Vende-lhe a última colheita, que sendo a última e de produtos de lavoura do ciclo de um ano, só poderia ser da sua própria enxada. Por tudo recebeu trinta mil réis, equivalentes apenas a cinco ou seis vacas, e ainda pactuou que se um dia chegasse José Pereira a ele Manuel Vieira deveria entregar a mesma quantia a título de indenização. (SERRA, "Quem ergueu o primeiro rancho?", 1989, p. 18-19)

A fidelidade de João Nepomuceno àquilo que havia sido combinado com José Antônio Pereira provavelmente sensibilizou Manuel Vieira de

Sousa, pois este, ao contrário do que normalmente ocorre em disputa de terras como esta, cumpriu o prometido e recebeu pacificamente a comitiva do conterrâneo quando, meses depois, José Pereira alcança novamente a terra, deixada há mais de dois anos, para dela tomar posse definitiva:

> Semanas ou meses depois ouve-se a canção monótona do chiado de carretas mineiras. E elas despontam lentas, em fila, pelo caminho estreito que cavaleiros abriram na mata. É José Antônio Pereira. Traz a mulher. Traz filhos, genros, netos e agregados. Traz a família para fixar-se para sempre. Entre ele e o coestaduano não houve conflito de interesse. Havia terra em profusão e havia o bom senso do mineiro. Irmanaram-se, entregaram-se entusiasticamente à construção de novos ranchos, ampliaram o roçado para maior plantio e maior colheita; os solteiros convolaram núpcias e dentro em pouco davam a um arroio o nome pícaro de Prosa e ao outro, o romântico de Segredo, porque, de fato, envolvia um segredo de amor. Estava criado, sob os auspícios da honradez mineira, o povoado. Viriam outros pioneiros. E o povoado transformar-se-ia rapidamente na metrópole de hoje, bela e trepidante, justo orgulho de todos nós. (SERRA, 1989, p. 19)

Citando o depoimento de Vespasiano Martins, cujo tio conhecera pessoalmente João Nepomuceno, Ulisses Serra sugere que ao casal seja também reservado, ao lado dos nomes de José Antônio Pereira e Manuel Vieira de Sousa, merecido papel como pioneiros na fundação de Campo Grande. No parágrafo final da crônica, ao evocar a "aventura" de José Pereira, Serra considera que

> (...) como é impossível a um homem só realizar uma epopéia, entre outros devem estar ao seu lado João Nepomuceno da Silva e Maria Abranches. É verdade que já morreram e não carecem de loas e exaltações terrenas. Mas é um dever dos coevos e dos pósteros. Dever de consciência, dever de edificação cívica rememorar-se aqueles dois solitários das margens do Prosa e do Segredo. (SERRA, 1989, p. 20)

Na crônica seguinte, "A rua 14 do meu tempo" (1989, p. 21-30), Ulisses Serra dá um salto de alguns anos para fixar uma rua "castigada" de poeira e de vento, marco de uma cidade ainda provinciana nas décadas de 1920 e 1930, mas não tão rústica quanto no início, restrita a dois ranchos. Entre os ranchos de antanho e a "selva de pedra" de hoje, uma rua sem infra-estrutura como metáfora da precariedade e do subdesenvolvimento, atualmente superados:

> Ao meu tempo de moço, a rua tinha o leito desnudo e vermelho. Na estação chuvosa, era um tremedal; na estiagem, quando o vento norte soprava rumo ao sul, rolavam colunas escarlates, altas, espessas de poeira, tão compactas que não se reconhecia o transeunte da calçada oposta. Só pelo meio-dia ia cessando o castigo do pó e do vento. Tudo ficava vermelho, encardido, marcado pela poeira. Sonhávamos vê-la um dia revestida de asfalto, iluminada, com água e esgoto, regorgitante de gente e de carros. Não supúnhamos nunca chegar a vê-la como hoje com arranha-céus, luzes azuis, anúncios luminosos e multicores, jornais diários, estações de rádio, tevês, num intenso movimento de metrópole. (SERRA, 1989, p. 22)

Repleta de farmácias, livrarias e lojas no início do século XX, a Rua 14 de julho, hoje totalmente modificada, teima em permanecer intocável, "genuína" e "cabocla" na memória de Serra, que não esconde sua tristeza e resignação ao contrastar as duas "ruas 14", a "nova" e a "antiga":

> Hoje [década de 1970] a Rua 14 é outra. Tem mais do que sonhávamos tivesse um dia. Cruzam-se nela todos os caminhos de Mato Grosso e traçam-se os destinos políticos do Estado. Empolgante com suas luzes de gás néon e seus postes artísticos, no vai-e-vem contínuo das multidões que se acotovelam, no tumulto do seu trânsito e na audácia dos seus arranha-céus. Amo-a como a nenhuma outra. De ponta a ponta abre-me os seus braços nos abraços dos meus amigos. Mas a outra, a de outrora, dos meus tempos de moço, descuidados e fagueiros, era mais típica, mais genuína, mais gostosamente cabocla. (SERRA, 1989, p. 30)

Crônicas líricas e nostálgicas como estas duas supracitadas se sucedem aos montes ao longo da coletânea, algumas bem humoradas, como "Pioneiros em quatro rodas" (1989, p. 41-43), outras de intensa preocupação com o destino de seus semelhantes ("Maria Bolacha e Josetti", 1989, p. 101-102) e com a ecologia ("Árvores da cidade", 1989, p. 57-58; e "O jequitibá do dr. Arlindo", 1989, p. 59-61). Em "Pioneiros em quatro rodas", Ulisses Serra ironiza um anteprojeto da Prefeitura de Campo Grande, do início da década de 1920 (conhecido como "Código do dr. Arlindo"), que impunha uma velocidade ridícula aos veículos que trafegassem pela cidade e até por seus arredores. Vejamos o comentário do cronista, que cita o cômico trecho do anteprojeto:

> Há uma seqüência de normas revelando extremo cuidado, que até parece que o legislador considerava o automóvel um terrível monstro do Apocalipse ou

> igual àquele trazido de Paris por José do Patrocínio, que rangia, sacolejava, expelia fogo, cinza e brasas. Pois o artigo 366 determinava: 'A velocidade dos automóveis, em caso algum, poderá ir além 25 km por hora, nas estradas; de 15 km nas povoações e partes habitadas e de oito nas ruas centrais da cidade. Nos lugares estreitos, onde há acumulação de pessoas, a velocidade será de um homem a passo, 60 centímetros por segundo'. (SERRA, 1989, p. 42)

Há ainda crônicas sobre os cinemas antigos de Campo Grande ("Trianon Cine", 1989, p. 49-52; e "Cinemas", 1989, p. 53-54), bem como sobre bares e restaurantes que, na opinião de Serra, eram bem melhores na década de 20 do que na de 70: "Em se tratando de cafés, bares e restaurantes, já fomos bem mais servidos outrora. Os saudosistas deles ainda se recordam" ("Restaurantes e bares", 1989, p. 55-56). Além de toda esta rica diversidade de temas, que nos permite considerar Ulisses Serra um dos cronistas mais bem informados de seu tempo, há, em *Camalotes e guavirais*, um belo texto de difícil classificação: "Ciladas da vida" (1989, p. 129-132), a respeito de um triângulo amoroso entre a esposa Djanira, o marido Dagmar e o dr. Jonas, médico amigo do casal. À semelhança de Emma Bovary no romance de Flaubert e de Luísa em *O primo Basílio* de Eça de Queiróz, o texto de Serra também termina com uma morte – nesse caso, não da adúltera, mas do marido traído, cujo organismo, "já muito combalido, arrasado, não atendia mais ao chamamento do espírito" (1989, p. 131). Para José Couto Vieira Pontes, trata-se de um "quase-conto perdido numa coletânea de crônicas":

> Ao severo estruturalista que lhe quisesse apenas conferir a qualificação de crônica, responderia que a erudita narrativa se escoa num crescendo que prende o leitor até atingir o apogeu, o ambiente físico está bem definido e, tecido em opiniões de terceiros e na metafísica da Poesia, o desfecho do raconto é feliz (não o feliz do 'happy-end', mas o feliz do estrutural). (PONTES, *História da literatura sul-mato-grossense*, 1981, p. 107)

Por todos os exemplos e motivos aqui expostos, o leitor facilmente percebe que obras como *A poeira da jornada*, de Demosthenes Martins, *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes, e *Camalotes e guavirais*, de Ulisses Serra, não ficam nada a dever aos melhores volumes de memorialismo e/ou de crônicas da literatura brasileira. O que lhes falta, contudo, é a consideração, por parte da crítica, da qualidade literária de

textos que merecem e clamam uma maior visibilidade e reconhecimento. Concluo citando, uma vez mais, uma comovente passagem da obra de Ulisses Serra, à altura dos grandes achados de cronistas como Carlos Drummond de Andrade ou Fernando Sabino:

> Se eu morrer alhures, onde quer que seja, morrerei um exilado e um proscrito de mim mesmo. Como sucedia aos antigos egípcios, minha alma, aflita e errante, esvoaçaria pelo Infinito sem nunca encontrar abrigo. Aqui não morreria de todo. Ouviria o passo e a voz dos meus amigos, o gorjeio dos pássaros que amo, o farfalhar das frondes que conheço e o bater do coração da minha casa. (SERRA, "Motivos de um título", 1989, p. 14)

Os volumes de memória são os melhores artifícios para um escritor não "morrer de todo", deixando registrado, além de suas obras poéticas e ficcionais, depoimentos e testemunhos de vida. Foi o que fizeram memorialistas como os que neste artigo citamos. Cabe a nós, pesquisadores do Mato Grosso do Sul, descobrirmos e valorizarmos estas obras que são, no mínimo, registros essenciais da história, da cultura e dos costumes locais, sensíveis relatos e lembranças pessoais que, em contexto mais amplo, participam da memória coletiva do estado, encravado no limiar entre a tradição histórica e a novidade de sua breve existência política.

REFERÊNCIAS

BÁEZ, Renato. *Corumbá: memórias e notícias*. São Paulo: Vaner Bícego Editora, 1977.

BUNGART NETO, Paulo. *Augusto Meyer proustiano:* a reinvenção memorialística do eu. Porto Alegre: UFRGS, 2007 (Tese de Doutorado).

DONATO, Hernâni. *Selva trágica*. São Paulo: Editora Abril, 1976.

GOMES, Otávio Gonçalves. *Onde cantam as seriemas*. São Paulo: Vaner Bícego Editora, 1975.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MARQUES, Oswaldo. *Memórias do Johá*. Dourados: Associação de Novos Escritores de Mato Grosso do Sul, 1993.

MARTINS, Demosthenes. *A poeira da jornada – Memórias*. São Paulo: Editora Resenha Tributária Ltda., 1980.

PONTES, José Vieira Couto. *História da literatura sul-mato-grossense*. São Paulo: Editora do Escritor Ltda., 1981.

SERRA, Ulisses. *Camalotes e guavirais*. 2 ed. Campo Grande: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1989.

TENDÊNCIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS NAS ARTES PANTANEIRAS: UMA LEITURA ECOCRÍTICA

Alda Maria Quadros do Couto[1]

Introdução

> Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:
> (...)
> e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega
> mais ternura que um rio que flui entre 2 lagartos
> f) Como pegar na voz de um peixe
> g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
> Etc. etc.etc.
> Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.
>
> - Manoel de Barros -

Não se trata de reduzir sob qualquer rótulo a produção artística de ligações geográficas ou temáticas com o Pantanal brasileiro e mato-grossense; muito menos de enaltecer a chamada *ecocrítica*[2] como procedimento de análise e interpretação da arte. Ao contrário, são a amplitude de sentidos e a universalidade dos textos, letras e telas selecionados que possibilitam a leitura proposta, bem como a ecocrítica é visivelmente vinculada às tendências do liberalismo europeu e norte-americano, sem dúvidas discutíveis em suas intenções e ações direcionadas aos países periféricos como o Brasil.

---

1 Doutora em Letras (UNICAMP). Especialista em Teoria e Crítica da Arte Contemporânea (UFRGS). Professora colaboradora no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem. Linhas de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural; Literatura comparada e estudos culturais - Grupo de Pesquisa (CNPq - UFMS).

2 Pode-se dizer que o ecocriticismo provem dos anos sessenta do século vinte, ligado ao movimento ambientalista. Daí o forte traço político das análises, vinculadas à retórica de "lutas sociais entre gêneros, classes e grupos étnicos". Sob a influência da Associação para o Estudo de Literatura e do Meio Ambiente (ASLE), a ecocrítica expandiu-se, a partir da poesia romântica de língua inglesa, para os setores gerais da cultura contemporânea, com ênfase na psicanálise do corpo e nos artefatos midiáticos visíveis em cinema, televisão, arte, arquitetura, parques temáticos, zoológicos, centros comerciais e publicidade.

Em 1983 o teórico da literatura Terry Eagleton preconizava os estudos culturais como perspectiva de continuidade dos estudos literários, apontando quatro grandes potencializadores: a própria cultura, ligada à identidade comum nas nações que lutam por independência contra o colonialismo; os movimentos feministas; a indústria da cultura e a literatura da classe operária. Em 2003, desdobrou as perspectivas das novas correntes político-culturais em "feminismo, direitos dos homossexuais, *ecologia*, movimentos étnicos e congêneres".[3] No mínimo, a ecologia e as questões relativas ao meio ambiente deveriam compor o quinto ponto de sua primeira indicação, mas não mereceram do autor maior atenção.

No entanto, o meio ambiente é tema pertinente em qualquer lugar do planeta e no Pantanal especialmente, pelos seus valores intrínsecos e em razão de constituir reserva mundial da biosfera, com diversos títulos outorgados pela comunidade internacional e direitos-deveres constitucionais estabelecidos também em leis complementares. Trata-se então de investigar em que termos e vertentes o meio ambiente é tematizado pelos artistas regionais, reconhecendo ambiente e regionalismo como duas das parcelas, relevantes e significativas, mas não únicas e nem principais, na caracterização da estética literária ou plástica desenvolvida no centro-oeste brasileiro.

Desde os tempos mais antigos da história do planeta Terra, os artistas focalizaram a natureza – descreveram, pintaram, desenharam, esculpiram animais, plantas, mares, rios, calmarias e tempestades. As técnicas, as inter-relações contextuais, as orientações filosóficas subjacentes mudaram, a própria natureza é hoje bem diferente – o construto estético persiste, entre mascaramentos e desvelamentos que também se alternam.

Pode-se entender por ecocrítica, nas tendências que interessam à presente análise, o estudo das intermediações entre a literatura e o ambiente físico, repassado pela leitura da cultura como retórica, no amplo sentido da "produção, a reprodução e a transformação de metáforas em larga escala", tendo como parâmetro crítico "o papel ambivalente da ciência como produtora de riscos ambientais e como analista crítica desses mesmos riscos".[4]

Isso que dizer que os tropos empregados pelos artistas constituem o principal foco de atenção do estudo ecocrítico que, por sua vez, trata de apontar ambivalências do texto artístico em relação à ideologia vigente,

3 EAGLETON, 2003, pp.295-297; 307. Grifo acrescentado.
4 GARRARD, 2006, p. 14; 21.

residuais à filiação dos textos a posturas ambientalistas e/ou a consagradas correntes das construções culturais da natureza:

- a *pastoral*, prosa, poesia, pintura ou música com cenário-espaço rural, geralmente de tom nostálgico;

- o *mundo natural*, idéia cultivada pelas artes de todas as linguagens para exaltação ou nostalgia da "natureza em estado não contaminado pela civilização, mais poderoso construto na natureza de que dispõe o ambientalismo (...) mobilizado para proteger determinados *habitats* ou espécies, sendo visto como um lugar de revigoramento dos que estão cansados da poluição moral e material da cidade";[5]

- o *apocalipse*, também conhecido como "apocalípticas", narrativas seculares, sempre retomadas, em diversas linguagens artísticas ou filosóficas, a partir do último livro do Segundo Testamento da Bíblia, através das propagadas idéias da catarse e da previsão de um novo mundo, com a volta do Messias – para a ecocrítica a retomada do apocalipse "codifica a visão da imaginação profética"; [6]

- a *relação seres humanos-animais* interessa a este estudo em suas manifestações de antropomorfismo e zoomorfismo, sem levar em conta as questões político-filosóficas mais pontuais para as abordagens ecológicas.

O discurso e as postulações científicas estabelecem o contraponto que as análises apontam, nos dois extremos. Das diversas ecofilosofias que embasam as distintas abordagens da ecocrítica "com afinidades e aversões literárias ou culturais específicas", [7] é preciso levar em conta, especialmente, o cornucopianismo, (movimento que considera a natureza inesgotável e submissa aos interesses humanos); o ambientalismo, (nas diversas tendências que defendem a preservação ou a conservação de meio ambiente); o ecofeminismo, (que discute as questões de gênero em relação aos ecosistemas, incluindo o próprio corpo) e a ecologia profunda, (a concepção radical da supremacia do mundo natural sobre a humanidade, entendida como apenas um dos seus componentes, sem direitos sobre os demais) – entre outras as que mais parecem iluminar os textos selecionados para representar a cultura pantaneira.

Os procedimentos metodológicos constituem em assinalar as aproximações e os distanciamentos mais relevantes das obras examinadas com os pontos fundamentais desses conceitos e seus entrecruzamentos,

5 GARRARD, 2006, p.88.
6 GARRARD, 2006, p. 154.
7 GARRARD, 2006, p.88.

apontando as ambivalências de cada núcleo sub-temático identificado de acordo com os parâmetros da ecocrítica em suas interfaces com uma abordagem sociológica dos textos envolvidos. Valem os conceitos de registro (as informações reais a respeito da vida de uma comunidade) e convenção (as alterações estabelecidas pelo discurso, no plano das tradições culturais, ou seja, as intervenções ideológicas) indicados por Raymond Williams em *Campo e Cidade*.[8]

Na observação de Greg Garrard, um dos refúgios pastoris contemporâneos pode estar no próprio discurso da ecologia que, em suas correntes relacionadas à pastoral, vê na natureza um contraponto estável e duradouro à energia e à mudança das sociedades humanas. [9]

Tratando-se da região do Pantanal, torna-se óbvia a filiação pastoral dos textos selecionados, por diversas razões externas, contextuais, e internas, estruturais: os núcleos urbanos não são excessivamente numerosos e relativamente pequenos – a capital de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, não tem um milhão de habitantes; a economia é baseada na pecuária e na agricultura; os referenciais, ou registros, são da vida rural, o entorno das redes fluviais, a fauna e a flora típicas dos campos e dos alagados. Finalmente, um dos critérios para seleção dos textos é a temática das águas, um dos componentes da paisagem, escolhido a partir da leitura do livro de Simon Shama, *Paisagem e Memória*, no qual a velha Europa, em seus rios, "serpenteando pelo capinzal, presta-se muito bem a essa visão de um paraíso social democrático". [10]

Parte do "paraíso" pode ter sido transferida para o Pantanal e a Amazônia brasileiros, renovando-se o velho eufemismo que dissimulou o interesse por ouro e pedras preciosas nos anos de mil e quinhentos, e desde meados do século vinte se concentra na direção das águas ainda potáveis.

Do ponto de vista interno, estrutural dos textos, (entendendo por texto e discurso tanto a manifestação verbal quanto a musical e a pictórica), como é então que poetas, cantadores e pintores reinventam a paisagem alagada? Que mitos subsistem e/ou se renovam, e que mentalidades são fixadas através de convenções que representam culturalmente um território que hoje atrai a atenção de grande parte dos países ricos? O que resulta das alternâncias entre registros históricos e convenções estético-ideológicas, no caso do Pantanal?

8 WILLIAMS, 1989, pp. 352-354.
9 GARRARD, 2006, p.85.
10 SCHAMA, 1996, p.17.

A Poesia das Águas: gênesis e utopia

ÁGUAS

(1) Desde o começo dos tempos águas e chão se amam.
Eles se encontram amorosamente
E se fecundam.

Nascem formas rudimentares de seres e plantas
Filhos dessa fecundação.

Nascem peixes para habitar os rios
(5) E nascem pássaros para habitar as árvores.

Águas ainda ajudam na formação das
conchas e dos caranguejos.

As águas são a epifania da Natureza.

Agora penso nas águas do Pantanal
Nos nossos rios infantis
(10) Que ainda procuram declives para correr.

Porque as águas deste lugar ainda são espraiadas
Para o alvoroço dos pássaros.

Prezo os espraiados destas águas com as suas beijadas garças.

Nossos rios precisam de idade ainda para formar
os seus barrancos
(15) Para pousar em seus leitos.

Penso com humildade que fui convidado para o
banquete destas águas.

Porque sou de bugre.
Porque sou de brejo.

Acho que as águas iniciam os pássaros
(20) Acho que as águas iniciam as árvores e os peixes
E acho que as águas iniciam os homens. Nos iniciam.

E nos alimentam e no dessedentam.
Louvo esta fonte de todos os seres, de todas as
plantas, de todas as pedras.

(25) Louvo as natências do homem do Pantanal.

Todos somos devedores destas águas.
Somos todos começos de brejos e de rãs.

E a fala dos nossos vaqueiros carrega murmúrios
Destas águas.

(30) Parece que a fala de nossos vaqueiros tem consoantes
Líquidas
E carrega de umidez as suas palavras.

Penso que os homens deste lugar
São a continuação destas águas.

(Barros, Manoel de. *Águas*, 2001.)

Observando cada verso deste poema, que narra, em edição para crianças, financiada por uma empresa de fornecimento de água, o surgimento do Pantanal, retomando a criação nos termos bíblicos do livro Gênesis, percebe-se que propõe a idéia de que a cadeia da vida é uma só, todos os seres vivos estão ligados uns aos outros - o pai é o solo e a mãe é a água, diz o poeta em sua linguagem transfigurada.

Essa concepção é próxima da ecologia profunda, uma das mais radicais propostas ecológicas, cujos princípios combatem "a separação dualista entre os seres humanos e a natureza", a "favor do monismo primevo entre os seres humanos e a ecosfera".[11] Da mesma forma, o tratamento estético dado aos elementos da natureza corresponde ao "valor intrínseco da vida humana e não humana na Terra", o que desautoriza o uso do "mundo não humano" para "fins humanos" como prioridade da cadeia vital. A "epifania da Natureza" festejada pelas águas remonta ao mito cosmogônico da criação como manifestação divina, concentrando as três principais tendências temáticas da simbologia tradicional da água – fonte da vida, meio de purificação e regenerescência.[12]

Do primeiro (1º) ao sétimo (7º) verso o poema instaura o mito cosmogônico, portanto, o plano sagrado em que a natureza está inserida em todas as culturas, em algum momento do seu percurso. No mundo contemporâneo essa instauração é um alerta, ou um apelo, que chama atenção para a extrema relevância do assunto, na perspectiva estética de quem escreve, como reflexo do contexto social, inclusive pelo fato de a publicação ser efetivada pela Empresa Estatal de saneamento.[13]

A metáfora amoroso-sexual, na imagem poética do amor entre o chão e a água, que dá início ao poema, aponta para uma outra tradição

11 Salvo indicação anotada, os termos aspados, na seqüência deste item, pertencem ao livro de Greg Garrard, *Ecocrítica*, 2006, respectivamente às pp. 39; 78-79; 72; 60; 170; 32.

12 De acordo com CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., 1990, pp.15-2.

13 Na época Sanesul – Empresa de Saneamento do Estado de Mato Grosso do Sul.

simbólica, de personificação e animismo da natureza, relacionada ao surgimento da literatura pastoril na América. É a "paisagem sexuada" que repercute as "fantasias do Velho Mundo", cuja carga de ambivalência contem "a presença materna nutriz (da terra)", "essencialmente inofensiva" e o desbravamento, a dominação de fronteiras, a terra como "amante a ser subjugada pela agressão" da cultura colonizadora "conscientemente viril".

Na poesia de Manoel de Barros[14] a ambivalência é amortecida pela aposta maciça em um ponto de vista ecocêntrico que vai predominar, no poema em observação, até o décimo quinto verso (15º), com o plano cósmico das águas e do solo como origem de organismos invertebrados, répteis, peixes, até aves e plantas.

No oitavo (8º) verso instaura-se a consciência poética em primeira pessoa e, através dela, a "representação poética do espírito do lugar", o *lócus* particularizado, no seio do macrocosmo até aí amplamente anteposto: *Agora penso nas águas do Pantanal*. O *lócus* Pantanal, legitimado pela tradição e sacralizado pela prévia inserção na cosmogonia quase transcendental da Natureza em estado puro, traz para o século vinte e um os traços da pastoral clássica e dos poemas antecessores, que recuam até trezentos anos antes da Era Cristã, com *Os idílios*, de Teócrito (c.316-260ª.C.), passando pelas *Écoglas*, de Virgílio (70-19ª.C.), para chegar ao século dezenove (d.C.), com a concepção romântica de que a natureza é "a casa" do homem.[15]

A mítica poética de Manoel de Barros deixa de lado a chamada pastoral-elegia, entendida como "um olhar nostálgico para o passado", também retomado pelo célebre *Paraíso Perdido*, de Milton, e elege a pastoral-idílio, a representação vigorosa de "um presente generoso", que aponta para a pastoral-utopia, promessa de "um futuro redimido". Aliás, em termos, pois no mágico universo do Pantanal que emerge desses *rios infantis*, que ainda formarão seus próprios leitos e barrancos, nesse puríssimo habitat de *beijadas garças*, tão *prezados* pelo sujeito lírico que os contempla, não se cogita de remissão; não há pecados, perdas nem falhas nesse mundo pré-paradisíaco.

Até o décimo quinto (15º) verso a pureza natural do lugar está colocada em espaço e tempo anteriores à pastoral que assimilou a concepção

14 **Manoel** Wenceslau Leite **de Barros** nasceu em Cuiabá (MT), no Beco da Marinha, em 1916. Viveu em Corumbá (MS), atualmente mora em Campo Grande (MS). É considerado um dos mais importantes poetas brasileiros.

15 William Wordswort é considerado o máximo representante da pastoral romântica na literatura universal. A literatura brasileira tem os seus nomes, a merecerem estudos de pertinência ecológica também.

judaico-cristã da "história da queda do homem como uma elegia da fartura e da inocência pastoris perdidas". Pela simbiose que o poeta celebra entre as águas, o solo e as aves, pode-se supor que esse Pantanal é pré-diluviano, ainda não passou pela "sucessão de pactos entre Deus e o homem" em troca da graça da "continuação da natureza como parte de um pacto renovado". Esse lugar ainda é um reduto atávico, pré-qualquer tipo de intervenção.

Quando reaparece, no décimo sexto (16º) verso, estabelecendo uma simetria entre duas parcelas de oito versos cada uma, o sujeito lírico traz para a terra concebida sem pecado a presença humana definitiva, com uma ressalva retórica digna da pastoral idílica: *Penso com humildade que fui convidado para o banquete destas águas.* E a justificativa do convite estabelece a identidade que liga o indivíduo ao *lócus*: *Porque sou de bugre. Porque sou de brejo.* Quase imperceptível, instala-se um distanciamento-amalgamento: o sujeito não é bugre, nem é do brejo, ele é *de bugre* e *de brejo*, faz parte, resguardada alguma diferença.

O denominativo identitário traz, por sua vez, outra carga mítica consagrada, a do habitante primitivo, o "indígena ecológico", devidamente renomeado à brasileira, por uma típica construção lingüística manoelina: *sou de bugre*[16] *- sou de brejo*. Ao antepor ao substantivo e/ou adjetivo gentílico ou pátrio *bugre* a preposição *de*, o poeta recarrega o termo com o sentido de pertencimento, proveniência e origem. Seguida ao verbo ser na primeira pessoa a expressão *de bugre* potencializa as relações de posse entre lugar e criatura e vice-versa; ser *de* bugre indica também a natureza, a qualidade, o pendor do sujeito, além da simples naturalidade e/ou habitação; traz à denominação a essência da formação, da composição e da matéria – ser *de bugre* como ser de carne e osso. Finalmente, a preposição incorpora à expressão ser *de bugre* o sentido de causa que constitui a imagem completa: o sujeito lírico é *convidado para o banquete das águas porque* é *de bugre*, é humilde, é *de brejo*. Essa fusão entre ser e pertencer, entre essência e qualidade do humano – o bugre, e especificação do espaço, do lugar natural – o brejo (local alagado ou especialmente úmido), renova o tropo da pastoral idílica e estabelece a originalidade cultural pantaneira.

Reinstaura-se, aí, o imaginário dos povos primitivos que vivem em harmonia com a natureza e alimenta, desde o século XVI, "um dos mitos mais difundidos e sedutores do 'outro' não europeu".

16 Nas regiões centro-sul do Brasil, bugre é o índio bravio e aguerrido, na definição de Aurélio Buarque de Holanda.

A essa figura indígena tradicional o poeta acrescenta o *vaqueiro*, também conhecido como adversário dos pastores de cabras (ou ovelhas), nas competições de canto, no antigo período helenístico, quando "idílio" significava "pequeno quadro", ou "vinheta poética", antes de representar a fuga da zona rural, ainda na mesma época. Vaqueiro tem o mesmo significado de *boukolos*, origem grega da denominação da poesia "bucólica", a modulação mais tradicional da "pastoral", do latim *pastor*.

Assim apresentado, o homem do Pantanal também pode ser entendido como pré-adâmico e pré-cristão, encontra suas origens no período helênico, anterior à civilização ocidental. O homem e o vaqueiro – outra interessante simetria, no paralelismo que intercala, nos últimos dez versos, homem – vaqueiros, vaqueiros – homens – e todos nós, diz o poeta, *Todos somos devedores destas águas*.

Há, no poema, uma única disjunção semântica, em meio a várias séries de injunções que constroem as principais metáforas dessa muito especial relação dos homens do lugar com suas águas. As injunções formam as séries de seres e elementos de valor intrínseco no mundo natural: os peixes e as aves, as conchas e os caranguejos, as formas rudimentares de seres e plantas e as águas; os homens, os rios, os leitos e os barrancos; a fala dos homens e o murmúrio das águas; todos resultantes da injunção maior, entre o chão e a água. Configura-se a metáfora reforçada da simbiose homem-natureza, muita cara à ecologia profunda.

A disjunção separa o sujeito lírico, que se inclui na designação *homem do Pantanal* e na variação *homens deste lugar* de *vaqueiro – os nossos vaqueiros*. *Os homens deste lugar* e *nossos vaqueiros* não são cidadãos da mesma estirpe. Eles, *os vaqueiros* carregam na fala os *murmúrios Destas águas*. Esse "outro" – os vaqueiros – internalizado na consistência daquele *nós* – somados ambos – compõem, como parcelas distintas, *os homens deste lugar* que *São a continuação destas águas*.

Pode-se ler em um texto do próprio Manoel de Barros, anterior ao poema *Águas*, o significado dessa disjunção:

> No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites. (...)
>
> O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas. (...)
>
> Alegria é de manhã ter chovido de noite! (...)
>
> Até as pessoas *sem eira nem vaca* se alegram.

> A pelagem do gado está limpa. A alma do *fazendeiro* está limpa. O *roceiro* está alegre na roça, porque sua planta está salva.
>
> (Barros, Manoel de. "Mundo renovado", *Livro de pré-coisas,* 1985).

O *vaqueiro* é cidadão da estirpe do *roceiro*, *sem eira nem vaca*, (grifos acrescentados) bem distinto do *fazendeiro* de alma limpa e de seu *gado* de pelagem limpa. A única disjunção desse relato atualizador da mítica do Pantanal ocorre entre os homens, excluída a natureza e estabelecido o traço de ligação entre essa manifestação da cultura pantaneira e a corrente cornucopiana da ecofilosofia, defensora do sistema capitalista e da economia de livre mercado, nos quais os trabalhadores e seus problemas são tão invisíveis quanto são ilusórias e exageradas as "ameaças ambientais criadas pela civilização moderna", no entanto reconhecidas pela ciência. Sendo os cornucopianos contrários à ecologia profunda, a disjunção também se instaura no plano filosófico-ideológico da poesia de Manoel de Barros.

Assim, do nível interno do poema e da obra poética para o externo, o contexto sócio-político, a literatura reflete a ambivalência entre a consciência ecológica e a defesa do sistema econômico predominante na região, repetindo a mesma contradição que alguns estudos já identificam na cultura pantaneira. De um lado, o consenso de que a pecuária extensiva não é predatória para o meio ambiente, ao contrário, é eficiente agente de conservação, propalado pelos interessados e pelos governos. De outro, as evidências de que ações como queimadas, desmatamentos e o uso de insumos químicos, acentuados pelos setores agrícolas de grandes monoculturas e usinas de processamento, estejam na planície ou no planalto, onde se encontram as cabeceiras dos rios, já estabeleceram, há muito tempo, processos de depredação ambiental, com vários rios irremediavelmente assoreados, espécies em extinção e outros prejuízos.[17]

Essa é uma leitura possível, seguindo os indicadores da ecocrítica. A criação poética mantém coerência com a proposta estética subjacente, a filiação ao cânone bíblico que liga o poema ao Gênesis, em seus traços androcêntricos, já que a figura feminina permanece no plano cósmico-mítico (a mãe terra).

Provém do Gênesis o dualismo homem-natureza, a permissão de que o homem explore a natureza para seus próprios fins.[18] Embora nas imagens

17 Ver: Vargas, 2006, 7-8; www.jornaldaciencia.org.br/index2.jsp.

18 Ver estudo de Lynn White Jr., apud Garrard 2006, p.61.

do poema *Águas* o divino não esteja explícito, a estrutura e a própria linguagem do texto investem na seqüência bíblica da criação – o céu e a terra, a luz, as águas, e, mais exatamente:

> Disse também Deus: Produzam as águas répteis animados e viventes, e aves que voem (...) os grandes peixes e todos os animais que têm vida e movimento foram produzidos pelas águas segundo a sua espécie, e todas as aves segundo sua espécie. E Deus viu que isso era bom.[19]

Quando ao mundo natural descrito nos primeiros versos se mescla a presença do ser humano, a quem o poeta atribuirá uma essência absolutamente integrada ao ambiente, em imagens que fundem o antropomorfismo e o animismo, os focos ecocêntrico e antropocêntrico também se complementam. *As águas iniciam os pássaros*, *iniciam as árvores e os peixes*, *iniciam os homens. Nos iniciam*, *nos alimentam e nos dessedentam*. Em *Somos todos começos de brejos e de rãs*, *E a fala dos nossos vaqueiros carrega murmúrios Destas águas. Parece que a fala de nossos vaqueiros tem consoantes Líquidas E carrega de umidez as suas palavras* – os versos sublinham o jeito de falar da população do Pantanal, que tem uma pronúncia especial das consoantes, das vogais, das sílabas e das pausas feitas no começo, no meio e no final das frases, um sotaque semelhante ao carioca, com um som mais cheio, gutural, ou "molhado".

Esse tipo de sonoridade é bem representado pelas aliterações em consoantes fricativas como as que correspondem às letras ch, x, s, ss, ç, quase onomatopaicas em relação ao ruído das águas correntes. Da mesma forma, as consoantes bilabiais e linguodentais – p, t, d – representam bem a percussão dos movimentos dos animais nadando, entrando ou saindo de lagos ou rios, as águas batendo nos barrancos. A alternância de sons surdos e sonoros, demarcada pelas duas incidências da forma verbal "carregam", com suas uvulares vibrantes, consegue um amálgama da fala pantaneira com os ruídos da natureza.

A estrutura sonora do poema é, assim, moldada pelas formas verbais e pelos diversos sons tipicamente pantaneiros, resultando na composição das personagens e do espaço lírico-ficcional propagadores da utopia da conciliação – na vida real, o Pantanal.

19 Gênesis, 1-20. Bíblia, tradução da Vulgata Pe. Matos Soares, edição X, São Paulo: Paulinas, 1982, p.25.

A canção das águas: entre o campo e a cidade – experiência e posse

Na tradição brasileira, letras como a da cantiga "Chuá-chuá" falam da água e da vida simples do campo, do mundo rural comparado com a cidade, de onde o cantor quer que sua amada volte. Os versos falam da vida longe da poluição e das grandes agitações das cidades e podem ser reconhecidos como elegias:

> Deixa a cidade formosa morena/ linda pequena e volta ao sertão/beber a água da fonte que canta/ que se levanta do meio do chão.
>
> Se tu nasceste cabocla cheirosa/ cheirando a rosa do peito da terra/ volta pra vida serena da roça/ daquela palhoça do alto da serra.
>
> (...)
>
> E a fonte a cantar, chuá-chuá/ e a água a correr, chuê-chuê/ parece que alguém que cheio de mágoa/ deixasse quem há de dizer a saudade/ no meio das águas rolando também. (...)
>
> (Pereira, Pedro Sá; Pavão, Ary. "Chuá-chuá", 1925.)[20]

Quando assunto é Pantanal, vale lembrar o Grupo ACABA, ditos canta-dores do Pantanal. O trocadilho entre o substantivo *cantadores* e a locução *canta-dores* estabelece de antemão uma ligação das letras e das melodias com as emoções do povo pantaneiro, especialmente as tristezas, as dores que também sublinham as relações desse povo com a natureza.

A canção "Ciranda Pantaneira" tem o ritmo típico da cultura regional, de influências gauchescas e paraguaias, e a letra pode ser considerada um verdadeiro poema, tratando da identidade pantaneira em seus vínculos com a natureza e os costumes do lugar.

CIRANDA PANTANEIRA

Quem conhece carandá
Quem conhece camalote
Quem conhece tarumã
É do Pantanal.

Ser pantaneiro é sentir o cheiro
da fruta
nadar em águas barrentas

20 Pedro Sá Pereira/ Ary Pavão são autores de "Chuá, Chuá", uma toada considerada um hino da legítima música caipira, apesar de ter origem urbana, composta por encomenda para uma revista musical carioca, "Comidas, meu santo", encenada no Rio de Janeiro, em 1925.

Remar em águas correntes.
Ser pantaneiro é a fuga da morte
É a busca da vida.

Tem cheiro de camalote
Tem gosto de tarumã.

Pantaneiro,
chegou a hora de você cantar
Pantaneira,
Chegou a hora de você dançar.
E mostre essa ciranda
Nascida no Pantanal.

"Marrequinha da lagoa
Tuiuiú do pantaná
Marrequinha pega um peixe
Tuiuiú já vem tomá".

Na beira de mil lagoas
Vou remando minha canoa
Eu não faço verso à toa
Sou molhado pela cheia
Sou queimado pelo sol
Na beira de mil lagoas.

Tiquira que vem subindo
Peixe grande vem atrás
Na flor deste camalote
Meu canto não é de morte.
Jenipapo é isca forte
Pescador do Pantanal.

Sou burro pantaneiro
Sou vaca pantaneira
Na folha que a água leva
Leva o bem e leva o mal
Eu sou burro pantaneiro
Sou fruta do Pantanal.

Onde nasce carandá
Não nasce caraguatá
Onde tem caraguatá
Tem buraco de tatu
Onde tem caraguatá
Cavalo não pode andá.

(Lacerda, Chico e Moacir de. Barreto, Vandir. "Ciranda Pantaneira", *Cantadores do Pantanal*, 1997).[21]

21 O Grupo Acaba é conhecido pelo ativismo em defesa da preservação do Pantanal e do homem pantaneiro. Suas composições descrevem "o homem, a fauna e a flora, a alegria das cores e as dores da raça pantaneira". pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Acaba. Acesso em 20/10/2006.

A natureza e seus elementos não humanos não têm o componente do mito fundador bem acentuado no poema de Manoel de Barros. Aqui o sujeito lírico aposta na experiência da vida prática como garantia da identidade pantaneira.

Os onze primeiros versos estabelecem a vegetação característica e dão início à composição sinestésica que legitima a identidade pela exaltação dos sentidos; as plantas e os frutos estabelecem o cheiro, o gosto e as texturas do Pantanal.

Entre os versos doze e dezessete, o refrão concretiza a presença humana, dessa vez o casal, e o movimento da dança que repete as cirandas do cotidiano, o vai e vem das águas e dos ventos. Os versos seguintes, até o vigésimo primeiro, dão voz ao cancioneiro popular e a imagem metafórica expressa a luta pela sobrevivência. Aparentemente ingênua, a canção reproduzida no meio do texto aponta para os rigores do meio ambiente que alguns versos anteriores já assinalaram e que, daí até o final, serão intensificados pelas declarações do sujeito lírico, numa espécie de surdina, em primeira pessoa, auto-heroicizada, ou impessoal, na forma de sentenças definidoras, impositivas.

As intervenções subjetivas conjeturam sobre o sentido da vida. Na seqüência (numérica 8, 9 – 30) dos versos – *Ser pantaneiro é a fuga da morte/ É a busca da vida. /Meu canto não é de morte.* –, e no ritmo, está contida a memória do romantismo indianista ("Meu canto de morte, Guerreiros, ouvi"),[22] em contraposição negativa. O sujeito, aí, exalta a luta pela vida, afastando a perspectiva da morte, mantendo o tônus romântico.

Nos versos (35, 36) - *Na folha que a água leva / Leva o bem e leva o mal* - aparece a mítica purificadora da água, espécie de garantia e ameaça, porque a idéia não é maniqueísta, a corrente que passa tanto livra do mal quanto afasta o bem. Voltando à íntegra do poema com esta constatação, percebe-se que a natureza pantaneira da *ciranda* não é idílica nem completamente receptiva aos homens e suas atividades de trabalho ou lazer.

O canoeiro, ícone da profissão de pescador, precisa enfrentar as águas e o sol, depende do caprichoso fluxo dos peixes, em suas diversas espécies e propriedades – não é uma vida fácil, no Pantanal não se faz "*verso à toa*", os canta-dores têm o que dizer. A natureza também impõe limites ao vaqueiro e sua montaria nas lidas e viagens: aí é acionada uma espécie de sabedoria anímica, comum aos homens e aos animais, para conhecimento, domínio

22 Versos do poema *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias (1823-1864).

ou defesa diante do mundo natural. Caraguatá é uma planta espinhenta e as tocas dos tatus, ocultas pela vegetação, oferecem perigos de armadilhas para os cavalos, muito fortes, mas de patas frágeis, sujeitas a fraturas graves. Por extensão, o habitat dos caraguatás e dos tatus é hostil aos homens.

A identificação do cantor com o lugar chega ao zoomorfismo, ele assume a força e a adaptação do burro, da vaca pantaneira, para sobreviver. Ele também é *fruta do Pantanal*, para afirmar que é nativo, legítimo, torna-se parte do alimento que ingere, do ambiente por onde circula.

Esse discurso complexo, com diferentes níveis de narração e locuções, representa o homem em suas intrincadas relações com o mundo natural, evita o animismo, não atribui características humanas aos animais ou às plantas – faz o movimento contrário, apropria-se da identidade e da energia dos elementos para fortalecer-se na luta pela vida.

O território campesino não é comparado à cidade, e o ponto de vista antropocêntrico dialoga com o ecocentrismo, relembra e renova a estética pastoral com os traços específicos da vida no Pantanal.

O conteúdo humanístico dos versos de "Ciranda Pantaneira" acentua a carga sócio-política das canções do Grupo, aproxima o texto do modelo das pastorais romântica e clássica, mas especialmente das geórgicas, derivadas das *Geórgias* de Virgílio (70aC.-19aC.), que tratam da produtividade dos campos e dos ritos baseados na astrologia e nos augúrios cultivados pelos romanos. A idealização da vida rural é permeada pela politização: o lugar e o tempo ancestrais convivem com os problemas, sem abstrair as cenas narradas de seu contexto de vida e trabalho.

As cores das águas pantaneiras: azuis celestes e ocres apocalípticos

Uma das artes mais desenvolvidas em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul é a pintura e um dos temas mais constantes entre os pintores é a água, como não poderia deixar de ser.

Jorapimo[23] expôs, em fevereiro de 2006, em Campo Grande, um conjunto de telas denominado "Águas do Pantanal" que, segundo suas próprias palavras:

> destacam as forças das águas, da vegetação, da influência da luz, sem nunca esquecer o homem – este é um elemento muito importante (...) Afinal, é ele

23 Jorapimo é codinome de **Jo**sé **Ra**mão **Pi**nto de **Mo**raes, nascido em Corumbá MS, em 1937. Autodidata, reside na cidade natal. É considerado o introdutor da pintura moderna na região.

que preserva o Pantanal. Mesmo quando não é figura central, sua imagem aparece em reflexos na água.[24]

Aí o pintor e o poeta estão de acordo – todas as pessoas, de alguma maneira, fazem parte dessa paisagem, mesmo que não consigam sobrepor-se a ela.

Canoeiro, Jorapimo, 2006. Acervo do Artista.

Jorapimo também tem séries de quadros que registram as profissões ligadas aos rios do Pantanal: as lavadeiras, os pescadores, os canoeiros. Suas figuras não têm rosto, são anônimas pessoas simples que, a pintura parece atestar, sabem viver em harmonia com a natureza. Aproxima-se das concepções pastorais românticas, do mito do homem natural, alienantes no que diz respeito à vida real dos trabalhadores da região.

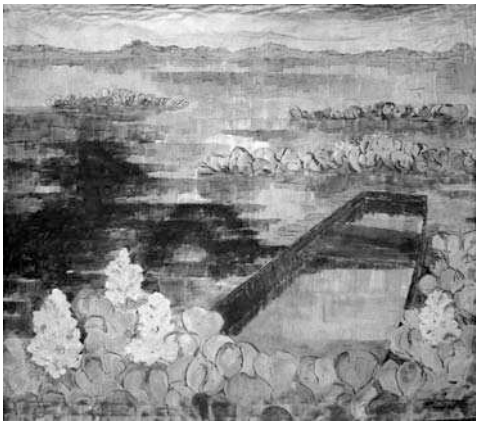
Canoeiro, Jorapimo, 2001. Acervo da pesquisadora.

24 Apud ROCHA, 2006. Acesso em 18/10/2006.

As figuras do homem, da canoa, do remo, da água, da ilhota ao longe às vezes misturam-se, quase no mesmo tom de azul. Tudo em alguns quadros parece líquido, na mesma imagem simbólica da liquidez da fala do vaqueiro no poema de Manoel de Barros. Às vezes a técnica lembra o negativo de uma fotografia e esse é um dos traços da modernidade da pintura de Jorapimo.

Há séries nas quais ele registra as formas típicas das águas da região, os aguapés, os camalotes, em tonalidades translúcidas. Em algumas telas predominam tons de amarelo e vermelho, como se a água refletisse o famoso pôr do sol da região ou as horas do dia em que a luz solar é mais intensa. Então o pintor acrescenta, à paisagem aquática de que fala o poema de Manoel, a luz do sol, outro elemento do processo de fecundação da natureza.

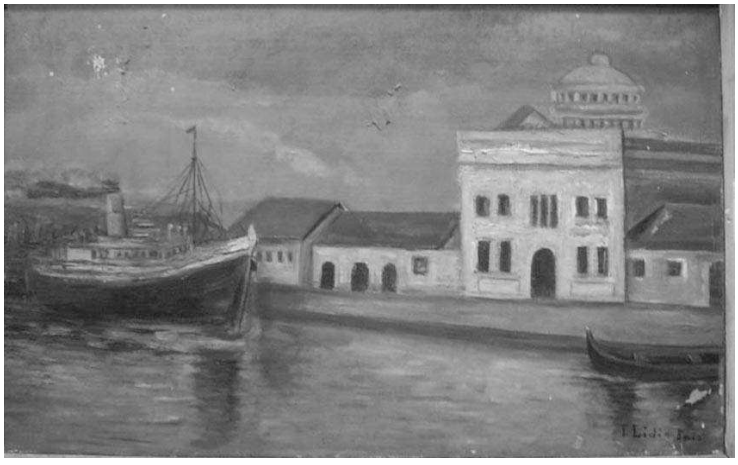
Em quadros que representam *camalotes*, Jorapimo executa um zoom, aproxima o olhar espectador da água. A pincelada do pintor é bem visível, forma texturas, e as cores, diferentes, retratam, talvez, outra hora do dia.



Camalotes, Jorapimo, 1985. (Museu de Arte Contemporânea Neli Martins – MARCO, Campo Grande, MS).

Em outras telas a canoa é tomada pelas águas e passa a fazer parte da paisagem, independente da presença humana. Essa representação pode conter uma advertência de que a natureza retomará o que lhe pertence, uma espécie de eterno retorno e num aceno crítico, se o espectador for politizado.

A pintora Lídia Baís[25] não parece ter demonstrado preocupações com o meio ambiente, mas como todo artista plástico dedicado, estudou e pintou muitas paisagens. Em quadros acadêmicos e tradicionais, bem diferentes dos de Jorapimo, ela ousou em detalhes ou em perspectiva.



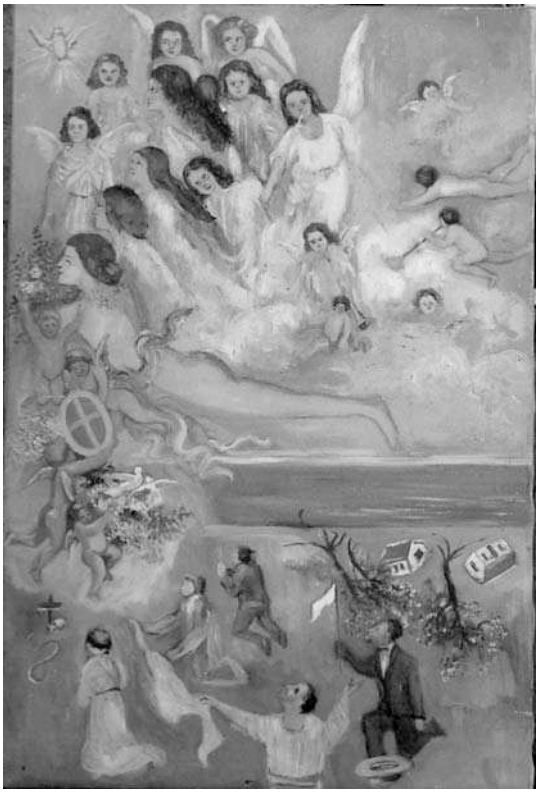
Pernambuco, Lídia Baís. S/d. (Museu de Arte Contemporânea Neli Martins – MARCO, Campo Grande, MS).

A tela intitulada *Pernambuco* focaliza um porto como se a pintora olhasse do rio para a margem do lado em que está a cidade, com a rua e as casas; uma construção ao fundo lembra uma catedral. Um pequeno barco do qual se vê uma parte, à direita de quem olha o quadro, lembra uma gôndola veneziana. Esse barco parece menor comparado com o navio tão grande quanto os prédios, que vai chegando, à esquerda, lançando fumaça. Quem observar uma fotografia do porto do Rio Paraguai, em Corumbá, verá que é parecido com o que Lídia Baís representa em seu quadro. É um registro pictográfico das águas do rio totalmente entrosadas com o meio urbano, típicas da região do Pantanal sul-mato-grossense.

25 Lídia **Baís** (1900-1985) nasceu e viveu em Campo Grande. É considerada precursora dos pintores profissionais de Mato Grosso do Sul. Preocupava-se com os problemas das mulheres de seu tempo, foi uma pintora feminista.

Paisagem sem título. Lídia Baís. Óleo s/tela. Aprox.1919. (Museu de Arte Contemporânea Neli Martins – MARCO, Campo Grande, MS).

Em outra tela de Lídia, um rio estreito corre por uma paisagem campestre de tons ocres, com suas margens de poucas plantas e casas, as mais próximas, à margem esquerda de quem olha o quadro, parecem miniaturas, quando, pela perspectiva, deveriam ser maiores do que a casa que está ao fundo, à direita. Os prédios em miniatura, ou brinquedos, parecem ruínas, com os telhados para baixo e as bases para cima, como se um grande vendaval tivesse atingido apenas aquele ponto. Esse conjunto de pequenas casas reviradas aparece em outro quadro da pintora, denominado *Alegoria profética*, em clara relação com a metáfora da narrativa apocalíptica de versão bíblica, muito freqüente nas representações artísticas da natureza. Nesta tela há casas e árvores tombadas por alguma catástrofe, à direita e ao fundo do primeiro plano inferior, no qual representantes masculinos dos diversos segmentos sociais – religiosos, trabalhadores, homens bem vestidos – estão prostrados em adoração e apelo à falange feminina em assunção.



Alegoria Profética. Lídia Baís. Óleo s/ tela, s/d.
Museu Lídia Baís. Morada dos Baís. Campo Grande, MS.

Apocalipse, do grego *Apo-calyptein*, pode significar "desvelar" ou "revelar", relacionado a imagens conturbadas da transformação do mundo através da luta entre o bem e o mal. Na pintura de Lídia o sentido cristão é apropriado nos termos da presença da mulher, representando o triunfo sobre o mundo masculino, o que garante o caráter precursor de sua obra, sob o enfoque dos estudos ecofeministas. Na *Paisagem sem título*, a alusão à catástrofe pode ter sido um detalhe de estudo ou de uma citação de *Alegoria Profética*, que permite uma leitura do tropo apocalíptico em relação à natureza, mas também assinala o sentido de celebração da diversidade e de oposição a toda e qualquer forma de dominação, bandeiras do ecofeminismo. Esse movimento político-eco-filosófico contrapõe ao essencialismo da natureza feminina o conceito de que o gênero (masculinidade e feminilidade) é culturalmente construído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> O rio não precisa ser nosso; a água não precisa ser nossa. A água anônima conhece todos os meus segredos. E a mesma lembrança jorra de cada fonte.
>
> Gaston Bachelard

A compreensão dos termos e vertentes pelos quais o meio ambiente é tematizado pelos artistas regionais aponta para a relação entre as categorias de estudos culturais e regionalismo na investigação da estética literária ou plástica desenvolvida como representação do centro-oeste brasileiro. As leituras ecocríticas podem ser esclarecedoras exatamente porque transitam entre a cultura e suas linhagens artísticas, sociais e políticas.

Manoel de Barros, Jorapimo, Lídia Baís, o Grupo Acaba são alguns dos muitos artistas cujo olhar atento sobre a natureza e a sociedade, traduzido em palavras e imagens, cores, idéias e ritmos, produz, reproduz e transforma metáforas que representam as relações dos povos com a natureza ao longo de séculos. Muitas dessas metáforas podem ser reconhecidas como correntes das construções culturais da natureza que, originárias de outros tempos e lugares, podem ser reconhecidas nos textos observados.

Assim, a pastoral idílica, como conjunto de metáforas, repete-se e renova-se no poema da Manoel de Barros, no qual se funde com sinais do chamado cornucopianismo: a idealização do lugar e do homem simples a serviço dos interesses do capital. Enquanto o ponto de vista é aparentemente ecocêntrico, exaltando o mundo natural e apontando para os sentidos ambientais defendidos pela ecologia profunda, (como o valor intrínseco da natureza), acaba por resultar na definição do pantaneiro como uma figura humana atemporal e universal, que paira acima e além do *lócus.*

Já na *ciranda* pantaneira dos canta-dores do grupo ACABA, o ponto de vista antropocêntrico também dialoga com o ecocentrismo, relembra e renova a estética pastoral, filia-se especialmente às geórgicas, com seu detalhamento da vida natural e dos movimentos humanos nesse contexto.

Entre os pintores, do mesmo modo, a visão romântica recupera algumas tendências que são transpassadas pelos modelos mais ou menos críticos de uma geórgica politizada e do ecofeminismo de tom apocalíptico. Lídia Baís fundou uma pintura mais urbana e ligada à influência católico-cristã, enquanto Jorapimo é um legítimo representante do universo pantaneiro, do entorno do rio Paraguai, na fronteira com a Bolívia, onde a estrutura econômica ainda está muito ligada às atividades da pecuária e da

mineração, portanto mais próximo do modelo estético pastoril.

Destacam-se as ambivalências de cada núcleo metafórico, alternando-se registro (os dados reais) e convenção (os traços ideológicos) resultando em conjuntos que, de uma maneira ou de outra, favorecem sistemas e interesses opostos, as razões externas detectáveis no plano interno do texto. Não muito diferente do que observou Williams na apropriação do conceito cultural do campo pela classe dominante na Inglaterra rural do século dezenove, através de escritores que não conseguiram escapar da "estranha mistura em que observação, mito, registro e pseudo-história aparecem tão intimamente entrelaçados".[26]

A paisagem alagada do Pantanal, com sua reserva mundial de água potável, reinventada por poetas, cantadores e pintores, ora conserva ora renova mitos e fixa mentalidades convencionais que representam culturalmente um território integrado aos processos de globalização.

As águas e quaisquer outros assuntos abordados pelas artes representam a realidade regional, apontam para a sua integração no conjunto de regiões do país e para sua indiscutível universalidade. Especialmente porque, do poema, das letras de músicas e dos quadros apresentados, como de quaisquer outros que pudessem ser selecionados, resultam alternâncias entre registros históricos e convenções estético-ideológicas, das quais emerge um lugar: o Pantanal ao mesmo tempo idílico, utópico e apocalíptico, no sentido trágico.

Entre a utopia da conciliação e o apocalipse, é impossível ignorar que em 2005 o Pantanal e a capital de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, a planície e o planalto, ficaram definitivamente demarcados pelo fato que contem esses extremos e aniquila qualquer ilusão paradisíaca: o martírio de um ambientalista[27] em luta contra a instalação de usinas que o movimento considera irremediavelmente degradantes e predatórias, em níveis de extinção do complexo geográfico-cultural pantaneiro. Restituído, então, o sentido da saga indígena aos versos que os canta-dores tentaram reformular, o canto do guerreiro é, sim, de morte, em nome da vida.

26 Idem WILLIAMS, 1989, p.352.

27 Francisco Anselmo de Barros (Francelmo) morreu em 13 de novembro de 2005, em Campo Grande, após atear fogo ao próprio corpo, durante um protesto de ambientalistas contra navegação e instalação de usinas de álcool e açúcar na Bacia do Alto Paraguai, região pantaneira de Mato Grosso do Sul. Em várias cartas endereçadas a familiares, colegas ambientalistas, e à imprensa, justificou seu ato com a afirmação: "Já que não temos voto para salvar o Pantanal, vamos dar a vida para salvá-lo". Um ano após, em dezembro de 2006, a Assembléia Legislativa de Mato Grosso do Sul modificou a Lei Estadual n° 328, de 1982, aprovando a ampliação de usinas de álcool instaladas no entorno do Pantanal. www.riosvivos.org.br Acesso em 19/01/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel de. *Águas*. Campo Grande: Sanesul, 2001.

_____. *Livro de pré-coisas (Roteiro de uma excursão poética no Pantanal)*. (1985). In: _____ *Gramática expositiva do chão. (Poesia quase toda)*. 2 ed. R. de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2 ed. R. de Janeiro : José Olympio, 1990.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. R. de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma introdução*. S. Paulo: Martins Fontes, 2003.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

LACERDA, Chico e Moacir de; BARRETO, Vandir Grupo ACABA. "Ciranda Pantaneira". *Canta-dores do Pantanal*. 30 anos de música, pesquisa e cultura. Campo Grande: RG Editora, 1997.

PEREIRA, Pedro Sá; PAVÃO, Ary. "Chuá, Chuá". 1925.

www.kuarup.com.br/br/cat_produto_cada.php?idioma=port&prod=78078994 (acesso 20/10/2006)

ROCHA, Oscar. *JORAPIMO inicia exposição na Morada dos Baís***.** Campo Grande**,** Correio do Estado 21/2/2006, apud Corumbá on line - 21/2/2006 0. Acesso 18/10/2006.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VARGAS, I. A. DE**.** *Território, Identidade, Paisagem e Governança no Pantanal Mato-grossense: um Caleidoscópio da Sustentabilidade Complexa.* Tese de Doutorado. Programa de Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento da UFPR, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade - na História e na Literatura*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1989.

Sites consultados e/ou recomendados

www.jornaldaciencia.org.br/index2.jsp

www.kuarup.com.br/br/cat_produto_cada.php?idioma=port&prod=78078994

pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Acaba

http://www.redeaguape.org.br/desc_download.php?cod=143

http://www.riosvivos.org.br/canal.php?canal=289&mat_id=10115

A IDENTIDADE EM SITUAÇÃO DE CONTATO INTERCULTURAL

Rita de Cássia Pacheco Limberti [1]

"Melhor jeito que achei para me reconhecer foi fazendo o contrário."

(Manoel de Barros)

Considerações semânticas

Identidade - [Do lat. escolástico *identitate*] *s.f.* 1. Qualidade de idêntico: *Há entre as concepções dos dois perfeita i d e n t i d a d e*. 2. Conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa: nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc. 3. Reconhecimento de que um indivíduo morto ou vivo é o próprio. 4. Carteira de identidade. 5. *Mat*. Relação de igualdade válida para todos os valores das variáveis envolvidas.

Identificação - *s.f.* 1. Ato ou efeito de identificar (-se). 2. Reconhecimento duma coisa ou dum indivíduo como os próprios.

Identificar - [Do lat. *Identicu* + *-ficar*) *V.t.d.* 1. Tornar idêntico, igual: *A individualidade é tão forte que é impossível i d e n t i f i c a r duas pessoas*. 2. Determinar a identidade (2) de: *Tentava-se i d e n t i f i c a r os acidentados*. 3. Fazer de (várias coisas) uma só: *Um raciocínio rigoroso não pode i d e n t i f i c a r categorias diferentes. T.d.*e *i.* 4. Tornar idênticos: *Sua atuação o i d e n t i f i c a aos desonestos* P. 5. Tomar o caráter de. 6. Confundir o que é seu com o alheio; compenetrar-se do que outrem sente ou pensa. 7. Conformar-se, afazer-se, ajustar-se.

Identificável - *Adj.* 2. *g.* Que pode ser identificado.

Muito interessantes as relações de contraste semântico entre os significados dessas palavras. Ao mesmo tempo em que idêntico significa

1 Doutora em Lingüística e Semiótica. Professora na UFGD

"perfeitamente igual", identidade é sinônimo de "*2. conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa: nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc* ou *5. Mat. Relação de igualdade válida para todos os valores das variáveis envolvidas".*

Guardadas as condições contextuais em que tais vocábulos são empregados, ainda assim, por se tratar de um termo tão marcadamente empregado para designar individualidade (curiosamente gerada pela coletividade) e diferenciação, torna-se, no mínimo, estranho que a palavra *identificar* possa significar " P. *5. Tomar o caráter de 6. Confundir o que é seu com o alheio; compenetrar-se do que outrem sente ou pensa. 7. Conformar-se, afazer-se, ajustar-se".* É como se as próprias palavras perdessem a identidade para identificarem-se com as situações de uso, como se o contexto fosse o meio social e a significação fosse a identidade.

Interessante, no entanto, é notar que a construção de identidade (enquanto conjunto de caracteres próprios e exclusivos) se dá através da identificação (enquanto P. *5. Tomar o caráter de 6. Confundir...*) grupal que, intensificada, assume proporções tais que identidade passa a ser um traço comum .

É exatamente essa forma de identidade que será abordada, mais exatamente a discursivização da perda desse conjunto de características que distingue o agrupamento humano que vive na Reserva Indígena de Dourados- MS como povo kaiowá. Esse conjunto de características constitui um traço distintivo em relação a outras comunidades e, por oposição, um traço comum entre os elementos da própria comunidade kaiowá.

Os conceitos de identidade começam a se delinear no interior de cada grupo étnico: significados 5 e 6 do dicionário, quais sejam, 5. *Tomar o caráter de. 6. Confundir o que é seu com o alheio; compenetrar-se do que outrem sente ou pensa.* Existem fortes traços pertinentes, de toda ordem, físicos ou culturais, a tal ponto que o uso do artigo definido para designar índio perde seu valor restritivo para adquirir um caráter globalizante e grupal, ou seja, todo e qualquer elemento do grupo é designado por ele da mesma maneira que é designado pelo artigo indefinido. O referente de índio é uma figura única e bem definida, que qualquer elemento daquele grupo étnico pode preencher.

Podemos conceber o termo identidade dividido em dois conjuntos: o conjunto das similaridades e o conjunto das diferenças.

Identidade e cultura

Em primeiro lugar é importante observar que, em se tratando de identidade relacionada à cultura, lida-se simultaneamente com dois sujeitos: um sujeito individual, um homem, um exemplar unitário do grupo (cada um dos membros da tribo); e um sujeito coletivo, o Kaiowá, que mais que uma pessoa é um conceito, um simulacro que deve ser preenchido por cada um dos membros do grupo.

As estratégias de que esses membros lançam mão para configurar sua identidade individual são baseadas em escolhas (*querer*) enquanto aquelas que configuram sua identidade kaiowá, coletiva, baseia-se em imposições (*dever*).

No primeiro caso, o índio conduz-se por um comportamento relativamente universal, de que cada ser humano se serve toda vez que, em presença do *outro*, destaca algumas de suas características, formando um bloco identificador de sua personalidade, de seu modo próprio de ser que, por sua vez, deverá pontuar a sua relação com o outro e vice-versa.

No segundo caso, o da identidade coletiva, existe uma conduta pré-estabelecida, a ser seguida como uma norma. Algumas particularidades, entretanto, desautorizam, hoje, tanto a conduta quanto a norma.

Explicando: a formação do conjunto de princípios que configuram o padrão do modo de ser kaiowá deu-se no seio da comunidade e, durante séculos, foi acatado por seus membros e reforçado pela prática por parte de cada um deles. A partir do momento em que travaram contato com a cultura branca, de padrão cultural muito diferente, a posição de contrariedade produziu em seus hábitos e costumes e no universo filosófico-religioso um sentido de exotismo que, mediante a exposição contínua e prolongada aos hábitos e costumes e ao universo em oposição, foi ganhando aos poucos conotações pejorativas.

A partir dessa situação, o padrão do modo de ser kaiowá começa a sofrer desacato por parte de seus membros e, ao invés de ser praticado, passa apenas a ser reproduzido de maneira acentuadamente artificial. Desse modo, sua indumentária, suas danças, seus rituais, seus mitos e crenças e suas estórias passam a ser o texto da cultura cujo código se perdeu, um texto sem língua (LANDOWSKI, 1997, p.1-2). O sujeito erigido coletivamente perde seu referencial, deixa de ser definido por ele para ser definido pelo *outro*. Antes, o *outro* para ele era seu espelho, com quem ele se identificava (conjunto de similaridades), hoje o *outro* **"é outro"**,

seu oposto contraditório, que golpeia, com o conjunto das diferenças, sua identidade kaiowá que aquele outro define por oposição.

Essas relações intersubjetivas de identidade manifestam-se essencialmente no discurso, onde tiveram sua origem, pois ele representa o acesso às especificidades, à identidade, porque a palavra é a materialização desse processo, que se espelha no próprio discurso. Então se tem um discurso em português, que mesmo em situação de especificidade, onde o sujeito é portador de outra língua materna e se dirige ao portador da língua em que ele está enunciando, mesmo assim, contendo esse fator limitante, estão presentes duas vozes, a voz do índio e a voz do branco, que particularizam o modo de significação desse discurso, transcendendo seu modo de funcionamento ao sincretizar formações ideológicas e referenciais culturais diferentes.

Observar como o índio apresenta a identidade kaiowá nos discursos para o branco é um dos meios de poder-se aquilatar o grau de comprometimento em que ela se encontra e a partir daí fazer relações com a manifestação das duas vozes nos referidos discursos.

As marcas da identidade

Não se pode falar de identidade sem falar de relações, do mesmo modo que não se pode falar de relações sem falar de papéis sociais. O contato entre os indivíduos estabelece uma relação de injunção mútua, não restrita à individualidade, demarcando um campo de referências, como um tabuleiro de xadrez. À medida que essas demarcações configuram campos de referências diferentes, os indivíduos, que são naturalmente sujeitos e metaforicamente "peças do jogo", vão adquirindo valores, papéis e limitações diferentes, de acordo com a formação ideológica em que estejam inseridos ("regras do jogo"). Analogamente, o conjunto de peças de cada tipo de jogo pode ser considerado um grupo cultural diferente, com ideologia e valores próprios.

A partir do contato intercultural, a identidade passa a possuir vários tipos de assimetrias: étnicas, sociais, políticas, que se hierarquizam segundo seu grau de legitimidade. Um processo de remessa de valores e pontos de vista desencadeia-se em mão dupla, transportando significações e recortes, que vão sendo internalizados pelos grupos em diferentes proporções. O patrimônio cultural de cada grupo coloca-os, um em relação ao outro, em

posição de resistência e defesa a partir de um pré-julgamento que tende a desqualificar os valores do outro em benefício da constituição de um padrão ideal a partir de si mesmo. Não considerando que a outra interage da mesma maneira, cada formação social reserva-se o direito exclusivo de permanecer autêntica, sem qualquer forma de interferência, o que vai se acentuando e definindo, por meio desse jogo de forças entre o grupo dominador e o grupo dominado. Paralelamente ao programa de dominação, que é um programa de manipulação constante, um processo de estranhamento desenvolve-se em graus crescentes, de modo a configurar aos olhos de ambos os grupos uma visão ridicularizada do grupo dominado e uma visão de padrão exemplar do grupo dominador (LANDOWSKI, 1997, p. 2).

As identidades, postas em oposição, revelam-se, uma à outra, evidenciando seus traços característicos, que passam a ser distintivos. O conjunto de estereótipos que cada identidade encerra determina, ao mesmo tempo, o modo de ser do *"um"* (portador da referida identidade) e do *"outro"* (sujeito que se opõe a ela), transformando-se num referencial. Considerando-se, contudo, que semioticamente toda relação implica uma manipulação, observa-se o estabelecimento de uma assimetria desencadeada por uma situação econômica, política e social díspar, em que a própria condição privilegiada cultua e alimenta, de um lado, um padrão de vida ideal a ser seguido e, de outro lado, um *modus vivendi* que tão mais negativamente será avaliado quanto mais se afastar do eixo de normalidade estabelecido a partir do referencial oponente.

Não se pode deixar de observar, entretanto, que o grupo discriminado por sua alteridade, manipulado para reproduzir o padrão do dominador, não deixa de repudiá-lo ao internalizá-lo. Então, isso que a princípio pode parecer uma contradição passa a ser interpretado como a gênese de um processo de adaptação que se justifica pelo que se poderia chamar de "instinto de preservação da cultura", ou seja, é preciso aceitar e adotar alguns novos hábitos para não sucumbir. *"Para que tudo permaneça é preciso que tudo mude."* (LAMPEDUSA).

Um dos fatores sobre o qual o índio se alicerça é a posse do território, que legitima sua presença e sua origem e coloca o *"outro"* na incômoda e desfavorável posição de intruso. Além disso, cada um dos caracteres de sua identidade forma um patrimônio de valor inestimável, capaz de suportar a pressão exercida pelas disparidades já citadas entre as situações políticas, econômicas e sociais. O processo histórico em que tudo isso se deu criou um ambiente de coesão grupal, em que cada elemento compõe e vê com os

demais uma realidade praticamente imutável. Essa é a força de resistência que mantém a voz do índio na superfície do discurso, quebrada, eventual, porém sistematicamente pela força de penetração da voz do branco. Essa força mantém, ainda, a identidade como um todo na superfície, na exterioridade (origem genética e territorial), porque é mantida na interioridade pelos elementos básicos de sua formação: o idioma e a ideologia.

Toda essa manifestação exterior, que abrange desde o aspecto físico até as múltiplas formas de comportamento mediante as variadas situações, foi engendrada no interior da convivência por um processo de espelhamentos e ressonâncias, de modo que cada um represente para os outros o que representa para si mesmo. Assim, pelo princípio de alteridade, um índio tão mais evidentemente parecerá índio aos outros quanto se aproximar de seus iguais. Existe um padrão, como uma caricatura, cristalizado no ideário da sociedade circundante a partir dos primeiros contatos, que controla esse quadro de referências e a que o próprio índio recorre ao sentir seu reconhecimento ameaçado. A identidade é um simulacro que cada um faz a si mesmo a partir do outro e vice-versa. A identidade é um jogo de simulacros (LANDOWSKI, 1997, p. 1).

Os modos de manifestação

Os modos de manifestação da identidade ou da alteridade do sujeito se acoplam à sua própria forma de manifestação. No que diz respeito à manifestação da alteridade, apresenta-se uma opacidade das marcas tanto discursivas quanto ideológicas do próprio sujeito, resultado de uma rejeição inconsciente a seu modo de produzir o sentido, em benefício de uma apropriação do discurso do outro, dentro do qual sua própria forma de representação revela sua alteridade. Por ser inconsciente, essa transposição do sujeito para o discurso do outro ocorre de maneira imperceptível, de modo a provocar-lhe a sensação de propriedade, não de apropriação. Esse modo de manifestação, esse mecanismo de apropriação inconsciente é essencialmente ideológico.

É importante enfatizar, contudo, que em se tratando de interação entre sujeitos de culturas diferentes, conseqüentemente de línguas e ideologias diferentes, esse procedimento de apropriação, mais do que inevitável, é necessário à realização dessa interação (BAKHTIN, 1986, p. 31).

Na manifestação da identidade, não ocorre uma substituição inconsciente de discursos, mas sim uma "seleção", no interior do próprio

discurso, do que vai ser dito e como vai ser dito. Tais "escolhas" são reveladoras, pois, tanto as formas discursivas eleitas quanto as excluídas são as marcas de sua subjetividade e, conseqüentemente, de sua identidade. Essas marcas são combinatórias de "escolhas" feitas pelo sujeito social que revelam seu modo de representar a realidade, a qual, da mesma forma, ele conforma de maneira própria e individual. Assim se delineia a identidade: pelo conjunto de características discursivas próprias, que formam um conjunto de "escolhas" que significa tanto quanto o que se enuncia.

O trato com a linguagem revela, além da identidade ou da alteridade do sujeito, todo o percurso de sua construção da realidade e os determinantes das escolhas de suas construções discursivas.

Existe um processo espelhado na produção do discurso, pois o sujeito é, ao mesmo tempo, produtor e coisa produzida. E o sujeito refletido não paira sobre tudo isso como algo absoluto: ele está arraigado completamente no interior de sua cultura, de sua formação ideológica.

Tudo isso gera uma latência entre os dois modos de manifestação do sujeito, criando um campo de *tensividade* entre eles e regulando sua realização, de modo que ela não se polarize unilateralmente nem no "sujeito sujeito" (senhor) do discurso, nem no "sujeito sujeito" (à mercê) do discurso.

O grande perigo de considerar-se apenas um dos pólos como realização preponderante é a perda que essa unilateralidade pressupõe. A idéia centrada no sujeito produtor (senhor) do discurso potencializa sua condição, excluindo de seu discurso outros elementos constitutivos da significação, que estão na exterioridade. O foco no sujeito produzido (assujeitado) pelo discurso, por sua vez, negligencia sua inventividade.

> Parece-me que estas noções estão **de fato**, necessariamente ancoradas no exterior da lingüística trazendo - de modo ingênuo ou teórico - concepções do sujeito e de sua relação com a linguagem; e que é inadequado para a lingüística não **explicitar** sua relação com este exterior, pois quaisquer que sejam as precauções tomadas para delimitar um campo autonomamente lingüístico, num domínio como o da enunciação, o exterior inevitavelmente retorna implicitamente ao interior da descrição e isto sob a forma "natural" de reprodução, na análise, das evidências vivenciadas pelos sujeitos falantes quanto a sua atividade de linguagem. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 25)

Essa polarização em apenas dois pontos extremos ignora a existência de um sujeito multifacetado, esférico, digerido e alimentado pelo discurso,

inserido dinamicamente em um contexto social, preenchendo uma multiplicidade de papéis hierarquizados.

Essa reversibilidade do sujeito não precisa, necessariamente, constituir-se no trânsito entre os sujeitos, mas pelo menos na existência virtual do outro para que se engendre a possibilidade desse trânsito. O discurso não pode realizar-se sem essa condição.

Nessa condição dinâmica de translação, a identidade se mostra como em um desenho tridimensional: cada perspectiva que o olho assume, enxerga uma imagem; analogamente, a cada segmento dessa trajetória que o sujeito ocupa, refaz-se a imagem de sua identidade. Os segmentos não são estanques, não há uma linha divisória entre eles, nem eles possuem dimensão definida. Essa imprecisão impede que se divise o limite entre o sujeito e o outro, ao mesmo tempo em que possibilita que, dado o posicionamento do sujeito na trajetória, ele possa preencher vários papéis, na medida em que pode abranger, de uma só vez, mais de um segmento. Sob essa perspectiva, pode-se inferir que os sujeitos estão contidos uns nos outros, que eles podem ser um e outro ao mesmo tempo.

Desconsiderar o valor da propriedade reversível do sujeito é engessar sua posição no *eu* ou no *outro*, absolutamente. É esse o risco que se corre ao sondar a identidade do sujeito ou que ele mesmo corre ao tentar mostrá-la e definir-se, centrando-se em uma posição absoluta que pode conter mais lacunas do que as teria, preenchidas, em posição de reversibilidade. Porque há momentos em que se é o outro para ser mais completamente a si mesmo, porque o *eu* é essa coisa globalizante, porosa, aberta.

Parece existir até certa incoerência nas considerações anteriores, mas esta parece ser uma decorrência da própria condição existencial do sujeito.

Discurso e sujeito se interpenetram numa relação de dependência mútua, fazendo com que a concepção de sujeito se expanda, descentralizando seu foco numa realização única, para abranger e considerar todas as formas de realização em possibilidade. A posição cambiante do sujeito do discurso indígena, objeto de nossa análise, e a existência de duas vozes em alternância levam-nos a essa reflexão e a depreender essas considerações.

O discurso revela o ponto de vista do enunciador em relação a um determinado tema. Ao mesmo tempo, contudo, é capaz de apontar a presença de um outro ponto de vista em sua própria enunciação, ou seja, um sujeito detendo um discurso que não é o dele. A idéia bakhtiniana a respeito

do caráter dialógico da linguagem pode explicar essas manifestações discursivas. Um sujeito enunciador, ao instituir-se como *eu*, estabelece, mediante sua posição em seu contexto lingüístico, político e social, um parâmetro de possibilidades de realização, que por sua vez delimita o tipo de construção discursiva com que ele pode operar. O que se situa fora dessas balizas caracteriza-se como discurso *"do outro"*. Quer seja pelas escolhas sintagmáticas e semânticas, quer seja pela abordagem paradigmática do tema, pode-se notar nitidamente a modalidade da relação sujeito-discurso.

> Toda a essência da apreensão apreciativa de enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o 'fundo perceptivo', é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. (BAKHTIN, 1986, p. 147)

O sujeito e as circunstâncias

O aspecto dinâmico da relação *sujeito - discurso — o outro* tende a cristalizar as posições polarizadas com uma certa rigidez, mascarando a condição de existência circunstancial, que cada um desses elementos tem.

Em se focalizando especialmente a identidade, a fixação das posições e da forma de existência do *sujeito*, do *discurso* e d*o outro* apresenta uma rigidez maior porque existe uma idéia de imutabilidade implícita no conceito de identidade, principalmente em se tratando da identidade do índio.

Muitas vezes a fala do índio enfoca particularmente o *eu*, muitas vezes colocado em 3ª pessoa, o que conota o estranhamento inerente ao exercício da subjetividade. Em situações de enunciação, ocorre de o sujeito passar durante todo o tempo entre a 1ª e a 3ª pessoas para falar de si mesmo. Vários caminhos poderiam proporcionar uma abordagem bastante interessante sobre a questão, como o da psicanálise, o da antropologia, o da sociologia, ou o da história, entretanto elegemos a teoria semiótica como o farol do que se poderia chamar de *"a captura desse sujeito camaleônico"* (LANDOWSKI, 1997, p. 8).

Entenda-se por isso a circunscrição de um ambiente teórico com a intenção de, ao mesmo tempo, controlar a interpretação dos dados e dilatar a abrangência dessa interpretação, posto ser a Semiótica capaz de

trilhar todos os outros caminhos teóricos citados sem sair de seu campo de atuação: a significação.

O ponto de partida desta análise é apontado pela existência de um sujeito (índio) cuja produção discursiva é exposta a um *outro* outro (branco), que se opõe a ele para defini-lo como índio, ao mesmo tempo em que desencadeia um processo de anulação de sua condição existencial de *ser* índio. Esse processo pauta-se pelas alterações provocadas no conjunto de características próprias do modo de *ser* do índio, a que se chama identidade.

O ponto crucial desse processo parece ser a transcodificação idiomática que seu discurso sofre, refletindo nas demais alterações em cascata, partindo da visão de mundo e da construção da realidade que a linguagem proporciona a partir de um código lingüístico.

Há, ainda, outros pontos. O primeiro ponto a ser considerado é a refração que a visão da realidade sofre com a mudança de idioma e com o próprio contato intercultural. Ao enunciar-se, expor sua situação, o índio aponta os passos do processo aculturativo e seus autores. Sob o ponto de vista lingüístico, enunciar-se a si mesmo é a oportunidade de construir-se como sujeito e de compor sua própria identidade, a despeito de causar, no próprio sujeito, algum estranhamento. Homologar ou rejeitar esse sujeito que se configura externamente pelo ato enunciativo é uma forma de tecer, implicitamente, uma alusão à autoria desse processo, bem como de legitimar sua existência. Enunciar-se é ainda uma alternativa de "des-repressão", porque o "calar-se" é uma forma de ser oprimido.

A discursivização que o índio faz do processo aculturativo, organizado cronologicamente e disposto passo a passo na enunciação, é a oportunidade de o sujeito mostrar-se a si mesmo e, independentemente de reconhecer-se ou estranhar-se, demarcando esse processo e visualizando-o com o distanciamento necessário à focalização de seus danos e da necessidade de denúncia.

O segundo ponto a ser considerado é a posição da identidade em xeque mediante a exposição constante ao processo aculturativo. O distanciamento que o ato de falar proporciona, além de permitir que a identidade seja avaliada pelo próprio sujeito, oferece a ele a oportunidade de detectar as relações avariadas, dando maior mobilidade a seu ponto de vista, condição única, segundo esta abordagem, para a busca do restabelecimento da ordem na própria relação. O ato do enunciador, de colocar-se no discurso, é uma auto-referencialização. Na discursivização, o *eu* é um produto de si

mesmo e assume essa autoria. O exercício da enunciação pode revelar os mecanismos alienantes do processo aculturativo.

O terceiro ponto a ser considerado é a exposição a que as condições de produção e o interesse da opinião pública expõem o enunciador. Leia-se condições de produção como sendo a relação ideológica contida na relação face a face entre elementos de culturas diferentes. Quando estes se comunicam, não é o sujeito individual que fala, mas o sujeito portador de uma voz coletiva. Leia-se opinião pública como sendo o conjunto de sujeitos da outra cultura, mais os sujeitos da própria cultura, que desempenham o controle sobre a atuação dialógica do sujeito enunciador.

> O 'dialogismo' do círculo de Bakhtin, como se sabe, não tem como preocupação central o diálogo face a face, mas constitui, através de uma reflexão multiforme, semiótica e literária, uma teoria da **dialogização interna do discurso**. As palavras são, sempre e inevitavelmente, 'as palavras dos outros': esta intuição atravessa as análises do plurilingüismo e dos jogos de fronteiras constitutivas dos 'falares sociais', das formas lingüísticas e discursivas do hibridismo, da bivocalidade que permitem a representação no discurso do discurso do outro [...]. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 27)

A enumeração desses pontos leva à inferência de que o sujeito constitui-se como seu próprio objeto, que ele parte de si em direção a si mesmo por um caminho sem retorno, porque muitas vezes ele se encontra no *outro.*

É o sujeito em busca de sua complementação, que na verdade nunca chega a termo.

O mosaico ideológico

Em todos os pontos abordados, existe a ênfase do *eu* por parte do sujeito. Quer em 1ª pessoa, quer em 3ª pessoa, seja centrado no *eu* ou no *outro*, o que o sujeito faz o tempo todo é discursivizar-se, buscando compor-se. O discurso passa a ser o próprio sujeito, anulando-se as fronteiras entre o *"quem"* diz e *"o que é dito"*.

Em uma macro-narrativa, pequenos episódios vão sendo narrados como se fossem peças de um mosaico, cuja representação dá a medida da significação de cada uma delas. Há uma releitura dos pequenos atos cotidianos, que isoladamente não teriam o mesmo sentido. A relação de umas peças com as outras e de cada uma com o todo estabelece esse sentido.

Cada ato contido na formação discursiva se reveste de uma significação ideológica porque é narrado e, assim, compõe a identidade.

Muitas vezes, a legitimidade desses atos, enquanto indícios de identidade, é questionada. Entretanto, como o mosaico (discurso) é visto como um bloco único, é tomado como um todo significativo. O que emerge dele como uma dissidência da significação são as duas vozes em alternância, que, como uma clave, vão estabelecendo escalas de sentido. Todas as nuances de conotações que vão se acumulando em camadas dão origem a outra formação multifacetada, o discurso aculturado, que é o discurso em que duas vozes, provenientes de culturas distintas, mesclam-se. Essa é a questão mais importante: o discurso aculturado é um discurso com duas vozes.

A identificação da manifestação da outra voz se faz basicamente de duas maneiras: por meio de pontos fragmentários de constituição diferente na regularidade da seqüência discursiva e por meio da alteridade a que esses pontos aludem. As características formadoras dessa alteridade apresentam-se mais ou menos precisas, de acordo com o campo temático e o contexto lingüístico em que se encontram inseridas. Por outro lado, todo o restante da seqüência enunciativa que não apresenta essas características de alteridade considera-se, por oposição, como sendo a voz própria do sujeito da enunciação. A proporção em que uma e outra voz se manifesta varia em relação aos fatores temáticos e lingüísticos, ressaltando-se, no discurso indígena, a situação de enunciação em uma outra língua, o que potencializa a capacidade de inserção da outra voz, se não invertendo, pelo menos alterando a proporção direta entre a voz do índio, do próprio sujeito, em relação ao predomínio de presença no discurso e a voz do outro, do branco, em relação à menor incidência durante a enunciação.

A presença de outra voz no discurso é bastante sutil, posto não apresentar marcas externas de qualquer ordem, exceto se fosse discurso direto ou indireto. Por apresentar-se assim, tão implicitamente, a detecção da outra voz fica por conta da interpretação, da apreensão do sentido produzido de modo diferente, da elaboração operada para produzi-lo e do ambiente ideológico a que ele pertence (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 32).

Outras observações interessantes podem-se depreender dessas ocorrências.

Existe uma transposição de pessoas para traduzir cada uma delas: a 1ª pessoa pode ser colocada para falar da 3ª, do mesmo modo que a 3ª pode

estar representando a 1ª, ou ainda, a 1ª pessoa referindo-se francamente a si mesma. Dependendo do efeito de sentido a ser criado, o discurso veicula essas combinações sem que fique claro qual delas está sendo privilegiada.

A identidade pode, porém, ser vista sob uma outra perspectiva. Antes de conhecer o "homem branco", o índio não se sabia índio, não se percebia como índio. Somente a partir do momento em que o conheceu estabeleceu-se uma relação de oposição, fazendo com que suas características passassem a significar características e o conjunto delas passasse a conformar sua identidade. A identidade do índio o é por oposição à identidade do branco. E antes, o que era? Todo o sentido da vida anterior ao contato com o branco é dado pela oposição que o contato cultural estabelece. Os conceitos de quantidade e de posse de terra, de liberdade, de mobilidade, foram todos formados a partir das modificações que as coisas sofreram, fazendo-as parecer, antes de diferentes, as coisas que são (ou eram). Sendo assim, o sujeito, para saber-se, precisa saber o *outro.*

Investigar o sujeito é, portanto, investigá-lo no interior das circunstâncias. Investigar sua identidade é investigar as circunstâncias em seu interior.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. *Cadernos de Estudos Lingüísticos* **19**. Campinas : Editora da Unicamp, jul./dez. 1990, p. 25-42.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem***.** São Paulo : Hucitec, 1986.

LANDOWSKI, Eric. *Présences de l'autre*. Paris, P.U.F., 1997.

POR UM CINEMA DE POESIA MESTIÇO: O ESBOÇO DO MOSAICO

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi*

1.1 Rascunhando a apresentação do cineasta

*"*O poema é antes de tudo um inutensílio*"*

Manoel de Barros

Joel Pizzini nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. Formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná, é cineasta e professor. Seu trabalho no cinema inclui direção, roteiro, produção e cinematografia. Entre outros trabalhos, realizou os filmes "Caramujo-flor" (1988), "Enigma de um Dia" (1996), "Abry" (2003), "Glauces – estudo de um rosto" (2001)[1], Dormente" (2005)[2], "Helena Zero" (2006)[3] e "Anabazys"

* Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). E-mail: giondas@hotmail.com

1 O diretor Joel Pizzini realizou o curta-metragem "Glauces, Estudo de um Rosto", que vem acumulando premiações nos festivais onde é exibido. Experimental, o filme reúne trechos de diversos filmes em que Glauce Rocha atuou e de cenas não-aproveitadas de "Terra em Transe" - em que interpretou a revolucionária Sara. Há ainda um registro sonoro de sua performance no teatro, na peça "O Belo Indiferente", de Jean Cocteau. "Glauces" - o "s" como forma de homenagear sua pluralidade artística - esboça, senão uma cinebiografia, um grande perfil de Glauce Rocha, com imagens fechadas em suas expressões faciais, em momentos de preocupação, de contentamento, de exaltação e até de constrangimento, nos erros de gravação. Pizzini, diretor conhecido por filmes poéticos como "Enigma de um Dia" - selecionado no Festival de Veneza -, banaliza intencionalmente o rosto de Glauce na tela, de modo a desvendar um mito muito mais comentado do que visto. O teor memorialístico do filme é acentuado com a ausência de narração e a música minimalista de Lívio Tragtenberg. No prólogo do filme, um pouco do histórico em torno da mitologia do nome "Glauce". "Glauces, Estudo de um Rosto" - Curta: 2001, 35mm, 30 min. Direção de Joel Pizzini. Disponível em <http://www.msnoticias.com.br> Acessado dia 12/06/07.

2 Segundo Marc Auge é um "filmensaio" que versa sobre os espaços de passagem, elegendo a estação de trem e a ferrovia como ambientes emblemáticos do fenômeno contemporâneo, tão certeiramente denominado "não-lugar". Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4805> . Acessado 22/07/2007.

3 "Helena Zero" é um perfil poético-experimental de Helena Ignez, numa linha próxima à do magnífico ensaio "Glauces - Estudo de um Rosto", que ele cunhou a partir de cenas de filmes com Glauce Rocha. Já Rogério Sganzerla, segundo marido de Helena, foi retratado para o Canal Brasil em "Elogio da Luz", assinado por Joel e Paloma. Disponível em <http://oglobo.globo.

(2007)[4]. Seu primeiro longa-metragem, "500 Almas" (2005), reconstrói a memória dos índios Guatós[5]. O documentário ganhou o prêmio de Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Trilha Sonora e Melhor Som no Festival de Brasília, o Margarida de Prata de Melhor Longa-metragem, concedido pela CNBB e Melhor Documentário – Júri Oficial no Festival do Rio, entre outros prêmios[6]. Joel é colaborador do Tempo Glauber, espaço dedicado à memória do cineasta Glauber Rocha, no Rio de Janeiro. Ao lado de Paloma Rocha, trabalha no processo de restauração dos filmes de Glauber[7]. Esse

com/blogs/docblog/pos>. Enviado por Carlos Alberto Mattos Acessado em 14/07/07.

4 "Anabazys", de Joel Pizzini e Paloma Rocha, que concorreu (na mostra Orizzonti, do festival de Veneza (2007), dedicada às novas propostas, e juntamente com uma versão restaurada de "A Idade da Terra", de Glauber Rocha. Fonte: http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/26/ult1817u6638.jhtm. Acessado dia 09/08/07.

5 N.E.: O documentário mostra o delicado processo de reconstrução da memória e da identidade dos índios Guatós, atualmente dispersos pela região pantaneira. O filme é – visto pela crítica como - etnopoético, construído com o uso de elementos reconhecidos por esta cultura: a água e a língua Guató. O longa-metragem foi filmado em localidades como a ilha Insua, no Pantanal, Cáceres, Poconé, Corumbá, Rio de Janeiro, Recife e Berlim, na Alemanha. Os índios Guató, que vivem dispersos pela região pantaneira, são os personagens desse documentário. A presença e a ausência de memória na cultura da tribo são usadas para resgatar a identidade dessa população, considerada quase extinta. Disponível em <http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5&noticia=560>. Enviado por Belém com em 28/05/2007. Acessado 20/07/2007.

6 Especialmente convidado para a exibição no MOMA em Nova Iorque em julho, 2006; Melhor Documentário Latino-Americano pelo *Sindicato de La Industria Cinematográficos de la Argentina* durante o *Festival de Mar Del Plata* 2006; Menção Especial do Júri pela *Red Cine de Derechos Humanos* durante o *Festival de Mar Del Plata* em 2006; Melhor Som, Melhor Montagem, Melhor Fotografia e Melhor Documentário no Festival de Cinema de Paraty – PARATYCINE – outubro/2005; Melhor documentário no Festival do Rio – setembro/2005; Melhor Documentário Latino Americano no Cinesul 2005 – junho/2005; Margarida de Prata pela CNBB – maio/2005 (Para a categoria de longa-metragem, esse prêmio é oferecido pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB - aos melhores filmes do cinema nacional. Esse prêmio destaca filmes do cinema brasileiro que apresentam valores éticos); 12º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá – para Melhor Fotografia e Melhor direção de arte. Maio/2005; 37° Festival de Brasília de Cinema Brasileiro – para Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Trilha e Melhor Som. novembro/2004; *Amazon Film Festival* 2005 – Menção especial do Júri – novembro/2005. Convites Especiais 500 Almas; *9th annual One World International Human Rights Documentary Film Festival* – Praga – 2007; Exibição no Festival Cinema Brasil 2006 in Tokyo; *Concurso Latino-americano Del 27 do Festival Internacional Del Nuevo Cine Latino-americano*, Havana – dezembro/2005. Disponível em <http://www.revistainonline.com.br/ ler_noticia_cultura.asp?secao=5&noticia=560>. Enviado por Belém com em 28/05/2007. Acessado 20/07/2007.

7 Ultimamente Joel tem habitado com mais freqüência o planeta Glauber. Com Paloma Rocha formou uma parceria na criação de filmes e na restauração e reedição em DVD das obras de Glauber. O casal trata da recuperação dos negativos de "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro". Para os extras do DVD de "Terra em Transe", Joel e Paloma co-dirigiram o documentário "Depois do Transe". Em pouco tempo, teremos "Anabazys" no disco de "A Idade da Terra" e "Milagres" no do "Dragão". E mais adiante, "Kanto Santo" para acompanhar "Barravento". "Retrato da Terra", também da dupla, enfocou a obra de Glauber a partir da chamada Trilogia da Terra. Até Dona Lúcia Rocha já mereceu o seu quinhão, no inusitado documentário "Abry", instantâneo da mãe-coragem quando paciente de uma cirurgia cardíaca. Disponível em <http://oglobo.globo.

cineasta prodigioso parece imune ao banal e ao gratuito. Cada passo da criação de Pizzini atende às necessidades poéticas dos temas ou das personagens de seus filmes.

Quem acompanha a série "Retratos Brasileiros", do Canal Brasil, admira-se com a qualidade dos programas rubricados por Joel Pizzini. Em "Um Homem Só", por exemplo, o ator Leonardo Vilar aceitou descerrar a intimidade de seu apartamento e de sua vida. De Paulo José, Joel soube retirar toda a verve em "Um Auto-retrato Brasileiro". Por sua vez, "O Evangelho Segundo Jece Valadão" enfocava o paradoxo entre o "cafajeste" de ontem e o pastor religioso de há pouco. Mário Peixoto lhe conferiu uma missão ilustre: recontar as filmagens de "Limite" numa obra de ficção, que se chamará "Mundéu – A Invenção do Limite". Antes disso, porém, a usina Pizzini produziu o curta "A Morte do Pai", sobre a passagem de Roberto Rossellini do cinema para a TV. Poderá ser o início de um projeto maior sobre as três passagens de Rossellini pelo Brasil. [8]

Segundo Cid Nader, o diretor percorre uma esfera à parte do que se imagina como normalidade no cinema atual.

> Os filmes de Pizzini normalmente se distanciam do facilmente classificável. Sua obra tem uma coerência e ousadia estética que aponta para a arte fina, bem elaborada, um grande artista com uma visão plástica muito particular do cinema; um "poeta imagético". (NADER, 28/06/07).

Pizzini edificou sua carreira de maneira muito mais conectada ao mundo dos curtas-metragens, ininterruptamente muito próximo de uma narrativa que procura eximir-se da culpa que ocasionaria o comodismo, enveredando-se na busca de outros modos de contar "histórias". Segundo Nader (2007) nesse aparentemente eterno processo, percebeu como poucos que dá sim para contá-las através de imagens, músicas, colagens, poesia, vagarosidade (no melhor dos sentidos), decupagem; passou a colocar em prática as possibilidades que talvez somente o cinema ofereça, e que parecem assustar outros autores.

1.2 A arte como linguagem, cinema como poesia

A obra de arte se configura como comunicação em linguagem artística. Segundo Lotman (1978), as diversas manifestações artísticas,

com/blogs/docblog/pos>. Enviado por Carlos Alberto Mattos Acessado em 14/07/07.

8 Maiores informações no site disponível em http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post. Acessado em 14/07/07.

sejam elas teatro, cinema, música, pintura etc, possuem uma linguagem que as organiza de modo particular. Linguagem, para Lotman (1978), é todo o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular (que servem para transmitir informação), ou seja "cada linguagem, é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissoluvelmente ligadas." E mais ainda, "cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante e, inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação" (1978:44-45). A mensagem é uma informação codificada que, por sua vez, é decodificada e, o mais importante, é re-codificada. A re-codificação é um dos conceitos fundamentais da semiótica da cultura.[9]

O que define a linguagem como sistema semiótico é a circunstância de ela ser constituída por signos, pois uma linguagem para exercer seu papel comunicativo deve, obrigatoriamente, dispor de um sistema de signos. Por consecutivo, a principal característica do signo é "a capacidade de exercer sua função de substituição" (1978:10). Na medida que estes são sempre o equivalente de alguma coisa, "signo subentende uma relação constante com o objeto que substitui" (1978:12). Assim uma linguagem não é, não obstante, um conjugado de signos avulsos, formados mecanicamente, pois os signos têm uma relação biunívoca entre sua expressão material obrigatória e o seu conteúdo. Assim, "os signos não existem como fenômenos isolados, mas sim como sistemas organizados (semânticos e sintáticos) constituindo uma das regras essenciais de qualquer linguagem". (LOTMAN,1978:12). Por sua vez, Lotman os divide em dois grupos: os signos convencionais e os signos figurativos. Os convencionais, em que a palavra é o exemplo mais típico, são aqueles em que a relação entre expressão e conteúdo tem uma motivação intrínseca. Por sua vez, os signos figurativos, ou icônicos, "supõem para o significado uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria e se caracterizam por sua maior inteligibilidade - o desenho é um grande exemplo" (1978:15). Dessa forma, os signos convencionais são codificados e os figurativos são sua antítese. No entanto se lembramos que os signos só podem ser lidos no interior de uma dada área cultural, os signos icônicos acabam tendo, neste âmbito, um caráter de convencionalização.

9 N.E.: A Semiótica da Cultura (SC) possui correntes de estudos diversas. Uma delas é de origem russa. Desenvolveu-se a partir de um grupo significativo de pesquisadores e ficou conhecida como a Escola de Tártu-Moscou (ETM). A proposta da semiótica de extração russa é descrever, no sentido de demarcar, os elementos inerentes às diferentes manifestações da cultura, às quais chamam de textos. Como esses elementos se relacionam nos movimento de formação de sentido.

Existe ainda para Lotman uma diferença essencial entre os signos figurativos e os convencionais, "esses últimos formam facilmente sintagmas e dispõem-se em microcadeias" (LOTMAN, 1978:20), facilitando a sua circulação seja em forma de frases ou em narrativas. Mas construir uma frase com signos figurativos, determinar a natureza de suas informações e de suas fronteiras é algo muito difícil. Ainda para o autor o mundo dos signos, icônicos e convencionais, não se limita, pois estes estão em constante interação, interpenetrando-se e repelindo-se continuamente, processo este que se evidencia nas artes. O grande exemplo citado pelo autor eslavo é o da literatura, "arte que a partir de signos convencionais, cria um texto que é um signo figurativo" (1978:20).

Para que houvesse o entendimento do texto não mais como um simples enunciado dado em uma linguagem qualquer, mas como um sistema de códigos marcado pela multivocalidade, foi necessário um considerável desenvolvimento do pensamento científico. Os textos artísticos por serem multivocais são acrescidos de uma unidade complementar, pois seus vários subtextos são (re)expostos na linguagem de uma arte dada: gestos, cores, sons, formas, imagens, iluminação e palavras traduzem-se por exemplo, para a linguagem do cinema.

Apesar de o autor se referir à complexidade do texto como um passo qualitativamente novo na ordem do texto, vale dizer que esta não é uma característica exclusiva deste tipo de sistema. Para ele, não só os elementos pertencentes a diferentes tradições culturais, históricas e étnicas, mas também os constantes diálogos intratextuais entre gêneros e ordenamentos estruturais de diversas orientações formam "esse jogo interno de recursos semióticos que, manifestando-se com maior claridade nos textos artísticos, resulta, em realidade, em uma propriedade de todo texto complexo" (LOTMAN, 1998:86). Assim, o estágio avançado de complexidade pode ser também verificado em outros tipos de texto da cultura. Ainda segundo Iuri Lotman (1998), o "texto", além de ser uma comunicação, cumpre também outras duas funções, quais sejam, a de transmissão de significados e a de geração de novos sentidos.

A estruturalidade é a qualidade textual da cultura sem a qual as mensagens não podem ser reconhecidas, armazenadas e divulgadas. No limite desse raciocínio situa-se a síntese sistêmica: o conceito de cultura como texto, na verdade, deve ser entendido como "texto no texto". Todo texto da cultura é codificado, no mínimo, por dois sistemas diferentes. Por conseguinte, todo texto da cultura é um sistema modelizante.

É o texto que reúne as características do tipo de cultura. Os aspectos do conceito de cultura como texto, apontados até aqui, permitem sistematizar alguns pontos-chave da semiótica sistêmica. Por um lado, o processo de passagem da informação em texto; por outro, a dinâmica do texto com o contexto. Ou seja

> O "trabalho" fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação (LOTMAN ; USPENSKII, 1981:39).[10]

1.2.1 A linguagem do cinema

O cinema é uma narrativa feita de imagens. É a fusão de duas tendências narrativas, a figurativa (fotografia animada, imagem-movimento) e a convencional, as palavras, que mesmo quando o cinema as elimina, surgem como um meio que falta. As palavras, na película, comportam-se como imagens (por exemplo, do cinema mudo) e podem simultaneamente ser signos convencionais e figurativos. Por sua vez, no cinema é a linguagem da fotografia que predomina, linguagem esta essencialmente figurativa.

O cinema só se tornou arte quando seu plano temático foi associado ao máximo de verossimilhança e ao máximo de maravilhoso (Méliés é seu precursor) e quando, por sua vez, a montagem consentiu colocar a nu a convenção intrínseca ao ajuste dos planos.[11]

Lotman (1978) acredita que a significação no cinema só se expressa pelos meios da linguagem cinematográfica e é impossível fora deles, pois "a significação cinematográfica resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema" (LOTMAN, 1978:77). O mundo artístico cinematográfico, fracionado em planos, é um mundo no qual foi introduzida a descontinuidade, em que todo segmento tem uma certa independência permitindo muitas combinações, ao contrário do mundo real. Isto só é possível neste tipo de arte graças

10 No texto integral de nossa tese, aprofundamos a reflexão acerca desses conceitos (retomando e associando a outros conceitos), especialmente no capítulo modular em que analisamos o cinema de Pizzini como um cinema barroco. Cf. CHACAROSQUI-TORCHI, 2008.

11 "A investigação da montagem é atribuída à escola de Brighton, outras vezes a Griffith, mas só se tornou teoria significativa graças às experiências e às pesquisas de Kuléchov, Eisenstein, Tynianov, Chklovski e toda uma série de cineastas e de investigadores soviéticos dos anos vinte". (LOTMAN, 1978:37).

ao plano, que adquire a liberdade da palavra. O plano só supera o seu isolamento, no movimento temporal, pela montagem, responsável pela seqüência narrativa:

> O cinema tem sua natureza narrativa, o ponto de vista como princípio de construção do texto é do mesmo tipo que o do romance, não se assemelhando ao da pintura, ao do teatro ou ao da fotografia. Além disso se o diálogo verbal no cinema é semelhante ao diálogo no romance e no teatro, é nesse sentido mesmo específico, que o correspondente no cinema ao discurso narrativo do autor no romance é a narrativa cinematográfica formada pelo encadeamento de planos. (LOTMAN, 1978:84).

Paralelos ao desenvolvimento da narrativa clássica cinematográfica, se desenvolveram vários movimentos de vanguarda que defendiam um cinema baseado na investigação perceptiva da técnica. E que formaram correntes teóricas mais tarde chamadas de formativas. Dois importantes cineastas, para a história, conseguem fazer correntes distintas dialogarem (realismo e formalismo): Pier Paolo Pasolini e Luis Buñuel defendiam uma determinada narrativa auto-expressiva buscando a potencialização da linguagem clássica e do formalismo. Tais teses foram denominadas "Cinema de Poesia".

1.3 Por um *Cinema de Poesia*

1.3.1 A versão de Pasolini

A obra "*Empirismo Ereje*" (PASOLINI, 1981) é uma reunião de manuscritos ensaísticos de Pier Paolo Pasolini . Nessa obra, o que mais nos interessa é o ensaio intitulado "O cinema de Poesia" em que Pasolini caracteriza a "tendência da configuração". Neste, fica claro o interesse do autor pela especificidade do cinema como arte e o jeito deste explorar as fronteiras da narração convencional. Esta não se faria pelo seu indeferimento puro e pueril, mas pela sua reestruturação. O primeiro item a ser referendado neste é a natureza da imagem, pressupondo uma duplicidade essencial entre sua concretude material e sua primitividade comunicativa. Essa dupla natureza da imagem cinematográfica reflete a iconicidade, no sentido que todo signo icônico tende para o vago de sua concreção. Em seus textos, Pasolini defende a tese de que o acúmen humano do real é análogo

à representação cinematográfica. Ou seja, a configuração cinematográfica, ao narrar e criar fábulas, seria similar ao método pelo qual o indivíduo interioriza e constitui o sistema sígnico em que vive – a realidade.

A identidade entre cinema e realidade, proposta por Pasolini, distancia-se nos filmes pela demanda temporal em que uma "vida vivida" está sempre submersa num presente descoordenado, e a "vida reproduzida" em um passado organizado. Para Pasolini o "cinema de poesia" inventa sua própria linguagem, porque inexiste uma abordagem cientifica sistematizada desta técnica audiovisual. Ou seja:

> Conhecemos o 'filme', (como conhecemos os homens ou os poemas), mas não conhecemos o 'cinema' (como ainda ignoramos o que seja a humanidade ou a poesia). Ou então, se sabemos um pouco o que é o cinema, é enquanto 'cinema indústria' (cinema industrial) ou enquanto cinema-fenômeno social "como se conhecêssemos uma 'língua' enquanto instrumental, sem saber ao certo o que ela é" (1981:135).

Fica certa então a diferença entre cinema (sendo uma abstração, tal como a noção de poesia) e filme que é o produto concreto, (tal como poema). Para o crítico é a montagem que torna o cinema uma linguagem, capaz, portanto de se fazer legível:

> A morte realiza uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja escolhe seus momentos verdadeiramente significativos e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente infinito, instável e incerto e por isto não descritível lingüisticamente, um passado estável e certo, e por isto bem descritível lingüisticamente (no âmbito precisamente de uma semiologia geral). Só graças a morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de plano-seqüências e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida. (1981:196).

É o cineasta que transforma o filme em narrativa.Enfim, em obra significativa. O cineasta deve mergulhar no caos de imagens significantes disponíveis à sua percepção, torná-las possíveis (isto é apreensíveis pela câmera em sua aparência exterior) para, só então, poder proceder à estilização ("definida como qualidade expressiva individual"). Segundo Pasolini, o que se verificou ao longo da história foi a formação de uma

gramática cinematográfica estilística, em que se tomou como padrão a prosa narrativa.

> A realidade é que o cinema no próprio momento em que se afirmou como "técnica" ou "gênero" novo de expressão, afirmou-se também como nova técnica ou novo gênero de espetáculo ou de evasão: com uma quantidade de consumidores inimaginável para quaisquer formas expressivas. (...) Ou seja, todos seus elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência: foram explorados como elemento inconsciente de choque e de persuasão: e por cima desse monstro hipnótico que um filme é sempre, foi rapidamente construída a convenção narrativa que forneceu a matéria de tantas inúteis e pseudo-críticas comparações relativas ao teatro e ao romance. Trata-se de uma convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa: mas com esta última, tem apenas em comum o aspecto exterior – os processos lógicos e ilustrativos – enquanto lhe falta um elemento essencial da linguagem da prosa: a racionalidade (PASOLINI, 1981:141).

Pasolini oferece, então, o "cinema de poesia" como uma outra possibilidade de produção que se alvitrasse a empreender as possibilidades significativas e a qualidade onírica intrínseca ao cinema – em contraposição à espécie narrativa "tendencialmente naturalista e objetiva" (1981:143). Aponta assim uma potencialidade quanto ao desenvolvimento de um espírito significativamente lírico-subjetivo. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço seria direcionado para fazer-se compreender (univocidade), no "cinema de poesia", o intento encontra-se na outra ponta, a da invenção da ambigüidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, não palpável. Segundo Pasolini: "O cinema, carecendo de um léxico conceptual e abstrato, é poderosamente metafórico, começa por isso forçosamente ao nível da metáfora" (1981:143). Ele ainda observa que a metáfora particular, da forma que se realiza na literatura, é praticamente impossível no cinema: O procedimento de metaforização no cinema "remete ao momento da criação, anterior a sua realização concreta nos filmes, correspondendo ao processo de transformação da realidade em representação ordenada, e da filosofia de ideais do artista em uma fábula." (PASOLINI, 1981:143). Octavio Paz, a esse respeito, em seu livro "*O arco e a Lira*", afirma:

> Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da

> realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. (1982:41)

Paz acrescenta ainda que "o homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo". (1982:41). Partindo desse pressuposto, Pasolini denuncia o modo como o "cinema de poesia" seria realizável. Apontando a não delimitação entre poesia e prosa indicando que a diferenciação refere-se à "tendências de configuração". Esclarece ainda que a poesia a que se remete não se reduz a uma poética interior à narrativa, mas ao emprego de uma "linguagem de poesia específica". Ou seja o "cinema de poesia" tem procedimentos que o denunciam dizendo respeito ao momento de estilização.

> A formação de uma "língua de poesia cinematográfica" implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de página líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da "subjetiva indireta livre": onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (PASOLINI, 1981:151).

Segundo, ainda, o cineasta, "a releitura do discurso indireto livre e do monólogo interior (recursos próprios da literatura) como uma subjetiva indireta livre é que viabilizam uma língua técnica da poesia no cinema" (1981:144). Na obra literária, o "discurso indireto livre" é caracterizado pela adoção por parte do escritor de uma linguagem introspectiva, psicológica, uma linguagem da personagem através do seu fluxo de consciência ou monólogo interior. O discurso de ambos, personagem e narrador, se interconectam diferenciando-se apenas estilisticamente. Por sua vez o "discurso direto" é a anulação do narrador que dá voz diretamente para as personagens através dos diálogos (atos e palavras). No cinema, os conceitos de "discurso indireto livre", "discurso direto" e "monólogo interior" precisam ser ponderados, pois não existiria uma forma de diferenciação estrita entre sentido visual de um grupo social determinado ou de uma comunidade. Pasolini aponta que, a diferenciação entre fala do diretor e das personagens fílmicas se dá pelo estilo, intuída pelo espectador na estruturação narrativa. Para o cineasta, o autor de cinema ao tentar diferenciar seu discurso individual da fala da personagem que está representando, se utiliza de "certos modos característicos da linguagem da poesia – uma operação estilística" (1981:144). A "subjetiva indireta livre"

possível no cinema caracteriza-se por certos procedimentos que denunciam a linguagem da poesia; entre eles a adoção de uma "subjetiva indireta livre de pretexto", em que o autor mescla, em maior o menor grau, o seu sistema de signos com os da personagem.

Os filmes em que se pode observar a tendência para um "cinema de poesia" caracterizam-se, ainda, pela existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta parece representar sua subjetividade (ainda que, tecnicamente, o filme não se apresente como uma câmera subjetiva constante). Esse cinema é realizado sob a forma de uma narrativa metafórica refletida pela contraposição entre a personalidade do cineasta (como autor-modelo)[12] e da personagem (como desdobramento do autor em uma segunda personalidade autônoma). Pasolini declara-se comprometido com a narratividade cinematográfica, não lhe interessando a expressividade pura, mas uma possibilidade de língua de poesia em que a expressão mescla-se à narrativa.

> A "subjetiva indireta livre" toma a forma de um pretexto porque "por baixo deste filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da mimesis visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista". (PASOLINI,1981:209)

O cineasta faz uma seleção ordenada que constitui o filme concreto, mas que se mostra sempre ameaçado de abandono em favor de outra possibilidade latente que emergiria do caos significativo. Revela-se então um outro procedimento comum no "cinema de poesia": a presença sensível da técnica. Existe no "cinema de poesia" um nível aparente de metalinguagem, em que a percepção da técnica é exigida para que se alcance um segundo nível narrativo. No "cinema de poesia", o autor busca o ideal de poesia também na literatura, a intradutibilidade: forma e conteúdos amalgamados.

No ensaio *Ossevarzioni sul piano-sequenza*, de 1967, Pasolini trabalha a partir das oposições análogas "morte/vida", "filme/cinema" da mesma forma que a morte opera uma "fulgurante montagem da vida", uma síntese discursiva dos principais momentos da existência humana, construindo "atos míticos e morais fora do tempo" (Xavier, 1993:104)

12 Umberto Eco (1994) faz a diferenciação entre "autor-empírico" e "autor-modelo", em que o primeiro representa o cineasta, escritor ou artista concreto, e o segundo representa uma abstração, é o autor projetado na obra. Da mesma forma, tem-se o "leitor-empírico" e o "leitor-modelo".

em oposição a esse infinito e absoluto plano-seqüência do presente que é a vida, o filme constrói um discurso em que se articulam os planos, cada qual sendo um ponto de vista sobre o todo (do cinema ou da vida). Assim, o cinema (uma impossibilidade) seria correlato à vida, como um hipotético plano-seqüência, enquanto que o filme, seu oposto concreto, palpável, criaria uma montagem do real, pondo cada ponto de vista (plano) em perspectiva com o todo. O registro cinematográfico fixa, delimita a realidade, tornando o presente em passado e ressacralizando-o ao fechar uma abertura inconclusa. Daí a recusa de Pasolini pelo plano-seqüência em seus filmes: este estaria ligado a uma tentativa de naturalização, que a montagem refutaria ao traçar uma iluminação retrospectiva do acontecido, criando uma nova relação com a temporalidade, um tempo sagrado, diverso do tempo da realidade profana, um tempo que pode ser acronológico, ou como nos diz Janice Tong (2001), um "tempo no limite da história".

A montagem é o que torna o cinema possível concretamente, é o meio pelo qual o caos significativo do presente da existência torna-se coordenável e legível. Por fim é o responsável pela sintaxe cinematográfica. Pasolini afirma que "é na montagem que se verifica a estilização" (1981:191). Acrescenta ainda que: "é nos ritmos, por conseguinte, ou seja, na montagem, que se pode, sobretudo falar de arbitrariedade e de convencionalidade no que se refere à língua do cinema" (1983:173). A montagem é um primeiro nível de sintaxe dentro do próprio plano, em que elementos selecionados da realidade são compostos, justapondo-se, depois, como processos pelos quais, planos e seqüências se articulam. A montagem denotativa representa o momento mesmo de síntese de estabelecimento de uma relação entre um plano e outro. A montagem rítmica é a que determina o ritmo de todo o filme e de um plano em relação ao outro, de acordo com as suas relações de duração. A sensibilidade perceptiva da montagem seria alcançada no "cinema de poesia" pelo descompasso nessas duas fases de montagem, estabelecendo relações estranhas entre os planos, seja em relação ao seu conteúdo denotativo, seja quanto ao ritmo.

Para Pasolini, o "cinema de poesia" representa a força em conflito com a narrativa clássica convencionalizada, denunciando-a. Do espectador é exigido um nível maior de atividade intelectual, uma vez que a metalinguagem é importante na narrativa e na interpretação, mesmo estando implícita na narrativa e não ocupando papel central. Anatol Rosenfeld assim explica o modo como o espectador atua na interpretação:

> O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque pretende atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma "ultrapassar" o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele.(ROSENFELD apud CANDIDO, 1985:34)

No "cinema de poesia" a abertura é enfatizada, chamando o espectador a se comprometer na interpretação. O filme tende a uma profusão de vazios de indeterminação simulados como vazios funcionais. O filme deixa o espectador frente a uma construção visual, que lhe exige uma interpretação pessoal.

1.3.2 A versão de Buñuel

As noções de "cinema de poesia", segundo Luis Buñuel, estão explicitadas na conferência "Cinema: instrumento de Poesia" (BUÑUEL apud XAVIER, 1983:331-337), nesta o cineasta sintetiza sua visão sobre o cinema, a realidade e o papel do artista. A filmografia de Buñuel é marcada pela exploração dos limites da linguagem, na busca de uma ruptura com a tradição narrativa. Para o cineasta, no "cinema de poesia" acentua-se o papel do cineasta/autor em revelar um mundo transformado ao seu público/fluidor, expondo, a si próprio, sua sensibilidade e sua visão da realidade através de imagens concretas. Buñuel acredita que "o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito" (BUÑUEL apud XAVIER, 1983:331). A potencialidade em expressar o mundo interior do artista através da imagem do real transformada em metáfora é que Buñuel desejava ver posta a efeito pelo cinema. O cineasta teria a função de trazer à tona o que percebe de fantástico e desconhecido na realidade, incitando o espectador a questionar a ordem aparente. O cineasta reinventaria a realidade, revelando o que não esteja visível no cotidiano, reorganizando-a de acordo com a subjetividade do cineasta em sua função de artista. No "cinema de poesia", a estrutura principal é a de vivência de estados emocionais; além das emoções das personagens, busca-se a recriação de suas emoções ou pensamentos em imagens marcadas pela subjetividade do cineasta – o agir da personagem é metáfora do mundo interior do autor. Como Pasolini, Buñuel indica um "cinema de poesia"

que não extrapola inteiramente a fronteira da narratividade, mas procura explorá-la, reformulando-a. A inter-relação entre o procedimento artístico e o predomínio da função poética também é prognosticada por ele.

Na sua sugestão de "cinema de poesia", o enigma e a recriação da realidade baseiam-se não em uma narrativa fantasiosa (ou fantástica) mas na forma que esta se estrutura. Daí a sua obstinação em empreender o potencial da linguagem extrapolando a fronteira da narrativa cinematográfica convencional. A montagem aparece como fator decisivo da edificação poética porque permite que surjam o fantástico e o misterioso.da conexão ou associação de imagens concretas da realidade (proposta que casa com o ponto de vista de Pasolini sobre a montagem). Buñuel enfatiza:

> Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram (BUÑUEL apud XAVIER, 1983:336)

O "cinema de poesia", proposto por Luis Buñuel, assinala para maior intercâmbio entre autor, obra e espectador. A preponderância da função poética da linguagem motiva um produto fílmico cuja forma, por si só, constitui uma narrativa menos funcional e mais significativa, na qual a interpretação dúbia é suscitada.

1.4 Por um "cinema de poesia" mestiço: a versão de Joel Pizzini

Joel Pizzini é conhecido por um trabalho extremamente pessoal no cinema. Seus filmes seguem a trilha do que o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini definia como "Cinema de Poesia": No "cinema de poesia" a personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. Nessa direção, a estética quando não coincide, precede à ética. Ou como diz o poeta curitibano Paulo Leminski, "o tema vem depois do poema" (LEMINSKI apud PIZZINI, 07/06/2007).

Considera-se cinema de prosa aquele vinculado à tradição literária, que tem como ponto de partida o que está sendo narrado. Já o "cinema de poesia" (e assim o cinema de Pizzini) tem como fundamento a procura de

uma linguagem específica, baseada na forma de se narrar. Pizzini ao ser questionado do porquê de fazer cinema responde:

> Para produzir sentidos, me consolar, exasperar o espírito, comunicar experiências, inventar realidades, me vingar do mundo, permanecer no tempo, para me salvar, enfim por absoluta necessidade de me expressar. O cinema para mim é um instrumento de poesia, pela sua polifonia e múltiplas possibilidades de abarcar os sentidos, alargar a imaginação, revelar mundos sensíveis... (PIZZINI, 07/06/2007)

"Caramujo-flor"[13] - Filme colorido com duração de 21 minutos, produzido em 1988, no formato 35 mm. O seu elenco conta com os atores Ney Matogrosso, Rubens Corrêa, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Almir Sater. O roteiro (assim como a direção) é de Joel Pizzini, a fotografia de Pedro Farkas, a música de Lívio Tragtenberg, R. H. Jackson e Tetê Espíndola. Geraldo Ribeiro e João Godoy cuidaram da qualidade sonora. A montagem ficou com Idê Lacreta. Clovis Bueno assina a direção de arte e a produção executiva é de Eliane Bandeira. Teorizando sobre o filme, Pizzini lembra que buscou em "Caramujo-flor" situar o anonimato do criador, mas experimentando em imagens a sua poesia, que é auto-definida como "armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, cores, imagens e sons" - o que coincide com o próprio sentido de montagem cinematográfica. Sem pretensão, mas com sinceridade, diz: - Um poema sob cinema... (PIZZINI,07/06/2007)

Como em um livro de poesia, em que a leitura linear não rege o percurso, esta obra se comporta como um livro-filme de páginas soltas, deixando fendas para o leitor-espectador conectar a partir dos fragmentos de imagens e sons, resíduos poéticos que, instavelmente, por ali transitam. O cinema de Joel Pizzini brota da ânima da imagem, espraia-se furiosamente pelo espaço fílmico, transgredindo limites temporais para, enfim, jorrar em nossos olhos faíscas visuais e sonoras de inquietantes contornos. O filme busca definir o homem e sua eterna busca pela natureza, principalmente de essência sertaneja, de onde tira sua inspiração, serve para impulsionar a cultura ameríndia do Mato Grosso do Sul. (SANTOS, 06/06/2007) Ao ser

13 N.E.: "Caramujo-flor" ganhou os seguintes prêmios: Melhor Direção - Festival de Brasília 1988;Melhor Fotografia - Festival de Brasília 1988; Prêmio Especial da UNB - Festival de Brasília 1988; Melhor Montagem - Rio Cine 1989; Melhor Filme (Júri Oficial) - Festival de Huelva (Espanha) 1988; Menção Honrosa - Festival de Curitiba 1989; Melhor Filme - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Fotografia - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Trilha Original - Jornada do Maranhão 1989.

questionado sobre o formato de curta-metragem o cineasta é contundente:

> Pela sua propriedade sintética, pela brevidade que tem tradição no conto, no haikai e pode condensar uma experiência intensa em pouco tempo, com muita essencialidade. O tempo de duração, a priori, não garante nada. Há desde longas que a gente não vê o tempo passar até curtas intermináveis. Depende do ritmo, composição e da articulação da montagem... O tempo curto, a brevidade, são apropriados para um cinema de voltagem poética. Cada filme dita seu tempo próprio, interno, subjetivo. Não há regras nesse sentido. Filmes de ensaio, experimentais, são quase como música de câmara, procuram "esconder o esforço" e exprimir muitas vezes o mínimo, com economia de meios (PIZZINI, 07/06/2007)

"Caramujo-flor" não pode evidentemente ser enquadrado numa linha narrativa linear clássica, mas também não se constrói pelo acaso. Pizzini, a exemplo de Pasolini, como também de Buñuel, escolheu muito bem o tratamento espaço-temporal de seu filme e a maneira de narrar. Significa dizer que narrar, a exemplo de Pasolini era poetar, isto é, fazer poesia, de forma que o estranhamento e o desconforto são provocados pelo belo. Para distinguir-se se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginar. Assim, o juízo de gosto, que é estético, e não é lógico, está fundado no sentimento de prazer e desprazer. Esse juízo não gera nenhum conhecimento, pois é baseado no sentimento do sujeito. Desse modo, na analítica do belo há uma articulação entre o entendimento e a imaginação, por isso não tem representação lógica, não constitui objetos e não tem interesse; sendo assim, é pura fruição, subjetivo e universal. O cinema de Pizzini é uma experiência de beleza – se oferece ao espectador como um evento plástico-sonoro indomável, cuja rebeldia estética afugenta os preceitos normativos da gramática clássica do código cinematográfico, imprimindo na sensibilidade do fotograma um discurso-desvio de fecunda imaginação. Desta forma, o "cinema de poesia" de Pizzini, por ser experimental, vai além dos pressupostos elencados por Pasolini, aproximando-se mais das definições de Buñuel. Como o próprio cineasta admite "novos conteúdos pressupõem novas formas" (CAETANO, 2005:307). Pizzini não produz apenas um "cinema de poesia", mas um cinema sobre e com poesia. "Caramujo-flor" não é apenas um filme narrativo que introduz a perspectiva da subjetividade poética, como prescreve Pasolini. É um filme totalmente subjetivo, poético, enigmático e obscuro, constituído sob a perspectiva

dissonante do universo estético de Barros. Esta assertiva está presente na asseveração do cineasta:

> O cinema não-narrativo que particularmente me interessa, só encontra espaço no curta-metragem (raras exceções) e na vídeo-arte, que cada vez mais vai ganhando corpo e se tornando uma vertente entre o cinema e as artes plásticas (PIZZINI, apud CAETANO, 2005:307)

Portanto o "cinema de poesia" de Pizzini é mestiço, pois privilegia um conjunto de procedimentos formais caracterizados pelo cruzamento de procedimentos estéticos de múltiplas origens o que inclui a forte presença da contradição, do paradoxo, do desequilíbrio, gerando no receptor um certo estranhamento no que diz respeito aos valores, modelos e referências que se encontram integrados na obra. A naturalização do que poderíamos chamar de uma tensão harmoniosa entre elementos díspares, apontando para conflitos aparentemente insolúveis, é que parece ser a característica peculiar de uma obra mestiça. Essa parece ser a concepção que Gruzinski (2001) tem de uma obra de arte mestiça: "Em vez de se limitar a representar 'situações de impasse' ou a rejeitá-las, cada uma dessas obras, aciona deslocamentos ou mutações que cultivam de todas as maneiras os recursos da mestiçagem e da hibridação" (GRUZINSKI, 2001:320). Vale lembrar ainda que, para o autor, a mestiçagem não é um estado excepcional das relações interculturais que gerariam um caos temporário, mas sim uma condição permanente de tais relações: "As mestiçagens nunca são uma panacéia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados." (GRUZINSKI, 2001:320). Canclini afirma que mestiçagem passa por uma família de conceitos, por sua vez prefere o termo hibridação para nomear as diversas mesclas interculturais ou seja "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2003:19).

No pensamento de Laplantine e Nouss (1997), o termo mestiçagem que é originário do latim *mixtus* (mistura), se constitui no seio da biologia e vai aos poucos migrando para outros campos. Aparece pela primeira vez em espanhol e no português para designar, no contexto da colonização, o mulato, o "*criollo*". Aceito pela lingüística e pelo estudo das religiões, embrenha-se de modo tímido no campo antropológico, hesita no da arte (designando por exemplo o barroco) e torna-se problemático, e para alguns até inaceitável, no domínio da ciência e da epistemologia.

Laplantine e Nouss (1997) afirmam que a grande e única regra da

mestiçagem é a falta de regras, pois cada mestiçagem é única, particular e traça seu próprio futuro. Mestiçagem é uma invenção nascida da viagem e do encontro que transforma a submissão em diálogo e recriação. Para os autores

> A dúvida está intrinsecamente ligada à mestiçagem, simultaneamente como causa e efeito: ela age como profilaxia da suspeita que se levanta sobre qualquer totalidade homogênea, incluindo a personalidade individual (1997:64)

Pizzini assume essa condição mestiça por seu cinema ter uma tessitura móvel, em contínua metamorfose, esperando sempre outras misturas. Um cinema que instaura a dúvida e não dialoga com a obsessão de mercado e que busca a todo custo a média e a mídia, o cineasta advoga:

> meus projetos estão "condenados" a dialogar com a tradição ou a falta dela, já que sou antes de tudo um pesquisador de imagens, atento aos avanços de nosso tempo e antenado com os novos recursos e tecnologias disponíveis (PIZZINI,apud CAETANO, 2005:307).

Assim fica claro que o termo mestiço, por nós utilizado, não remete a cor, mas "a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros modos e organização do pensamento"(PINHEIRO, 2006, p.10). Numa primeira mirada, Pizzini admite que se sente entusiasmado por um certo cinema europeu da década de 70 e 80, de baixo orçamento produzido pelos próprios diretores. Nessa direção "a percepção do cinema como"música da luz" (na definição de Abel Gance) abriu janela para futuros arranjos e combinações" (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).Confessa ainda Pizzini:

> Como bom colonizado, precisei passar pela descoberta dos cinemas novos da Europa (Herzog, Godard, Fellini, Antonioni) e leste europeu (Forman, Polanski) para depois valorizar a dimensão épica e poética do cinema novo brasileiro (Glauber, Joaquim Pedro, Nelson e Seraceni). E, por tabela perceber a grandeza do cinema de invenção inaugurado por 'Limite' e erigido particularmente por Rogério Sganzerla e Bressane (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).

E foi através dessa contaminação antropofágica, designada por Pizzini de "limítica" que o cineasta passa a se interessar sistematicamente por um cinema experimental, um cinema de autor, baseado na pesquisa

de materiais naturais que se refletem na umidade e luz solar, nas coisas do chão, na relação entre corpo e natureza, num mapeamento mosaico de nossa paisagem cultural, quanto a isto afiança o cineasta:

> me interesso pelo cinema de pesquisa de linguagem de pretensões confessadamente artísticas. Perseguindo sempre o conteúdo formal, ou a forma de produzir sentido por meio da matéria onírica. Condensar forma e in-formação é minha permanente obsessão. (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).

De qualquer modo, as idéias de renovação permanente dos conflitos de produção do cineasta como de qualquer produção cultural e de valorização de procedimentos estéticos vinculados a tais conflitos vêm contribuir sobremaneira para a reflexão e análise das obras mestiças. Afinal como assevera Pizzini, de forma indagativa, ao comentar "Caramujo-flor": "Porque precisamos no cinema ficar presos a uma ordem de cliclês herdados e convencionalizados a partir da literatura e da narrativa burguesa?" (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300). Para o cineasta só a poesia tem como função "alargar a percepção do mundo, ressignificar palavras e imagens e sondar formas de percepção não visitadas". (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).

Em "Caramujo-flor" a fragmentação recorta momentos e, ao mesmo tempo, enquanto recurso discursivo, os fragmentos de imagens e poemas, possibilitam ao espectador a inserção de recortes particulares, de indagações. São imagens sinestésicas, poéticas, que contaminam quem as vê. Fogem as imagens, ficam os recortes, os detalhes, fica a memória, pois a dimensão da heterogeneidade discursiva do filme está dita no trabalho de ruptura da imagem. Assim a fragmentação, dentre outros, parece ser o grande recurso narrativo do filme, recurso que nos permite entendê-lo como uma grande metáfora. Só o trabalho de memória do espectador é que pode realizar a fusão das imagens. E o que vem sustentar essa nossa análise é – além de nos remeter aqui, ao conceito de policromia, que recobre o trabalho de interpretação de uma imagem por remissão a outra imagem (e não apenas a palavras) – a referência à noção de efeito metafórico, segundo o qual os sentidos são produzidos por deslizamentos, por transferência. Ao se interpretar a imagem pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem

aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. Ou como pensa Eisenstein:

> Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentido e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o expectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida em que este se verifica. (1990:20).

Falar desse aspecto da imagem – a infinita capacidade de significar através da possibilidade infinita de segmentabilidade – é de fundamental importância tanto para se desvincular a definição do signo não-verbal da do verbal, quanto para se ancorar a afirmativa de que a imagem é um texto, direção esta que define a imagem-texto como um todo coerente enquadrado por uma moldura, buscando aí a relação todo/parte e, conseqüentemente, lidando com a possibilidade de segmentação da imagem, através da segmentação dos elementos de composição constituídos na relação fundo/figura (SOUZA, 2000).

O esboço do Mosaico

O cinema de Pizzini abunda em referências que não se esgotam como signos, mas é um grande leque de possibilidades como se este estivesse todo o tempo refazendo a linguagem do cinema e precisasse de um novo espectador (uma nova visão) a cada imagem projetada na película. Por causa das representações compartilhadas da dissolução do mundo e a dissolução de formas discursivas convencionais. Ou seja, a narrativa de Pizzini pede o tempo inteiro que o leitor-espectador faça o seu reflexivo trajeto para a construção de seu próprio filme (narrativa).

Tentamos explorar no trabalho a imagem do mosaico, obra de arte que tem como técnica o ungir de fragmentos, retalhos, o de matérias em forma de cacos, restos e até mesmo entulhos. Acredito que a melhor metáfora para os procedimentos cinematográficos de Joel Pizzini é a do mosaico, procedimento também assumido por Manoel de Barros na composição de sua obra:

> Porém a nós, a nós sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem

> fragmentado, que perdendo suas crenças perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas.(...) E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida por escombros. Sendo assim, cada vez mais o aproveitamento dos materiais e passarinhos de uma demolição. (BARROS, 1990, 309).

Tais fragmentos são unidos pela montagem, ou colagem que entre "os modos de expressão próprios da arte moderna, é um exemplo privilegiado de mestiçagem formal", no pensamento de Laplantine e Nouss (1997:108). O cortar e colar próprios da montagem, somados ao cúmulo da desordem, as urdiduras transitórias, inacabadas e insatisfeitas resultam numa atividade de tecelagem ininterrupta. A não resolução, o descentramento, as metamorfoses, a dúvida existencial, o tornar-se devir faz de "Caramujo-flor", uma obra barroca, uma obra mestiça. "Ora, para o barroco, a mestiçagem é como uma segunda pele, talvez a primeira." (LAPLANTINE e NOUSS 1997, p.51).

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão; poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Record,1990.

CAETANO, Daniel. (Org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005:* ensaios. Rio de Janeiro: Contracampo/Azougue Ed.,2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas:* Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad.Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____**.** *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CARAMUJO-FLOR (Curta metragem). Diretor: Joel Pizzini;Produção Idê Lacreta;Gênero Experimental, Ficção;Elenco: Ney Matogrosso/Rubens Correa/Tete Espínola/Aracy Balabanian/Almir Sater;1988. Duração de 21 minutos; Son color.

CHACAROSQUI-TORQUI, Gicelma da Fonseca. Por um cinema de poesia mestiço: o filme "Caramujo-flor" de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2008, 177f.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

EPSTAIN, Jean. "O filme contra o Livro". In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990**.**

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

LAPLANTINE e NOUSS, François e Alexis**.** *A Mestiçagem*. Trad. Ana Cristina leonardo. Lisboa: Bilioteca Básica de Ciência e Cultura-Instituto Piaget, s.d/ 1997.

LOTMAN, Iuri.*Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTEAN, Iuri *La Semiosfera II*. Madrid: Catedra, 1998.

NADER, Cid. *500 Almas*: Docudrama de Joel Pizzini explora o universo mítico e existencial da cultura guató. Enviado dia 28/06/07. Disponível em <http://www.omelete.com.br/cine/100006451/500_Almas.aspx. Acessado dia 14/07/07>

PAZ, Octavio. *Convergências:* ensaios sobre arte e literatura. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. Rio de janeiro: Rocco, 1991.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Ereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

_____.*Escritos póstumos*. Lisboa: Moares, 1979.

_____.*As últimas palavras* do herege. Lisboa: Asírio &Alvim, 1983.

_____.*Os jovens infelizes* -, antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição*: Formas na cultura mestiça. Piracicaba, SP: UNIMEP, 1984.

_____*Comunicação e Cultura, Barroco e Mestiçagem* (org.). Campo Grande: Uniderp, 2006.

PIZZINI, Joel. *Questionário Joel Pizzini***.** Acessado dia 07/06/2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>.

SANTOS, Altair dos. In *POLCA-ROCK: UMA EXTENSÃO SOCIAL*.<http://br.geocities.com>. Acessado em 06/06/ 2007.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente. *Por uma ética do desperdício:* Escritos sobre um corpo. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TONG, Janice. "Crisis of ideology and the disenchanted eye: Pasolini and Bataille". In: **C***ontretemps*, nr 2, maio, 2001.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal,1983/1991.

_____.*O discurso cinematográfico.; a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Sites consultados

<http://www.millarch.com.br/ler.php?id=13153>. Nasce um cineasta com a poesia de Manoel Barros Acessado em 07/06/2007.

<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4805> Acessado 20/07/2007.

<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos> Acessado dia 14/07/07.

<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/26/ult1817u6638.jhtm> Acessado 20/07/2007.

<http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5&noticia=560> Acessado dia 14/07/07.

<http://www.omelete.com.br/cine/100006451/500_Almas.aspx> Acessado dia 14/07/07.

<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>. Acessado em 07/06/2007.

<http://br.geocities.com>. Acessado em 06/06/ 2007.

FILOSOFIA E ESTUDOS LITERÁRIOS
AS CONTRIBUIÇÕES DE PAUL RICŒUR

Adna Candido de Paula[1] (UFGD)

Paul Ricœur, um dos grandes filósofos do século XX, não pretendia postular uma teoria literária, entretanto, voltou-se para o estudo do discurso, da metáfora e da narrativa ficcional, por considerar que nesses âmbitos é possível compreender a dimensão ética da ação. A compreensão dessa orientação ética presente nas narrativas ficcionais só é possível pelo fato de o sujeito se interpretar interpretando o mundo ali reconfigurado. A problemática desse pensador sempre foi filosófica. Mas, ao voltar sua atenção para a linguagem e a interpretação, deparou-se com uma série de "problemas" comuns aos teóricos da literatura: a temporalidade do texto, a subjetividade e dimensão temporal dos sujeitos que produz o texto e que o lê, a questão da recepção, a estrutura do texto, a questão do contexto social e histórico, assim como a da representação literária. A hermenêutica ricœuriana aposta na pluralidade das interpretações, chamando a atenção para o que denomina "nó semântico". Essa visão revela como toda interpretação é limitada e coerente no interior de sua própria perspectiva, e, portanto, exige que se reflita sobre a ambigüidade da estrutura significativa da linguagem que funciona como símbolo.

A "forma" de escrever ricœuriana, que traduz muito bem os seus postulados hermenêuticos, pode ser representada pela imagem da teia de aranha: em seus textos, existe o fio condutor que trama um diálogo, à maneira de Sócrates (maiêutica), com diversos outros escritores, filósofos, ou não. Dessa forma, Paul Ricœur lê e faz ler todos esses pensadores. Para cada um dos tópicos pertencentes, ao mesmo tempo, à filosofia ricœuriana e à teoria literária, é possível apreender, dentro do texto de Paul Ricœur, uma fortuna crítica, constituida por textos que fazem parte da tradição

1 Profª. Drª. Adna Candido de Paula é professora adjunta I da Faculdade de Comunicação e Letras daUniversidade Federal da Grande Dourados, pós-doutoranda da Universidade Estadual de Campinas e autora e coordenadora dos projetos de pesquisa "Teoria Literária e Hermenêutica Ricoeuriana: UmDiálogo Possível" e "Teoria Literária em Foco: Uma investigação Epistemológica dos Processos Hermenêuticos".

de estudos acerca de cada um dos elementos sobre o qual se debruça, tais como, a linguagem, a representação e a metáfora. No caso da recepção, por exemplo, o diálogo do filósofo inicia-se com Aristóteles e continua com outros escritores que se debruçaram direta ou indiretamente sobre a mesma questão: Wayne Booth, Michel Charles, Wolfgang Iser, H.-R. Jauss, Gerard Genette, Michael Riffaterre e Hans-Gorg Gadamer. Resumindo: os textos de Paul Ricœur funcionam como dupla contribuição para os estudos da Teoria Literária. Primeiro, porque, ao tratar dessa rede de problemas caros à literatura, amplia a relação interdisciplinar no trato com o texto literário, instaurando um diálogo que já é uma marca constante dos estudos acerca da literatura. Segundo, porque, não só traz implícita a tradição de estudos sobre cada um dos elementos, como amplia a discussão com novas considerações.

*

E o que é hermenêutica? Etimologicamente, o vocábulo "Hermenêutica" remonta ao verbo grego *hermeneuein*, traduzido por "interpretar", e ao substantivo *hermeneia*, "interpretação", objeto do tratado *Peri hermeneias*, "Da interpretação", de Aristóteles. O termo aparece também em Platão, assim como em alguns escritores antigos mais conhecidos, como Xenofonte, Plutarco e Eurípides. O deus Hermes, mensageiro dos deuses, tinha por função traduzir aquilo que estava além da capacidade humana de compreensão para algo inteligível, função que representa um dos significados do verbo grego: "traduzir" (não só no sentido de passar de uma língua para outra, como no de aproximar o sentido de algo distante no tempo ao sentido do sujeito que, no caso, lê); como as "traduções" feitas, no ato da leitura, de mundos historicamente distantes do mundo contemporâneo do leitor, como o mundo de Homero, por exemplo. Os outros dois sentidos do verbo são "dizer" e "explicar". Dessa maneira, as três vertentes do verbo estão reunidas sob o signo da "interpretação".

O termo hermenêutica vem associado a diferentes momentos e tendências de pensamento ao longo da história. Verena Alberti (ALBERTI, 1996: 1); divide a tradição hermenêutica em três abordagens: a que considera a hermenêutica como a ciência da interpretação de textos, ligada ou não a uma concepção filosófica que lhe seja atrelada; a que postula uma hermenêutica epistemológica, que aposta nos laços entre hermenêutica e história; e, por último, a que toma a compreensão hermenêutica como

pressuposto da existência humana. Hermenêutica, para Ricœur, é toda disciplina que procede por interpretação, em seu sentido forte, ou seja, é o discernimento de um sentido oculto num sentido aparente. A interpretação, segundo o filósofo, é diferente da explicação; "explicar" seria, por exemplo, realizar a análise estrutural de um texto, permitindo-o adquirir um *sentido*, uma estrutura; já a "interpretação" pressupõe um sujeito leitor, que se apropria do texto, atualiza-o e o "traduz", conferindo-lhe uma *significação*. Nessa direção, Ricœur dialoga com diferentes pensadores das três abordagens referidas acima, Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer, assimilando elementos de cada uma delas na configuração que propõe para a hermenêutica moderna. Assim, Ricœur identifica a origem da hermenêutica na base da tradição exegética.

A exegese busca a compreensão do texto bíblico a partir de sua intenção, procura o *sentido oculto*, a verdade moral do texto. Para Wilheilm Dilthey, filósofo da virada do século XIX, a interpretação dos clássicos e dos textos bíblicos está na base do surgimento de uma hermenêutica genuína, atrelada ao uso da gramática e às circunstâncias históricas. Para Ricœur, a exegese suscita um problema hermenêutico: toda literatura, por mais que seja ligada à intenção do texto, sempre é realizada no interior de uma comunidade, de uma tradição ou de uma corrente de pensamento vivo. A exegese implica uma teoria do signo e da significação. O desígnio profundo da interpretação é "superar uma distância, um afastamento cultural, o de equiparar o leitor a um texto que se tornou estranho e, assim, incorporar seu sentido à compreensão presente que o homem pode ter dele mesmo" (RICŒUR, 1969: 08). Ricœur parte da consideração de que o plano da linguagem é o plano de compreensão da natureza humana para promover uma ontologia da compreensão: "[...] uma compreensão simples permanece no "ar" enquanto não mostrarmos que a compreensão das expressões multívocas ou simbólicas é um momento da compreensão de si; o enfoque semântico se encadeará, assim, como um enfoque reflexivo" (RICŒUR, 1969: 13). Compreender não é mais um modo de conhecimento, mas um modo de ser, o modo desse "ser" que existe compreendendo. É também no plano da linguagem que é possível diferenciar o "compreender", como forma de conhecimento, do "compreender", como forma de ser. O processo de compreensão do texto só é possível graças a uma desapropriação, por parte do leitor, de seu próprio mundo: "Então eu mudo o eu, mestre de si-mesmo, pelo eu, discípulo do texto" (RICŒUR, 1986: 54). Nesse sentido,

a compreensão não é um simples transporte de uma subjetividade em um texto, mas a exposição de uma subjetividade ao texto. Ao expor sua subjetividade ao texto, o sujeito, ou leitor, entra em contato com a alteridade do texto e estabelece a possibilidade do conhecimento de si:

> Toda interpretação propõe vencer um afastamento, uma distância entre a época cultural revoluta, à qual pertence o texto, e o próprio intérprete. Ao superar essa distância, ao tornar-se contemporâneo do texto, o exegeta pode apropriar-se do sentido: de estranho pretende torná-lo próprio; quer dizer, fazê-lo seu. O que ele persegue, através da compreensão do outro é a ampliação da própria compreensão de si mesmo. Assim toda hermenêutica é, explícita ou implicitamente, compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro (RICŒUR, 1969: 18).

Nessa mesma ótica, a interpretação é reflexiva no que diz respeito à cultura – interpretamos para manter viva a própria tradição na qual nos encontramos. Ricœur postula uma terceira temporalidade – o tempo do sentido – onde se entrecruzam as duas temporalidades: o tempo da tradição e o tempo da interpretação, sendo que o primeiro transmite e o segundo renova. O tempo do sentido está intimamente ligado à constituição semântica do símbolo, visto que o "símbolo leva a pensar, faz apelo a uma interpretação porque ele diz mais do que diz e jamais termina de o dizer" (RICŒUR, 1969: 28). Na hermenêutica não há enclausuramento dos signos; a interpretação concentra-se na articulação do lingüístico e do não-lingüístico, da linguagem e da experiência vivida. O interesse filosófico pelo simbolismo se justifica pelo fato de ele revelar, por sua estrutura de duplo sentido, a equivocidade do ser – o ser se diz de múltiplas maneiras.

A hermenêutica postulada por Ricœur é singular; renuncia ao velho sonho romântico de unificação das interpretações em uma única hermenêutica totalizadora. Por isso, Ricœur defende a pluralidade irredutível dos conflitos interpretativos. Para ele, existem sempre diferentes maneiras de se ler um texto literário e uma leitura não exclui, necessariamente, a outra. É nesse ponto que se insere outra grande contribuição ricœuriana para a tradição dos estudos da teoria literária – a questão da recepção, com ênfase no ato de leitura: "[...] uma obra conclui seu percurso no ato de leitura... A leitura é um tipo de lugar do conflito. Um conflito central entre o que é proposto pela obra e o que o leitor traz para a leitura, com suas expectativas e suas recusas" (RICŒUR, 1994). Trabalhando com os conceitos de "leitor implícito" e "autor implícito", Ricœur amplia a discussão acerca da recepção. O pensador francês fala da *monstration*, o fato de que

uma obra visa, para além da intencionalidade de seu autor, enquanto obra de arte, ser apreciada, ser divulgada, promovendo com esse eterno desvelar uma reinscrição temporal. A recepção, para Ricœur, é parte constituinte da obra; numa entrevista concedida a Jean-Marie Brohm e Magali Uhl, ele afirma que a obra só existe na sua capacidade de *monstration*, pois sem recepção, sem leitor, não há obra que se configure como tal.

Ainda no que se refere à prática da interpretação, Ricœur irá tematizar a respeito da dimensão poética, notadamente, com a publicação da obra *La métaphore vive*, em 1975. A metáfora é viva porque promove a inscrição da imaginação em um "pensar mais" no que diz respeito ao conceito. É a luta por pensar mais, sob a conduta do "princípio vivificante", que traduz a alma da interpretação. Ricœur estabelece uma relação comparativa entre o que ele denomina "metáfora morta" e "metáfora viva" tendo como valor a questão da subsistência ao tempo. As metáforas fazem referência a um sentido, a um referente e, portanto, precisam ser contextualizadas. Aquelas que não subsistem ao tempo, que se transformam em senso comum e que são assimiladas plenamente dentro de uma linguagem que anula seu poder metafórico são metáforas mortas. Já as metáforas vivas são aquelas capazes de ultrapassar as convenções da linguagem, assim como de renovar o olhar: "[...] somente as metáforas autênticas, ou seja, as metáforas vivas, são ao mesmo tempo acontecimento e sentido" (RICŒUR, 1975: 127). Já que a metáfora pode surgir como fusão de sentidos, ela é o local por excelência do conflito entre o "velho" e o "novo". Portanto, a metáfora não nasce de um grau zero da escritura, mas sim de um sentido sedimentado. O novo sentido tem sua origem no sentido antigo e, portanto, o renova. A poética de Ricœur é concebida como uma poética da liberdade, aberta para o engajamento, aberta para a ação. É na análise do enunciado metafórico que se deve enraizar uma concepção referencial da linguagem poética que sustente a abolição da referência da linguagem comum e se oriente em direção ao conceito de referência partida, duplicada: "[...] é essa inovação do sentido que constitui a metáfora viva" (RICŒUR, 1986: 289). É a metáfora viva que torna possível uma dimensão dinâmica da vida, que se realiza pela interação entre texto e leitor. No exato momento da leitura do poema, ocorre uma espécie de curto-circuito entre o "ver como", característico do enunciado metafórico, e o "ser como", correlato ontológico desse último. O fundamento primeiro de todos os textos e análises ricœurianas é o do entendimento da ética, da ação humana e da supremacia da ética em relação à moral. Não é por acaso que figuras como Aristóteles e Santo Agostinho estão constantemente presentes em suas análises.

A interdisciplinaridade entre o discurso filosófico e os estudos da Teoria Literária é muito antiga. O que há de comum nesses dois textos é o fato de ambos colocarem a obra literária em "movimento". Como afirmou Ricœur em *O conflito das interpretações*, a obra literária possui diferentes e múltiplos saberes; os procedimentos hermenêuticos empreendidos, tanto pela filosófica como pela teoria literária, colocam em movimento esses saberes.

Para encerrar esse panorama geral de abordagens ricœurianas, no que diz respeito à literatura, lembro sua significativa contribuição quanto à questão da identidade narrativa. Por ocasião da redação da tríade *Tempo e narrativa*, Paul Ricœur formulou a hipótese de que no processo da constituição da identidade narrativa, individual ou de uma comunidade histórica, estava inserida a fusão entre história e ficção. Como suporte dessa tese, Ricœur propôs as seguintes questões: não se tornam as vidas humanas mais legíveis ao serem interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito?; essas "histórias de vida" não se tornam, por sua vez, mais inteligíveis, quando lhes são aplicadas modelos narrativos - as intrigas - extraídas da história e da ficção? O que nos leva a pressupor que o conhecimento de si próprio é uma interpretação. A interpretação de si próprio, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada. Esta última serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou uma ficção histórica, comparáveis às biografias dos grandes homens em que se misturam a história e a ficção (CORREIA, 2000).

Para provar sua tese, Ricœur inicia suas considerações tratando das duas vertentes da identidade: a mesmidade e a ipseidade. A identidade, que tem por raiz o latim *idem*, está ligada à questão da permanência no tempo; a forma como o sujeito persevera e manifesta essa permanência caracteriza-se como "identidade-mesmidade". Apesar de suas diferentes subdivisões[2], é possível identificar a identidade *idem* por uma única figura: o caráter, que representa as marcas distintivas e as identidades assumidas

2 "Sob o título de mesmidade vêm arranjar-se váriоas critérios de identidade: a identidade numérica da mesma coisa através dos seus aparecimentos múltiplos, identidade estabelecida com base em provas de identificação e reidentificação do mesmo; a identidade qualitativa, em outros termos a semelhança extrema de coisas que podem ser trocadas umas pelas outras sem perda semântica, *salve veritate*; a identidade genética, atestada pela continuidade entre a primeira e a última fase do desenvolvimento que temos para o mesmo indivíduo; a estrutura imutável de um indivíduo reconhecível à existência de uma invariante relacional, uma organização estável". (RICŒUR, 1995: 101-102).

pelas quais um indivíduo pode ser reconhecido como sendo o "mesmo", tanto no nível físico quanto no psicológico. Já a "identidade-ipseidade", ou identidade como si-próprio, tem por raiz o latim *ipse*. A ipseidade, não é a mesmidade. A diferença entre o "si-próprio" e o "mesmo" é ontológica. A ipseidade pertence à esfera de problemas que derivam do *Dasein* (o ser-aí), ou seja, problemas que concernem às questões sobre o modo de ser do "ser" e ao modo como esse "ser" se relaciona enquanto "ser". À mesma esfera de problemas pertencem as noções como "ser no mundo" e "ser-com". Contudo, o "si-próprio" encontra-se em interseção com o "mesmo" num ponto preciso, no que consta da permanência no tempo. E é sobre esse problema que se concentra a tese de Ricœur:

> A minha tese, desde logo, é dupla: a primeira é que a maioria das dificuldades que ocupam a discussão contemporânea sobre a identidade pessoal resulta da confusão entre duas interpretações da permanência no tempo; a segunda é que a noção de identidade narrativa oferece uma solução às aporias referentes à identidade pessoal (RICŒUR, 1988: 296).

A concepção de identidade narrativa de Ricœur promove o confronto entre duas espécies de ficção: a ficção científica e a ficção literária que a tese narrativista coloca em jogo. De acordo com Ricœur, a narrativa constrói o caráter durável de um personagem, que se pode denominar como sua "identidade narrativa", construindo o tipo de identidade dinâmica própria à intriga que faz a identidade do personagem. É, pois, em primeiro lugar, no enredo, que se faz necessário procurar a mediação entre permanência e mudança, antes de poder aplicá-la à personagem. A vantagem deste desvio pelo enredo é que ele fornece o modelo de concordância discordante sobre a qual é possível construir a identidade narrativa do personagem. A configuração dessa identidade ipseidade tem reflexos na aplicação da literatura à vida. Através da mediação narrativa, chega-se à constatação de que o conhecimento de si próprio é, de fato, uma interpretação de si próprio.

*

De acordo do Antoine Compagnon, quando falamos em Teoria Literária, estamos nos reportando, obviamente, às correntes teóricas surgidas no período pós-romântico, quando a abordagem dos textos literários "não é mais fundada em considerações não lingüísticas, considerações,

por exemplo, históricas ou estéticas, quando o objeto de discussão não é mais o sentido ou o valor, mas modalidades de produção de sentido ou de valor" (COMPAGNON, 1999: 24). Nesse sentido, é possível afirmar que vemos, desde o início do século XX, uma sucessão de teoria literárias. O movimento da crítica e da teoria literária é, no geral, pendular: ora voltado para a materialidade da obra, ora voltado para o seu entorno, ou seja, ora metodológica, objetiva e "científica"; ora impressionista, humanista e reflexiva. Na opinião de Assis Brasil (BRASIL, 1995: 38), a crítica e a teoria literária hoje assumem e incorporam uma verdadeira *soma* de tendências: ora mais ligadas à lingüística, ora às filosofias do momento. É nesse contexto que há uma grande contribuição dos estudos de Paul Ricœur, para além do fato de tratar dos temas levantados anteriormente; trata-se da possibilidade de uma metodologia amplificadora. Paul Ricœur é considerado por muitos pensadores da atualidade como um intelectual engajado, no sentido de ser um pensador que se voltou para os problemas do seu tempo, que aproximou o discurso filosófico da vida real, atual, ao dar ênfase à questão da ação humana. O ponto alto desse engajamento está na forma como ele se dá, ou seja, na metodologia que tem por princípio uma generosidade impar. Ricœur respeita o "outro" texto, posiciona-se, inicialmente, como leitor disposto, ou seja, como a abertura de aceitação do "outro". Após esse trabalho de leitura, o filósofo inicia o procedimento hermenêutico, que se apresenta como uma *praxis*. O passo seguinte ao da leitura é o da inserção desse texto na trama dialógica da qual já fazem parte outros textos, tanto modernos quanto tradicionais. Essa "abertura" ao texto pelo ato da leitura é um procedimento modelo para a aproximação do texto literário, assim como para a aproximação dos textos teóricos. Só o conhecimento investigativo do material analisado, obra ou teoria literária, permite a instauração da hermenêutica amplificadora, aquilo que Ricœur denomina "hermenêutica da suspeita". Mas não existe uma ânsia pela totalização; acontece justamente o contrário. Como observou Jeanne-Marie Gagnebin (1997: 264), Ricœur desmistifica as pretensões teóricas totalizantes. No processo interpretativo confrontam-se sempre dois mundos, o da obra e o do intérprete. Ambos devem ser refletidos. O processo hermenêutico desapropria duplamente o sujeito da interpretação: obriga-o a uma ascese diante da alteridade da obra, e, num segundo momento, desaloja-o de sua identidade primeira para o abrir a novas possibilidades de habitar o mundo, processo que Ricœur denomina como *refiguração*. O mesmo procedimento observado em relação ao texto literário, pode ser

incorporado pelo discurso teórico, ou seja, é preciso considerar que a obra literária, enquanto mundo que se manifesta, expõe diferentes elementos que permitem diferentes leituras. Paul Ricœur chamou a atenção para essa pluralidade de interpretações quando comentou a análise freudiana em *Leonardo*, considerando-a redutora por ter como base o dado biográfico do arrebatamento do jovem Da Vinci dos braços de sua mãe para ser readaptado no lar paterno. O desejo recalcado, a recuperação dessa mãe para sempre perdida, é ainda uma análise que passa pelo símbolo, que por si só abre a possibilidade para "outras" leituras. Ricœur conclui, em sua análise, que o psicanalista deveria estar preparado, por sua própria cultura, para esse confronto: "[...] não para aprender a limitar exteriormente sua própria disciplina, mas para descobrir nela as razões de levar sempre mais longe os limites já atingidos" (RICŒUR, 1969: 175-176). Em resumo, enquanto metodologia de abordagem do texto literário, os postulados ricœurianos são paradigmáticos para o procedimento da intertextualidade literária, assim como para a interdisciplinaridade entre os saberes.

Na atualidade, com a profusão de teorias literárias emergentes, há de se pensar a possibilidade do diálogo entre elas, há de se apostar na possibilidade de troca, do aproveitamento, da intertextualidade dentro da própria "textualidade" literária. Trata-se não somente de ler outras ciências e saberes, a fim de enriquecer o suporte teórico de abordagem do texto literário, mas de ler e dialogar com outro saberes pertencentes ao próprio domínio literário. Mas é preciso atentar para a radicalidade da ação inversa, para a qual Jacques Derrida (1991) chamou a atenção, a saber, a apropriação do discurso do outro, o desrespeito às peculiaridades desse discurso, uma espécie de canibalização mútua entre as diferentes teorias literárias: "Não é difícil imaginar que tipos de monstro tais operações combinatórias necessariamente geram, bastando lembrar o fato de que teorias incorporam teoremas opostos, os quais, por sua vez, já incorporavam outros" (DERRIDA, op. cit.: 26).

Para pensar a questão nesse âmbito, uma pergunta se impõe: Por que Paul Ricœur, filósofo, utiliza-se do discurso literário para traçar suas considerações filosóficas? A primeira observação a ser feita é com relação aos "gêneros" literários eleitos; dentre a profusão desses, Paul Ricœur destacou dois: o poético e o narrativo. As considerações que fez a respeito desses dois gêneros estão presentes em *La métaphore vive* e nos três tomos de *Temps et récit*. A metáfora viva trata, na verdade, de figuras do discurso, da teoria dos tropos, enquanto a narrativa trata, efetivamente, de

gênero literário. Ambos são considerados em suas capacidades de inovação semântica. A metáfora permanece viva por conta da resistência das palavras em seu emprego usual, assim como por sua incompatibilidade no nível da interpretação literal da frase. Aqui, volta-se à questão da relação dialética entre "explicar" e "compreender". Compreender, no caso da metáfora, é retomar o dinamismo em virtude do qual um enunciado metafórico, uma nova pertinência semântica, emerge das ruínas da pertinência semântica surgida em uma leitura literal de uma determinada frase. Segundo Ricœur, o discurso poético traz para a linguagem aspectos, qualidades, valores da realidade, a que o sujeito não tem acesso através da linguagem diretamente descritiva; valores que só podem ser atingidos por conta do jogo complexo entre a enunciação metafórica e a transgressão regrada de significações usuais de nossas palavras. Ricœur fala não somente do sentido metafórico, mas da referência metafórica, para traduzir esse poder do enunciado – o de "re-descrever" uma realidade inacessível à descrição direta. Com base nessa constatação, o filósofo aponta para a relação existente entre o "ver-como", que concentra a potência da metáfora, e o "ser-como", revelado pelo primeiro no sentido ontológico.

No que consta da narrativa, Ricœur observa que a intriga de uma narrativa integra a assimilação predicativa, cara à metáfora. Na narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que, também, é uma obra de síntese: "[...] pela virtude da intriga, os objetivos, as causas, os acasos são reunidos sob uma unidade temporal de uma ação total e completa" (RICŒUR, 1983: 09-10). É essa *síntese do heterogêneo* que aproxima a narrativa da metáfora. A metáfora *viva* produz uma nova pertinência na predicação, já a narrativa produz a intriga ficcional, ou seja, uma nova congruência no agenciamento dos incidentes. Nos dois casos, a inovação semântica é somada à inovação produtiva de sentido. Compreender, no caso da narrativa, é retomar a operação que unifica em uma ação, inteira e completa, o múltiplo constituído pelas circunstancias, os objeto e os meios, as iniciativas e as interações, os adicionais da sorte e todas as conseqüências inesperadas da ação humana. O que equivale a dizer, no entendimento de Ricœur, que a função mimética da narrativa coloca um problema paralelo ao da referência metafórica. A narrativa é a aplicação "especial" da referência metafórica na esfera do agir humano: enquanto a redescrição metafórica reina no campo dos valores sensoriais, fáticos, estéticos e axiológicos, que fazem o mundo *habitável*, a função mimética das narrativas usa da referência no campo da ação e de seus

valores *temporais*. Ricœur entende que as intrigas ficcionais representam o espaço privilegiado onde o sujeito re-configura sua experiência temporal confusa. É nesse espaço, originariamente literário, que a filosofia encontra uma saída para suas aporias investigativas: "É nessa capacidade da ficção de re-figurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga" (RICŒUR, 1983: 12).

No que tange aos estudos literários, todos os elementos que compõem tanto o enunciado metafórico quanto o discurso narrativo – tais como, a linguagem, os tropos, as personagens, o enredo, a temporalidade, a espacialidade, as ações e as representações ganham uma dimensão ampla que implica tanto a análise imanente da obra, quanto a sua dimensão humana. Como defende Ricœur, o que se desenha nesses estudos é uma vasta esfera poética que inclui enunciado metafórico e discurso narrativo.

REFERÊNCIAS

ABEL, Olivier. *L'éthique interrogative: herméneutique et problématologie de notre condition langagière.* Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

ALBERTI, Verena. "A existência na história: revelações e riscos da hermenêutcia". Rio de Janeiro: *Revista Estudos históricos*, nº. 17, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG,1999.

CORREIA, Carlos João. "A Identidade Narrativa e o Problema da Identidade Pessoal". Tradução comentada de «L'identité narrative» de Paul Ricœu r. Universidade de Lisboa: *Arquipélago 7* (2000), p. 177-194.

COSTA, Miguel Standler Dias. *Sobre a teoria da interpretação de Paul Ricœur*. Porto: Contraponto, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*. Paris: Éditions Verdier, 1991.

----. "Le retrait de la métaphore". In: *Psyché: inventions de l'autre.* Tome I, nouvelle édition augmentée, p. 63-93. Paris: Galilée, 2003.

DOSSE, François. *Paul Ricœur – le sens d'une vie*. Paris: La Découverte, 2001.

PALMER, Richard E. *Hermeneutics. Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. 7th printing, Northwestern University Press, Evanston, 1985.

RICŒUR, Paul. *De l'interprétation. Essais sur Freud*. Paris: Le Seuil, 1975.

----. *Du texte à l'action – essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

----. *Interpretação e ideologia***.** Organização, tradução e apresentação de Hultin Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Aleves, 1977.

----. "Entretien avec Paul Ricœur par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl

– ‘Arts, langage et herméneutique esthétique’”: *www.philagora.net*

----. “Entretien avec Paul Ricœur par Alain Veinstein”. *France Culture,* 17 de maio de 1994.

----. *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay.* Paris: Calmann-Lévy, 1995.

----. *La métaphore vive.* Paris: Le Seuil, 1975.

----. *Le conflit des interprétations – essais d’herméneutique.* Paris: Éditions du Seuil, 1969.

----. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

----. *Réflexion faite: autobiographie intelectuelle*. Paris: Esprit, 1995.

----. *Temps et récit, tome 1: L’intrigue et le récit historique*. Paris: Le Seuil, 1983.

----. *Temps et récit, tome 2: La configuration dans le récit de fiction.* Paris: Le Seuil, 1984.

----. *Temps et récit, tome 3: Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

SILVINO JACQUES: NA CONFLUÊNCIA DAS FRONTEIRAS

Maria de Lourdes Gonçalves de Ibanhes[1]

> Alguém pode roubar e não ser ladrão, matar e não ser assassino. O pobre Martín Fierro não está nas confusas mortes que cometeu, nem nos excessos de protesto e bravata que atrapalham a crônica de suas desenvolturas. Está na entonação e respiração dos versos; na inocência que lembra modestas e perdidas felicidades e na coragem que não ignora que o homem nasceu para sofrer. (Borges e Guerrero. *O Matín Fierro*).

Introdução

Os traçados de fronteiras nem sempre obedecem às demarcações naturais ou às impostas por tratados e negociações políticas, ou ainda por tradições culturais. Temos visto as fronteiras como espaços semoventes e virtuais, que nem sempre acatam as leis e onde, na maioria das vezes, se produzem autênticas culturas do "contrabando". O que permite ampliar a conceituação de fronteira para além da égide do geográfico, do histórico e do político, deixando entrever "[...] situações que a literatura comparada modernamente contempla: a da contaminação, a da migração de temas, a da intertextualidade, a da interdisciplinaridade" (Masina, 1995, p. 845). Nesse aspecto, os limites tornam-se "interfaces disfarçadas" de espaços mais abrangentes onde circulam movimentos de trocas.

Assim, devido ao seu caráter flutuante, as fronteiras podem ser atravessadas e até mesmo "[...] se expandir pelos domínios em um ato de subversão" (Virílio *apud* Hissa, 2002, p. 41), fazendo com que as regiões não coincidam exatamente com os limites instituídos pelos sistemas nacionais, criando-se o que foi chamado por Rama de "comarcas culturais". Ou seja, uma região vai além dos seus limites naturais e políticos, ela "cresce" com suas heranças culturais. Exemplo disso são as comarcas pampeana, que engloba Argentina, Uruguai e Brasil e a comarca guarani, esta formada pelo Paraguai e a estender-se pelo Brasil e pela Argentina (Aguiar, 2002).

---

1 Mestre em Letras, na área de Estudos Literários. O trabalho é parte da dissertação de mestrado "Silvino Jacques: entre fronteiras reais e imaginadas" (2008), defendida no PPG em Letras da UFMS, sob a orientação do professor Dr. Paulo Nolasco. marina.mancuso@bol.com.br

Léa Masina (1995), analisando as fronteiras do Cone Sul, sublinha que "[...] a História dos países do Cone Sul estrutura-se em torno da figura do contrabando". Não só desses países, diríamos, mas dos espaços fronteiriços de um modo geral, e aqui destacamos dois deles, o Rio Grande do Sul e o Mato Grosso do Sul. O primeiro teve, durante muito tempo, mais contato com os platinos do que com o resto do país, pelo qual era, de certa forma, ignorado; enquanto o segundo, também, acrescentando-se a este o contato direto com o Paraguai. O fato de terem vivido o "drama da fronteira", devido à situação geopolítica de seus territórios, fez esses estados terem características sociais, econômicas e culturais diferenciadas do resto do país, e, no caso do Rio Grande do Sul, bem mais próximas dos vizinhos platinos.

O heroísmo gauchesco é originado da integração entre as duas culturas, a sul-rio-grandense e a platina. Antes de se falar em Mercosul e sem a funcionalidade dos tratados luso-castelhanos, a mobilidade das fronteiras já promovia, de forma natural, a integração lingüística e cultural. Foi o trânsito entre fronteiras que possibilitou a confluência da imagem do gaúcho para a cultura rio-grandense, e, diríamos, pela aproximação com o Paraguai e devido à grande migração gaúcha para o Mato Grosso do Sul, essa figura não deixa de confluir também para esse estado.

Nesta perspectiva, Carvalhal confirma essa "passagem", ao analisar as literaturas de fronteira:

> Ao se constituírem em "zonas de contato" preferenciais, as literaturas de fronteira podem ser visualizadas como conjuntos supranacionais de unidades históricas análogas, onde se produz uma interação permanente de tradições culturais e de convenções literárias. No caso da literatura sul-rio-grandense em relação as literaturas do Uruguai, da Argentina e do Paraguai, das quais é vizinha, não é difícil reconhecer formas de representação comum (o gaúcho seria uma delas), tendo função específica em cada contexto cultural. (Carvalhal, 2003, p. 158).

No século XIX, a figura mítica/heróica do gaúcho se estabiliza, e, reforçada pela tradição oral, "[...] passa a tema de interesse literário. Um fenômeno comum, tanto entre rio-grandenses como entre os platinos" (Martins, 1980, p. 27). No entanto, é necessário lembrar que a imagem do gaúcho, produto de uma perspectiva romântica, é estimulada apenas no Rio Grande do Sul. No Prata, a literatura explora uma outra face do gaúcho, a do homem contraditório, justo e malfeitor ao mesmo tempo. Exemplo dessa

tendência é a personagem Martín Fierro, título da obra homônima, de José Hernández, publicada em 1872 e considerada obra fundadora da literatura argentina. No entanto, contrariando a tendência sul-rio-grandense, já no século XX, surge a personagem real/imaginária, o gaúcho Silvino Jacques, que se aproxima muito do seu irmão platino Martín Fierro.

"Sob a égide do cavaleiro errante"

Nossa análise volta-se para a figura do herói e bandoleiro Silvino Jacques, personagem particularmente inédita nos estudos literários regionais e que requer atenção da crítica cultural, seja pela importância e originalidade de que se reveste a *Décima gaúcha,* texto de autoria do próprio Silvino Jacques, seja pela apropriação recente de sua história, por outras linguagens, como o cinema, por exemplo, e também, pelo relato sobre a vida do *porojukahá,* – assassino, matador em guarani –, escrito por Brígido Ibanhes, intitulado *Silvino Jacques*: *o último dos bandoleiros*; ou ainda, pelas aproximações existentes entre as obras *Décima gaúcha* e *Martín Fierro*, que vão além da forma e da semântica para estender-se às características das personagens. A partir desses dois textos, a história de nosso herói / personagem cresce em significação no macrotexto da região fronteiriça.

No final de 1929, quando Mato Grosso do Sul ainda era Mato Grosso, surge no estado um migrante que, tempos depois, se tornou parte da história e hoje é representação do imaginário cultural e personagem literário. Trata-se de Silvino Hermiro Jacques, gaúcho de Camaquã, município de São Borja, filho de Leão Pedro Jacques e Máxima Santana Jacques, nascido em 17 de fevereiro de 1906, afilhado de Getúlio Vargas. Tendo estudado até os quinze anos de idade, concluiu o ginásio e chegou a ser sargento, mas, jovem arruaceiro, logo se envolveu em crimes, perdendo a nomeação que aguardava como fiscal de linha de trem. Fugindo de um histórico de crimes e estripulias praticados no Rio Grande do Sul, escolheu como refúgio o cerrado do Oeste, na fronteira com a República do Paraguai, a região sul do Mato Grosso, onde ele dá continuidade a sua saga, tornando-se herói da Revolução de 32 e também o mais famoso bandoleiro da região.

Com a fama angariada até então e cada vez mais crescente, o memorial de seus feitos extrapola toda tentativa de inventário, numa longa e aterrorizante, mas também heróica página de luta e violência que tem a duração exata de uma década, quando, em 19 de maio de 1939, foi

morto pela captura nos campos da fazenda Aurora, em Bela Vista. Esta história tem antecedentes e continuidades, seja na vida real, seja na ficção. Entretanto, o que interessa nesse momento é a verificação, em torno da personagem real/mítico/lendária do bandoleiro Silvino Jacques, sua fama e suas associações com a representação mítica do gaúcho, na figura do Martín Fierro, encravadas em solos fronteiriços, através do seu legado escrito, o texto *Décima gaúcha*, comprovando como uma região de fronteira propicia o surgimento de "osmoses" e reproduções, "[...] onde algo migra, se reelabora e se refaz". Quando se trata de produção literária, Carvalhal afirma: "[...] percebe-se que a literatura trabalha nos limites, nas margens, em processo de interação de elementos vários" (Carvalhal, 1994, p. 95).

A personagem Martín Fierro representa a ambigüidade natural do gaúcho em sua honestidade muitas vezes bárbara, em conflito com as forças dominantes, que sempre reage com violência a qualquer tentativa de cerceamento de sua liberdade. Características do gaúcho platino, que muito se aproximam da contraditória figura de Silvino Jacques, o bandido da colônia que se transforma em herói, envolvido numa aura lendária. Roberto Mara, na abertura da edição comemorativa dos cem anos de Martín Fierro, comenta que "[...] *aguien ya dijo que solo ilegan a ser absolutamente universales, las obras que captan auténticos problemas regionales. Y entendemos que es verdad*" (*apud* Hernández, 2004, p. 6). É verdade, quando "as personagens são símbolos e não seres", quando representam a espécie humana com todos os seus problemas e se repetem de geração em geração, transformam-se numa espécie de mito fundador. Chauí afirma que "[...] mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo" (2000, p. 9). Jacques, assim como Fierro, evoca a repetição do mito do "cavaleiro errante", que se inicia com Quixote e vem alocar-se nos pampas platinos por meio da figura do gaúcho andarengo, até "desembocar" nos pampas sul-rio-grandenses com uma personagem que ultrapassa a ficção, porque é "real", mas sua realidade está imbricada no mito.

Fierro, assim como Jacques, resolve, de acordo com Borges, "[..,] ser um gaúcho foragido; ou melhor, o destino resolveu por ele." (Borges, 2005, p. 47). Torna-se, dessa forma, um vagabundo, delinqüente, assassino. Para alguns, é um homem justo, justiceiro libertador; para outros, um malvado vingativo. Pelos atos que cometeu, todas as definições negativas são justas; no entanto, Borges diz que se pode argumentar "[...] que esses

juízos pressupõem uma moral que Martín Fierro não professou, porque sua ética foi a da coragem e não a do perdão. Mas Fierro, que ignorou a piedade, queria que os outros fossem retos e piedosos com ele e ao longo de sua história se queixa quase infinitamente" (Borges, 2005, p. 95). Os comentários tecidos por Borges sobre Fierro poderiam, perfeitamente, ser direcionados a Silvino, haja vista as coincidências que existem na história das duas personagens. Sob essa perspectiva, ao confrontarmos a *Décima Gaúcha* e *Martín Fierro*, destacam-se algumas relações entre os dois textos, pontuadas a seguir.

Martín Fierro* e a *Décima gaúcha

A *Décima gaúcha,* originariamente escrita em versos, está dividida em duas partes. Na primeira parte, há noventa e seis **sextilhas,** e na segunda, cento e trinta. A maioria das estrofes possui versos de sete sílabas; no entanto, há versos com cinco e seis sílabas. Segundo Cascudo "A sextilha, versos de seis pés, é a forma popular dos 'desafios' e dos romances publicados em todo o Brasil, comentando assuntos novos ou velhos, líricos, guerreiros, políticos, gerais ou locais" (2006, p.368). No Rio Grande do Sul, a poesia gauchesca deriva da literatura oral e do cancioneiro popular e, como reconhece Bertussi, o que caracteriza a produção anterior a 1824 e 1875 – chegada dos imigrantes alemães e italianos, respectivamente –, "[...] é o fato de ser não-intelectualizada, anônima, e dever sua permanência ao fato de representar os ideais e os sonhos de uma coletividade" (1997, p. 15). Nessas produções há uma predominância das quadras, mas também ocorrem outras formas, como as décimas e as **sextilhas**. Assim, pode-se constatar na *Décima Gaúcha* certa semelhança com a forma do cordel, pois o que predomina são as rimas consoantes, alternando rimas ricas e pobres, e a sextilha com versos de sete sílabas; em que o segundo, o quarto e o sexto versos rimam entre si e os outros são versos brancos. Desse modo, o esquema de rimas é descrito como ABCBDB:

Cerrou bonitas descargas	A
Todas contra nossa vida	B
Meu tio caiu baleado,	C
Mas levantou em seguida,	B
Dando tiros espaçados,	D
Fazendo por nossa vida.	B

(Jacques, 1978, p.3)

O título do texto de Jacques, conforme a cópia a que tivemos acesso, está grafado sem acento: *Decima Gaucha.* Além disso, pode-se perguntar: por que décima, se não há uma única estrofe de dez versos? Meyer diz que, para o gaúcho, décima é uma história contada em versos (1979, p. 720). A *Décima Gaúcha* é uma história escrita em versos, mas não tem a estrutura de uma décima, pois teria que ter estrofes de dez versos e oito sílabas. Décima é uma forma bastante usada na Espanha; foi usada por Cervantes, entre outros (Cascudo, 2006). A estrutura do texto em estudo, como foi dito antes, é praticamente a mesma do cordel. O cordel, por sua vez, é fruto da influência do Romanceiro Ibérico no Brasil. O romanceiro tem sua origem na Idade Média; é um gênero poético que corresponde, na Península Ibérica, à balada narrativa européia.

Em *Prosa dos pagos* (1979), Meyer já constata a permanência da tradição portuguesa na poesia popular gauchesca, além da influência platina. Na verdade, a herança portuguesa do romanceiro influenciou o Brasil de norte a sul, porém Meyer afirma que a tradição do romance no Rio Grande do Sul é pouco expressiva, diferente do Nordeste, onde se encontram romances longos. Aliás, ele se surpreende com a minguada produção popular do romance, tendo em vista o passado tão cheio de lutas e de dez anos de Revolução Farropilha, e constata:

> O fato é que, apesar de tanta guerra e guerrilha, por exemplo, não temos o romance do herói emponchado, quando o seu vulto cresceu não sei quantas vezes sobre o lombo das cochilhas, devido à fatalidade do rebateque vivemos tanto tempo, abarracados e dormindo em cima das armas". (Meyer, 1979, p. 70-71).

Com certeza Meyer não conhecia o texto de Jacques, no qual se encontra o herói ou anti-herói "emponchado" e características do cordel, como foi mostrado, não perdendo de vista a filiação dessa forma com o romanceiro, e não esquecendo, também, que muitos querem derivar a poesia gauchesca da poesia de *payadores*. Borges e Guerrero (2005) afirmam que "a circunstância de que o metro octossílabo e as formas estróficas (**sextina**, décima, copla) da poesia gauchesca coincidem com as da poesia *payadoresca* parece justificar esta genealogia." (2005, p. 11-12, grifo nosso). *Payadores* corresponde aos improvisadores profissionais da campanha, talvez o que no Nordeste seja chamado de repentistas. Como se vê, as correlações existem. Porém, há uma diferença crucial, os *payadores* não usam uma linguagem rústica, característica da *Décima gaúcha*, como também do *Martín Fierro*,

bem como nos repentes do Nordeste, textos que têm semelhanças com a *Décima*, tanto em relação ao conteúdo, quanto à forma.

Essas coincidências formais, principalmente entre textos do Rio Grande do Sul e platinos, têm explicação na oralidade, visto que, de acordo com alguns críticos, essas formas preexistem aos conteúdos; o que ocorre é um "encaixamento" dos temas. Já quanto às coincidências temáticas, é comum ocorrerem em "zonas de contato", pois como se sabe "[...] o pampa é um só e [...] o gaúcho é um tipo que está além dos limites que separam os países". (Schlee *apud* Carvalhal, 2003, p. 158). A esse propósito, Kaliman (1994) sugere que o gaúcho é uma construção ideológica e que esses personagens mitológicos teriam habitado até o atual limite argentino-boliviano.

A *Décima gaúcha* assim como *Martín Fierro* são narrados em primeira pessoa, isto é, a *Décima gaúcha* está inteiramente escrita em primeira pessoa e *Martín Fierro* em muitas partes está em primeira pessoa. Tanto a *Décima* como *Martín Fierro* são autobiografias. A diferença é que a *Décima* é a autobiografia de uma pessoa real e *Martín Fierro* é "[...] ficção de uma longa *payada* autobiográfica, cheia de queixas e de bravatas totalmente alheias à moderação tradicional dos *paydores* " (Borges; Guerrero, 2005, p. 38). O gaúcho da *Décima* (Silvino Jacques) muito se aproxima do gaúcho de Hernández (Martín Fierro).

Pode ser que haja uma distância imensa entre o gaúcho argentino e o rio-grandense, como quer José Salgado Martins no prefácio de *Martín Fierro*, no qual afirma que existem "[...] diferenças de psicologia e de visualização do mundo, sob a condição de raça e de circunstâncias histórico-culturais em que ambos surgiram" (Martins, *apud* Hernández, 2004, p. 8-9). No entanto, apesar da humildade do texto jacquesiano em relação ao monumento *Martín Fierro*, há não só uma semelhança temática entre os textos, como já foi afirmado neste trabalho, mas também semelhanças de ordem psicológicas, de visão de mundo e culturais entre as duas personagens. Interessa constatar que, qualquer estudo que envolva a gauchesca "[...] obriga, pois, a aproximar as literaturas e as histórias do Brasil, do Uruguai e da Argentina, buscando identificar nesses discursos aquilo que é comum a essas culturas e que se convencionou chamar 'cultura pampeira' " (Boniatti, 2000, p. 46). Dessa forma, as "feições" que compõem a personalidade da personagem Martín Fierro e os motivos que o levaram a se transformar num criminoso foragido são comuns a Silvino Jacques.

A partir da qualidade de gaúcho andarengo, somada à falta de

tolerância com o cerceamento de sua liberdade, "a lei da honestidade natural, às vezes bárbara", o conflito com as estruturas dominantes e a violência e a perseguição do destino, bem como os fatos que terminam por compor a visão histórica de suas épocas, constituem fatores que ligam as duas personagens – Fierro e Jacques – como se pode observar em sextilhas dos dois textos, vistas a seguir. A título de exemplificação, comparem-se as sextilhas de Jacques com as de Hernández:

Vou contar uma história,
Que muito devem saber,
Mas contada por quem não viu
É justo não deve crer.
E para que todos saibam
Bem certo vou escrever.

Sou natural da fronteira
Do Rio Grande estimado,
Criei-me como um gaúcho
De pingo bem encilhado
Sempre alegre e altaneiro
Sem maldizer meu Estado.

Que é para todos saberem,
Que não morri por bandido.
Foi por ser um índio,
Daqueles bem decidido.
E muitas vezes matar,
Quando me via agredido.

Da minha esposa e filhinho,
Bem triste a muito não sei.
Nem ela sabe de mim
Qual rumo foi que tomei.
Sofreremos os dois saudades,
Do lar que eu abandonei.

(Jacques, 1978, p.1-6)

Imploro aos santos do céu
que ajudem meu pensamento;
suplico, neste momento
Em que canto minha história,
me refresquem a memória
E aclarem-me o entendimento.

Sou gaúcho – Entendam bem
Como meu canto o explica:
a terra ante mim se achica
e pudera ser maior;
nem a víbora me pica,
Nem me queima a fronte o sol.

E saibam, quantos escutam
Destas penas o relato,
que nunca brigo nem mato,
Senão por necessidade:
- à tão grande adversidade
Só me arrastou o mau trato.

Tive no pago, em bom tempo,
filhos, fazenda e mulher,
Mas, para inda mais sofrer
o que a fronteira me dera,
que encontraria ao volver?
- apenas uma tapera! ...

(Hernández, 2006, p. 2-49 *passim*)

As semelhanças são muitas, como se pode constatar através da leitura das estrofes. Jacques também, como Fierro, julga-se vítima do destino. No entender de Borges e Guerrero (2005), é o destino que resolve fazer de Fierro um gaúcho foragido, um vagabundo, criminoso. O destino atua nos textos como um elemento mágico, um dado do maravilhoso que está imbricado nos relatos que se apresentam como saga épica de

personagens em processo de divinização ou de mitificação. Não se pode esquecer que o mito é uma realidade que comanda o mundo e o destino dos homens, e não apenas ficção, pois "[...] as narrativas míticas, lendárias, representam a afirmação de uma realidade original mais importante e elevada, que determina a totalidade do homem e constitui seu fundamento ético". (Boniatti, 2000, p. 41). As vidas das personagens estão totalmente regidas pelo destino, elas não têm livre arbítrio. Para Borges e Guerrero (2005), os sofrimentos, o sentimento de vingança, a amargura e a vida difícil de fronteira são responsáveis pela transformação do caráter de Fierro, fatores que também, junto com o destino, contribuíram para Jacques tornar-se bandido que veio a ser. Os versos a seguir, mais uma vez, mostram as semelhanças entre a vida das duas personagens, que o destino muda e transforma:

Eu e prudente de Ornellas	Cantando estava uma vez
E meu tio José San'tana,	numa boa diversão,
Tomávamos uma cerveja	e aproveitou a ocasião
Em casa de gente mundana.	como quis o juiz de paz:
Mas isso na maior paz,	se apresentou e aí no mais
Pois a sorte sempre engana.	arreou gente de montão.
	[...]
Primeiro tiro que dei	era o filho de um cacique,i
Foi no Sub-intendente,	pelo que eu averigüei.
Um tal Crescencio Boguedulte,	O certo do caso foi
O qual caiu derrepente.	que me trouxe apuradaço
Com um balaço no coração	até que, enfim, de um bolaço
Pois é morte que não se sente.	do cavalo o derrubei.
	[...]
Esse tal José Cardoso	E, ali mesmo, ao apear,
Era um moço escrivão.	Lhe pus o pé nas paleta;.
E junto ao sub-intendente,	começou com morisquetas
Comandava o esquadrão,	e a mesquinhar a garganta;
Matou-se os dois valentes	porém fiz a obra santa
Terminou-se a pretensão.	de acabar-lhe co' as caretas...
(Jacques, 1978, p.2-3)	(Hernández, 2006, p. 52,101,102)

As personagens não mostram medo nem remorso pelo que fazem. Jacques em certo momento diz: "Mas remorso eu não tenho / nem do que

me arrepender / lutei em minha defesa / matei para não morrer". Não existe culpa quando se é vítima de uma força maior; talvez esse fato tenha tornado essas personagens heróicas, mesmo tendo elas praticado inúmeros crimes. Há em seus perfis algo de doce, triste e comovente. As lágrimas de Fierro, ao iniciar sua travessia para o deserto, nos versos finais da primeira parte do *Martín Fierro* (2006)*,* são para os argentinos as estrofes mais comovedoras. Essa fuga tristonha para "além fronteira" também existe na *Décima* e é de uma singeleza permeada pela visível solidão da personagem. As relações de sentido entre as sextilhas é evidente:

Aos quatro dias de viagem,
Nessa trágica carreira.
As 11 horas da noite,
Foi que cheguei na fronteira
Passei o rio Uruguay
Para terra estrangeira.

Depois de estar na argentina,
Num sertão quase deserto.
Enchergando o meu país,
Na minha frente tão perto
E sem poder chegar lá,
Parecia-me não ser certo.
(Jacques, 1978, p.4

Cruz e Fierro de uma estância
uma tropilha arrebanharam
e por diante a repontaram
qual crioulos entendidos,
e sem serem pressentidos
Pela fronteira cruzaram.

E quando a haviam passado,
numa madrugada clara,
disse-lhe cruz que mirasse
as últimas povoações,
e a Fierro dois lagrimões
lhe rolaram pela cara.
(*apud*, Borges e Guerrero, 2005, p.55)

Todas as sextilhas anteriores levam a crer que o gaúcho pampeiro é muito mais uma vítima das circunstâncias do que dono do seu destino – o destino é quem o comanda. Talvez aí resida um artifício dos autores para aliciar o leitor ou o ouvinte, querendo sua cumplicidade, principalmente no caso de Jacques, que é autor/narrador/ personagem de sua história. De qualquer forma, aí se encontra um paradoxo, pois o pobre tropeiro pampeano predestinado é também o gaúcho forte e destemido que o leitor/ouvinte termina por considerar muito mais herói do que pobre coitado ou bandido. No caso de Jacques, ainda que diante de todas as adversidades, percebe-se um tom quase arrogante em relação a sua condição de gaúcho. O gaúcho Jacques não está desligado do conceito heróico do gaúcho do passado. Isso acontece porque "[...] 'o conceito mítico' de gaúcho 'colado ao sentido', passando a gentílico [...] por muito tempo ainda, a conotação mítica do herói regional, valente cavaleiro" (Leite *apud* Martins, 1980, p. 103) continuará a alimentar não só os textos de Hernández e Jacques, mas fará parte de toda uma tradição literária. Mais do que isso, o confronto dos textos de Jacques e

Hernández comprovam que "[...] as lendas latino-americanas desconhecem espaço e tempo. O gaúcho é um tipo sem fronteiras cujo tempo é o tempo de sua história; portanto, uno e regular" (Boniatti, 2000, p. 41).

Considerações finais

As correspondências e reminiscências que ligam o texto *Décima Gaúcha* à obra e, principalmente, aos personagens anteriormente citados, atestam o entrosamento do autor nessa "comunidade literária" e a sua filiação, não só às expressões folclóricas e regionalistas, mas também à tradição universal. A tradição literária é um campo visível na relação de Silvino Jacques com a personagem Fierro, os bandoleiros que representam a força do homem do pampa, ou os cavaleiros **errantes** em busca de aventura e "justiça" – verdadeiros **Quixotes**.

Com este estudo sobre a personagem Silvino Jacques, mais do que termos encontrado sua origem no Fierro, percebemos as migrações entre "fronteiras", pois suas demarcações não são suficientes para sustentar os fluxos, criando-se "[...] um mundo semovente e virtual de comarcas culturais (a expressão é de Rama) que não coincide necessariamente com os sistemas nacionais, instituindo áreas limítrofes de contrabando" (Schlee, 2002, p. 67). Observamos, assim, que a questão das "culturas do contrabando" presentes nas regiões de fronteira não param de nascer e se reorganizar "[...] dentro desses territórios virtuais das nossas comarcas de passagem" (p. 67). O que justifica a *Décima gaúcha* ter chegado até o Mato Grosso do Sul (Mato Grosso), tornando-se um texto também da literatura desse estado.

Nessa perspectiva, o aparato teórico-crítico contribuiu para entender as circunstâncias históricas e literárias que envolvem a figura mítico-lendária do capitão-revolucionário-bandoleiro-gaúcho Silvino Jacques; e que podem ser resumidas na pertinente postulação de Jorge Luís Borges, ao declarar que *O Martín Fierro* é um "texto fundador de muitas literaturas", corrigindo a corrente crítica que seguia Leopoldo Lugones e considerava *El Martín Fierro* como a epopéia do povo argentino. Desse modo, *O Martín Fierro* funda a literatura gauchesca sul-rio-grandense e desemboca em forma real-mítico-lendária na figura de Silvino Jacques em Mato Grosso do Sul (Mato Grosso), fazendo desse gaúcho/sul-mato-grossense o protagonista do livro mais vendido no estado, *Silvino Jacques: o último dos bandoleiros,* tornando-se elemento da cultura sul-mato-grossense.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, W. Flávio de. A América Latina não existe. In: MARTINS, M. Helena (Org). *Fronteiras Culturais*: Brasil, Uruguai, argentina. São Paulo; ateliê Editorial, 2002. p. 65-68.

BERTUSSI, Lisana. *Literatura Gaushesca*: do Cancioneiro popular à modernidade. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.

BONIATTI, Ilva M. Bertola. *Literatura Comparada*: história e região. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

BORGES, Jorge Luís; GUERRERO, Margarita. A volta de *Martín Fierro*. In: _____. *O "Martín Fierro".* Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 57-84.

_____; GUERRERO, Margarita. *Martín Fierro* e os críticos. In: _____. *O "Martín Fierro".* Porto Alegre: L&PM, 2005b. p. 95-96.

CARVALHAL, Tania Franco. Fronteiras da crítica e crítica de fronteira. In: _____. *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2003. p. 153-183.

_____. Sob a égide do cavaleiro errante. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Rio de Janeiro: ARALIC, v. 8, 2006. p. 11-17.

_____. Comunidades inter-literárias e relações entre literaturas de fronteira. In: ANTELO, Raul (Org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFSC, 1994. p. 93-102.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária.* São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, 2000.

HERNÁNDEZ, José. *Matín Fierro*. 9. ed. 5. ed. bilíngüe. Trad. de João Otávio Nogueira Leiria. Porto Alegre: Martins Livreiro-Editor, 2004.

HISSA, C. E. Viana. *A mobilidade das Fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

IBANHES, Maria de Lourdes G. de. *Silvino Jacques*: entre fronteiras reais e imaginadas. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2008. 146f. (Dissertação, Mestrado em Letras).

JACQUES, Silvino. Decima Gaucha. In: FALCÃO, T. G. *Crônicas e histórias do município de Bonito*. Bonito, MS: Edição Independente, 1978. v. 1. p. 1-15.

MARTINS, H. Maria. *A agonia do heroísmo*: contexto e trajetória de Antonio Chimango. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do rio grande do Sul/L & PM, 1980.

MASINA, Léa. Fronteiras do Cone sul: limites transcontextuais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, 3., Niterói. *Anais*... Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1995. p. 839-846.

MEYER, Augusto. *Prosa dos Pagos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Presença/ INL/ MEC, 1979.

RAMA, Ángel. *Transcuturación narrativa en America Latina.* Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1986.

SCHLEE, A. Garcia. Integração cultural regional. In: MARTINS, M. Helena (Org). *Fronteiras culturais*: Brasil, Argentina, Paraguai. São Paulo, 2002. p. 61-64.

LIMA BARRETO, MACHADO DE ASSIS E L. TOLSTOI: UM OLHAR COMPARATISTA

Zélia R. Nolasco dos S. Freire[1]

Quando me julgo – nada valho; quando me comparo, sou grande.

Lima Barreto (*Diário Íntimo*, 1904).

1 Introdução

O texto que ora apresento é resultado do projeto de pesquisa que tem por objetivo estudar as relações literárias entre o escritor Lima Barreto e o escritor russo Leon Tolstói, evidenciando o diálogo existente entre a concepção de Arte tolstoiana e o projeto literário de Lima.

Segundo Tania Franco Carvalhal (2003, p. 6), "[...] comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura", e este foi o procedimento utilizado pela maioria da crítica inicial sobre o escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), ou seja, suas avaliações críticas apresentavam forte inclinação comparatista. Conseqüentemente, Lima Barreto foi um dos escritores mais avaliado por meio de comparações, o que pode refletir um equívoco da crítica da época, uma vez que a mesma não se ateve de fato à obra do escritor, mas sim quase que somente a uma crítica impressionista. Quando não fazia o contraponto entre vida e obra, avaliando um em detrimento do outro, ou ainda, avaliando um em função do outro; avaliava-o em contraponto aos escritores seus contemporâneos: Graça Aranha, Coelho Neto, Euclides da Cunha e, principalmente, Machado de Assis. Embora o mesmo já não estivesse entre os vivos quando Lima estreou na literatura, o contraponto entre ambos tornou-se lugar comum na crítica literária e Machado tornou-se uma espécie de um "duplo" para Lima.

Na história da literatura, encontram-se alguns exemplos raros de escritores que aparecem sempre associados a um "duplo". É o caso de L.

1 Professora do Curso de Letras da UEMS; doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Unesp / Assis, sob a orientação da Profª. Drª. Sílvia Maria Azevedo.

Tolstoi em relação a Dostoiévski, autores cujas obras vêm sendo reeditadas no Brasil em traduções feitas diretamente do original russo. Felizmente, a crítica literária evoluiu e tem demonstrado que é possível avaliar cada escritor "*per si*", libertando-o, assim, de seu "duplo". Em se tratando de Lima Barreto, embora o escritor tenha sido alvo fácil para comparações, não se encontram muitas pesquisas acadêmicas realizadas no âmbito da Literatura Comparada e dos estudos comparatistas que o tenham como objeto de estudo. Inicialmente, algumas avaliações críticas apareceram sob uma perspectiva comparativista em periódicos, sem muito aprofundamento. Tal qual era feita a Crítica desse período, pois a mesma não estava de todo consolidada com métodos e técnicas definidos e esclarecedores. Além disso, pode-se dizer também que o panorama no qual se encontrava a Literatura Comparada era o mesmo, ou seja, não existia ainda um consenso sobre sua natureza, seus objetivos e métodos.

A obra de Lima continua atual, tal como afirma João Antonio, um admirador declarado do escritor: "[...] está tudo aí, vivo, pulando nas ruas, se mexendo incrivelmente sem solução, [...] Da mesma forma descarada com que o mulato flagrou esta vida carioca; brasileira, sul-americana" (ANTONIO, 1977, p. 13). Assim sendo, o estudo das relações literárias de Lima vem reforçar a importância de seus escritos e a atualidade da crítica social barretiana. O que nos possibilita analisá-lo por um outro ângulo e verificarmos a multiplicidade de leituras propiciadas através do confronto e comparação.

Desse modo, o objetivo deste texto é relacionar algumas leituras que apresentam um olhar comparativista sobre o escritor Lima Barreto e, ao mesmo tempo, pôr em diálogo essas leituras e mostrar o que as aproxima e as diferencia. Embora tenhamos uma parte da análise comparativa que se estende aos contemporâneos – Euclides da Cunha, Coelho Neto, Graça Aranha e Monteiro Lobato –, em fase de conclusão, ater-nos-emos aos escritores Machado de Assis e L. Tolstói. Primeiro, porque o interesse pelas relações literárias entre Lima e Machado consta de longa data na literatura brasileira e muito se discutiu sobre o assunto; e segundo, porque sua aproximação com L. Tolstói ainda está por investigar de forma mais contundente. O olhar comparativista presente nesses textos foi decisivo para a escolha desse suporte teórico, considerando que a fortuna crítica de Lima Barreto é vasta no Brasil e no Exterior.

1.1 Lima Barreto e Machado de Assis

> [...] Jamais o imitei e jamais me inspirou. Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swuift, de Balzac, de Daudet – vá lá; mas Machado, nunca! Até em Turguênieff, em Tolstoi podiam ir buscar os meus modelos; mas, em Machado, não! "Le moi".
>
> Lima Barreto (Correspondências. Tomo II, 1956)

Os escritores Lima e Machado tiveram trajetórias de vida e literária bastante diversas. Machado de Assis, aclamado e respeitado ainda em vida e considerado pela maioria da crítica um dos maiores no quadro da literatura brasileira; enquanto Lima Barreto, aos olhos da crítica, era visto como o oposto de Machado; era o "desleixado", o "desajustado" social. Essa idéia de antagonismo entre os dois estabeleceu-se de forma tão profunda que até os dias de hoje ainda é possível perceber sua presença. Machado firmou-se como o escritor oficial: Lima, o maldito. Com isso, a aproximação realizada entre ambos diminuiu e dificultou também o reconhecimento do valor literário da obra barretiana, além de ter deixado um legado mais negativo que positivo para Lima.

Para este estudo, os críticos e teóricos literários que se manifestaram sobre Lima Barreto e Machado de Assis serão divididos em dois grupos distintos. O primeiro é composto por Tristão de Atayde, José Oiticica, Austregésilo de Ataíde, Vítor Viana, Jackson de Figueiredo, que se manifestaram em periódicos (PENTEADO MARTHA, 1995). O segundo, composto por Alfredo Bosi, Lúcia Miguel Pereira e Álvaro Marins, que se manifestaram em trabalhos acadêmicos a partir da década de 70, momento em que ocorre uma mudança na avaliação crítica de Lima Barreto. Além dos críticos e estudos citados, recorro ainda ao posicionamento e à avaliação crítica do próprio Lima Barreto em relação a Machado de Assis, o que não deixa dúvidas quanto à avaliação que faz de Machado (1956, v. XVII, p. 256), "[...] Jamais o imitei e jamais me inspirou".

De modo geral, os textos críticos que aproximam Lima Barreto e Machado de Assis manifestam-se sobre a presença da caricatura, da sátira, do humor e da ironia presentes em suas obras. Um dos aspectos que mais fortemente arraigou-se entre a crítica literária inicial refere-se à oposição de ambos quanto ao estilo. Essa avaliação encontra-se no artigo de José Oiticica (1916), que escreve para o periódico "A Rua" sobre os aspectos lingüísticos da obra barretiana e diz que Lima "[...] é um Machado de Assis sem correção gramatical, porém com vistas amplas, hauridas

no socialismo e no anarquismo". Machado de Assis notabilizou-se por escrever em uma linguagem altamente acadêmica, isto é, dentro do mais alto padrão lingüístico vigente. Daí a facilidade com a qual a crítica contou para classificar a escrita de Lima Barreto como totalmente fora do padrão vigente, pois se utilizavam de padrões lingüísticos opostos. Sobre isto Lima fez uma observação na carta escrita a Austregésilo Ataíde, datada de 19 de janeiro de 1921: "Machado escrevia com medo do Castilho e escondendo o que sentia, para não se rebaixar" (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 257). E posiciona-se quanto à opção feita: "Não tenho medo da palmatória do Feliciano e escrevo com muito temor de não dizer tudo o que quero e sinto, sem calcular se me rebaixo ou se me exalto" (p. 257).

Ainda no ano de 1916, Jackson de Figueiredo, em A Lusitana, aproxima os dois escritores no que se refere ao recurso da ironia. Porém, em lados opostos. Conforme Jackson de Figueiredo, Lima Barreto não possui delicadeza e intenção filosófica; sua ironia forte, chicoteante, assemelha-se à de Swift. Já Machado de Assis revela leveza e intenção filosófica, aproximando-se do sombreado pudor de Sterne. A avaliação de Jackson de Figueiredo diferencia-se das anteriores, pois não fica somente na crítica negativa a Lima Barreto, observando que o criador de Policarpo Quaresma "[...] supera ao criador de Dom Casmurro, por ser mais humano e mais verdadeiro" (FIGUEIREDO, 1916, p. 48-50).

Em 1919, no Jornal do Commercio, Vítor Viana aborda a questão do humorismo na obra dos dois grandes escritores, considerando-os próximos aos ingleses, mas ressalva que, em Machado, o humor reveste-se de doçura e resignação, uma vez que o escritor pretendia melhorar os homens; em Lima Barreto, o humor não é resignado, trazendo marcas de revolta, de protesto e mais ardor político. Avaliação que será contraposta, em 1920, por Austregésilo de Ataíde. João Ribeiro chamou a atenção também para a questão do humorismo. Segundo ele, em Lima Barreto o humor é menos delicado, menos tímido, mais veemente e mais desenvolto, em comparação ao humor presente na obra de Machado de Assis. Nesse mesmo ano, Tristão de Atayde escreve: "Um discípulo de Machado", texto no qual o título já explicita a opção de Atayde por Machado e o humor é outra vez objeto de comparação entre ambos. Para Atayde, Lima é humorista da estirpe intelectual de Machado de Assis, mas na semelhança aponta diferenças: afirma que o mestre chegou ao humorismo perfeito, ou seja, ao equilíbrio supremo entre pensamento e estilo; o discípulo, por sua vez, atingiu o humorismo do primeiro impulso, responsável pela impregnação,

em sua obra, de incerteza, desleixo, e certa incontinência de pensamento. Ressalta o caráter de discípulo mesmo de Lima: "[...] ainda não alcançou a impassibilidade do 'humour'. Lá chegará, se vencer o tédio de viver" (ATAYDE, 1919).

Somente em 1920, portanto, aparece uma voz dissonante das manifestações críticas destacadas até o momento. É o caso de Austregésilo de Ataíde, que em carta a Lima Barreto, elogiando-lhe o romance *Histórias e Sonhos* (1920), protesta contra a aproximação que alguns críticos fizeram entre Lima Barreto e Machado de Assis, pois, a seu ver são dois escritores que apresentam estilos, tendências e temperamentos totalmente diversos. Austregésilo deixa transparecer sua preferência e admiração por Lima Barreto. Vê Machado de Assis como "pessimista desapiedado", que "se embebe do puro fel das suas revoltas íntimas" e ainda "onde o sangue mulato animava o gênio dum heleno sem parelha".[2] Como se vê, as críticas a Machado não são poucas, embora se reconheça a qualidade de mestre do escritor: "Donde se vê que o mestre dos mestres, Machado de Assis, era genial e propositadamente perverso, sem olhos para a bondade humana, [...]" (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 253). Austregésilo avalia exatamente a questão na qual se refere ao determinismo de Lima em contraposição ao alheamento de Machado no que concerne às relações das personagens com o meio. Para ele, este alheamento denota a falta de sintonia entre os personagens e a realidade circundante.

Mais uma vez é ressaltada a linguagem rebuscada usada por Machado, bem como a forma impecável utilizada para retratar seus personagens, o que ,segundo Austregésilo, dá a impressão do artificial. Austregésilo não pára aí a comparação que faz entre os dois escritores; vai mais além. Outro fato a destacar é a questão da ironia, pois, embora presente nos dois escritores, cada qual a trata de uma maneira distinta. Em Machado: "Ele expõe a chaga purulenta, elegante e risonho, sem compadecimentos da dor alheia, tal como um médico, num anfiteatro de lições, [...]" (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 255). Ainda analisando a ironia, desta vez referindo-se a Lima: "Você vive e vibra com os seus personagens, porque eles são filhos da sua alma, rebolada, como a deles, nos descalabros da existência, e experiente das misérias que os afligem." (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 255).

As comparações entre um escritor tido por genial e outro que, apesar do talento, encontrava dificuldades para ser aceito, são pertinentes, pois nota-se que ao aproximá-los, Machado permanece incólume diante

2 Ver carta na íntegra na edição das Obras de Lima Barreto (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 253).

da crítica – mesmo esta sendo negativa – tal é o poder e o prestígio conquistado. Enquanto que, para Lima, cada palavra que venha enaltecer a obra e o escritor é de extrema importância, tal é o contexto ao qual a crítica o relegou. Cada qual fez o caminho que lhe foi possível traçar dentro do contexto e da época na qual viveram e escreveram suas obras.

Algumas características e a descendência afro são compartilhadas entre os dois escritores. Quanto à descendência afro, constata-se um fato curioso: esta só é explícita quando se referem a Lima Barreto, pois ao se referirem a Machado de Assis jamais o designaram como mulato explicitamente; quando muito, citam sua condição de mestiço. E esse fato, intencional ou não, denota o posicionamento preconceituoso da crítica. O mais sério é perceber que Lima era conhecido como *mulato desleixado*, com toda a carga negativa que o vocábulo mulato possa sugerir como termo oriundo das teorias naturalistas sobre a degeneração de animais, derivado de mulo, animal que não se reproduz. Por analogia, as teorias racistas denominaram de mulato o mestiço de branco e negro, apregoando inclusive sua esterilidade após algumas gerações. Por essa razão, no início do século, o termo mulato vinha sempre carregado de um sentimento muito forte de discriminação racial e social: desleixado, sujo, estéril, bêbado e vingativo.

Ainda quanto às aproximações, ambos fizeram parte do funcionalismo público. A meu ver a diferença primordial entre eles está na forma como cada um desenvolveu seu trabalho literário e, principalmente, a forma como se posicionaram diante dos fatos. Devido à postura de Machado de Assis diante da literatura e do social – o que o tornou, na época, modelo literário – Lima Barreto jamais quis ser comparado ao escritor: "[...] sempre achei no Machado muita secura de alma, muita falta de simpatia, falta de entusiasmos generosos, uma porção de sestros pueris" (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 256). Embora Lima reconhecesse os méritos de escritor em Machado, não aprovava a atitude de Machado de Assis frente à miséria humana: "Machado é um falso em tudo. Não tem naturalidade. Inventa tipos sem nenhuma vida" (BARBOSA, 1975, p. 243).

A postura de Machado de Assis é vista por esse ângulo, não somente por Lima Barreto, como também por parte da crítica. Um forte argumento da crítica de oposição a Machado é de que o mesmo escrevia de forma reticenciosa, como quem prefere escrever nas entrelinhas. Para não bater de frente com a elite, recorre a muitos subterfúgios. Tal procedimento está implícito na maneira como Machado encara o fato de ser negro embora, sendo mulato, não tenha colocado sua pena em favor da causa. Enquanto

um assume essa condição abertamente, lutando, sofrendo e reivindicando maior espaço, para si mesmo e os seus semelhantes, o outro age de forma totalmente oposta. Dessa forma, Machado não critica diretamente a sociedade burguesa – pela qual foi aceito – e, se o faz, é de forma sutil, camuflada, exigindo, para sua apreensão e compreensão, um leitor perspicaz que seja capaz de ler as entrelinhas. Como é sabido, no Brasil, o processo de formação de leitores foi um tanto quanto demorado e ainda hoje ocorre certa relutância quanto a esta atividade. Se fosse possível medir, diria até que o grau de dificuldade para ler Machado aumentou consideravelmente em relação ao início do século XIX.

Diante da concepção de literatura militante, da qual Lima Barreto era adepto – para o escritor –, Machado de Assis teria sido útil à sociedade se tivesse posto todo seu potencial a serviço do povo, de forma que fosse inteligível e atingisse os que realmente necessitavam de orientação. Ou seja, a população que se encontrava totalmente desamparada e relegada por parte do poder público. Lima, ao tomar conhecimento do discurso feito por Pedro Lessa sobre Machado, no qual ressaltava o "extraordinário poder de abstração" (BARBOSA, 1975, p. 244) do autor de *D. Casmurro*, reagiu de acordo com os princípios estéticos que sempre defendeu: "Um escritor, cuja grandeza consistisse em abstrair fortemente das circunstâncias da realidade ambiente, não poderia ser – creio eu – um grande autor. Fabricaria fantoches e não almas, personagens vivos" (BARBOSA, 1975, p. 244). Vê-se que Lima encara a arte em função do meio em que vive, e assim se manifesta sobre as críticas que João Ribeiro faz sobre o romance *Numa e a Ninfa* (1915) e em defesa de sua personagem Edgarda: "Nós, dado a fraqueza do nosso caráter, não podemos ter uma heroína de Ibsen e, se eu a fizesse assim, teria fugido daquilo que o senhor tanto gabou em mim: o senso da vida e da realidade circundante" (BARBOSA, 1975, p. 246). Com isso, torna-se transparente um traço distintivo entre os dois escritores: o tratamento dado às personagens por meio de uma visão determinista. Para Lima, o "extraordinário poder de abstração" tido por Pedro Lessa como característica singular e elogio para um bom escritor, antes, é um defeito. Ao contrário do alheamento de Machado de Assis no que concerne às relações das personagens com o meio apontado por Austregésilo, Lima Barreto se coloca biograficamente em suas obras. E essa postura se reflete de forma ambígua, ora de forma positiva, ora negativa, dependendo da crítica. Mas o que transpassa uma boa parte da fortuna crítica de Lima Barreto é que o mesmo deveria ter

sido mais impessoal, com o que, conseqüentemente, a obra barretiana se engrandeceria.

De modo geral, a recepção crítica inicial da obra de Lima Barreto, que se apresentou em periódicos, foi bastante contrária ao projeto literário barretiano, pois via simplesmente o descuido com a linguagem, o aspecto panfletário e o abuso do traço caricatural nas avaliações feitas. Percebe-se uma crítica presa à idéia de uma literariedade ligada a um alto grau de elaboração ficcional.

Como foi dito, a partir da década de 70, registra-se uma mudança na avaliação crítica da obra barretiana. Isto porque a obra de Lima Barreto passa a ser objeto de pesquisa para a elaboração de teses e dissertações acadêmicas. Nesse período, foram comemoradas duas datas significativas sobre o escritor: o Cinqüentenário de sua morte (1972) e o Centenário de nascimento (1981), o que propiciou o interesse por Lima Barreto tanto na Academia quanto na Imprensa. Constam desse período os ensaios de Carlos Nelson Coutinho (1974), Sônia Brayner (1973), Antonio Candido (1976) e, também, as teses de Osman Lins (1976), de Antônio Arnoni Prado (1976) e de Carlos E. Fantinati (1978).

Na seqüência da abordagem comparativa entre os escritores Lima Barreto e Machado de Assis, pretende-se demonstrar se ocorreu de fato uma mudança na avaliação crítica da obra barretiana a partir da década de 70, resultado de pesquisas acadêmicas. Mais ou menos nesse período, encontra-se o ensaio de Alfredo Bosi: "Ficção: Lima Barreto e Graça Aranha" (1966). Nele Bosi aponta para uma visão determinista entre vida e obra: "A biografia de Afonso Henriques de Lima Barreto explica o húmus ideológico de sua obra: a origem humilde, a cor, a vida penosa de jornalista pobre e de pobre amanuense, [...]" (BOSI, 1969, p. 93). Bosi observa que uma leitura mais detalhada da obra barretiana revela semelhança estilística com Machado de Assis, em relação à dubiedade e à contradição, considerando, porém, a superioridade de Machado:

> Um encontro mais íntimo com o estilo de Lima Barreto sugere algumas semelhanças notáveis com o "andamento" da frase machadiana cuja velada ironia se entremostra nas restrições, nas dúvidas, nas ambíguas concessões à mentalidade que deseja agredir: é a linguagem do "mas", do "talvez", do "embora", sistemática nos romances do Machado de Assis, dispersa e isolada na urgência polêmica e emocional desta Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. (BOSI, 1969, p. 101).

Ao se aprofundar na avaliação sobre o estilo de Lima Barreto, Bosi o considera, ao mesmo tempo, realista e intencional, observando que não é apenas no campo ideológico que coexistem espírito crítico e representação, essa coexistência se verifica também no campo estilístico. Ou seja, o que parece ser apenas simplicidade, naturalidade e instinto deve ser também uma forma de combate: "[...] as cenas de rua ou os encontros e desencontros domésticos acham-se narrados com uma animação tão simples [...] e deixam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas" (BOSI, 1969, p. 95). Para Bosi, expressão e representação no texto barretiano estão em sintonia, uma vez que o estilo procurava o meio de expressão que melhor pudesse representar o Rio de Janeiro em sua produção. Como se percebe, ocorre uma inversão na avaliação crítica: antes, o desleixo e a imperícia no uso da língua desqualificavam o escritor Lima Barreto; agora, passam a representar indícios de modernidade na obra barretiana.

Lúcia M. Pereira, em *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção* (de 1870 a 1920) adota em sua abordagem o ponto de vista histórico, apregoando que "[...] numa literatura incipiente se deve atribuir importância às circunstâncias do tempo e do meio" (PEREIRA, 1950, p. 13). No capítulo "Prenúncios Modernistas", expõe sua avaliação sobre a obra de Lima Barreto. Mais uma vez Machado de Assis serve de contraponto à avaliação de Lima Barreto. A autora faz um paralelo entre vida e obra de ambos, ressalta algumas semelhanças, mas o que prevalece são as diferenças. A balança continua a pender favoravelmente a Machado de Assis, embora Lúcia M. Pereira demonstre um avanço para a equivalência crítica entre ambos. Refere-se a Lima Barreto como "a voz áspera e amarga", "um atormentado reclamava o direito de se fazer ouvir", e marca as diferenças, enquanto a "[...] vida de Machado de Assis descreveu uma harmoniosa curva ascendente, a de Lima Barreto se desenvolveu em ritmo catastrófico" (PEREIRA, 1950, p. 277). Mas não deixa de ver a obra de Lima Barreto como "prenúncios modernistas", isto é, um elo entre o romance machadiano e as atuais tendências da ficção modernista e depois de 1930.

A autora, ao afirmar que ambos se aproximam por terem se utilizado exclusivamente da ficção e por meio de seus personagens interrogarem a existência, marca a diferença ao afirmar que Machado usou da literatura "como uma interrogação, uma decifração de enigmas", enquanto Lima encarava-a sob o mesmo ângulo, porém era mais positivo, "só chegava a tais questões através da realidade próxima". Portanto, a seu ver, de forma menos apurada. Continua a avaliação da obra barretiana pelo viés vida e

obra, principalmente, ao avaliar o *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*: "O homem bom e sensível, o burocrata azedo e o boêmio insubmisso, que coexistiam no autor sem se fundirem, tiveram parte na feitura do livro." (PEREIRA, 1950, p. 282). Outro ponto já ressaltado pela crítica e que Lúcia M. Pereira reafirma, refere-se ao descuido com o qual, a seu ver, Lima Barreto escrevia. Para depois ver na "[...] natural limpeza de seu estilo, a sua permeabilidade às solicitações da natureza, a sua vibração íntima, as suas precisas anotações psicológicas, de sabor muitas vezes machadiano." (PEREIRA, 1950, p. 283).

Para Lúcia M. Pereira, o *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* é a mais literariamente composta das obras de Lima Barreto. No entanto, Lima Barreto optou por estrear nas letras com o "Isaías Caminha" enquanto o "Gonzaga de Sá" permaneceu na gaveta e só viria a público em 1919. É possível que isso tenha ocorrido, talvez, em função deste ser o mais "machadiano", nas palavras do próprio Lima: "Era um tanto cerebrino o Gonzaga de Sá, muito calmo e solene. Pouco acessível portanto."(BARRETO, 1956, v. XVI, p. 13). Tanto é possível que alguns estudiosos enxergam na personagem Augusto Machado, pseudo-autor e narrador do livro, uma homenagem velada ao "bruxo do Cosme Velho" (FIGUEIREDO, 1995, p. 69). Pereira, porém, depois de destacar trechos nos quais "o processo psicológico é o mesmo, o mesmo o método dos dois romancistas" (PEREIRA, 1950, p. 283), julga como vagas essas semelhanças e diz não ser possível falar em influência, mas sim, em coincidências nas atitudes literárias de dois escritores noutros pontos tão diferentes. Aproxima-os, definitivamente, no entanto, ao pensar em uma possível evolução do romance: "[...] o autor de *Policarpo Quaresma* será um continuador da linha de *Dom Casmurro*, representando a ligação entre a sua obra e as correntes modernas." (PEREIRA, 1950, p. 284).

O estudo de Álvaro Marins de Almeida, *Machado de Assis e Lima Barret*o: *da ironia à sátira* (2002), da UFRJ, aproxima os dois escritores no que se refere à elaboração artística de uma postura crítica diante da realidade histórica. Conforme Almeida, tanto um quanto o outro foram autores meticulosos na criação de sua arte, o que significa idas e vindas na difícil construção de uma obra orgânica. De forma simplista, Machado de Assis apareceria como um escritor do final do Império e Lima Barreto surgiria como um escritor da Primeira República, ou República Velha. Para Almeida, se os contextos históricos parecem distanciá-los, a complexidade do processo de evolução política que o país viveu durante o período fez – e faz – parte de um *continuum*, possibilitando, pelo menos em tese, estabelecer a aproximação.

Assim como a crítica de hoje entende que Machado foi um intérprete crítico do Império – mas não só do Império –, conforme Robert Schwarz, e em grande medida corroborada por outros pesquisadores como John Gledson, Raimundo Faro e Kátia Murici, para citar apenas alguns, da mesma forma, Lima Barreto foi um crítico da República Velha – cujos fundamentos insistem em se manter até os nossos dias –, tomando-se por base aqui o estudo de Sevcenko, vertente de análise à qual podem se agrupar também, grosso modo, Antonio Arnoni Prado, Carmem Lúcia Negreiros e Beatriz Resende.

Outro ponto no qual Almeida aproxima os dois escritores refere-se ao tratamento do humor na criação das respectivas obras, pois funciona como o elemento-chave da construção formal. Machado de Assis estaria mais para a ironia e Lima Barreto mais para a sátira. Almeida aborda os dois aspectos constituintes da criação literária em ambos: a ironia e a sátira, com o objetivo de indicar de que forma o humor atua como elemento de crítica ideológica na obra de ambos; as obras analisadas foram: "A mão e a luva" de Machado de Assis e "Numa e a Ninfa" de Lima Barreto. Almeida refuta algumas questões críticas sobre o antagonismo entre Lima e Machado. Questiona a classificação romântica atribuída a Machado da I fase; é contrário ao fato de que Machado não se envolvia com a sociedade e renegava a própria raça, isto é, Machado, sendo mulato e vivendo em pleno período abolicionista, não teria engajado sua literatura nessa campanha, assim como aponta uma suposta ausência de negritude em Machado. Enfim, apresenta uma análise de forma bastante elucidativa, com saldo positivo para ambos os escritores. Constata-se que Almeida, mediante sua análise, consegue estabelecer uma justa equivalência entre o autor de "Policarpo Quaresma" e o fundador da ABL, embora deixe explícita sua preferência por Machado. Este é o papel que se espera de uma nova postura crítica: avaliar sem, contudo, desprivilegiar, desmerecer a obra ou o autor.

1.2 Lima Barreto e L. Tolstói

> *Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali O Crime e o Castigo de Dostoiévski, um volume dos Contos, de Voltaire, A Guerra e a Paz, de Tolstoi, [...]*
>
> (BARRETO, 1956, v. I, p. 120).

A influência da literatura russa faz-se presente em toda a obra

de Lima Barreto, mediante referências feitas pelo escritor. Em nenhum momento Lima Barreto oculta o que leu; não satisfeito em ler a literatura russa sozinho, este a recomenda ao jovem escritor Jaime Adour da Câmara, em carta datada de 27-7-1919: "Leia sempre os russos: Dostoiévski, Tolstói, Turguênief, um pouco de Górki; mas, sobretudo, o Dostoiévski da *Casa dos Mortos* e do *Crime e Castigo*" (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 171). Sendo assim, é legítima essa aproximação e comparação entre Lima Barreto e os grandes da literatura russa. É o próprio escritor que nos confirma essa relação e sente-se à vontade em enumerar os autores de sua preferência. Com isso, é possível perceber os escritores que, numa medida ou em outra, serviram de orientação para fundamentar os pressupostos estéticos do escritor evidenciados na obra por meio de citações ou de referências: "[...]; e que campo vasto está aí para uma grande literatura, tal e qual nos deu a Rússia, a imortal literatura dos Tourguêneffs, dos Tolstoi, do gigantesco Dostoiévski, igual a Shakespeare, e, mesmo Gorki!" (BARRETO, 1956, v. VXII, p. 165).

Por meio das referências encontradas na obra barretiana, fica explícito o número de escritores ao qual Lima faz menção, e o mais importante é constatar não ser mera citação ou simples referência. Ao que parece, Lima não faz por simplesmente fazer, ainda menos por recurso retórico vazio ou demagógico. É interessante observar a predominância dos escritores russos; mais ainda, Lima sugere vivenciar a fundo, a ponto de transpor para a vida e a obra muitas reflexões e pensamentos desses grandes mestres. É notável a admiração de Lima pelos escritores russos e isto está explícito em seu projeto literário. Lima não nega o quanto leu os russos, aliás, refere-se a eles com freqüência no decorrer de toda sua obra, não só no *Diário* como também por meio de seus personagens. Conforme se pode observar em um trecho de "Recordações do Escrivão Isaías Caminha": "Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali *O Crime e o Castigo* de Dostoiévski, um volume dos *Contos*, de Voltaire, *A Guerra e a Paz*, de Tolstoi, [...]" (BARRETO, 1956, v. I, p. 120).

"Procurei-os, confesso", assim falava o escritor na voz de sua criatura. Determinado a conquistar a glória literária, dedicou-se com afinco às atividades literárias. Sabia das próprias limitações e por isso procurou nos grandes autores, modelos, normas e, mais do que tudo, o "segredo de fazer" romance. Obras como *Crime e Castigo* (1866) de Dostoiévski, *A Guerra e Paz* (1869) de Tolstói, *Rouge et Noir* (1830) de Sthendal, *Cousine Bette*

(1846) de Balzac, *Éducation Sentimentale* (1869) de Flaubert, *Antéchrist* (1878) de Renan e os autores: Eça, Voltaire, Taine, Barres, France e Swift, aparecem citados e referenciados pelo escritor, em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), por meio da voz do personagem Gonzaga de Sá: "[...] alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos" (BARRETO, 1956, v. IV, p. 23).

Não são poucos os escritores russos citados por Lima Barreto: Dostoiévski, L. Tolstói, Turguenief e M. Górki. O que demonstra que o universo da literatura russa não era estranho a Lima Barreto. Por isso, antes de nos atermos à relação literária do escritor L. Tolstói e Lima Barreto, este último o foco desta pesquisa, verificaremos a aproximação de Lima Barreto com Dostoiévski. Na obra de Lima, ou melhor, no projeto literário do escritor, a aproximação com Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881) apresenta traços em comum, principalmente quanto ao tema abordado, privilegiando os "humilhados e ofendidos". Eles abordaram a vida dos miseráveis, dos pequenos burgueses e dos personagens devorados por desgraças, contradições, tormentos e dramas psicológicos. Ambos, Lima e Dostoiévski, retratam nas obras muito das próprias vidas; vidas de privações, de humilhações, de sofrimentos físicos. Lima, com o álcool, e Dostoiévski, com as crises de epilepsia. É possível perceber Lima Barreto leitor de Dostoiévski ao aproximar os títulos de obras dos respectivos escritores. Dostoiévski escreveu *Memórias da Casa dos Mortos* (1861) e *Memórias do Subterrâneo* (1864), enquanto Lima escreveu *O subterrâneo do Morro do Castelo* (1905) e *Cemitério dos Vivos* (1953). Dostoiévski escreveu *Memórias da Casa dos Mortos* quando de sua temporada forçada na Sibéria, no qual descreve as recordações da vida no cárcere, na convivência terrível com ladrões, prostitutas e criminosos. Enquanto Lima escreveu, mas, não concluiu, *Cemitério dos Vivos* quando de suas estadas no hospício.

Outra aproximação efetuada entre Lima Barreto e Dostoiévski encontra-se na obra *Lima Barreto:* o elogio da subversão (1983), de Régis de Morais, na qual o autor constata: "[...] Dostoiévski morreu em 1881, e Lima Barreto nasceu em 1881; o russo nasceu em 1822, e o brasileiro morreu em 1922. Ambos, grandes viciados – o primeiro no jogo e o segundo na bebida – e, portanto, grandes sofredores" (MORAIS, 1996, p. 9). Essas coincidências podem não levar a nenhum resultado prático de análise, mas instauram uma inquietude. Por outro lado, essas correspondências textuais não são produtos do acaso, uma vez que se encontram em um escritor específico,

Dostoiévski fez parte do rol de leituras de Lima Barreto. Voltando a Régis de Morais e às aproximações:

> Dostoiévski obstinado em escrever uma literatura inequivocamente russa, em cima da vida e dos valores mais caros ao povo russo, até mesmo implicante com influências do oeste europeu; Lima Barreto na mesma obstinação de praticamente inventar o caminho tropical e brasileiro da ficção. (MORAIS, 1983, p. 9).

Realmente, são coincidências que nos levam a refletir, principalmente quando nos damos conta de que Lima manifesta em toda sua obra uma admiração declarada pelos russos. Para Régis de Morais, referir-se a esses acontecimentos como mera coincidência ou obra do acaso fica desde o começo descartado: "[...] a sensação que experimento é a de uma continuidade, apesar de tudo que vejo de descontínuo entre aspectos de um e outro ensaio" (MORAIS, 1983, p. 9). Nesse estudo, Régis de Morais refere-se à obra O mito de Sísifo, de Albert Camus, e faz uma comparação entre Lima e Sísifo. Em síntese, o mito de Sísifo consiste na condenação de Sísifo pelos deuses a uma luta contínua em empurrar, sem interrupção, um rochedo até o alto de uma montanha, donde a pedra tombaria por seu próprio peso. Pensava-se, com razão, que não havia punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança. Analisando por esse viés, Morais faz um paralelo entre as ações, atitudes, enfim, entre todos os acontecimentos da vida do escritor, o que o mesmo pretendia e o resultado obtido, reforçando ao final o contraste entre o homem e o meio social: uma luta inútil. "Toda a vida de Lima Barreto fora, até ali, como seria até o fim, uma exemplificação do mito de Sísifo." (MORAIS, 1983, p. 23). Morais o vê como: "[...] o típico homem forte que morreu esmagado entre, de um lado, a imagem que fez de si mesmo e seus projetos de vida e, de outro, a imagem que o meio preconceituoso lhe impingiu e a indiferença que este devotou aos seus projetos pessoais" (1983, p. 30). Ao tratar de Literatura Russa, Régis de Morais escreveu antes para a "Coleção Encanto Radical" o livro Dostoiévski – um operário dos destinos (1982). Logo depois, ao escrever sobre Lima, fez essas aproximações entre os dois escritores.

Existe de fato uma relação literária considerável entre Lima e os escritores russos citados, e não é por acaso que Lima refere-se aos mesmos com o entusiasmo de quem os conhece, principalmente, quando se trata de Literatura engajada ou, no dizer do próprio Lima: Literatura militante. Essa postura militante que Lima assume tão coerentemente, tanto na vida

quanto na obra, é que nos leva a compará-lo e a aproximá-lo – muito mais do que deixa transparecer em suas obras – de outro grande escritor russo: Lev Nikolaievitch Tolstói (1828-1910), mais especificamente da concepção de arte tolstoiana. Poucos pesquisadores ousaram aproximar Lima Barreto e L. Tolstói por meio da concepção de arte. Não a desenvolveram de fato, uma vez que essa aproximação não constituiu o "corpus" principal de nenhum dos textos analisados. O primeiro, de Anoar Aiex, "As idéias sócio-literárias de Lima Barreto", 1990; o segundo, o ensaio "Lima Barreto e o romance russo", 1996, de Maria Angélica Madeira; em terceiro, o texto de Maria Salete Magnoni, dissertação de Mestrado, "Um dissidente na República das Letras: as idéias libertárias em Lima Barreto" de 1998.

Anoar Aiex, em "As idéias sócio-literárias de Lima Barreto" (1990), faz um levantamento das principais noções que formam o "arcabouço ideológico" de Lima. Recorre muito mais à obra jornalística, às memórias e aos trabalhos de crítica literária do autor e se utiliza da obra de ficção barretiana como apoio, mais para "esclarecer e exemplificar" do que para "[...] analisá-la pelo seu valor literário" (AIEX, 1990, p. 7). Anoar Aiex ressalta que "[...] a atividade jornalística de Lima não deve ser julgada segundo os padrões atuais" (p. 7), pois não se trata de jornalismo diário, é muito mais que isso. Nas palavras de Lima, seu jornalismo compreende "reflexões sobre fatos, coisas e homens de nossa terra, que, julgo, talvez sem razão, muito próprias de mim" (BARRETO, 1956, v. IX, p. 37). Vale ressaltar que, em toda sua atividade jornalística, Lima se posiciona e se expõe. Abertamente "esclarece a que veio", ele próprio assume categoricamente os riscos quando opta por publicar seus artigos esparsos, reunindo-os no volume Bagatelas: "[...] seria mais prudente deixá-los enterrados [...], pois muitos deles não são lá muito inocentes; mas, conscientemente, quero que as inimizades que eles possam ter provocado contra mim, se consolidem, [...]" (BARRETO, 1956, v. IX, p. 37).

Anoar Aiex faz um levantamento da atividade jornalística de Lima e destaca o número de publicações em cada jornal, o que não cabe abordar aqui, mas serve como material de consulta para quem se interessar. O mesmo teve por base as seguintes obras: "Coisas do Reino de Jambom", "Bagatelas", "Feiras e Mafuás", "Vida Urbana", "Marginalia" e "Impressões de Leitura", volumes esses que englobam a maioria das publicações jornalísticas de Lima.

Lima afirma, na "Advertência" de "Bagatelas", que os seus artigos apareceram "em revistas e jornais modestos", e como justificativa diz

não gostar da grande imprensa. Astrojildo Pereira ressalta que as "[...] Recordações do Escrivão Isaías Caminha constituem justamente a mais expressiva demonstração desse... digamos desamor, para não carregar palavra mais áspera" (PEREIRA, 1961, p. 9). Ainda conforme Astrojildo Pereira, há um pouco de exagero de Lima quando diz que seus artigos haviam aparecido primitivamente em "revistas e jornais modestos", visto que nem todos eram tão "modestos" assim; cita como exemplos o A.B.C. e Hoje, semanários que desfrutaram de considerável notoriedade política e literária.

Além do levantamento da atividade jornalística de Lima, Anoar Aiex seleciona e aborda alguns temas e problemas que mais se destacam, a seu ver, da produção jornalística de Lima. São eles: as organizações operárias, o anarquismo, feminismo e antifeminismo, os Estados Unidos e Brasil, Primeira Guerra Mundial, Monarquia e República e também a função e o objetivo da literatura para Lima. Como se vê, o texto de Anoar Aiex é de fato bastante relevante para a compreensão das idéias sócio-literárias de Lima Barreto.

O texto de Maria Angélica Madeira, "Lima Barreto e o romance russo" (1996), contextualiza o escritor na belle époque, e o considera exemplar de uma posição subalterna, na constelação dos outros "lugares de fala" significativos de sua época: "escrevendo sempre contra, demarcando-se dos seus próximos, dos seus contemporâneos". Justificando "[...] sua busca eclética por muitas tradições, seu experimentalismo desconcertante, a descontinuidade e a desigualdade de sua própria obra ficcional" (MADEIRA, 1996, p. 7). Conforme Madeira, a afinidade de Lima Barreto com os russos, explícita em suas obras, contribuiu para que o escritor formulasse "uma concepção estética de fundo ético", a "estética da sinceridade." Trabalha com a hipótese de que Lima Barreto estaria introduzindo na literatura brasileira, uma tradição nova, até então desconhecida entre nós, a tradição de um "realismo trágico introspectivo". Por seu comprometimento com o social e sendo exilado do Império, Lima se volta para as tendências anarquistas, principalmente, da linha anarquista pacifista do conde Saint Simon e do príncipe Kropotkin.

Para Madeira, a principal contribuição de Lima Barreto, dentre as inovações que trouxe à prosa de ficção, foi "[...] o experimento de técnicas que permitiram criar histórias de enredo muito diluído e aumentar a 'profundidade de campo', tornando possível a exploração da subjetividade individual, interioridade escavada, eu fragmentado" (MADEIRA, 1996,

p. 9).[3] Pela noção de intertextualidade que "[...] remete à metáfora do tecido, à idéia de que cada texto é um palimpsesto onde várias camadas de vozes podem fazer-se ouvir", abre espaço para abordagens que permitem estabelecer, de outra maneira, a relação entre estética e sociedade, por meio da poética histórica. Assim, para Madeira (1996, p. 11), a obra de Lima é "[...] desigual e mesmo um pouco brutal, às vezes mal-acabada, repetitiva, confessional". O que demonstra não só as condições precárias em que foi construída, a busca intelectual inquieta, investindo ao mesmo tempo em muitas direções diferentes, como também deixa marcas de seu encontro com a literatura russa, Tolstói, Turguenief, Dostoiévski, autores com os quais dialoga.

Madeira resume a importância da descoberta da literatura russa para Lima Barreto a três aspectos fundamentais: a uma "estética da sinceridade"; à construção dos personagens e ao aprofundamento de sua força subjetiva e a narrativa como fluxo, ritmos da memória ou da sensação que diluem o enredo. Aproxima, ainda, Lima Barreto de Dostoiévski, especificamente, mediante uma fonte comum que lhes fornece material, a cultura popular. Faz referência à análise de Bakhtin quanto à revolução que o texto dostoievskiano trouxe ao romance ocidental pelos processos técnicos polifônicos que permitiram romper com o ponto de vista unívoco e monológico. Vê os textos de Lima como fragmentos, "fraturas compositivas" e o próprio Lima como um "escritor basicamente experimental". Além de afirmar que "Gonzaga de Sá tem pouco a ver com Isaías Caminha ou Clara dos Anjos". Não vê também muita unidade nos contos, ou pelo menos um projeto estético que os explicite e os subsuma (MADEIRA, 1996, p. 15).

Já o texto de Maria Salete Magnoni, "Um dissidente na República das Letras: as idéias libertárias em Lima Barreto", de 1998, teve por objetivo "[...] traçar um esboço de retrato intelectual de Lima Barreto, para então examinar a presença das idéias libertárias em sua formação intelectual" (MAGNONI, 1998, p. 2). Em síntese, o texto de Magnoni abrange: uma contextualização histórica; aspectos da história de vida do escritor; parte da formação intelectual de Lima e considerações sobre o Anarquismo e suas correntes. Neste último tópico, Magnoni avança em relação ao texto de Anoar Aiex. Ao abordar o pensador russo L. Tolstói e suas idéias libertárias, aproxima-o de Lima Barreto e faz uma breve incursão quanto ao diálogo que Lima mantém com a concepção de arte de L. Tolstói, reunidas no livro O que é a Arte? (1897). Digo uma "breve incursão", pois

3 Agradeço ao Prof. Bruno Gomide(USP) pela indicação deste artigo.

Magnoni não se aprofunda nesse tópico, volta-se ao comunismo libertário e às idéias libertárias nas crônicas de Lima, tópicos que realmente ocupam a parte central de seu texto. Graduada em História, Magnoni (1998, p. 1) justifica sua opção por Lima pelo fato de "[...] sua produção estar inserida num período muito instigante da história política do Brasil". De fato, a obra de Lima Barreto tem muito a oferecer, não só para quem se dedica ao estudo de História, como também para os estudiosos de Literatura, principalmente porque Lima ficcionalizou a maioria dos acontecimentos históricos brasileiros.

Os estudos de Anoar Aiex e Magnoni compreendem uma análise das "idéias sócio-literárias" e das "idéias libertárias" de Lima Barreto; a grosso modo, pode-se dizer que as aproximações apresentadas ocorrem pelo viés do ideário anarquista. De certa forma, perpassa essas leituras um sentido pejorativo da palavra anarquista que acaba por se estender ao escritor. Embora apresentem uma proximidade em relação ao tema que proponho ao projeto de doutorado que desenvolvo na Unesp/Assis, diferenciam-se.

Quanto ao ensaio de Madeira, demonstra em linhas gerais uma aproximação de Lima com o romance russo, mais especificamente com Dostoiévski. Esses estudos enfocando as relações literárias de Lima Barreto e os escritores russos foram retomados com o objetivo de checar o que já foi feito a respeito. De alguma forma, já abordaram a afinidade de Lima Barreto com os russos, mas nada de forma conclusiva; pelo visto, há muito por fazer.

A propósito, todos esses estudos contribuem significativamente para uma melhor compreensão da literatura barretiana; é pensando nisso que nos propomos a investigar como a concepção de arte de L.Tolstói está presente no projeto literário barretiano. Aqui se encontra o ineditismo desse estudo, pois se opõe ao de Madeira (1998, p. 15), que afirma que "Gonzaga de Sá tem pouco a ver com Isaías Caminha ou Clara dos Anjos", além de não encontrar também "unidade nos contos". Quanto à afirmação de que Lima não tivesse um projeto estético, defendemos a tese de que a literatura barretiana – apesar da vida tumultuada do escritor – foi criada com base em um projeto literário coeso e teve desde o início a concepção de arte tolstoiana como fio condutor de sua criação literária.

REFERÊNCIAS

AIEX, A. *As idéias sócio-literárias de Lima Barreto*. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

ALMEIDA, A. M. *Machado de Assis e Lima Barreto*: da ironia à sátira. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

ANTONIO, J. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ATAYDE, T. de*. Um discípulo de Machado.* O Jornal, 1919.

BARBOSA, F. de A. *A vida de Lima Barreto* (1881-1922). 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1975.

_____. Prefácio. In: SEVCENKO, N. *A Literatura como Missão*: tensões sociais e criação na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 13-16.

BARRETO, L. Obras completas. Org. Francisco de A. Barbosa, com a colaboração de Antonio Houaiss e M. Cavalcante Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BOSI, A. *O pré-modernismo*. A Literatura Brasileira. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

CURY, Maria Zilda F. A pesquisa em acervos e o remanejamento da crítica. *Manuscrítica*, São Paulo, n. 4, p. 78-93, 1993.

FIGUEIREDO, J. Impressões literárias. *Lusitana*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 48-50, 10 jun. 1916.

FIGUEIREDO, M. do C. L. *O Romance de Lima Barreto e sua recepção*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

MADEIRA, M. A. Lima Barreto e o romance russo. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, XX. Caxambu, MG. *Anais*... Caxambu, 1996.

MAGNONI, Maria Salete. *Um dissidente na república das letras*: as idéias libertárias em Lima Barreto. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

MORAIS, R. Lima Barreto. *O elogio da subversão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NOLASCO-FREIRE, Zélia. *Lima Barreto*: Imagem e Linguagem. São Paulo: Annablume, 2005.

PENTEADO MARTHA, Alice Áurea. *E o Boêmio, quem diria acabou na academia*. (Lima Barreto: inventário crítico). Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa)– Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1995.

PEREIRA, A. Prefácio. In: BARRETO, L. *Bagatelas*. Artigos. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. 9-29.

PEREIRA, L. M. *História da Literatura Brasileira*: Prosa de ficção – de 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

SCHNAIDERMAN, B. *Leão Tolstoi*: Antiarte e rebeldia. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

TOLSTOI, L. O que é a Arte? In: FABRIS, A. *A teoria estética de Tolstoi*. Introdução. São Paulo: Experimento, 1994.

Diagramação, Impressão e Acabamento

Triunfal Gráfica e Editora

Rua José Vieira da Cunha e Silva, 920/930/940 - Assis/SP
CEP 19800-141 - Fone: (18) 3322-5775 - Fone/Fax: (18) 3324-3614
CNPJ 03.002.566/0001-40