

Paulo César Silva de Oliveira
Shirley de Souza Gomes Carreira
Organização



Literatura
Teoria
História

DIÁLOGOS



Paulo César Silva de Oliveira
Shirley de Souza Gomes Carreira
Organização

Literatura

Teoria

História

DIÁLOGOS



São Gonçalo
2019

Reitor

Ruy Garcia Marques

Vice-Reitor

Maria Georgina Muniz Washington

Sub-Reitora de Graduação

Tania Maria de Castro Carvalho Netto

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Egberto Gaspar de Moura

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Elaine Ferreira Torres

Diretora da Faculdade de Formação de Professores

Ana Maria de Almeida **Santiago**

Vice- Diretora

Mariza de Paula Assis

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Marcos Luiz Wiedemer

Coordenador Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Paulo César Silva de Oliveira

Coordenador da Área de Estudos Literários Norma Sueli Lima**Coordenadora da Área de Estudos Linguísticos** Isabel C. R. Moraes Bezerra**Conselho Editorial**

Cátia Aparecida Vieira Barboza – UNIABEU

Cláudio do Carmo Gonçalves – UNEB

Douglas Rodrigues da Conceição – UEPA

Eloísa Porto Allevato Braem – UERJ

Isabel C. R. Moraes Bezerra – UERJ

Lucia Helena – UFF

Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ

Marcos Luiz Wiedemer – UERJ

Sílvio César dos Santos Alves – UEL

@ Os organizadores

Capa e diagramação: Shirley de Souza Gomes Carreira

Revisão dos autores.

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

L776 Literatura Teoria História – Diálogos
Paulo César Silva de Oliveira, Shirley de Souza Gomes Carreira, São Gonçalo:
Faculdade de Formação de Professores – FFP/UERJ, 2019.
104 p. Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-5654-018-8
Está disponível on-line em: www.pplin.com.br
1. Estudos Literários 2. Literatura Comparada 3. Estudos Culturais 4. Crítica
Literária I. Oliveira, Paulo César Silva de II. Carreira, Shirley de Souza Gomes

CDD 869.4
CDU 82-4/49 (035)

SUMÁRIO

Apresentação	05
A história dissoluta na máquina da linguagem: análise de “Pátria”, de Bernardo Carvalho Paulo Cesar S. Oliveira	08
Entre memória e esquecimento: a descoberta de si e do outro em <i>À sombra do meu irmão</i>, de Uwe Timm Shirley de Souza Gomes Carreira	21
História, memória e literatura como elementos da ética no presente: uma leitura introdutória de <i>O cisne e o aviador</i> Aídes José Gremião Neto	31
Memória e migração em <i>Ponciá Vicêncio</i>, de Conceição Evaristo Ana Carolina da Conceição Figueiredo	47
Narrar e partir até que as memórias se acabem: <i>Os húngareses</i>, de Suzana Montoro, uma análise a partir da memória José Lucas Matos de Souza	56
Imigração, exílio e aculturação em <i>Amrik</i>, de Ana Miranda Laís de Medeiros Santos	63
Mário de Andrade (1893-1945) e o romance <i>Macunaíma</i> (1928): o projeto criador, os procedimentos estéticos e a representação de identidades nacionais numa prosa transgressora Márcio Alessandro de Oliveira	72
Assim na terra como na colônia penal: diálogos e reflexões possíveis em Ana Paula Maia e Franz Kafka Pamela Mendes	84
O feminino em <i>Amrik</i>, de Ana Miranda Victória Cristina de Sousa Bezerra	96

Apresentação

Paulo Cesar S. Oliveira
Shirley de Souza Gomes Carreira

A coletânea que o leitor tem em mãos é o resultado de um esforço reflexivo em torno do contemporâneo. Podemos dizer que o conjunto de questões, autores, conceitos e problemas aqui apresentando trata de um mundo em transformação que nos espanta: nossa época, a despeito dos avanços tecnológicos, das conquistas nas áreas da saúde e educação, da promoção de políticas inclusivas, bem da democratização do acesso à informação e da luta pelo respeito às diferenças, se mostra ameaçada. O avanço dos fundamentalismos de todos os tipos, o recrudescimento do racismo, da intolerância política, o êxodo de populações inteiras fugindo dos horrores da guerra e que muitas vezes esbarram em muros físicos e simbólicos nos mostra que tudo está por se fazer e pensar. A literatura, na qualidade de discurso privilegiado por sua potência e possibilidade de poder dizer tudo, se apresenta como um respiradouro, um espaço em que as questões humanas transitam e nos levam a pensar, ao final, a humanidade do homem e os caminhos do mundo. Mas não é somente a aderência ao real que move o texto literário, pois a literatura também é uma forma de dizer, um “como se” que expressa também um olhar para aquilo que ela toma de fora, torna dentro e ao fazê-lo, descose o dentro e fora, abalando as dicotomias e os binarismos.

Pensar o humano é o destino da literatura. Pensar a literatura é o objetivo desta coletânea. Os textos aqui apresentados dialogam com a tríade Literatura Teoria História, assim mesmo, sem as vírgulas, e têm como subtítulo a palavra “diálogos”. Expressa, portanto, a missão mais importante do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ (PPLIN), que é a formação dos egressos em uma perspectiva interdisciplinar e dialógica, mas que não demite de seu horizonte a reflexão crítica, que nasce do embate com os textos críticos e com as obras e autores aqui escolhidos.

Os professores Paulo César Silva de Oliveira e Shirley de Souza Gomes Carreira contribuem com esse esforço apresentando dois trabalhos inéditos: o primeiro debruça-se sobre o recém-lançado “Pátria”, de Bernardo Carvalho (2019), discutindo alguns dos problemas de nosso mundo contemporâneo assolado por guerras, processos migratórios, intolerância e barbárie na prosa corrosiva e desconstrutora de Carvalho. Já Shirley Carreira discute a prosa de Uwe Timm sob o prisma da memória e do esquecimento, apontando os

modos como do relato ficcional de situações traumáticas extremas, como é o caso do Holocausto, emerge uma “escrita autobiográfica transgeracional”, que é ao mesmo tempo a junção de ficção, história e autobiografia, ao mesmo tempo.

Neste sentido, os trabalhos aqui apresentados expressam esses trânsitos narrativos, que vão desde a leitura sobre um capítulo esquecido de nossa história, em *O cisne e o aviador*, de Heliete Vaitsman, texto de Aídes José Gremião Neto, às memórias doloridas, porém poéticas e grávidas de futuro, que caracterizam a prosa de Conceição Evaristo, especialmente em sua obra mais conhecida, *Ponciá Vicêncio*, reflexão empreendida por Ana Carolina Figueiredo.

Obras e autores menos conhecidos do público leitor, como *Os húngareses*, de Suzana Montoro, estudada por José Lucas Matos de Souza, dividem este espaço com outros mais frequentados, como Ana Miranda, que aqui comparece através de duas reflexões: a de Laís de Medeiros Santos propõe os temas da imigração, exílio e aculturação em *Amrik*, de Ana Miranda, enquanto Victória Cristina de Sousa Bezerra discute o feminino na mesma obra. O convívio entre escritores recentíssimos e outros já consolidados na memória de leitura do público é muito salutar para que possamos compreender o panorama dessas literaturas em um contexto comparativo em tudo salutar. Pois a memória estudada por Lucas é também um dos aspectos que se entrelaçam na questão da narrativa feminina de Ana Miranda. Chegar, partir, o exílio e a imigração, por fim, norteiam nosso mundo assombrado por mobilidades intensas e clausuras imensas.

Estes espaços de clausura são intensamente problematizados na prosa mais recente de Ana Paula Maia, especialmente em um de seus mais fortes trabalhos, *Assim na terra como embaixo da terra*, que Pamela Mendes analisa em viés comparativo com a obra de Franz Kafka. Neste sentido, não somente as narrativas que remetem à história maiúscula para subvertê-la, mas também narrativas que tratam de um mundo distópico, em que o sombrio e o inumano permeiam uma possibilidade sombria de futuro convivem com outras produções que buscam a história íntima ou aquela negligenciada pelos discursos oficiais e hegemônicos. Neste último caso, encontramos Heliete Vaitsman, Ana Miranda, Conceição Evaristo, Suzana Montoro, Uwe Timm e tantos outros, que dialogam inusitadamente com as distopias de Bernardo Carvalho e Ana Miranda, na medida em que todas essas obras, vistas em conjunto, apontam para uma humanidade em crise que não pode ser compreendida sem a possibilidade de um hibridismo crítico e ficcional que possa estimular o trânsito de ideias e, principalmente, que consiga fazer transitar os diversos saberes pelos caminhos da reflexão.

Deste modo, a presença icônica de Mário de Andrade e seu *Macunaíma*, estudado por Márcio Alessandro de Oliveira como que nos remete a um passado recente, no qual o vigor

modernista apresentava ao público atônito novos procedimentos estéticos que nos levariam a pensar a identidade da nação, a inclusão da floresta na escola e da escola na floresta como projeto crítico nacional. Pensar o projeto criador de Mário de Andrade talvez seja uma forma ou possibilidade conexão entre as obras aqui apresentadas: estamos falando do Brasil, mesmo quando não estamos falando do Brasil; estamos falando do mundo, ainda que estejamos falando do Brasil.

Assim sendo, resta-nos encerrar esta breve introdução aos trabalhos aqui apresentados com um agradecimento especial aos mestrandos do PPLIN, por sua participação nos debates do curso e por sua disponibilidade para transformar em texto as diversas questões que o contemporâneo nos apresenta. O fato de vivermos em um mundo conturbado e de estarmos em uma Faculdade de Formação de Professores torna esses trabalhos ainda mais relevantes. Pois a prática de ensino, aqui se reafirma, jamais se demite de uma prática reflexiva. Reflexão e ação estão imbricadas no projeto pedagógico do PPLIN, pois acreditamos (sim, acreditamos e muito) em uma educação transformadora. Apesar de sombras e trevas, um livro destinado a pensar e a fazer pensar nosso tempo, nosso lugar, nossa missão é sempre “um facho a arder na noite escura”, como cantou José Régio.

A história dissoluta na máquina da linguagem: análise de “Pátria”, de Bernardo Carvalho

Paulo Cesar S. Oliveira¹

“Pátria”, de Bernardo Carvalho (2019), sob muitos aspectos, desafia vários protocolos de leitura que porventura utilizemos, caso acreditemos em uma compreensão totalizante da realidade ali ficcionalizada. Em muitos sentidos, a obra (novela, conto, texto teatral?) se concentra na realidade de nosso mundo contemporâneo repleto de sinais difusos, mas a narrativa não busca estabelecer verdades, antes, desenvolve as potencialidades do discurso literário por inúmeros caminhos de leitura que cria. Conforme mostraremos, a análise do plurilinguismo da obra aponta para entrelugares cuja definição mais bem acabada pode ser pensada através do signo “fronteiras”, que dá título ao livro homônimo onde encontramos o texto de Carvalho.

Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica (2019) reúne cinco narrativas marcadas pela diversidade de temas e estilos. Os textos se constroem no cruzamento entre formas textuais diversas (ensaio, ficção, autobiografia, texto teatral) que, hibridizadas, borram as classificações usuais das narrativas ficcionais. “Pátria”, neste sentido, é misto de texto teatral e narrativa ficcional. Seu lugar incerto traduz, pelo ângulo da forma, aquilo que pela análise do conteúdo nos leva ao território dos indecíveis. Obviamente, tais afirmações soam vagas, especialmente para o leitor não familiarizado com o texto. Cabem, portanto, alguns esclarecimentos iniciais, seguidos de algumas hipóteses de trabalho. O primeiro se refere à trama em si e a seu modo constitutivo.

“Pátria” ficcionaliza a trajetória de um homem de meia idade que se encontra isolado em seu apartamento, cujas paredes finas não permitem sequer que fale sozinho sem ser ouvido por seus vizinhos. A trama se situa em um país e cidade não nomeados, porém, logo saberemos de que se trata de um lugar assombrado por um estado de vigilância e violência políticas. Já nas primeiras linhas da narrativa, a personagem nos revela que é “melhor ficar calado”, pois “as paredes têm ouvidos” e o que o leitor (a plateia?) irá ouvir é, na verdade, o que ele está pensando: “Isto que estão ouvindo é o meu pensamento, o pensamento de um velho” (CARVALHO, 2019, p. 55). Veremos em seguida que este quase senhor teria sido

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto de Teoria Literária da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. É professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ/FFP (PPLIN) e vice-líder dos Grupos de Pesquisa CNPq “Nação e Narração” e “Poéticas da Diversidade”. Bolsista Procientista da FAPERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

preso há cinco anos e, após ter sido libertado, concebeu um plano para voltar ao apartamento de refugiado a ele designado na chegada àquele país.

A trama se inicia *in media res*. Somos imediatamente lançados na fala verborrágica do refugiado, que precisa contar sua história a alguém. Mas essa narração é também estratégica, já que possui dupla função: primeiramente, o narrador quer convencer as “paredes que ouvem”, por meio de uma verdade construída e fingida, mas verossímil, de que ele não é uma ameaça ao país de acolhida, o que evitaria uma nova denúncia e, conseqüentemente, sua prisão; em segundo lugar, ele precisa convencer a si mesmo e às paredes (os sujeitos vigilantes) de que havia perdido a razão, fazendo com que os vizinhos o esquecessem. Por isso, a estrutura narrativa é repleta de constantes repetições (as paredes, sua velhice, a perda da razão, a prisão, os cinco anos depois da libertação, a história traumática, a condição de refugiado etc.). Seu plano será perturbado quando chega ao apartamento um estrangeiro que pode destruir sua estratégia de convencer “as paredes” de que ele não é uma “ameaça”. Naturalmente, a mesma história que ele inventa será reproduzida ao rapaz estrangeiro que, no entanto, não se convence. O texto mostra as estratégias de um narrador que não somente precisa imaginar sua própria história, mas também convencer os outros (as “paredes”) de que ela é verdadeira. Há, portanto, uma história inventada, delirante, contada por alguém que se finge de louco – e que pode estar realmente louco, já que de tanto repetir para si a história, não distingue representação e realidade.

Resumindo, temos nas mãos a narrativa de um suposto refugiado em um país estranho que o acolhe, mas que também se mostra ameaçador. O relato é dado pelo narrador, que não pode contar em voz alta, já que precisa burlar a vigilância das “paredes”. Esta narração vai ganhando contornos à medida que uma série de revelações coloca algumas pedras no caminho dos leitores, como a identidade do jovem estrangeiro que diz conhecer o homem e o porquê deste negar o fato. A revelação da identidade do rapaz se dará mais ao final da narrativa. Antes, somos informados de que nosso personagem-narrador principal inventara uma carreira de ator teatral importante, intérprete de grandes papéis da literatura universal: MacBeth, da peça homônima de William Shakespeare; Fausto, igualmente de peça homônima de Johann Wolfgang von Goethe; e Orestes, personagem de Eurípedes, em obra de mesmo título. Neste momento, é revelado que em seu trabalho de ator ele interferia nas obras, inventando um MacBeth transgênero e uma Lady MacBeth que só existia nos delírios do rei (lembramos que Lady MacBeth enlouquece progressivamente, ao longo da peça de Shakespeare). Há também um Orestes gay, que teria assassinado a mãe, Clitemnestra, para aplacar o ciúme do amante, Pílates, que não admitia dividi-lo com nenhuma outra pessoa.

O critério de invenção e insubordinação em relação ao que tece e destece dentro da história primeira ficcionalizada faz aparecer o jogo de Bernardo Carvalho, que entremeia camadas múltiplas de realidades imiscuídas umas nas outras ao ponto de os leitores já não mais poderem detectar origem ou porto seguro, dado pela verossimilhança. Aliás, quanto a isso, as palavras da personagem imigrante são reveladoras:

E então continuei falando, mas agora para as paredes, quero dizer, mais diretamente para as paredes. Fechei as cortinas e continuei falando bem alto, para que a vizinha pudesse continuar ouvindo apesar da algazarra lá fora e das cortinas fechadas, mas agora contando com uma nova tática, contando uma história louca, e cada vez mais louca, sem pé nem cabeça, sobre quando fui ator no país de onde fugi. O melhor era que já não precisava atentar para as contradições e para as inverossimilhanças, se estava louco (CARVALHO, 2019, p. 64-65).

Chegamos ao ponto ótimo pelo qual estabelecemos algumas hipóteses de leitura sobre a narrativa em questão e, em certa medida, da obra mais recente de Bernardo Carvalho, das quais destacamos o jogo entre um discurso narrativo que flerta com o realismo literário e ao mesmo tempo recusa compreender a literatura como transparência do real. Trata-se, portanto, nas palavras do próprio Carvalho, da construção, de uma “experiência fabricada”. Vejamos a passagem que segue, retirada de uma entrevista esclarecedora de Carvalho, com referência ao romance *O filho da mãe*. O autor comenta uma situação de perigo que efetivamente viveu na cidade russa de São Petersburgo, para onde foi enviado, por conta de sua participação no projeto “Amores Expressos”:

[...] crio uma experiência falsa, artificial, mas vivo essa experiência de verdade. Quer dizer, o medo que eu tive não é falso, eu morri de pavor, só que a situação era toda construída. Eu fui para viver esse tipo de sentimento, para poder escrever esse livro. Ao mesmo tempo em que tenho essa reação contra a literatura da experiência, eu a fabrico. O tipo de literatura que eu vinha fazendo dependia da experiência, só que era uma experiência fabricada – ou alucinada.

Nesta passagem, vemos que Carvalho recusa e critica o número excessivo de obras literárias baseadas na experiência, na memória, no diário e na autobiografia, lamentando que literaturas como a francesa, mais cerebral, tenha que ser desqualificada por conta de sua “inverossimilhança” ou “falta de realismo”. Conforme entende, para uma parcela da crítica, “Borges é uma excrescência, é uma curiosidade universitária ou museológica” e “a inverossimilhança é o que pode haver de pior em literatura” (CARVALHO, 2011, p. 137). Pensando nestas questões, retomemos a análise de “Pátria”.

Como visto, a experiência fabricada de Carvalho nos aponta caminhos discursivos repletos de desvios e armadilhas em que a própria invenção, dada na relação do texto literário

com um “fora”, se manifesta no “dentro” do texto, borrando a dicotomia dentro e fora, mas um dentro que é fora e um fora que é dentro, simultaneamente. Conforme questiona (e responde, em seguida) a personagem de “Pátria” a um hipotético leitor/espectador, “você acha minha lógica pusilânime? Toda lógica é pusilânime. No fundo, só existem paradoxos” (CARVALHO, 2019, p. 72). Por meio desses paradoxos e dessa estrutura em camadas, Carvalho revela a dinâmica do mundo como palco de ideologias. A narrativa se concentra em acontecimentos do mundo contemporâneo e quando Carvalho aponta o dedo para as convenções do realismo – a relação entre ficção e real; a experiência; a vivência dos fatos; a incorporação da realidade no discurso literário; a realidade do imigrante; as formas de violência política, simbólica e psicológica; a ascensão dos regimes totalitários; o exílio; a questão das diferenças, das liberdades ameaçadas, da xenofobia etc. – o que transparece é o desejo sincero de dialogar com a história e com nosso tempo.

No nível da forma, o cerebralismo buscado por Carvalho evita, na mesma medida em que se apropria dela, o predomínio da convenção realista: “O problema não é o realismo, é claro (meus livros são, em geral, bastante realistas); o problema é a ideia de modelo”. Isso justifica a defesa do autor de uma literatura que pensa a própria literatura como estratégia metalinguística, como autorreflexão que materializa a ideia de uma experiência fabricada.

Após essas explicações, e tomando a leitura de “Pátria”, exatamente na metade da narrativa, alertamos ao leitor de que duas revelações mudarão seu entendimento do real representado pelo suposto ator – imigrante refugiado, de meia idade, que se finge de louco. A primeira é que o jovem estrangeiro que o procura se identifica como seu filho; a segunda, a de que a personagem central não parece ser mais uma vítima dos regimes de força de seu antigo país, como até então éramos levados a crer:

E se eu lhe contasse sobre todos os pais e todos os filhos que morreram nas minhas mãos, sob as minhas ordens? E se lhe contasse sobre todas as famílias que destruí? Será que continuaria insistindo nesse absurdo? E será que nasceu logo depois de eu ir embora? Um mês depois de eu ter desaparecido, nas contas dele, um mês depois de eu começar a longa viagem que me trouxe até este país. [...]

[...] não deve fazer a menor ideia do que significa chegar até aqui sem um salvo-conduto, sem documento nem prova, contando apenas com o talento e a lábia, não pode imaginar o que passei para chegar aqui. Assim como não pode imaginar quem fui antes de vir para cá. Antes de eu desaparecer, mais gente desapareceu nas minhas mãos do que ele pode contar nas dele (CARVALHO, 2019, p. 77-78).

A partir deste ponto, as reviravoltas vão se multiplicando: o agora revelado carrasco caíra em desgraça perante o regime que antes representava. Ele passou incógnito por diversos campos de refugiados e em um deles foi acolhido pelas pessoas que antes perseguira, mutilara

e expulsara de seu país. Em um desses campos de refugiados viria ainda a conhecer um homem com o qual travaria uma relação de amizade, quem o salvaria, ao pagar a passagem de navio que lhe possibilitou sair do país e escapar do regime. Neste momento, saberemos que seu companheiro de fuga havia sido ator na universidade, onde conhecera sua mulher, que se apaixonara por ele após vê-lo representar MacBeth, Fausto e Orestes, “sempre com um viés original, que traía completamente o personagem sem que ele precisasse mudar uma vírgula do texto, porque era um péssimo ator, ele dizia rindo” (CARVALHO, 2019, p. 83). Quando jovens, eles evitaram ter filhos e agora o companheiro em rota de fuga estava em rumo a um país desconhecido, sem a mulher e o filho que estava para nascer.

Nossa personagem de meia idade ouve essas histórias e as assimila, mimetiza, até o momento em que o barco em que navega com o novo amigo naufraga, ceifando a vida da maioria dos tripulantes, dentre eles, a de seu salvador e companheiro de viagem. Daí uma terceira revelação importante, de que nossa personagem em verdade teria assumido a identidade do verdadeiro ator morto na travessia de fuga. O jovem estrangeiro que o procura acredita, portanto, estar diante do verdadeiro pai e não de um impostor que assumira outra identidade. Já nas últimas páginas da obra, tudo parece estar resolvido para nós leitores, mas é neste momento que entra a voz do (suposto) filho, o segundo narrador da trama.

A enunciação, antes dominada pelo suposto ator refugiado de meia idade, passa para o pretense filho do verdadeiro ator morto no naufrágio durante a travessia de fuga, como exemplificado nas passagens:

Lá está ele, o homem que diz que não é meu pai, lá está ele, dissimulado em sua janela no alto do prédio. [...] Na sua história demente, ele jura que não é meu pai, embora eu seja a única pessoa que ele tem neste mundo. [...] Vivi nesse apartamento até os vinte anos. E, como se não me reconhecesse, ele diz que fugiu de seu país e que foi ator antes de vir para cá. Não deixa de ter um fundo de verdade. Meu pai quis ser ator quando estava na faculdade, antes de conhecer minha mãe. [...] Vive o grande papel de sua vida, o que não pôde viver ao sair da faculdade, porque tinha mulher e filho para criar e a pátria para defender. Vive o papel de um refugiado num país onde as paredes têm ouvidos e os vizinhos trabalham para a polícia, denunciando uns aos outros. [...] Interpreta um homem que se faz passar por louco para escapar a esse Estado, e, nisso, sem querer, inconscientemente, interpreta a si mesmo, porque está mesmo demente. Sua loucura é achar que é um dos homens perseguidos pelas medidas que ele próprio criou e impetrou. Faz-se passar pelo homem gostaria de ter sido, um ator, se não tivesse caído na própria armadilha e se tornado um funcionário público, com a desculpa do amor pela família e pela pátria. E, de algum jeito, na demência, ele afinal se realiza (CARVALHO, 2019, p. 88-90).

As passagens supracitadas, com a fala do suposto filho, desmentem, por um lado, o desfecho da obra, em que o pretense refugiado/ator/carrasco do regime faz a revelação final da narrativa:

O que eu não disse nem podia dizer, claramente, quero dizer, a não ser que fosse realmente louco, é que de fato não sou seu pai. Sou um impostor, tomei o lugar do pai morto no mar, enterrado numa praia qualquer sob o número 907859133. O que eu não disse nem poderia dizer é que, quando perguntei ao seu pai, meu companheiro de travessia, a razão da viagem e de tanto esforço, respondeu-me que tudo o que fez e faria na vida, todas as medidas que tomou e viria a tomar tinham por único objetivo um dia conhecer o filho, voltar ao inferno e salvar o filho que ia nascer (CARVALHO, 2019, p. 98-99).

Por outro lado, porque é dito que o suposto verdadeiro ator morre na travessia, é plausível que o jovem tenha realmente acreditado na loucura do homem de meia idade e o tomado como seu verdadeiro pai. A verdade seria, portanto, apenas uma lacuna e essa imprecisão deixa aberta a obra. Cada revelação, na verdade, desconcerta o leitor, que se vê em meio ao próprio desconcerto do mundo hodierno, cuja máquina de sentido parece quebrada. A verdade é abalada sistematicamente na fabricação de Carvalho, o que a própria construção formal do texto nos aponta, como veremos. Descosido, o “efeito de real” produzido pelo texto é paralelo àquilo que Roland Barthes pensou como a “categoria do real”, então resignificada:

[...] ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 1972, p. 43).

Como bem destaca Barthes, o novo verossímil é bastante diverso daquele referente com o qual dialogava – o referente encontrado no real – pois altera e desintegra o signo, mesmo que isso se faça em nome de uma “plenitude referencial” em que, paradoxalmente, “se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da ‘representação’” (BARTHES, 1972, p. 44). Essa desarticulação, em “Pátria”, é bem observada no jogo com os signos que Barthes, em outro momento, chamou de *Semiosis* (BARTHES, 1987, p. 28):

[...] a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, um instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.

A análise de alguns desses signos expostos à força do jogo semiótico, nos leva a compreender a medida da força da representação da narrativa de Carvalho em suas potencialidades verificadas no lance formal que o escritor estrutura sua poética. Neste sentido,

começar pelo título da obra nos parece um modo de entrada produtivo para o entendimento da experiência fabricada de Carvalho.

O significante “Pátria” se refere a possíveis e contraditórias interpretações. Ironicamente, o vocábulo “pátria” é feminino. Sua etimologia aponta, é verdade, aos termos latinos “patria, - al” (feminino); “pater, - tris” (masculino). Na narrativa de Carvalho, essa confusão entre os gêneros masculino e feminino é plurissignificativa, pois pode nos remeter ainda às várias configurações dos sistemas de repressão impregnados na palavra pátria como signo ideológico: (1) a ditadura e a opressão que pairam sobre os dois países não nomeados na obra; (2) a relação do narrador principal com o regime opressor; (3) a questão da (troca de) paternidade; e (4) o universo masculino desconstruído através de três referências intertextuais marcantes: *MacBeth*, de William Shakespeare; *Orestes*, de Eurípedes; e *Fausto* de Goethe, dentre outras possibilidades de leitura.

Nestas quatro possibilidades, vemos que o paradoxo do signo feminino denota uma corrosão e uma denúncia do pátrio poder, como no caso de Shakespeare e Eurípedes, obras que subvertem o princípio masculino representado por MacBeth e Orestes, ambos membros da nobreza e representantes de um patriarcado dado pelo sangue. Por outro lado, encontramos um universo masculino diabólico, como o do *Fausto*, de Goethe. Se Lady MacBeth conduziu o marido e rei usurpador ao apogeu e ao declínio; e com Clitemnestra vimos uma mulher que toma para si as rédeas de seu destino e da pátria ao assassinar seu marido, Agamêmnon; com o demônio faustiano, Mefistófeles, o que se apresenta é a destituição do poder absoluto de Deus. É Mefistófeles quem conduz o destino das almas humanas e responde pela ascensão e pelo declínio de Heinrich Faust. Embora não seja nosso objetivo neste trabalho, achamos pertinente apontar o expressivo trato com a intertextualidade observado em “Pátria”, no diálogo com as três obras clássicas mencionadas, o que, de passagem, remonta às estratégias cada vez mais frequentes nos romances de Carvalho, especialmente nos mais recentes, como *Simpatia pelo demônio*.²

Ainda segundo as potencialidades do jogo com a palavra pátria, apontamos que, embora feminina, guarda relações interessantes com as possibilidades de sentido que a série literária (e não da língua comum) consegue estabelecer. Por exemplo, alguns dicionários

²Neste romance, desde o título, clara referência à canção dos Rolling Stones; passando pela capa, com detalhe do quadro *São Cristóvão carregando o Menino Jesus*, de Hieronymus Bosch (c. 1490); e pelas epígrafes retiradas de obras como *À sombra do vulcão*, de Malcolm Lowry; *História do olho*, de Georges Bataille; *A consumação do amor*, de Robert Musil; “Desaparecimento de Albertine”, de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, vemos uma profusão de citações no nível paratextual. No nível do texto em si, essas referências são desenvolvidas de forma a criar uma metatextualidade produtiva, mas que não nos cabe analisar no âmbito deste trabalho.

apontam “mátria” como o feminino de mátrio; no caso de patrão/patroa não se admite, ao contrário, um masculino, como “matroa”. O atrelamento da língua ao princípio masculino de ordem, mando, poder (o pai dos pobres, o pai da pátria etc.) remete a um princípio-força, um dispositivo masculino que atravessa a narrativa.

Outra questão importante é a confusão proposital entre os gêneros narrativo e teatral. Embora a leiamos como uma narrativa, “Pátria” se estrutura como texto teatral, como obra dramática. “Pátria” se apresenta inicialmente através de uma rubrica teatral: “(O ator, um homem de meia idade, está em pé, as cortinas fechadas às suas costas)”(CARVALHO, 2019, p. 55). Ao longo do texto, essas rubricas, embora mínimas, vão se repetindo (há 13, ao todo). A ênfase nesta indistinção entre os gêneros dramático e narrativo expõe a indefinição das fronteiras que, em última instância, nos leva à crítica dos gêneros como um todo. Mais do que um jogo com as estruturas formais, já antigo, diga-se de passagem, destacamos que a forma – texto lido/texto a ser encenado, no caso do gênero dramático – dialoga com um fundo: o lance de dados da literatura, que se estabelece na plurissignificação, nas camadas de verdades superpostas e desconstruídas. Daí que o conteúdo – uma narrativa/encenação que apresenta revelações em cascata acerca de um suposto imigrante, suposto pai, suposto louco, suposto ator, suposto fingidor que se refugia em um país hostil e que mimetiza um mundo contemporâneo assolado pela barbárie, por estados de vigilância e medo, pela violência cotidiana, seja política ou dos próprios cidadãos da *Polis*–dialoga com a forma híbrida que estrutura as questões representadas e tanto forma quanto conteúdo se imbricam e atuam no descosimento das dicotomias que os quer separar.

Essas relações entre fundo e forma nos remetem também às estratégias ficcionais da poética carvaliana. A cada texto, Carvalho vem questionando os limites e alcances do realismo, como já discutimos. Como exemplo ilustrativo e comparativo, destacamos um breve conto seu (CARVALHO, 2000), “Estão apenas ensaiando”, em que essa articulação dos inúmeros níveis de representação da realidade já anunciava essa vontade de estruturar/desestruturar (ou desrealizar) o realismo. Neste conto, cuja ação também ocorre tendo como pano de fundo a cena dramática – porém, sem as rubricas do texto teatral, como em “Pátria” – encontramos dois atores ensaiando no palco uma peça do século XV, sob os olhares críticos, ora atentos, ora dispersos, de um diretor que está na plateia ao lado de sua assistente, com quem por vezes flerta. Ao mesmo tempo, um iluminador aguarda uma pausa no ensaio para terminar de contar uma piada ao técnico que está do seu lado. Enquanto isso, nós leitores também tomamos ciência do burburinho da rua e de que algo trágico está para

acontecer, suspeita que se confirma quando adentra o teatro uma figura misteriosa, que logo saberemos ser portador de uma notícia fatal.

Há então uma primeira camada de real (dois atores encenando um texto antigo sob a supervisão de um impaciente diretor em companhia de sua assistente) conjugada às realidades que se desenrolam fora do palco (o iluminador e o assistente; o sujeito que entra no teatro; o barulho das ruas, indicando que algo acontecera). Essas diversas realidades são simultâneas e convergem para a revelação final que faz com que o ator que representa um camponês travando um diálogo com a morte, que ceifou a vida de sua jovem esposa, e que não compreende a dor de sua personagem, por achar o texto (do século XV) inverossímil, já que ninguém falaria daquele jeito hoje em dia, acaba por entender a dimensão trágica do infortúnio de sua personagem quando entende a revelação trazida pela figura misteriosa: a esposado ator havia morrido em acidente de carro acontecido há poucos minutos, perto do teatro. Neste momento da revelação, o iluminador termina a piada e junto com o técnico caem em uma estridente gargalhada que encerra o breve conto.

Contrária à imprevisibilidade e imperfeição da realidade, a perfeição do texto minuciosamente organizado contrasta com o acaso e a fatalidade do mundo da vida. Na matéria textual, o autor é uma espécie de demiurgo, que controla a matéria e a molda, dando coerência ao que aparentemente não tem ou não pode ter, ao menos para nós, incapazes de compreender as possibilidades e multiplicidades do real. No plano estético, aquilo que não pode ser apreendido de forma estruturada será traduzido pela economia interna da obra, como em uma fabricação: a arte “aperfeiçoa” o real, lhe dá consistência e organização, ainda que fabricadas. Assim, o real se torna inteligível no imaginário produzido pelo autor. Isso só pode ser concebido pelo leitor/espectador atento, que tudo vê frente ao palco, através da quarta parede construída pela obra.

A origem da expressão “quarta parede”, presumidamente, remete à Idade Média, relativamente ao Teatro Saltimbanco, teatro itinerante no qual os atores representavam as obras em uma carroça, que também servia de transporte para a trupe. Levantava-se uma lona na lateral da carroça e assim se criava uma abertura para a visão geral do evento. A “quarta parede” seria uma parede imaginária que possibilitaria à plateia assistir aos espetáculos. A plateia pactuava com a realidade ali representada. A expressão também é usada geralmente para se distinguir o espaço da representação (o fundo e as laterais do palco) do espaço da recepção (a plateia). Nesta configuração, o teatro se apresenta como se fosse uma caixa. Quando deixa de existir, a quarta parede faz surgir a plateia, que assiste passivamente as cenas. Os atores, por sua vez, criam uma parede imaginária para poderem se concentrar e,

assim, não deixarem os elementos externos perturbarem sua *performance*. A expressão também é usada no cinema, na televisão e na literatura, geralmente para se estabelecer a diferença entre a ficção e o público, funcionando como espécie de “suspensão da descrença” que leva ao reconhecimento de um evento imaginado “como se” fosse um evento real.

Nas obras de caráter autorreflexivo, essa quarta parede pode ser derrubada no momento em que o leitor desvenda o jogo ficcional desenvolvido e vê descortinar-se a forma da criação no mesmo movimento em que o real é ali apreendido e os processos de representação são desnudados, lembrando à plateia de que aquilo que ali se apresenta é peça de ficção. Neste sentido, as obras literárias que procuram derrubar esta quarta parede são as que utilizam com frequência o recurso da metalinguagem. A derrubada da quarta parede como uma metáfora da revelação dos poderes do texto literário, em geral, e do teatral, especificamente, pode ser vista em um sem número de obras, desde a chamada alta literatura até as produções da cultura de massa, como no caso dos quadrinhos, do cinema ou mesmo nos produtos voltados ao comércio dos *videogames*. Suspensa esta quarta parede, revelam-se os poderes do texto em sua relação dialógica com o mundo, com a cultura, algo aproximado à força de *mathesis* de que falava Roland Barthes.

Ainda com relação aos aspectos formais, gostaríamos de apontar um aspecto de relevo nesta ficção de Carvalho, referente à relação entre tempo e espaço, bastante sugestiva para o que queremos dar como desfecho desta breve incursão. Esta relação revela a dimensão do mundo alegorizado por Carvalho, que, em seus trabalhos mais recentes, nos mostra a face perversa dos processos de globalização que resultam na violência de nossos tempos.

Em “Pátria”, o leitor perceberá que não há nenhuma menção a espaços identificados com aquilo que chamamos vulgarmente de real. A ação se passa quase inteiramente no interior de um apartamento e em uma rua em frente, que só imaginaremos com o auxílio da narração da personagem, quando a espreita por uma brecha da cortina o que lá fora se passa. As demais referências espaciais são difusas. Sabemos que o narrador central se encontra em um país de regime opressor marcado por um estado de força, vigilância e controle e que ele, por sua vez, viera de um país igualmente opressor onde exercia o mesmo tipo de violência e truculência de que agora se diz ameaçado. Os ambientes narrados se espalham por viagens de navio em mares não identificados, travessias por lugares que nos lembram de um mundo de pesadelo, distópico e dominado pelo autoritarismo. Deste modo, o espaço se configura como alegoria de um tempo sombrio em espaços marcados por dispositivos de controle e vigilância que fazem com que cada cidadão seja o carcereiro de outro. Não há exatamente uma antinomia entre vítimas e algozes, mas representação de uma sociedade do medo, de um medo

líquido que torna as paredes – do apartamento, do cenário, as paredes simbólicas – personagens não entificados ou materializados, porém vivos, dentro de um organismo no qual a realidade está subjugada pelos olhos vigilantes de todos sobre todos.

Da mesma forma, este mundo da vigilância alegorizado não possui marcas temporais pelas quais possamos identificar uma época, embora nosso mundo contemporâneo a todo o momento possa ser visualizado no processo de leitura, o que imediatamente nos remete a algumas questões levantadas por Zygmunt Bauman (2013, p. 88): “Todo e qualquer exemplo de vigilância serve ao mesmo propósito: identificar os alvos, localizá-los e/ou concentrar-se neles – toda diferenciação funcional começa nessa base comum”. Para Bauman, a sofisticação cada vez maior das tecnologias de vigilância nos coloca diante de um mundo onde, para além da segurança – individual, coletiva, nacional – emprega-se um controle massivo, especialmente da migração. O deslocamento – ou sua impossibilidade – passa a ser um dos grandes temas da contemporaneidade, daí a nossa especial atenção para os processos de mobilidade e clausura, que demonstram a face perversa da modernidade, o que novamente Bauman irá certamente assim avaliar:

Podemos profetizar que, a menos que seja controlada e domada, nossa globalização negativa, alternando-se entre privar os livres de sua segurança e oferecer segurança na forma de não liberdade, torna a catástrofe *inescapável*. Sem que essa profecia seja feita e tratada seriamente, a humanidade pode ter pouca esperança, de torna-la *evitável*. O único início promissor de uma terapia contra o medo crescente e, em última instância, incapacitante é compreendê-lo, ate o seu âmago – pois a única forma promissora de continuar com ela exige que se encare a tarefa de cortar essas raízes (BAUMAN, 2008, p. 229).

Ao chegar àquele país desconhecido, nossa personagem se depara com um estado em que o “medo crescente” de que fala Bauman relaciona-se estreitamente à in/segurança e vigilância que faz do medo do outro a tônica da cidade policiada. Vejamos como isso se manifesta nesta passagem da narrativa de Carvalho (2019, p. 61-62):

Eu não conhecia ninguém quando cheguei a este país, não via ninguém, a não ser a vizinha, a mulher na janela do prédio em frente, do outro lado da rua (*ele espia entre as cortinas e as fecha para não correr o risco de ser observado*). Ela também me espiava, estava sempre na janela. E, por um momento, cheguei a cogitar que pudesse estar interessada. Quero dizer, m mim, pessoalmente, fisicamente. Cheguei a pensar que seu interesse fosse benigno. E por pouco não atravessei a rua para bater à sua porta e lhe falar de amor à primeira vista e quem sabe lhe propor um jantar ou até mais. Ingenuidade. Só pode ter sido ela. Avisou a polícia, porque estava desconfiada. Desconfiada uma ova; estava certa! Naturalmente. Deve ter dito que tinha certeza. Meu comportamento era suspeito, me disseram na polícia. Suspeito para quem? Suspeito porque não sou daqui, tenho hábitos exóticos, como comer e beber sozinho, e não conheço ninguém, ninguém vem me ver, não recebo visitas (CARVALHO, 2019, p. 61-62).

A essa passagem, gostaríamos de acrescentar mais um comentário de Zygmunt Bauman (2013, p. 98), sobre o medo do outro:

Mas esse Outro que tendemos ou somos induzidos a temer não é algum indivíduo ou categoria de indivíduos que se estabeleceu, ou foi forçado a fazê-lo, fora dos limites da cidade, e aos quais se negou o direito de fixar residência ou se estabelecer temporariamente. Em vez disso, o Outro é um vizinho, um transeunte, um vadio, um espreitador, em última instância, qualquer estranho. Mas, então, como todos sabemos, os moradores das cidades são estranhos entre si, e todos somos suspeitos de portar o perigo; assim, todos nós, em algum grau, queremos que as ameaças flutuantes, difusas e incontroladas sejam condensadas e acumuladas num conjunto de “suspeitos habituais”. Espera-se que essa condensação mantenha a ameaça afastada e também, simultaneamente, nos proteja do perigo de sermos classificados como parte dela.

No âmbito da narrativa de “Pátria”, os contínuos deslocamentos de sentido reforçam a ideia de que a forma do discurso dialoga, no plano do conteúdo, com a história dissoluta que o conto descortina, sob os olhares do leitor atento. Nesta história, o ambiente representado pelo quarto teatralizado, de paredes finas, porosas, contrapõe-se à rua, mas não sob a forma de um local seguro onde podemos nos abrigar: não há segurança quando tudo está à espreita e por se espreitar; a vida vista pela nesga de cortina. O quarto torna-se símbolo da indiferenciação entre mundo exterior e interior; entre representação e real; entre mundo do texto e mundo da vida. O texto articula alegorias de nosso tempo de medos líquidos, violência simbólica elevada à inimaginável potência (que faz com que cada vizinho, cada olhar, cada escuta personifiquem as instâncias de controle e repressão). O panóptico pode ser a sala ao lado, pode estar representado no sujeito na mesa em frente, pelo dispositivo eletrônico que nos vigia, controla e direciona, dispositivos do mundo da irrealdade cotidiana ficcionalizado em “Pátria”.

A narrativa nos mostra que os poderes da literatura em desafiar as ideologias que nos cercam ainda são imensos no que concerne às possibilidades de reflexão, mas são ineficazes como pragmática de luta e mudança. A literatura aponta um mundo dissoluto, porém não pode transformá-lo, pois seu papel é, quando muito, o de nos levar a caminhos reflexivos e a um ambiente solidário, quiçá mais justo. Refratário às ideologias, o discurso literário é, em si mesmo e contraditoriamente, ideológico, porém, sua constituição não admite como princípio o assentamento, a solidificação, a estrutura fixa. Por isso, a harmonia das partes do discurso literário somente pode se realizar como forma do conteúdo, que se caracteriza pelo movimento perfeito em relação ao real desconjuntado que, num lance dados paradoxal, o texto desarticula. E só por isso a literatura pode muito, embora não possa realizar a

transformação do humano. Só a nós, como sujeitos de nossa própria história, cabe levar adiante esta tarefa. Somente aos sujeitos conscientes é dado fazer da reflexão matéria para a transformação qualitativa das relações entre os homens. O poder, a vigilância e as várias formas de violência podem por vezes ser invisíveis, mas a ficção nos mostra que ao suspendermos a quarta parede podemos nos posicionar no entre-lugar que nos permite ver com mais nitidez os mecanismos de opressão que nos circundam: aqui, ali, alhures.

Referências

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard et. al. *Literatura e semiologia: seleção de ensaios da revista Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p. 35-44.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Vigilância líquida*. Diálogos com David Lyon. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CARVALHO, Bernardo. Pátria. In: *Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica*. Porto Alegre: Dublinense, 2019a, p. 55-99.

_____. Uma experiência fabricada. In: *Lugar: Revista da Escola Letra Freudiana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 133-160.

_____. Estão apenas ensaiando. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

FRONTEIRAS: territórios da literatura e da geopolítica. Porto Alegre: Dublinense, 2019.

GENETTE, Gérard et. al. *Literatura e semiologia: seleção de ensaios da revista Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

LUGAR: Revista da Escola Letra Freudiana. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Objetiva, 2000.

OLIVEIRA, Paulo Cesar S. Oliveira. A literatura em busca de um lugar neste século: apresentação. In: ____; CARMO, Claudio do; CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da (Eds.). *Soletras*, n. 36, Rio de Janeiro, UERJ, 2018, p. 1-22. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/issue/view/2129>.

SOLETRAS, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), n. 36, Rio de Janeiro, UERJ, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/issue/view/2129>.

Entre memória e esquecimento: a descoberta de si e do outro em *À sombra do meu irmão*, de Uwe Timm

Shirley de Souza Gomes Carreira¹

O arquivo é um repositório de memórias: individuais e coletivas, oficiais e não oficiais, lícitas e ilícitas, legitimadoras e subversivas. E, com base em tais memórias, nós lutamos, ainda que parcialmente e sem sucesso, para reconstruir, restaurar e recuperar o passado, para apresentar e reapresentar histórias do passado.

Harriet Bradley (1999, p.108-109)

*Imaginam, alguns, que o esquecimento
é como um depósito vazio
como uma colheita do nada,
entretanto
o esquecimento está cheio de memória.*

Mario Benedetti

A tensão dialética entre lembrar e esquecer é uma condição inerente aos que testemunharam e sobreviveram a grandes catástrofes, entre elas, a guerra. A necessidade de lidar com eventos traumáticos leva muitos sobreviventes ao silêncio e ao trabalho mnemônico do esquecimento, porque lembrar e esquecer são processos interligados e a memória é seletiva. Entretanto, também é verificável que, para outros tantos, a necessidade de narrar a experiência é imperiosa, repousando nela o desejo de registrar de algum modo a origem e o efeito do trauma. Assim, é possível detectar diferentes representações da guerra relacionadas ao testemunho: aquela que é fruto do olhar de quem participou do conflito e sobreviveu; e aquela que deriva do olhar de quem presenciou a guerra sem dela tomar parte diretamente.

Segundo Agamben (2008, pp. 73-76), a propósito da análise de Benveniste, o testemunho apresenta-se como um processo que envolve pelo menos dois sujeitos: o primeiro é a testemunha que não esteve diretamente envolvida na guerra, que pode falar, mas que talvez não tenha nada de interessante a dizer (*testis*); e o segundo é quem vivenciou o trauma e tem, por isso, muito a dizer, mas não consegue falar (*superstes*). Essa impossibilidade

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta de Literaturas de Língua Inglesa da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. É professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ/FFP (PPLIN), líder do Grupo de Pesquisa CNPq "Poéticas da Diversidade". shirleysgcarr@gmail.com

corresponde ao aniquilamento da experiência tradicional — *Erfahrung* —, como Benjamin nos faz lembrar, posto que a linguagem é o elemento estruturante tanto do conhecimento quanto da experiência:

Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1999, p. 124).

A literatura contemporânea tem se revelado profícua em narrativas que apresentam uma confluência entre representação literária e processos mnemônicos complexos, bem como a recorrência aos arquivos de experiências traumáticas coletivas, uma vez que a memória nada mais é do que o “estoque material daquilo que nos é impossível lembrar” (NORA, 1993, p. 15).

Algumas dessas obras constituem narrativas híbridas, a meio termo entre autobiografia e ficção. Nelas, o arquivo se concretiza sob diferentes formas não-sancionadas, como, por exemplo, cartas e diários, não por acaso oferecendo leituras de acontecimentos empíricos que se contrapõem a versões oficiais do conteúdo do arquivo, às imposições interpretativas de seus guardiões— os arcontes derridianos (DERRIDA, 2001, p. 11), que também controlam o acesso ao arquivo, bem como determinam a sua constituição.

À luz dessa relação dialética entre memória e esquecimento e da recorrência aos arquivos históricos, em especial aos que Derrida denomina “Arquivos do mal”, propomos uma breve análise da obra *A sombra do meu irmão*, de Uwe Timm. O autor pertence a uma geração de escritores cujos familiares estiveram de algum modo ligados ao Holocausto:

A necessidade de construir identidades que se relacionam de alguma maneira com a responsabilidade do crime, produziu, na literatura alemã, várias ondas de textos, predominantemente autobiográficos, nos quais os autores redefinem seu vínculo com os pais e avôs que atuaram em maior ou menor envolvimento com as ações genocidas e a política nazista. (GALLE, 2014, p.202)

Conforme Galle (2014) sinaliza, essas narrativas têm sido denominadas “escritas autobiográficas transgeracionais”. Nesse tipo de narrativa, o autor geralmente se debruça sobre a história familiar para investigar o papel de algum membro da família na Segunda Guerra Mundial. Via de regra, leva à descoberta de que algumas das pessoas conhecidas e amadas possuíam uma outra face, comprometida com o nazismo. “A descoberta de um diário, de uma caixa com cartas amareladas ou de uma mala contendo fotografias reveladoras” são, muitas vezes, “os pontos de partida para a reconfiguração da memória familiar” (GALLE, 2014, p.204).

Ainda segundo Galle (2014, p. 204),

Diante da dimensão da responsabilidade coletiva por crimes como o holocausto, a geração dos envolvidos preferiu silenciar-se sobre sua relação com os acontecimentos e a geração dos filhos optou por distanciar-se dos seus próprios pais, identificando-se com as vítimas e até considerando a si próprios como vítimas por terem sido criados e educados por pessoas supostamente ainda agiam sob influência da mentalidade fascista.

Assim, esses escritos aproximam-se do que Selligman-Silva (2005, p. 89) denomina literatura de testemunho, uma vez que, nesta, “a ênfase recai na testemunha como *testis*, terceiro elemento na cena jurídica, capaz de *comprovar, certificar*, a verdade dos fatos”. Ao transitar entre o tempo da cena histórica e o tempo em que se escreve a história, o autor/narrador é movido por questões éticas e a narrativa de suas descobertas não é representação, mas apresentação; “o objeto do relato é construído em um determinado presente do escritor” (SELLIGMAN-SILVA, 1998, p. 21).

Para Eichenberg (2009, p. 88 *apud* GALLE, 2014, p. 208), a escrita autobiográfica transgeracional é “autobiografia, romance e escrita histórica ao mesmo tempo”. Se considerarmos o modo como a memória opera, podemos inferir que, mesmo recorrendo à própria memória, à memória de outros e a fontes documentais, a narrativa não reproduz o real. “Não há uma autobiografia pura, sem correções estéticas” (SELLIGMAN-SILVA, 1998, p. 30).

Com o subtítulo “As marcas do nazismo e do pós-guerra na história de uma família alemã”, o romance *À sombra do meu irmão* gira em torno da tentativa do narrador de reconstruir a identidade do irmão – Karl-Heinz–, que morreu na Ucrânia, em 1943, aos 19 anos de idade, combatendo em uma divisão da SS nazista, após se alistar voluntariamente alguns anos antes. A narrativa é construída como um mosaico de registros documentais, memórias afetivas e de uma revisitação aos arquivos do mal. Aos poucos, o que se desenha aos olhos do leitor, além de uma história pessoal, é uma leitura metonímica do que foi a Alemanha nazista e o impacto da derrota no pós-guerra.

O romance se desenvolve a partir de uma única lembrança que o narrador tem do irmão: de ser erguido por ele e jogado para o alto, brincadeira que se manteve viva em sua memória. Aquele irmão de cujo rosto não se lembrava, estivera presente ao longo de sua vida; uma presença fantasmática, exorcizada apenas por meio da escrita:

Ser levantado ao ar — risos, júbilo, uma alegria irrestrita —, essa sensação que acompanha a lembrança de uma vivência, de uma imagem, a primeira a me causar uma impressão marcante; com ela começa o meu autoconhecimento, a minha memória: estou vindo do jardim para a cozinha, onde estão os adultos, minha mãe, meu pai, minha irmã. Eles estão ali parados e olham para mim. Devem ter dito algo,

que não me lembro, talvez dê uma olhada, ou devem ter perguntado consegue ver alguma coisa? E devem ter olhado para o armário branco, um armário de vassouras, como fiquei sabendo mais tarde. Lá, sobre o armário — e isso me marcou como uma imagem —, havia cabelos à vista, cabelos loiros. Atrás, alguém se escondia — e, então, meu irmão apareceu e me levantou alto. Não consigo me lembrar do seu rosto, nem do que ele vestia, provavelmente uniforme, mas esta situação revela-se muito claramente: a forma como todos estavam me olhando, como eu descobri os cabelos loiros atrás do armário e, então, esse sentimento de ser levantado — eu flutuando no ar. (TIMM, 2014, p.6)

Essa vaga lembrança mistura-se às palavras contidas na correspondência do irmão e está associada à carta em que este comunica à família que fora gravemente ferido:

30.9.1943

Meu querido pai,

No dia 19 infelizmente fui gravemente ferido por uma artilharia antitanque nas duas pernas, que agora tiveram que ser amputadas. A perna direita foi amputada abaixo do joelho e a perna esquerda acima da coxa. Não sinto mais dores fortes. Por favor, dê consolo pra mãe. Em breve tudo vai terminar e em algumas semanas vou estar na Alemanha, daí você poderá me visitar. Eu não fui imprudente. Por enquanto é isso. Um abraço pra você, pra mãe, pro Uwe e pra todos.
Kurdel.

No dia 16 de outubro de 1943, às oito horas da noite, ele morreu no hospital de campanha 623. (TIMM, 2014, p.6)

No intuito de construir a identidade desse irmão desconhecido, “ausente e mesmo assim presente no luto da mãe, nas dúvidas do pai”, o narrador revolve os pertences do irmão, que foram devolvidos à família após a sua morte: seu diário e a sua correspondência. Assume, assim, o papel do *Lumpensammler*, o coletor e arranizador de fragmentos mencionado por Benjamin (2006, p. 395), que tenta recompor o passado:

Várias vezes tentei escrever sobre meu irmão, mas nunca passei das tentativas. Eu lia a sua correspondência escrita no front e o seu diário, que ele manteve durante o tempo em que serviu na Rússia [...] Eu queria comparar os registros do meu irmão com os diários de guerra da sua divisão, a Divisão SS Totenkopf, para saber com mais precisão algo sobre ele e, talvez, mais informações com suas anotações. Mas toda a vez que eu começava a ler as cartas ou o diário, interrompia a leitura logo em seguida [...] Um outro motivo era a mãe. Enquanto ela vivesse, era impossível para mim escrever sobre o meu irmão. Eu sabia antecipadamente o que ela teria respondido às minhas perguntas. Os mortos devem ser deixados em paz. Foi somente quando minha irmã faleceu, a última que o conhecera, que estive livre para escrever sobre meu irmão, podendo fazer todas as perguntas sem precisar dar satisfação a ninguém (TIMM, 2014, p.6-7)

Tudo o que sabia dele estava ali e nos fragmentos de memória dos familiares. A figura recomposta do irmão tende, assim, a ser um mosaico, fruto de diferentes percepções. Porém, mais que o irmão real, era outra versão dele que se tornara o ídolo em cuja sombra o narrador e sua irmã foram obrigados a viver: uma figura heróica, perfeita, construída no momento em que souberam da sua morte e alimentada pelas conjeturas do que ele poderia ter sido, não fosse a sua morte prematura.

À medida que monta o quebra-cabeça, o narrador percebe que os fragmentos de memória colhidos apontam para uma outra direção. Para a figura de um pai que, incapaz de conseguir projeção por si mesmo, transfere para o filho a obrigatoriedade de ser bem sucedido e modelar: “Escrever sobre meu irmão significa também escrever sobre ele, o meu pai. Acho que um se assemelhava ao outro. Aproximar-se deles pela escrita é a tentativa de decifrar o que está simplesmente na lembrança; reencontrar-se” (TIMM, 2014, p.11). De fato, ao tentar compreender quem fora o seu irmão, o narrador busca também uma outra versão de si.

A tecitura do romance não obedece a uma ordem cronológica. Os recortes de memória surgem à medida que o narrador tenta obter respostas para as próprias indagações acerca daquele irmão com o qual não convivera por tempo suficiente para conhecê-lo. A memória de um indivíduo é parte de uma memória coletiva (HALBWACHS, 1994), dela se nutre e nela deixa suas marcas, e é pela via da memória materna que o irmão se revela esquivo, sonhador, tímido, com uma saúde frágil e dono da estranha habilidade de “desaparecer” sem que percebessem. A aparente identificação do irmão com o pai fora construída à custa dos sonhos e pretensões deste:

Dizia-se que ele tinha se alistado voluntariamente, e o pai não o teria convencido. Mas não havia necessidade. Era simplesmente uma aceitação tácita daquilo que o pai desejava, de acordo com o que era ditado pela sociedade. Eu, no entanto, pude encontrar minhas próprias palavras, objeções, perguntas e mais perguntas. E palavras com as quais era possível expressar a tristeza e o medo nas histórias que eu contava. O menino que sonhava e enrolava, no sentido de mentir, inventar histórias. De fato, o menino tecia um emaranhado a partir do que observava e ouvia, para dar a si mesmo e às coisas um significado particular. O menino medroso. O menino valente. (TIMM, 2014, p. 28)

A idolatria paterna em relação a Karl-Heinz construíra uma barreira no relacionamento com os outros dois filhos: o narrador e a irmã, dezoito anos mais velha. Ao primeiro, não passava despercebida a frustração do pai, quando, ao olhar para ele, dizia: “Karl-Heinz, o menino mais velho, por que logo ele? O meu pai então ficava quieto, e era possível sentir nele o pesar, imaginando de quem ele preferiria sentir saudade” (TIMM, 2014, p.11). A segunda carregara vida afóra o peso de ser invisível aos olhos do pai:

O pai, minha mãe contava, queria tanto um menino que não queria saber da menina, diferentemente do filho que nasceria dois anos mais tarde, Karl-Heinz. De fato, não se observa nenhuma foto dele com minha irmã, e nenhuma forma de contato físico: ele não está com ela no braço, nem de mãos dadas, nem com ela em seu colo. Mais tarde, quando minha irmã estava no hospital e falava com dificuldades, ela disse sobre o nosso pai — comigo ela sempre falava nosso pai e nossa mãe, como uma forma de nos unir pessoalmente, e não apenas gramaticalmente: O nosso pai sempre me rejeitou. Ao contrário do que fez com Karl-Heinz. Ele era um pai de verdade para Karl-Heinz. Minha irmã ficava na sombra do irmão. Raras foram as vezes em que seus desejos foram ouvidos, nem mesmo pela mãe, geralmente tão justa. (TIMM, 2014, p.25-26)

O processo de rememoração não está isento de reflexão e de crítica, como é possível observar na passagem a seguir, quando, ao ler uma carta do irmão lamentando os ataques ingleses, por julgá-los desumanos, o narrador escreve:

Não há fotos que mostram russos enforcados ou o fuzilamento de civis, mas sim fotos do cotidiano, como aquelas que se encontram no livro do meu pai e que mostram casas, ruas e cidades destruídas. Seria Kharkov? Meu irmão tinha participado da retomada de Kharkov. 1943. Mesmo que se suponha que ele não tenha participado da morte de civis, mulheres e crianças pela SS por ter servido em uma unidade de blindados, deve ter sido confrontado com as vítimas da população civil, com os famintos, os desabrigados, os refugiados, mortos de frio e fuzilados. Não fala deles; possivelmente, esse sofrimento, essa destruição e essas vítimas lhe parecessem algo normal, ou seja, humano (TIMM, 2014, p.14).

É difícil de compreender como foi possível separar ou reprimir a compaixão diante do sofrimento, como ocorreu essa divisão entre o que é desumano em casa e o que é desumano na Rússia. Como longe de casa o assassinato de civis era uma coisa normal, corriqueira, sem ter o valor necessário para ser citada uma única vez, enquanto que, em casa, significava a morte. (TIMM, 2014, p. 43)

Todas essas vítimas eram Outros cuja identidade fora apagada pelo discurso oficial. À medida que o narrador se apropria dos registros deixados pelo irmão, confrontando-os com as memórias que lhe foram transmitidas pelos pais e os dados do arquivo, delineia-se claramente uma imagem divergente daquela conservada na memória dos pais. “No diário fala-se exclusivamente de guerra, da preparação para matar e do seu aperfeiçoamento por meio de lança-chamas, minas e treinamentos de tiro”, porque “para enganar a própria história e a capacidade de perceber os próprios sentimentos, ele fora reduzido a uma postura de bravura” (TIMM, 2014, p.16).

A figura paterna surge como fonte de toda sorte de ressentimentos e é emblemática, pois, de certo modo, personifica um sentimento que se apossou da Alemanha no pós-guerra:

Para o meu pai, o fim da guerra, do período nazista e da sua incondicional rendição não foi motivo para tristeza, tristeza pela destruição daquilo que ele pronunciava de forma peculiar, colocando muita ênfase sobre a primeira sílaba: o Reich alemão. Em vez disso, ele reagiu de forma ofendida e com uma prepotente rabugice. Ele, que sempre destacava que não havia sido um nazista, trazia argumentos para mostrar que os Aliados também tinham culpa: por que os ingleses e americanos não bombardearam as ferrovias que levavam aos campos de concentração? Os Aliados já sabiam disso em 1943. E por que não bombardearam os crematórios? Por que não incentivaram a tempo a emigração de judeus para os Estados Unidos e a Inglaterra? Era uma tentativa de relativizar a culpa, de transferir a própria culpa para os vencedores e de torná-los também culpados.(TIMM, 2014, p.61)

Ante a revelação das atrocidades cometidas nos campos de concentração, os pais negavam a possibilidade de Karl-Heinz ter participado do genocídio:

Quando perguntada sobre o motivo que levou meu irmão a se alistar na SS, minha mãe dava algumas explicações óbvias. Por idealismo. Ele não queria ficar para trás. Não queria fugir do compromisso. Ela, assim como o pai, fazia uma clara distinção entre a SS e a Waffen-SS. Depois que a guerra acabou e imagens terríveis vieram à tona com a libertação dos campos de concentração, soube-se o que tinha acontecido.

Gente asquerosa, diziam, criminosos. O menino estava, contudo, na Waffen-SS. A SS era uma tropa militar normal. Os criminosos eram os outros, a SD, o Serviço de Segurança. As Forças-Tarefa. Principalmente os de cima, as chefias. Fizeram mau uso do idealismo de um jovem. (TIMM, 2014, p.11-12)

Longe de ser uma mera reconstituição da história familiar, a obra é também uma tentativa de compreender as condições que levaram pessoas a se tornarem parte de um projeto genocida em larga escala:

Qualquer pessoa podia entrar na Waffen-SS desde que pudesse comprovar que até o bisavô não havia antepassados judeus. Descendência ariana pura [...] Os escolhidos deveriam ser definidos pela raça, pelo povo, não pela classe social; mas, assim como na nobreza, o sangue era o critério, não o sangue azul, mas sim o sangue ariano, alemão, da raça dominante convocada a liderar. Das Schwarze Korps, o nome da SS. A Elite. E havia um plano por trás disso, de modo que os líderes das forças tarefa na União Soviética eram acadêmicos [...] Para a surpresa dos oficiais americanos, que os interrogaram, eles não eram homens primitivos e brutos, mas sim homens instruídos na literatura, na filosofia e na música, que ouviam Mozart e iam Hölderlin, ainda que se esperasse que tal situação não fosse possível. Eles tinham, de todo modo, noção do bem e do mal e, por isso, também fizeram de tudo para manter em segredo o que tinham feito.

Quando criança, o narrador fora induzido a admirar o Terceiro Reich, a bater continência como os soldados alemães e a saudar tendo como exemplo a Juventude Nazista. E não compreendera por que, repentinamente, todos aqueles gestos deveriam ser evitados. O pai, que era, na sua percepção infantil, imagem de força e perseverança, é agora desnudado em toda a sua fraqueza e covardia. Os confrontos entre os dois tornaram-se comuns durante a adolescência do narrador e, de certo modo, determinantes para a decisão pela escrita:

Talvez tenha sido essa a razão mais profunda do motivo pelo qual o jovem, que agora não era mais criança, decidiu lutar contra o pai e começar a escrever. Uma escrita na qual faltava uma formulação crítica, mas que procurava representar pessoas fictícias em situações de conflito. Ódio, indignação, desprezo. Não eram somente as proibições mesquinhas do meu pai, seu preconceito com tudo que se relacionava a filmes, música e moda que mais me indignavam, mas sim suas fraquezas, essa frouxidão, essa clara tentativa de se esquivar da própria culpa, uma culpa que não resultava de um único crime, mas sim de um comportamento, e de um comportamento que só conhecia ordens e obediência. (TIMM, 2014, p. 61)

Nem mesmo a mãe, que inúmeras vezes afirmara não compactuar com a ótica do pai, escapa ao escrutínio do narrador quanto ao modo de os alemães expurgarem a culpa:

Minha mãe, que não se interessava por política, se questionava sobre a sua culpa, não com o intuito de atormentar a si mesma, mas no sentido de se perguntar: O que eu poderia ter feito? O que eu deveria ter feito? Pelo menos, deveria ter questionado, dizia ela. Para onde haviam ido as duas famílias judias da vizinhança? Pelo menos essa pergunta deveríamos ter feito, não só para nós mesmos, mas também para nossos vizinhos, e, na verdade, para todos. Somente quando se fala de algo é que é possível estabelecer uma oposição. Essa relutância em falar pode ser explicada por uma necessidade profundamente arraigada de não chamar atenção, de permanecer no grupo, pelo temor de colocar em risco questões profissionais, pelo receio de não obter ascensão social e pelo medo subconsciente do terror do regime. Assim, tornou-se comum a covardia, o silêncio de morte. (TIMM, 2014, p. 60).

A par das investigações sobre o envolvimento familiar na guerra, Trimm questiona o silêncio e a omissão do povo alemão: “A geração do meu pai, a geração dos criminosos, vivia de histórias ou do silêncio” (TIMM, 2014, p.47). Ou falavam constantemente sobre o assunto, ou silenciavam.

No romance de Timm, há uma “invasão da narração no narrado, pela dominância do momento da enunciação sobre o enunciado” (GALLE, 2014, p. 203), pois é frequente o deslocamento da narrativa de acontecimentos para a reflexão e o comentário do narrador. A ênfase está na própria narração, nos comentários metanarrativos, no presente, em que o narrador se apropria cada vez mais do passado, dissolvendo a cronologia “objetiva” da história. Se não há de fato uma conversão de experiência de vida ou de história em texto ficcional, há indícios da interpenetração entre autobiografia e ficção, um esbatimento de fronteiras propiciado pelo aspecto fugaz da memória e pela necessidade humana de preencher as lacunas entre as lembranças.

A materialidade do relato se expõe em vários momentos, inclusive quando o narrador afirma que as lágrimas resultantes de um problema na córnea são, na realidade, consequência de sua tentativa de lidar com a herança familiar, imputando-lhe “responsabilidade social” (GALLE, 2014, p. 207):

choro como se precisasse chorar também todas as lágrimas reprimidas daqueles que não sabiam, que não quiseram saber. As lágrimas da mãe, do pai e do meu irmão, pelo que poderiam saber e deveriam saber. Wissen, o verbo saber em alemão, deriva do antigo alto alemão wizzan: olhar, ver. Eles não sabiam porque não queriam ver, porque olharam para o outro lado. É daí que vem a sempre reiterada justificativa: nós não sabíamos. Não queriam ver. Desviaram o olhar. (TIMM, 2014, p.66-67)

Especialmente pungente é a última frase do diário do irmão: “Aqui encerro meu diário, pois considero que não faz sentido escrever sobre as coisas tão horríveis que acontecem às vezes” (TIMM, 2014, p.57). Ao contrário do irmão, o narrador opta por narrar. Com a consciência de que “Escrever sobre o sofrimento, sobre as vítimas [...] significaria questionar os assassinos, questionar a culpa, os motivos para tanta crueldade e morte” (TIMM, 2014, p.57). Sua tentativa de acessar “os arquivos do mal” nem sempre foi bem sucedida. Ao buscar o diário de guerra de 1943 da Divisão Totenkopf, encontrou um arquivo vazio. Segundo o arquivista, os arquivos provavelmente teriam sido levados para os Estados Unidos, de onde foram subtraídos. Esse apagamento deliberado da memória de guerra fez parte de um projeto de esquecimento coletivo.

[O] arquivo é, pois, o lugar da gestão da memória, mas também o campo do esquecimento. Em âmbito governamental, em política, por exemplo, há uma

biopolítica (para usar uma expressão cara à temática de Foucault) do esquecimento e apagamento proposital dos traços, das informações, das impressões. Lembrar e esquecer, tal é a ambivalência do movimento do arquivo. Isso vale para a realidade e para a ficção. (SOLIS, 2014, p. 382)

Para Galle (2014, p. 206), autores como Uwe Timm “já não lutam com seus parentes, eles lutam com a impossibilidade de entendimento através do abismo histórico e apesar da proximidade estabelecida pelos laços íntimos da tradição familiar”. Como muitos escritores do pós-guerra, ele não se esquivava da responsabilidade histórica, mas, penetrando e revolvendo o legado familiar, tateia os meandros da pós-memória.

O modo súbito como o irmão encerrara o diário evoca uma cegueira parcial. Se não há nele afirmações antissemitas, também não há expressões de compaixão, nenhuma reflexão, nenhum índice de resistência. O narrador se surpreende com o fato de o diário existir, contrariando a proibição do Reich, e atribui à clandestinidade o estilo lacônico e volátil com que foi escrito, com abreviações e erros de ortografia. Igualmente surpreendente a seu ver, fora o fato de ele ter chegado às mãos de sua mãe por meio de um oficial da SS.

Há, no entanto, aspectos relativos aos diários que necessitam ser levados em consideração. Se, por um lado, o diário está repleto de marcas do presente de sua escritura e se embaralha com a vida do seu autor, por outro, há um processo de seletividade na sua escrita. O autor elege quais dados do real serão inscritos no seu texto. Como Selligman-Silva (2010, s.p.) nos faz recordar, “a *electio* retórica é parte de todo discurso”. A força perlocutória de convencimento implícita no diário adquire nova nuance quando seu autor afirma que não vê sentido em escrever sobre o horror à sua volta. A ausência de registro das marcas das atrocidades corresponde à negação de sua existência. Aparentemente, Karl-Heinz optara pelo silêncio e pelo não comprometimento.

O fim do relato, centrado na última frase do diário, aponta também para a frustração do narrador em sua tentativa de recriar a imagem do irmão morto. As lacunas existentes não lhe permitiram mais do que reflexões e conjeturas sobre a culpa familiar. Entretanto, neste jogo entre lembrança e esquecimento, entre fato e ficções de si e do outro, é nítido o caráter da escrita como um meio de “cura” (SCHMITZ, 2009, p.82), lembrando aqui uma das características que Dubrovsky (1977) confere à autoficção. Minimamente, a escrita do romance foi capaz de promover um encontro do autor consigo mesmo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Do bom uso da memória e do esquecimento. In: NEGRI, Toni. *Exílio* (seguido de valor e afeto). Trad. Renata Cordeiro. São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2001.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo, SP: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. Experiência e Pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, E. *O vocabulário das instituições indoeuropeias* (Vol. 2: Poder, direito, religião). Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995.

BRADLEY, Harriet. The Seductions of the Archive: Voices lost and found. *History of the Human Sciences*, v. 1, n. 2, p. 107-122. London; Thousand Oaks, CA; New Delhi: SAGE Publications, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

GALLE, Helmut P. E. Evoluções do romance de família na atual literatura de língua alemã. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 199-218, jul/dez. 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

NORA, Pierre. 1993. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, p.1-22. Sao Paulo, 1993.

SCHMITZ, Helmut. Family, heritage and German wartime suffering in Hanns-Joseph Orteil Stephan Wacwitz, Thomas Medicus, Dagmar Leupold and Uwe Timm. In: TABERNER, Stuart; BERGER, Karina. *Germans as victims in the literary fiction of the Berlin republic*. Rochester, New York: Candem House, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e argumento*. v.2 n.1 , 2010.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras- Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, Santa Maria, janeiro/junho 1998.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.

TIMM, Uwe. *À sombra do meu irmão*. As marcas do nazismo e do pós-guerra em uma família alemã. Tradução Gerson Roberto Neumann e Willian Radünz. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

História, memória e literatura como elementos da ética no presente: uma leitura introdutória de *O cisne e o aviador*

Aídes José Gremião Neto¹

Introdução

A literatura contemporânea, dentre as diversas manifestações culturais e reflexivas, traz o grande desafio de resgate de memórias e histórias que partilharam direta ou indiretamente de um arcabouço cultural caro a determinado grupo ou sociedade; ela o faz sem estabelecer fronteiras geográficas divisíveis e sem delimitações estritas entre o circuito binário prescrito nas fórmulas: verídico X inverídico; certo X errado; bom X ruim. Em contraposição a uma tradição que insistia nas formas radicalizadas entre o extremo da imaginação como fuga do real e encenação fidedigna dos índices de realidade, a produção da literatura contemporânea apresenta como elemento fulcral a autocrítica e suas bases enunciativas as quais podem estar presentes desde a constituição interna da linguagem até os posicionamentos do autor no campo literário. Quais são suas artimanhas, ou melhor, suas táticas estéticas para, ao promover uma abordagem que se desvie de um conjunto de normas binárias, propiciar uma abertura de reflexões que permitem, ainda, uma crítica a tais normatizações presentes, em grande medida, no senso comum hordieno? São muitas as formas de criações estéticas do presente que apontam nesse sentido e, cada vez mais, surgem novas dicções estéticas com diversificadas estratégias de fuga do binarismo normativo. Uma dessas vozes contemporâneas, à qual daremos enfoque neste trabalho, buscando responder à pergunta retórica então formulada, é a de Heliete Vaitsman com seu romance *O cisne e o aviador* (2014), em que esta escritora aborda a trajetória de três mulheres judias que fugiram para o Brasil para escapar ao nazismo.

Esse romance, dentre diversas possíveis leituras, traz um diálogo muito instigante e autoconsciente acerca da relação entre história, memória e literatura, debate que tem sua importância resguardada pela consciência contemporânea da necessidade de resgate de memórias variadas para a construção de um saber coletivo e democrático dissociado de uma hierarquização discursiva amparada nas versões dos privilegiados. Isso avulta já na abertura da narrativa de Vaitsman, no momento em que a voz da primeira narradora, a nonagenária Frida, responsável por desmembrar o fio narrativo, conta a história de seu passado à sua neta.

¹ Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ.

Nas falas do narrador heterodiegético, que comenta intrusivamente as ações de Frida, bem como em algumas passagens relato daquela narradora dirigido à neta, há avisos com relação ao caráter sinuoso e movediço da memória, principalmente no tocante ao que uma tradição ou mesmo o senso comum pode esperar dela como suposta versão fiel da subjetividade e do desencadeamento fidedigno das ações do passado do enunciador: “Serão verdadeiras essas memórias desfiadas em minúcias? E se o tempo tiver embaralhado rostos, fatos e nomes? O lugar-comum da demência não tocou a mulher de 90 anos (...)” (VAITSMAN, 2014, p. 11).

A fala da narradora personagem se imiscui à fala do narrador heterodiegético, convidando (ou seria obrigando?) o leitor atento a refletir sobre os estatutos do real, reflexão essa que terá um peso ético no horizonte de leitura, sobretudo a partir do momento em que uma das células temáticas importantes avulta: o tema do pós-guerra e do Holocausto/Shoah ou, ainda, da relevância e convivência que o Brasil assumiu nessa época, a qual os discursos histórico e literário dão pouco enfoque.

Para tratarmos da diegese e darmos sequência com as leituras acerca da memória e história, é preciso situar os âmbitos de análise do presente trabalho. O enfoque será dado às subjetividades femininas que se regem com peso temático e estético na narrativa. Primeiramente, traremos à baila a personagem Frida e algumas de suas respectivas reverberações para a obra; em seguida, de maneira análoga e correlacional, refletiremos sobre outras duas importantes vozes: Rosa W, que conta sua história à sua filha Sofia, e Clara, personagem emblemática que é responsável por juntar as pontas das narrativas, sendo a intercessão entre as personagens anteriores.

Três passados mais-que-presentes

O romance de Vaitsman é construído sobre o pilar formado pela imbricação entre memória e identidade. Na relação indissolúvel entre ambas, cabe à memória atuar na reapropriação e negociação do sujeito com o seu passado, de modo a definir a sua individualidade.

Segundo J. Candau, em uma perspectiva antropológica, a memória pode se manifestar de três modos: o primeiro, é a ‘protomemória’; o segundo, a ‘memória propriamente dita’ e o terceiro, a ‘metamemória’. Por ‘protomemória’ o autor entende o uso curto da memória, mais ligado às práticas instituídas pelo hábito e constituído “pelos saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade” (CANDAU, 2012, p. 22). Sendo assim, esse tipo de memória é quase automático, advém da imersão na

sociedade e está incorporado nos gestos, na linguagem, nas práticas sociais, sem explorar os caminhos sinuosos da rememoração como ato voluntário e reflexivo.

Pressupõe-se assim, que em um processo de desterritorialização e posterior reterritorialização, os dados armazenados no âmbito da protomemória permanecem latentes e podem ou não ser incorporados e modificados segundo a forma de integração do indivíduo a um novo grupo social. O processo de aculturação, como aponta Berry (2004) pode ser por meio de assimilação ou por integração, sendo que no primeiro caso os novos hábitos que vão sendo incorporados promovem um apagamento dos traços de identificação relacionados à cultura de origem. No segundo caso, há um equilíbrio entre os referenciais das duas culturas.

O segundo tipo de memória, ‘memória propriamente dita’ ou de evocação deliberada ou involuntária, caracteriza-se por situar as lembranças na esfera do reconhecimento dos fatos do passado, bem como por efetuar recordações de fatos, podendo estar ligada ao esquecimento, já que “(...) feita igualmente de esquecimento, pode beneficiar-se de extensões artificiais que derivam do fenômeno geral da expansão da memória” (CANDAU, 2012, p. 23).

A ‘metamemória’ é um nível mais autoconsciente da memória, uma dimensão em que a memória é levada à linguagem, como ato consciente de interpelação do passado. Os procedimentos deste tipo de memória dizem respeito antes a uma gama de possibilidades multivocais de lidar com os acontecimentos passados de maneira crítica, do que uma falsa pretensão de abarcar o passado em sua totalidade. É uma memória representacional. Segundo Candau (2012, p. 23), este tipo de memória pode suscitar duas coisas principais: 1. o reconhecimento que o indivíduo tem de sua memória, sobretudo quando promove representações de seu passado; 2. como esse indivíduo que ativa esta memória busca para si filiações ao passado, ainda que querendo se dissociar de uma memória traumática. Este último aspecto remete diretamente ao processo das relações identitárias. O autor ainda arremata: “A ‘metamemória’ é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva” (CANDAU, 2012, p. 12).

No romance de Vaitsman, a memória tem um lugar privilegiado e suas operações manifestam-se ora por meio da voz narrativa em primeira pessoa, ora por meio do narrador onisciente. O relato de Frida à neta, por exemplo, consiste em uma memória de evocação que, ao mesmo tempo, assume o caráter de metamemória, pois é uma representação de suas próprias lembranças. Nascida em Berlim, a personagem fora obrigada a emigrar para o Brasil um pouco antes da Noite dos Cristais². Viera com a irmã e fora em solo brasileiro que a

²Foi um evento ocorrido entre os dias 9 e 10 de novembro de 1938 que consistiu na destruição do patrimônio de pessoas judias que residiam na Alemanha. Como parte do método nazista conhecido como *progrom*, a Noite dos Cristais foi a culminância física das séries de expropriações que os judeus já vinham sofrendo desde a ascensão

notícia da morte do pai e do tio a alcançara. Aos noventa anos, após passar uma vida renegando o passado, ela o evoca e o deixa como legado. As lembranças de Frida revivem não apenas o trauma de presenciar as atrocidades de um regime totalitário que assassinara parte de sua família, mas também o difícil processo de adaptação a uma terra da qual sequer dominava a língua. Frida faz do ato de narrar a cura do trauma, a libertação do peso desse passado.

Essas lembranças evocam, ainda, duas relações amorosas: primeiramente, seu relacionamento platônico com Herbert Cukurs, o aviador letão a quem o título do romance se reporta, cuja história o narrador em terceira pessoa contará na terceira e última parte da diegese; por fim, seu relacionamento com João Afonso Prates, com quem a personagem se casa por interesse.

No tocante ao primeiro relacionamento, depois de ser vítima das mentiras de Cukurs sobre a vida pessoal deste – mentiras corroboradas pelos jornais, que enfocavam seu sucesso no negócio inovador de pedalinhos na Lagoa Rodrigo de Freitas –, Frida descobre que o homem por quem se apaixonara poderia ter sido o algoz de seus familiares. Tudo fica evidente para Frida quando, depois de um escândalo, a mídia, forçada por denúncias, veicula o envolvimento de Cukurs com o Nazismo:

Quis perguntar quem ele era afinal, também não consegui. A raiva me fechava a garganta. Vou borrá-lo da memória, pensei, a verdade é que nunca o conheci. Apagar a face, os gestos, os sentidos aguçados, o brilho do último olhar – ou eram lágrimas? – sobre mim. (...) A lógica ordenava: a caça não se joga aos pés do caçador. Se indivíduos comuns aboliram seu julgamento moral e cometeram, ao aderir ao partido nazista, os piores crimes da História, por que não o Aviador? Os comandantes dos campos de extermínio davam flores às esposas e beijos de boa-noite nos filhos, lacrimejavam ao ouvir canções de infância. E se aquele homem tão à vontade na água como no ar tivesse disparado o tiro que matou papai e titio? (VAITSMAN, 2012, p.16).

A memória propriamente dita, que é individual, e a metamemória, embora entrelaçadas, operam de modo diferenciado. A primeira permite a seleção dos conteúdos da lembrança. Assim, Frida elege fatos por meio de apontamentos, ou seja, faz escolhas de fatos que não obedecem a uma lógica cronológica, muito menos ordenada. Ao relatá-los, tem lugar a operação da metamemória, pois esta se reporta aos eventos que filiam a memória individual à experiência coletiva e grupal, no caso, a memória do Holocausto. Depois que decide distanciar-se de Cukurs, Frida passa à sua ‘segunda vida’, conforme o romance assinala (VAITSMAN, 2012, p. 79). No entanto, se a memória como trauma instituiu uma barreira ética em sua relação com o personagem Cukurs, a necessidade de vencer a subalternidade não

de Hitler ao poder. Considera-se esse evento como um dos divisores de água para implementação dos campos de concentração, já que ele foi a manifestação física de ódio que antecedeu os campos de concentração.

encontra restrições, pois, para Frida, o casamento com João Afonso é um arranjo bem-vindo: “Para sempre não existe no meu universo, respondi [dirigindo-se a João], mas aceito dividir o presente com você. (...) Para mim, ele era o cavaleiro que me salvaria do lugar subalterno de moça pobre obrigada a trabalhar em casa alheia” (VAITSMAN, 2012, p. 81). A terceira fase da vida de Frida, na qual ela exerce certa liberdade, advém da sua viuvez: “Ser viúva também é divertido. Só liberdade” (VAITSMAN, 2012, p. 169). Sendo assim, é possível pensar todo esse (re) arranjo das experiências traumáticas que Frida ignorou em boa parte da vida, como um trabalho arguto da memória.

Outra personagem que apresenta um uso consciente dos índices do passado acionados pela memória, isto é, que lança mão do uso da ‘metamemória’, é Rosa. Assim como Frida, esta narra o passado para a filha, que nascera a bordo do navio em que a mãe embarcara para o Brasil. Tendo um sentimento, no que concerne à vida, homônimo ao nome do navio, Rosa enxerga em sua filha Sofia uma “Esperanza”, isto é, uma esperança de vida. Para tanto, resigna-se aos encargos diários do trabalho doméstico, sendo, em certa medida, conivente com uma lógica passiva para si, almejando que a filha tenha uma ‘família’ como a que ela não tivera. No entanto, diferentemente de Frida, Rosa busca em alguns excessos de liberdade uma fuga de todos os enquadramentos que impusera a si mesma. Em uma conversa entre Rosa e Clara, é possível observarmos a fala de Rosa sobre uma traição ao marido: “A cabeleira ruiva de cachos mal domados já tem fios brancos, a cintura engrossa, os dias são curtos. Por que não? Não é preciso coragem, basta o desejo, responde” (VAITSMAN, 2014, p. 98).

Ainda no tocante ao aflorar da ‘metamemória’, é possível identificar uma estratégia da autora para ensejar no romance o pano de fundo histórico acerca da lógica macabra do Nazismo. Ao contar para sua filha parte da história pessoal que vivera, Rosa revela resquícios de um passado comum a todo um grupo de pessoas, algo de uma memória partilhada:

Em dois meses os alemães expulsaram os moradores do bairro mais pobre de Riga, chamado Moscou, e enfiaram ali 20 mil judeus. O gueto: 16 quarteirões cercado por arame farpado, ninguém entrava nem saía sem permissão dos alemães e da polícia de letã. Os vizinhos assistiram sem piscar, conta Rosa. Você piscaria? Socaria o peito dos soldados? Os alemães não largavam a pistolas. Roubar os bens, obrigar a trabalhos forçados, os judeus da Letônia entendemos depressa o que eles queriam, mas no início ninguém imaginava que tinham a intenção de nos extinguir. Minha sorte foi estar na granja quando Deus se retirou do mundo, balbucia Rosa. É minha data de luto: 30 de novembro de 1941 (VAITSMAN, 2012, p. 113).

No seu relato, desde a infância à idade madura das filhas, os apontamentos de Rosa são sempre muito autoconscientes e revelam o passado de uma forma sugestiva, como, por exemplo, quando ela revela indiretamente à filha que Iosse não era seu pai:

Mamãe, então você se apaixonou por papai?, Sofia insiste. Sim, nos juntamos logo que acabou a guerra, dois náufragos. Nada de amor e flores no meio dos escombros e das famílias desaparecidas. Não sei por que você insiste nisso. Mas o corpo faz exigências, mesmo quando os mortos povoam as noites. Você cresceu, Sofia, ficou adulta e linda e sabe disso. Ele tinha cabelos louros, era alto, bonitão. Mãos enormes, e me agradava, a boca se colava na minha. Não, mamãe, papai nunca foi louro e alto, muito menos bonitão, tinha mãos pequenas e uma vez me contou que perdeu os dentes em Kaiserwald. Ah, minha filha, esse era o Iosse que chegou na granja na companhia do meu irmão e mais uma moça conhecida deles, uma costureira que tinha passado a guerra escondida num celeiro. Mirrado, canelas finas, rosto chupado, Iosse só encorpou depois. Você se lembra, Sofia? Todo mundo queria viver, só isso. Parece pouco? Do jeito que fosse possível. (VAITSMAN, 2012, p. 129).

Todos os fatos pessoais, as memórias individuais, portanto, entrecruzam-se com os acontecimentos de uma história vivida sob pontos de vistas diferentes por um grupo de sujeitos.

Dentre as três personagens femininas, apenas uma não evoca objetivamente o passado. Clara é uma judia que surge no romance quando o marido, Waldemar, passa a ser o alfaiate de João Afonso. A personagem revela pouco de si e funciona como um ponto de intersecção entre as ações das outras duas personagens, por meio da sólida amizade que trava com elas. A constituição de Clara na narrativa é de total inadequação entre suas demandas subjetivas e o panorama cultural do Brasil. Ao desterritorializar-se³, assume, no processo de reterritorialização⁴, o papel que lhe é dado, isto é, uma condição social de subalternidade em relação aos desejos e vontades próprias. Contraditoriamente, antes de se refugiar no Brasil Clara estudava teatro, lia assiduamente e participava de reuniões políticas. Única sobrevivente de uma vasta família, ao emigrar, Clara abraçara a invisibilidade e o silêncio.

O narrador em terceira pessoa, ao mostrar a vida de Clara depois que é acometida por uma grave doença, as cartas trocadas entre ela Rosa e Frida, bem como a dimensão afetuosa

³O conceito de (des)territorialização é proposto por Ana Lúcia Paranhos (2010) para refletir sobre a dinâmica da mobilidade instaurada nas cidades grandes e, em escala mais ampla, no mundo interconectado. Assim, (des)territorializar equivale a sair do lugar, a habitar um espaço (seja ele físico ou imaginário) que, agora, é, por si só, espaço de trânsito entre culturas híbridas. Nesse quesito, mostra-se importante nas reflexões da estudiosa a relação subjetiva que o sujeito estabelece com o espaço. A partir do reconhecimento de que este sujeito não é uno, mas está perpassado por espaços variados que carregam relações de poder variadas com o Outro, observa-se que este 'Outro' vira alvo da culminância das relações interpessoais dinâmicas que se renovam e conclamam àquilo que a autora cunha de reterritorialização.

⁴A reterritorialização, processo indissociável da (des)territorialização, equivale à condição de readaptação que o sujeito em trânsito mostrado acima na (des)territorialização está sujeito pela ordem natural da necessidade de convivência com um grupo/sociedade diferente daquele com o qual este sujeito convivera antes de passar pelo processo de (des)territorialização. Segundo Paranhos (2010), este conceito abre precedente para relações situadas na esfera do 'inter', do intervalar que, segundo a autora, remete ao conceito de rizoma proposto por Deleuze. Segundo tal conceito, o rizoma se distancia da noção de enraizamento das árvores, responsável pelo correlato direto a um sujeito indivisível, fora das zonas hierárquicas. O rizoma, portanto, abre o caminho para o desafio de se pensar a alteridade em tempos de (des)territorialização e reterritorialização.

que a separava do marido, coloca os seguintes versos entre aspas que revelam o estado emocional da personagem durante seu processo de reterritorialização e, mais especificamente, durante sua fase final de vida:

“Porque em algum lugar afiam facas
 porque em algum lugar massacram criaturas
 porque não há limite para a pilhagem, a miséria, a dor
 Grito”.

Clara gritava em silêncio (VAITSMAN, 2012, p. 145).

Segundo Carreira, em seu estudo sobre o romance em questão intitulado “Migração, identidade e memória em *O cisne e o aviador*, de Heliete Vaitsman”, esta personagem:

[...] se acomoda à vida sacrificada da classe trabalhadora e já não tem ambições. Não tendo uma terra para a qual voltar, ela busca adaptar-se ao mundo que a cerca. A rotina na alfaiataria e a militância política de Waldemar mal permitem o aflorar das lembranças. O processo de adaptação de Clara corresponde ao que Gordon (1964, p. 71) e Berry (2004, p. 34)⁵ denominam assimilação cultural, ou seja, um processo integrativo em que há a aquisição de um *modus vivendi* próprio da sociedade de adoção, em detrimento de práticas inerentes à cultura original” (CARREIRA, 2017, p. 45).

Memória, história e ética

Após essa breve reflexão sobre as operações da memória no romance, passemos ao exame da relação entre memória e história para a construção de uma ética no presente. Em *Memória e identidade*, Candau alerta para a necessidade de compreendermos essas modalidades de memória a partir dos usos e imbricações que partem do âmbito pessoal. Isso é importante para que, ao pensarmos e colocarmos em prática o seu uso, não caiamos nas malhas da tradição positivista/ iluminista de cunho historicista, isto é, o tipo de abordagem da história como conglomerado totalizador dos fatos. A este tipo de uso da memória, que acarreta um sentido totalizador da história, o autor intitula de “retóricas holistas”, encarando-as como: “(...) o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos (...) tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos” (CANDAU, 2012, p. 29), o que favorece aquilo que Eric Hobsbawn (1984) chama de “invenção das tradições” e o que Candau (2012, p. 29) explica como a emergência de uma onda de “‘ficção’ de um ou

⁵BERRY, John W. Migração, aculturação e adaptação. In: DEBIAGGI, Sylvia D.; PAIVA, Geraldo José de (Org.) (2004). *Psicologia, e/imigração e cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, p. 29-45; GORDON, Milton (1964). *Assimilation in American life: the role of race, religion and national origins*. New York: Oxford University Press.

vários sujeitos coletivos”. Assim, pergunta-se Candau (2012, p. 31): o que dizer da ‘pertinência das retóricas holistas’ no âmbito científico?; a resposta formulada para a pergunta retórica parte da desconstrução da noção de memória coletiva, a qual uma vez

[...] aplicada a um determinado grupo seria totalmente pertinente se todos os membros do grupo fossem capazes de compartilhar integralmente um número determinado de representações relativas ao passado que lhes teriam sido previamente comunicadas de acordo com as modalidades variáveis, mas socialmente determinadas e culturalmente regradas. Assim, é frequente definir a memória social como o "conjunto de lembranças reconhecidas por um determinado grupo" ou a memória coletiva como um "conjunto de lembranças comuns a um grupo". Poderíamos então falar de memória pública ou de "comunidade de pensamento", ou ainda de acordo com a fórmula prudente de Tzvetan Todorov, de *certa* memória comum (CANDAUI, 2012, p. 31).

A importância de nos debruçarmos sobre essas possibilidades de memórias individuais reside no fato de que são seus repertórios multivocais e multiculturais que abrem possibilidades de ultrapassagem dos discursos totalizadores. É, neste viés, que a memória se coloca no entrelugar dos circuitos de produção da história, atuando como elemento determinante na abertura das possibilidades enunciativas não excludentes e segregadores.

A história dissociada da memória fecha as possibilidades enunciativas, elegendo uma versão e ponto de vista hierárquicos do passado, o qual acarreta a exclusão de sujeitos subalternizados, a segregação de perspectivas multivocais. Aqui, surge a oportunidade de situarmos os usos da memória no romance, uso tal que pode ser sintetizado pela ‘germinação da dúvida’ e pelo revisionismo histórico que a narrativa empreende em relação às atrocidades de um regime totalitário que resultou na Shoá:

Mas isso [luxos da infância e adolescência] foi antes do cansaço e da desesperança, na época em que mamãe encurtou os vestidos e cortou os cabelos. Vida breve, paz breve. Nada aconteceu de repente, não houve um raio inesperado caindo sobre as nossas cabeças; tudo na Alemanha de Hitler era explicado de maneira muito civilizada. Pequenas proibições aqui, pequenas proibições ali, e a gente ia se adaptando (...) Como imaginar que, depois de um anúncio assustador, novos anúncios viriam, até a vida se tornar impossível? (VAITSMAN, 2014, p. 19).

O revisionismo abrange também a ditadura no Brasil. A passagem a seguir é de quando Clara escuta o marido, Waldemar, militante do Partido Comunista e alfaiate, proferindo o que acabara de escrever:

A Espanha franquista é o foco de fascismo que deve ser extinto para dignos sermos do sacrifício dos soldados brasileiros na Europa – lê em voz alta [Waldemar], testando o efeito. Sacrifício? Não há outra palavra?, pergunta Clara. Deve haver, **mas para condenar o fascismo sem mencionar a recente ditadura brasileira e o autoritarismo do governo é preciso dar voltas à imaginação e à língua.** (VAITSMAN, 2014, p. 49).

O espaço de troca que a mobilidade, ainda que forçada, cria é solo fértil, uma vez que nele há a imbricação de memórias diversas, que constituem um dos elementos de entrecruzamento cultural relacionados à esfera, sempre heterogênea, da identidade. Sendo assim, concordamos com o argumento de Seligmann-Silva (2003, p. 67) de que é somente na consideração de que memória e história são elementos indissociáveis que se pode pensar uma ‘certa memória coletiva’ (TODOROV *apud* CANDAU, 2012, P. 31) com reverberações no trânsito das identidades que, a todo momento, se entrecruzam. Isso evidencia que “a memória coletiva, como a identidade da qual ela é o combustível, não existe se não diferencialmente, em uma relação sempre mutável mantida com o outro” (CANDAU, 2012, p. 50). Nessa perspectiva, ao assinalar que existem modos de ‘uma *política da História*’ atuar na ‘construção de uma imagem do passado’, o crítico diz:

Corolário dessa proposição: não existe uma história neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de "enquadrá-lo". Os debates em torno da historiografia da Shoah desdobram e aprofundam essa teoria da história e da memória que havia sido ensaiada, portanto, já antes da Segunda Guerra Mundial. No campo da Shoah, a própria existência de debates intensos e emocionalmente carregados dá mostras da impossibilidade de se separar história e memória (SELIGMANN-SILVA 2003, pp. 79-80).

Observa-se aí, mais do que uma simples correlação gratuita entre memória e história: entra em questão um debate ético que concerne aos modos de imersão reflexiva nos entraves dos discursos hegemônicos, ao mesmo tempo em que se coloca o passado em perspectiva multivocal, híbrida. Se o que, segundo Seligmann-Silva, propiciou uma abertura da ‘H’istória (abusemos das aspas) foi a perversidade da Shoá, tanto os eventos traumáticos do passado, quanto uma abordagem discursiva aberta àquilo que chamamos de ‘germinação da dúvida’ – em consonância com Candau (2012, p. 44) – são espaços que conclamam ao ato de narrar, o qual, segundo Paul Ricoeur (2005, p. 4) ‘leva a memória à linguagem’. A narrativa aqui enfocada traz, nesse diapasão argumentativo, não só uma mera referência a eventos histórico-ético-políticos, mas também o uso de uma linguagem autoconsciente, capaz de instaurar uma perspectiva multifacetada que parte dos substratos linguísticos da obra rumo às reverberações subjetivas dos personagens e dos contextos em que estes estão inseridos.

É preciso ressaltar que é justamente leitura da história marcada pela autocriticidade das bases internas do discurso – no caso, uma narrativa de cunho ficcional – que reside as brechas enxergar nas experiências do passado um campo em eterna germinação, devido aos

entraves que as formas de ler e narrar esses passados engendram. Essa operação reflexiva em relação ao passado é justamente um dos atributos que Linda Hutcheon (1991) ressalta como particularidades em um comum do discurso literário da Pós-modernidade:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios [literatura, história e teoria], ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Na medida em que a narrativa aqui estudada apresenta as marcas de uma consciência crítica sobre os atos narrados, é possível considerá-la como uma “metaficção historiográfica”. Uma vez que o teor autoconsciente da linguagem presentifica-se por meio de uma diacronia e do entrecruzamento de vozes da narrativa, o que avulta na interface dos dados históricos é menos a sucessão lógicas de fatos documentados, do que a reverberação de alguns fatos na subjetividade dos personagens que, por si sós, representam personagens de uma história até então não contada. Isso se observa, como voltaremos a ressaltar, tanto nos pontos de vistas diferentes que a narrativa cria, quanto nas condições que a narradora em primeira pessoa narra sua própria história: somente quando idosa.

A literatura contemporânea e os usos críticos da memória em *O cisne e o aviador*

Tratar de fatos do passado é empreender um movimento sinuoso que perpassa o crivo da memória, o que implica desconstruir a clássica associação entre passado e verdades dos fatos. Isso se deve ao simples fato de que não apenas a memória é falha, mas também a outros motivos básicos: 1. O sujeito, enquanto ser que detém linguagem, tem diversas e diferentes perspectivas, de modo que jamais abarca todo o real que o circunda, como a lógica cartesiana ainda viva no bojo do senso comum por vezes nos faz querer acreditar; 2. Na linguagem não cabe o real, pois ela é a reverberação de nosso potencial enunciativo, que está diretamente associado a nossa capacidade de comunicação e apreensão do mundo circundante. Esses dois pilares são fulcrais para abrir um precedente para a imaginação. Se tudo que vemos e vivemos está sujeito à fragmentação, ou melhor, ao multifacetamento, o maior potencial do sujeito é a imaginação. Mas o que a imaginação tem a ver com o passado e a memória? Tudo. No romance sobre o qual nos debruçamos há uma articulação da linguagem que joga, como assinalamos, com dimensões da história e memória pessoais, as quais permitem uma abertura maior: uma ‘certa história coletiva’. O termo de Todorov mostrado por Candau (2012, p. 31), ‘Certa história’, concerne a um determinado ponto de vista que não negligencia outros.

Ressaltamos, aqui, que nosso enfoque se ampara na ideia de que é na articulação crítica da linguagem, seja na fala do narrador em terceira pessoa, seja nas passagens em que os personagens têm voz, que se abrem, com o reforço dos substratos históricos, possibilidades de lidar com a alteridade. De outro modo, podemos dizer que o tratamento que é dado à discursividade abrange um diálogo com o Outro da história, suas memórias, gestos, bem como as respectivas reverberações do entrecruzamento dessas memórias na formação de uma ‘certa memória coletiva’ (TODOROV *apud* CANDAU, 2012, p. 31). É, portanto, no campo sinuoso da memória e da autoconsciência discursiva que a imaginação de um passado possível – e não passivo – vai avultar como elemento agregador de outra história, abrangente o suficiente para conter em suas bases uma dimensão ética. Sendo assim, é preciso, em primeiro lugar, reconhecermos uma dimensão estética por meio da qual se pode vislumbrar um sentido ético.

É justamente na “metaficção historiográfica” de Hutcheon (1991) que buscaremos o fundamento de nossa análise da ética no enredo, a qual só pode ser pensada em um cotejo que considere memória, história e esquecimento como elementos indissociáveis. Neste viés, iniciamos com uma passagem de Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 89) que nos permitirá trazer à baila Hutcheon (1991), Ricoeur (2005) e Terezinha Taborda Moreira (2013) na leitura da ética na narrativa:

[...] é essencial se perguntar sobre os limites do entendimento histórico. Essa questão é central porque ela transfere o debate, que antes se desdobrava no campo epistemológico e político, para o campo da ética: com o debate sobre a historicização da Shoah debate-se também uma nova ética da representação.

Muito além de mais uma ficção acerca da Shoah, *O cisne e o aviador* traz esta abordagem temática em cotejo com outras que expandem as possibilidades de interpretação histórica de sujeitos que, até então, não tiveram voz. Nesse quesito, é possível observar que o trânsito, a mobilidade é uma marca forte dos personagens que, ao serem forçados a emigrar, e conseqüentemente esquecer para lembrar⁶, vivem novos dilemas no lugar para onde migraram: o Brasil. Ainda que sobre o efeito de uma memória traumática – representada, no romance, como, também, uma ‘certa memória coletiva’ (TODOROV *apud* CANDAU, 2012, p. 31) – os personagens são impelidos a narrar essa história que se quer ao mesmo tempo

⁶A memória, como ato involuntário da discursividade que revela sem desvendar necessita do esquecimento para atuar. Ora, se a memória é o produto de um certo número de processos de versões paradigmáticas de fatos feitos por um sujeito, é inevitável que a memória dite/necessite do esquecimento para agir, já que um ser humano jamais memorizaria tudo que viu, muito menos guardaria a lembrança de tudo que passou. Para mais informações, ver Michael Pollak, “Memória, esquecimento, silêncio”, *Estudos históricos*, disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>.

conhecimento e experiência, dado que ao lado de recorte de jornais é narrado os fatos filtrados pela memória desses personagens fictícios. Assim, também é possível, como já assinalamos, pensar as contradições políticas do Brasil, as alteridades que se interpelam – como são os casos em que a figura do negro como marginalizado avulta –, bem como as relações de segregação étnica pelas quais o imigrante passa. É da memória pessoal, e, por isso, multifacetada e perspectivista – nunca totalizadora – que surge o refluxo de uma ‘certa história coletiva’ (TODOROV *apud* CANDAU, 2012, p. 31) ou ‘memória partilhada’, na designação de Ricoeur (2005, p. 1). A isso se junta a autoconsciência narrativa, que aparece com mais relevo tanto nas falas de Frida, quanto nas do narrador em terceira pessoa: “Nunca fui obsessiva, murmura Frida ao espalhar décadas de vida sobre a mesa. Os protestantes é que escrevem diários meticulosos, dispostos a infundáveis exames da consciência; eu preferi **os apontamentos**”(VAITSMAN, 2014, p. 11) (Grifos Nossos). Tal criticidade, presente no reconhecimento da ausência de pretensão de um discurso uniformizador acerca da história é tratada da seguinte forma por Linda Hutcheon (1991 p. 122), quando esta menciona o a condição do pós-moderno: “Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico”. Ou seja, o trabalho com a história por via de uma memória presentificada em uma linguagem marcada pelo crivo da autocrítica resulta em uma (re) leitura desvinculada tanto do deboche, quanto da ironia; tanto do vazio semântico, quanto da plenitude dos significados; voltada, nesse sentido, para o Outro e, por isso, desvinculada do circuito de pensamento binário. Em outras palavras, Hutcheon considera que a arte do Pós-Modernismo é “(...) intensamente autorreflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 12).

A escrita de Vaitsman se enviesa justamente nas malhas da ‘metaficção historiográfica’⁷, já que a autora parte de uma pesquisa histórica para criar uma ficção com todos os artifícios da autorreflexividade supracitados. Em outros termos, resgata-se uma ‘certa história comum’ por meio de memórias dispersas diacronicamente em ‘apontamentos’, para retomarmos as palavras de Frida.

⁷ Hutcheon utiliza essa terminologia para abarcar um empreendimento crítico acerca da história, isto é, do conceito de história, dos seus usos, bem como das reverberações éticas de tais usos. Em contraposição ao discurso totalizante da tradição que entendia a ‘História como verdades concatenadas de uma temporalidade anterior ao presente, o que acarretava a unicidade da identidade, a dissociação entre memória e história e a perspectiva sincrônica do tempo, Hutcheon, ao lado de diversos intelectuais pós-estruturalistas, propõe tal termo.

A ética se interpõe a meio caminho do tratamento temático e estético do Outro que é feito na narrativa (imigrante X brasileiro; brasileiro X imigrante ou, ainda, imigrante X outras alteridades interseccionais; brasileiros e imigrantes em meio às alteridades interseccionais). Ao aproximar história e memória, usando o pastiche para criar/lembrar/resgatar (nunca fundar/forjar) uma história textualizada (não engessada), a narrativa conclama o leitor atento a enveredar para os caminhos de uma reflexão sobre a ética no presente. Passado e presente entram em perspectiva anacrônica, formando um repertório vasto de trocas que evidenciam, a seu modo, o caráter híbrido da identidade.

Para finalizar, é possível dizer que, se, conforme Ricoeur (2005, p. 2) nos ensina, o uso crítico da memória (o qual mostramos que, na narrativa em análise, se dá pelos processos de pastiche com o passado) só pode ser efetuado quando esta é colocada “[...] no quadro de uma dialética mais vasta, englobando presente, passado e futuro, tanto das pessoas quanto das comunidades” e se tal uso crítico acarreta um “[...] rearranjo do passado , consistindo em contá-lo a outro e do ponto de vista do outro” e tendo implicações decisivas quando se trata de acontecimentos fundadores da história e da memória comuns, também é verdade que esta narrativa promove esses processos de releitura e, por isso, abertura das zonas de (in) definição da história.

Considerações finais

Tendo em vista o que foi debatido, é pertinente considerar que esta ficção engloba o vasto quadro de artes ligadas ao que Hutcheon, como mostramos, chama de ‘metaficção historiográfica’. Se este conceito diz respeito ao tratamento crítico que a arte mantém com o discurso da história através de um metadiscorso, também podemos considerar, no tocante à abertura da história estritamente ética que isto pressupõe, em consonância com Taborda Moreira (2013, p. 3), quando a estudiosa se debruça de maneira geral sobre a relação entre ética e estética, que no romance vaitsmaniano aqui analisado “o estético não se opõe ao ético, principalmente quando pensamos que ele pode gerar formas de sensibilidade e de inserção na totalidade da vida, ou novos modos de integração ética que ampliam os entendimentos limitados por uma razão unificadora”. Com isso, como argumentamos quando tratamos das dimensões estéticas que a autorreflexão enunciativa geram formas de história textualizada, é possível entender ainda a partir da consideração de Taborda Moreira (2013, p. 3) de que “(...) as possibilidades de realização estética do texto literário parecem constituir uma forma produtiva de compreender as novas exigências éticas diante da diversidade” que *O cisne e o*

aviador se enquadra nesse horizonte em que ética e estética não têm uma natureza nem condicionada, nem condicionante.

O contexto polissêmico que emerge da obra por meio das questões discutidas não negligencia o compromisso da narrativa em propiciar formas reflexivas atreladas ao universo histórico da Shoah. Pelo contrário: desta articulação crítica com a linguagem surge a necessidade de o leitor estar atento para saber caminhar entre os índices de realidade factual e os de cunho ficcional. A seu modo, isso reitera o compromisso do leitor atento com o mundo histórico empírico até então moldado pelos discursos históricos antecedentes à narrativa, tal como propicia a reintrodução deste mundo histórico em um novo universo, miscigenado e plural, ao mesmo tempo repleto de possibilidade e, por isso, passível de interpretações. Neste viés, a ética avulta das malhas de uma narrativa que se quer ao mesmo tempo plural, polissêmica, multifacetada, sem que se perca o teor histórico que o leitor atento pode abarcar. No caso do romance analisado, é a condução estética –incluem-se neste rol as pesquisas, as colagens de relatos históricos no romance e o manejo da linguagem, bem como o ponto de vista fragmentado da narrativa – que permite a germinação da ética oriunda de uma leitura comprometida com os índices de realidade histórica da obra e com o teor reflexivo ético planetário que se pode processar no decorrer de tal leitura.

Nesse prisma, a narrativa de Vaitsman nos impulsiona a dois movimentos reflexivos concomitantes: de um lado conclama ao debate acerca desses fatos históricos; de outro, o faz a partir de uma perspectiva multifacetada, que tem como marca central um trabalho de autocrítica com a linguagem. Soma-se, ainda, a isso as conjunturas sociais nas quais os personagens estão majoritariamente inseridos: trata-se de um resgate daqueles que, abandonando sua terra natal pelo medo da violência imposto pela lógica de intolerância do Nazismo, refugiaram-se no Brasil. Este enfoque, diante de um evento como a Shoah que afetou pessoas de etnias, raças e crenças tão diversificadas, não costuma ser contemplado.

Esta abordagem é trazida por Vaitsman, sobretudo, por meio de dois dos personagens principais ligados ao Nazismo no Brasil. Ao fazer isso, Vaitsman resgata, de um lado, a figura histórica de Herberts Cukurs, o aviador letoniano que fizera parte da milícia de Viktor Arajs, colaborador dos nazistas e refugiado no Brasil; e, de outro, cria a personagem Frida, que escapa dos campos de concentração, passando pela França até se refugiar no Brasil. A meio caminho dos fatos narrados sobre estes personagens que são a dois tempos, respectivamente, histórico – ou melhor, representação de uma figura histórica – e ficcional, há um cotejo com fatos históricos, como recorte de jornais da época disseminados pelo romance, a remissão a eventos históricos como o próprio Shoá, a supracitada Noite dos Cristais ou, ainda, o

incidente na Lagoa Rodrigo de Freitas, na qual Cukurs, uma vez já instalado em solo brasileiro, havia iniciado um negócio de aluguel de pedalinhos, só para ficarmos com esses. Na intercessão entre o discurso histórico e o discurso literário, entre a possibilidade de congregar literatura e conhecimento que Vaitsman compõe este romance rico de referências e repleto de possibilidades interpretativas sobre a Shoah, evento que, por mais que resgatados por meio de discursos variados, sempre se configurará como desafio à construção de uma ‘certa memória’ comum.

Referências:

BERRY, John W. Migração, aculturação e adaptação. In: DEBIAGGI, Sylvia D.; PAIVA, Geraldo José de (Org.). *Psicologia, emigração e cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, pp. 29-45.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 21-57.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Migração, identidade e memória em *O cisne e o aviador*, de Heliete Vaitsman. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [online]. 2017, n.52, pp.31-49. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018522>. Acesso em: 10/04/2019.

GORDON, Milton. *Assimilation in American life: the role of race, religion and national origins*. New York: Oxford University Press, 1964.

HOBSBAWN, Eric. Introdução. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Estética, ética, literatura. *Cadernos CESPUC*, Belo Horizonte, n. 22, p. 1-7, 2013.

PARANHOS, Ana Lúcia S. Des(re)torrialização. In: BERND, Zilá. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: *Literalis*, 2010, p. 147–157.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 10/04/2019.

RICOEUR, Paul. O perdão pode curar?. In: HENRIQUES, Fernanda (org.) *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Porto, Edições do Afrontamento, 2005, pp. 35-40.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma. *Pro-Posições*. São Paulo: v. 13, n.3, pp. 135-153, 2002. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943>. Acesso em: 10/04/2019.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003, pp. 59-88.

VAITSMAN, Heliete. *O cisne e o aviador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Memória e migração em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo¹

Ana Carolina da Conceição Figueiredo²

Introdução

Se a memória é a via de acesso de Ponciá ao seu autoconhecimento, é também através dela, do que a voz narrativa reconstrói, que nós, leitores, penetramos no âmago das suas emoções e passamos a conhecer a história pessoal de cada um (BARBOSA apud EVARISTO, 2017, p.115).

Esta citação epígrafe retirada do posfácio do romance *Ponciá Vicêncio* nos direciona para o enredo não linear da narrativa, composta por um quebra-cabeça, que hibridiza presente e passado. Em meio a esses jogos temporais, a memória da infância é ativada por estímulos oriundos do presente e, assim, a personagem embarca em uma viagem de autoconhecimento. Além disso, ao compartilharmos suas emoções, podemos perceber o comportamento diaspórico e o culto ao retorno, uma vez que encontramos divagações e reflexões encharcadas ora de esperança e recomeço ora de frustração e trauma.

A partir dessas considerações, o presente artigo tem por objetivo, em primeiro lugar, discutir a memória como um instrumento que dá forma a narrativa, pois o narrador heterodiegético relata a história recorrendo à técnica de tecer e destecer, conforme compreende Seligmann-Silva (2003) e, por fim, abordar o sofrimento originado do processo da diáspora, que resultou na reconstrução da identidade de Ponciá.

1. Memória: tecendo e destecendo a narrativa

O romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo coloca em discussão temas caros como exploração do trabalho do campo e migração, os quais se configuram como panos de fundo da história de Ponciá Vicêncio, personagem principal dessa narrativa

¹Este artigo foi inicialmente desenvolvido como trabalho final para a disciplina “Literatura e Diversidade Cultural”, ministrada pela Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira, no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ/FFP.

² Mestranda em Estudos Literários (PPLIN – UERJ/FFP).

contemporânea. Presente, passado e futuro atravessam essa obra de Evaristo, uma vez que, no decorrer da leitura, nos são apresentados elementos da infância e da vida adulta de Ponciá. Tais aspectos são construídos em formato de um enredo não linear, ou seja, é possível ver, logo no início da narrativa, uma descontinuidade.

Os saltos e retomadas do passado acontecem ao longo de toda obra mostrando o processo de formação e reconstrução da identidade da personagem. Ao discutir a identidade, a autora mostra a herança adquirida do avô, “e estabelece um diálogo entre o passado e o presente, entre a lembrança e a vivência, entre o real e o imaginário. Ponciá é uma pessoa que, como o avô, foi acumulando partidas e vazios até culminar numa grande ausência.” (EVARISTO, 2017, p. 113). Uma ausência que resultou numa impotência mediante a sua condição atual, pois a mulher “gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro.” (EVARISTO, 2017, p. 18).

A memória consiste num mecanismo impulsionador da narrativa, tendo em vista que, a partir das lembranças e das recordações de Ponciá, o narrador heterodiegético tece e destece a narrativa. Para Seligmann-Silva (2003, p.62), isso ocorre, porque “o registro da memória é, sem dúvida, mais seletivo e opera uma *double bind* entre lembrança e esquecimento, no tecer e destecer.” Essa reconstrução do passado se desenvolve com base nos elementos, nos objetos e nas situações oriundos do presente da personagem. Nesse sentido, os dados emprestados do presente atuam como uma espécie de gatilho levando a personagem às recordações do tempo da infância, época que vivia com os seus familiares em Vila Vicêncio, vila de descendentes de escravos, no interior do Brasil.

Esse movimento de desterritorialização, de trânsito da roça para a cidade, apresenta peculiaridades, porque “para se criar algo novo, é preciso romper com o território existente, criando outro” (PARANHOS, 2010, p.153), fator que não foi possível para Ponciá, visto que as lembranças e os elementos, que compõem a sua raiz cultural continuavam visíveis em sua vida. Nessa perspectiva, embora tenha passado por um processo de reterritorialização, seus vínculos com o passado e com a família não foram comprometidos, ainda que esse mecanismo compreenda um modo de engendrar novos espaços, novos sentimentos, que gera um enfraquecimento dos laços precedentes e articula outras “experiências e condutas” (PARANHOS, 2010, p.155).

Ao se deparar com o arco-íris, Ponciá recordou dos momentos felizes, momentos em que gostava de ser menina, o que destoava da sua falta de prazer em ser mulher, relacionada ao problema de não ter conseguido ter filhos, como veremos no decorrer da narrativa. Na

infância, ela tinha medo do arco-íris, porque, segundo uma lenda, menina que passava por baixo dele virava menino. Naquele tempo

[...] Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava. Gostava. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-catarro, das canas e do milharal. Divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas e, quando dava o vento, dançavam. Ponciá corria e brincavam entre elas. O tempo corria também. Ela nem via. O vento soprava no milharal, as bonecas dobravam até ao chão. Ponciá Vicêncio ria. Tudo era tão bom (EVARISTO, 2017, p. 13).

O ambiente da casa atual, onde mora com o seu homem, retrata o descuido da mulher com a limpeza e a organização. As atitudes de Ponciá em relação à arrumação da casa e, até mesmo, à alimentação, pois também não se preocupava em cozinhar, são reflexos da sua falta de força, de ânimo para reagir e de mudar o estado atual de sua vida. Dessa forma, podemos concluir que a personagem é refém não apenas das lembranças, mas também das frustrações por ver os seus sonhos e desejos irrealizados:

Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio que lhe incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência. Fechou os e lembrou da casinha de chão de barro batido de sua infância. O solo era todo liso e por igual, mesmo seco dava a impressão de ser escorregadio. Tudo ali era de barro. Panelas, canecas, enfeites e até uma colher com que a mãe servia o feijão. Ao lembrar da mãe, sentiu um aperto no peito. O que acontecerá com ela? Teria morrido? [...] (EVARISTO, 2017, p. 23-24).

Na primeira noite de Ponciá, na cidade sentada na porta da igreja, uma vez que opta em deixar o povoado para sair em busca de novos caminhos e de uma nova vida, ela fica recordando da infância, “dos casos da roça, dos fatos de vida e de morte. [...] Lembrou do velório do Vô Vicêncio, do cheiro e da luz da vela. Lembrou-se de que sempre ouvira dizer que o avô deixara uma herança para ela. [...] Desejou estar no trem, estar de volta.” (EVARISTO, 2017, p. 35-36). “A lembrança, afirma Halbwachs, é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.70).

Diante dessas considerações, convém mencionar que há na obra de Conceição uma história de identidade marcada por uma memória coletiva. Em outros termos, memória essa que evidencia a diferença entre o grupo de Ponciá e os outros grupos da cidade grande e “fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento [...]” (POLLAK, 1989, p.3) da personagem com relação as suas origens. Pensando assim, Ponciá é acometida por uma intensa e complexa crise de identidade, pois não consegue se adaptar a um espaço com

características culturais diferentes das próprias de sua vila. O fato é que Ponciá passa por um processo de transformação, consequência da não identificação com o novo território, o qual, de algum modo, altera as perspectivas de reconstrução de vida da personagem.

A memória do passado, presente nos pensamentos da personagem, não possui uma legitimação e reconhecimento no contexto social, no qual ela está inserida. Dessa forma, tais componentes, que formam essa memória compartilhada pelo grupo de Ponciá, podem ser pensados como uma memória subterrânea, porque esses sujeitos não têm voz e nem visibilidade social e, portanto, silenciados, seguem transmitindo oralmente de geração a geração os saberes grupais. Segundo Conceição Evaristo,

Toda a história se desenvolve a partir da perspectiva da memória da personagem central. Trata-se de uma mulher, que retoma toda a memória ancestral dela. Uma memória histórica que é aquela da escravidão. O tempo todo, Ponciá está voltada para si própria; portanto a relação com o mundo em termos de diálogo é muito pouca, inclusive com o marido. No romance, as memórias, apesar de serem íntimas, simbolizam a história e trajetória dos Africanos e seus descendentes no Brasil, uma memória coletiva (EVARISTO, 2015, p. 1).

Nas palavras de Pollak (1989, p.4), “essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados.” Todos habitantes da Vila Vicêncio possuem o sobrenome do Coronel, donos dos escravos, foram enganados por um falso presente de libertação, mascarado pela possibilidade de moradia e de plantio. Todavia, o tempo passava e “os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, nascidos do “Ventre Livre” e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada [...] Todos, ainda, sob o jugo de um poder, que, como Deus, se fazia eterno.” (EVARISTO, 2017, p.42).

1.1. Diáspora: vivendo o trauma e reconstruindo a identidade

A migração de Ponciá Vicêncio para a cidade é justificada pelo desejo de construir uma nova história longe da escravidão, pois a personagem não pretendia terminar a sua vida na mesma condição das pessoas da aldeia. Desse modo, Ponciá idealizou uma perspectiva de vida diferente de tudo que existia na fazenda Vicêncio, visto que estava “cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobre, enquanto alguns conseguiam enriquecer a todos os dias. Ela acreditava que poderia inventar uma vida nova.” (EVARISTO, 2017, p.30).

Os moradores da vila Vicêncio estavam submetidos a um processo de libertação que, de fato, não funcionou como deveria, pois se encontrava mascarado por um presente ofertado pelos antigos donos, como foi supracitado. O presente consistia em terras, nas quais os moradores podiam construir casas e plantar o alimento, porém com a condição de que eles continuassem a trabalhar para o Coronel. Com isso, as pessoas se deixaram levar e não compreenderam que continuariam submissos ao sistema escravocrata. Dessa forma, “o coração de muitos regozijava, iam ser livres, ter moradia fora da fazenda, ter as terras e os seus plantios. Para alguns, Coronel Vicêncio parecia um pai, um senhor Deus” (EVARISTO, 2017, p.42).

Certa de não querer viver “repetindo a história dos seus” (EVARISTO, 2017, p.34), a menina resolve sair repentinamente do povoado em busca de sonhos e novos caminhos de resistir à escravidão. Ponciá objetivava traçar um novo destino para si e para a sua família, tendo em vista que sempre tinha em mente voltar para buscar os familiares, o que seria uma história de final feliz, diferente de tantas outras histórias de pessoas sem sucesso na cidade:

Ponciá Vicêncio não entendia por que no povoado as pessoas temiam tanto a cidade. Algumas pessoas saíam e ficavam bem, entretanto, eles só lembravam, só repetiam os casos infelizes, as histórias de fracasso. [...] Procurou se lembrar de algum que tivesse tido um final feliz. Não lembrou. Esforçou-se mais e não atinou com nenhum problema. [...] não tinha importância. O caso dela, quando voltasse para buscar os seus, haveria de ser uma história de final feliz. (EVARISTO, 2017, p.33).

Pensar o exílio remete abordar o sujeito e o seu lugar de origem, ou seja, o eu, a terra natal, a filiação, uma espécie de cultura intrínseca, nata. Essa filiação traz em si, apego, sentimentos de pertencimento e marcas identitárias da terra natal e, por isso, o exílio carrega e gera uma tristeza da dor da separação. Para Said (2003, p.46), “as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para traz para sempre”.

Após perder o contato com a família, a personagem viu-se vazia, “feita uma morta-viva, vivia.” (EVARISTO, 2017, p.30), mas o sonho do retorno subsistia nutrido pela promessa de voltar para buscar a mãe e o irmão. Em outras palavras, “Estava de coração leve, achava que a vida tinha uma saída. Trabalharia, juntaria dinheiro, compraria uma casinha e voltaria para buscar a sua mãe e seu irmão. A vida lhe parecia possível e fácil.” (EVARISTO, 2017, p. 39). Pensando por esse viés, concordamos com Aimeé Bolãnos (2010, p. 17), para quem a palavra diáspora, embora “evoque trauma e separação, presentes em qualquer migração, diáspora também significa esperança e começo.” Se, em *Ponciá Vicêncio*, não se pode aplicar o conceito de diáspora em seu sentido mais estrito, mantém-se, entretanto, os dilemas desta, implícitos no processo de migração interna, ou seja, dentro do próprio país.

Com o decorrer do tempo, a dor de frustração e de saudade assolou-a de tal forma que foi como se não houvesse mais força e esperança para lutar contra a condição atual. Refém de uma depressão, Ponciá vivia uma vida vazia e descrente do futuro, pois “havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio.” (EVARISTO, 2017, p. 24). Na infância, a personagem idealizava que seria uma mulher feliz, casada com um homem e teriam filhos. Todavia, o homem a agredia e os seus sete filhos nasceram, mas morreram. Essas perdas trouxeram grande sofrimento para Ponciá, que, “depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. Valeria a pena pôr um filho no mundo?” (EVARISTO, 2017, p.70).

Em estado de pura inércia, Ponciá não conseguia mais reconhecer a si mesma e, portanto, entrou numa crise de identidade. A personagem “ficava olhando sempre um outro lugar de outras vivências. Pouco se dava se fazia sol ou se chovia. Quem era ela? Não sabia se dizer. Ficava feliz e ansiosa pelos momentos de sua autoausência. (EVARISTO, 2017, p. 77-78). Assim, a personagem de Conceição Evaristo passava tempo frente a um espelho chamando por ela, ao ponto de pedir ao marido “que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele espantado perguntou-lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que lhe poderia chamar de nada.” (EVARISTO, 2017, p.19). Nesse sentido, a não identificação com o nome Vicêncio e a dificuldade em se reconhecer estão ligadas ao fato do sobrenome Vicêncio pertencer ao coronel dono das terras e dos escravos. Além disso, o sobrenome deixava claro a continuidade da sua condição de escrava no presente, apesar de as tentativas de construção de uma nova vida longe do povoado:

A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (EVARISTO, 2017, p.72).

Ponciá Vicêncio trazia em seu corpo traços herdados do Vô Vicêncio, que era nítido na aparência, no andar e no modo de fechar a mão. Para Dennys Cucho (1999, p.178), “a origem, as “raízes” segundo a imagem comum, seriam o fundamento de toda identidade cultural, isto é, aquilo que definiria o indivíduo de maneira autêntica.” Sendo assim, o confronto e toda a crise de identidade cessaram quando Ponciá recebeu a herança do avô:

Andava em círculos, ora com uma das mãos fechada e com o braço para trás, como se fosse cotoco, ora como as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimento, como se estivesse moldado alguma matéria viva. [...] Lá fora, no céu de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía

lentamente, enquanto, Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não haveria de se perder jamais, se guardaria nas águas do rio. (EVARISTO, 2017, p.111).

As recordações da infância, tempo em que ouvia falar sobre uma herança do Vô Vicêncio, reforçam, ainda que de modo inconsciente, as suas raízes e, assim como a saudade do trabalho com o barro, atuam como elementos simbólicos marcadores de sua identidade cultural. No entender de Kathryn Woodward “essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise” (2000, p.12). A identidade da personagem é reconstruída ao receber a herança ancestral junto do rio, do arco-íris e do barro.

No entanto, apesar de cultura e identidade apresentarem certa relação, não é possível que ambos os conceitos sejam confundidos, justamente, porque a cultura não necessariamente trará uma consciência de identidade. Além disso, a identidade veicula e elabora estratégias para, de certa forma, manipular uma cultura, o que gera, assim, a perda, de traços e elementos, que traziam anteriormente. Dessa forma, pode-se afirmar que a identidade cultural estaria ligada por perspectiva fluída ao âmbito da identidade social, pois permite enxergar o indivíduo nas interações sociais e como essas articulações afetam o indivíduo no aspecto individual e social. É por esse viés que a identidade social de qualquer sujeito resulta dos vínculos que este estabelece com o sistema social. No entanto, “a identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo [...] e o distingue dos outros grupos” (CUCHE, 1999, p.177), fator que elabora modalidade que distingue nós/eles.

Considerações finais

Em entrevista concedida ao blog *Carnets Du Brésil* em março de 2015, Conceição Evaristo, quando questionada sobre o romance *Ponciá Vicêncio*, afirma que a personagem protagonista se encontra voltada para si, num profundo estado de imersão emocional. Além de trabalhar entre os limites do psicológico e das emoções, Evaristo coloca em cena questões sociais e raciais, que podem ser assinaladas no seguinte termo: escravidão. Nas palavras da própria autora:

O tempo todo, Ponciá está voltada para si própria; portanto a relação com o mundo em termos de diálogo é muito pouca, inclusive com o marido. No romance, as memórias, apesar de serem íntimas, simbolizam a história e trajetória dos Africanos e seus descendentes no Brasil, uma memória coletiva. A migração que Ponciá faz é a mesma que muitos fizeram: todos

aqueles que saem do interior para a grande capital em busca de uma melhoria de vida (EVARSITO, 2015, p. 1).

Apesar de a obra desafiar, muitas vezes, o leitor por apresentar uma narrativa não linear, é possível notar que a temática também seduz. Isso ocorre, primeiramente, porque convida o leitor “a conhecer a protagonista pelos sentidos. Revela cheiros, sabores, paisagens e a percepção da menina que escuta tudo e todos, olha, vê, sente e se emociona [...]” (EVARISTO, 2017, p.117). Desse modo, a interação com a personagem acaba levando-o a refletir sobre as suas vivências, que no entender de Vincent Jouve (2002, p.125) “pode transmitir os valores dominantes de uma sociedade (literatura oficial ou estereotipada) ou legitimar novos valores (literatura didática e militante) ou ainda romper com os valores tradicionais renovando o horizonte de expectativa do público”.

Neste caso, compreendemos que, em *Ponciá Vicêncio* e em tantas outras obras, Conceição Evaristo elabora uma literatura de militância, porque busca dá uma visibilidade para as mulheres negras. Tal abordagem possibilita que outros indivíduos oriundos da margem, por exemplo, acabem se identificando com a condição social e emocional da protagonista. Além de tudo, a vida de Ponciá representa a vida de tantas outras mulheres que deixaram a terra natal e migraram com objetivo de reconstruir uma vida melhor.

O sentimento de frustração de Ponciá Vicêncio pode ser comparado ao de homens e mulheres, que se sentem decepcionados por não conseguirem novas oportunidades e, muitas vezes, não sabem como encarar as pessoas da família. Assim, diferentemente, do que almejava encontrar, Ponciá vive na cidade um final triste, sem chances de alcançar os sonhos e conseguir novas oportunidades, pois vivia à margem, vítima da exclusão social mutilada pela dor das ausências dos familiares. Em contrapartida, o tempo longe dos parentes possibilitou reflexões do tempo da infância, de tal forma, que ela começou a sentir saudades das atividades e de momentos considerados desprezíveis, como por exemplo, o trabalho com o barro.

O romance *Ponciá Vicêncio* chama a atenção também, porque traz para a narrativa uma discussão sobre a formação da identidade feminina, que, no caso da protagonista, consiste em uma busca por si. É possível apontar a redescoberta dela mesma, quando acontece o encontro com a herança deixada pelo Vô Vicêncio, uma vez que, enquanto Ponciá revivia as lembranças, afirmava de maneira autêntica seu lugar de origem. Desse modo, o momento de silêncio e as recordações constituem o processo de reconstrução da identidade. Como pensar Woodward (2000, p.10), “Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos”.

Essas questões, que compõem o romance de Conceição Evaristo, apontam para a multiplicidade da literatura brasileira contemporânea, a qual “se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor [...] são múltiplos tons e tema” (RESENDE, 2008, p.18). Além disso, o enredo não linear, o modo como a obra foi construída no percurso do presente, mas com recordações da infância, apontam para o fazer literário contemporâneo.

Referências

BARBOSA, Maria José Somerlate. Posfácio. In: ____; EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017, p. 113-118.

BOLÃNOS, Aimeé G. Diáspora. In: BERND, Zilá. (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

CUCHE, Dennys. Cultura e identidade. In: _____. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999, p. 175-202.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

_____. Entrevista ao blog Carnets Du Brésil, março de 2015. Disponível em: <https://carnetsbrazil.wordpress.com/2017/07/25/conceicao-evaristo-queiro-uma-visibility-para-as-mulheres-negras/> Acesso em 27 de agosto de 2018.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PARANHOS, Ana Lúcia S. Des(re)territorialização. In: BERND, Zilá. (Org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p.147-157.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira contemporânea no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

Narrar e partir até que as memórias se acabem: *Os húngareses*, de Suzana Montoro, uma análise a partir da memória

José Lucas Matos de Souza¹

Introdução

Os húngareses é uma obra da escritora e psicóloga paulista Suzana Montoro. A escritora se dedicou também à escrita de livros infanto-juvenis, contos e com o romance em questão, sua estreia neste gênero, ganhou o prêmio São Paulo de Literatura em 2012. A gênese do romance se deve ao contato da autora com uma descendente de húngaros que outrora habitaram o Sítio dos Húngareses, no interior de São Paulo. Esta então lhe apresenta sua mãe, que narra as suas histórias. Em *Os Húngareses*, Suzana Montoro trata da vinda de uma família de imigrantes para o Brasil depois da Primeira Guerra Mundial. Naquele momento, o Império Austro-Húngaro foi fragmentado e deixou de existir, passando assim a pertencer à Iugoslávia. As personagens do romance vão sendo apresentadas por duas vozes narrativas: a mãe, Rozália, e sua filha, atriz de teatro mambembe. Os personagens do romance são ciganos, sempre em trânsito, como se fossem estrangeiros no mundo.

O recorte escolhido no presente artigo é a memória. A ideia é discutir de que maneira estas personagens, duas mulheres narram suas histórias por meio da memória, fio condutor que une a narrativa de mãe e filha, cujas identidades são continuamente reconstruídas. No romance, todos os personagens experimentam a partida, traço característico da cultura cigana. Todos experimentam a fragmentação de suas identidades quando saem de sua pátria e precisam vir para o Brasil. Como nômades, estabelecem diferentes relações com a memória, seja ela individual ou coletiva, que contribuem para um frágil sentido de pertencimento. Sentido este recuperado não apenas pelo fato de partilharem os mesmos hábitos, características ou língua, mas pela existência de um jogo de representações, definidor de suas identidades:

[...] as estratégias identitárias de membros de uma sociedade consistem em jogos muito mais sutis que o simples fato de expor passivamente hábitos incorporados. Evidenciar essa sutileza constitui, aliás, o aporte principal das teses situacionais, desenvolvidas em oposição ao primordialismo. [...] uma vez que sustentam que as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de "traços culturais" - vinculações primordiais, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações,

¹ Mestre em Estudos Literários (PPLIN – UERJ/FFP)

reações e interações sócio-situacionais - situações, contexto, circunstâncias -, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de "visões de mundo" identitárias ou étnicas (CANDAUI, 2011, p.27).

Assim, a relação com a própria identidade se altera dependendo dos contextos sócio-situacionais. No romance, cada sujeito experimenta e mantém traços de sua identidade húngara de maneiras diferentes. A filha de Rozália, que é brasileira, por exemplo, mesmo não tendo vivido na aldeia húngara, percebe em si mesma a herança cultural que recebeu, mas, ao mesmo tempo, herda a necessidade de liberdade característica dos ciganos. Ao narrar as memórias da mãe, em certo sentido, ela expressa a própria necessidade de construir ela mesma uma memória sobre a sua identidade húngara.

1. O exílio

A questão territorial é o primeiro dado no livro a causar impacto no leitor. Logo no início do romance, a aldeia na qual a personagem principal vive é apresentada de maneira personificada, como tendo vida própria. A primeira tensão relacionada ao território deriva do fato do império Austro-Húngaro ter desaparecido após a Primeira Guerra Mundial, passando a pertencer à Iugoslávia e, portanto, de um dia para o outro eles perdem sua nacionalidade:

Assim era a aldeia de Rozália, um lugar que parecia estar à mercê dos caprichos da natureza, das vicissitudes e, sobretudo da ambição dos homens que volta e meia se altercavam em guerras e disputas, modificando fronteiras e nacionalidades. Foi dessa maneira que minha mãe nasceu húngara e, de um dia para o outro, com a mesma naturalidade com que se acorda todas as manhãs, virou iugoslava (MONTORO, 2010, p.20).

A fluidez do ambiente é condizente com as transformações identitárias sofridas pelos personagens. A mudança de nacionalidade, ainda que não acompanhada do exílio, é emblemática, pois surge como um prenúncio do que está por vir. Subitamente privados do uso do idioma, comunicam-se com outros por meio de gestos:

Ficamos assim, conversadores sem fala, mas cheios de gestos. Eu gostava disso, da conversa sem som, do que se lia no canto do olhar [...] Aprendi a escutar com os olhos, a ler com o nariz, a ver com os ouvidos. A gramática dos sentidos. A partir de então tudo na nossa aldeia era possível. Acho que teríamos nos tornado para sempre um povo mudo não fossem as distâncias que impediam o reconhecer das faces e cheiros. Aos poucos, e com igual desembaraço, fomos retomando o uso das palavras. O resultado de tudo foi uma língua nova, mistura dos dois idiomas [...] (MONTORO, 2011, p.22).

Conforme Carreira nos faz lembrar,

A narrativa não alude a fatos históricos, nem discorre sobre o episódio político que teria obrigado os húngaros a abdicar da língua materna; sequer uma data é mencionada para situar temporalmente os eventos narrados (CARREIRA, 2014, p.60).

No romance, a motivação para a migração é de diferentes ordens. Uns partem pela incapacidade de ater-se a um só lugar; outros pela necessidade de uma vida melhor. Logo, assim como afirma Rollemberg (1999) “o imigrante não opta individualmente pela partida e sim é levado socialmente a escolher essa opção”.

É a partir deste desenraizamento e da necessidade de reterritorialização, que a questão memorial emerge de forma a perpassar todo o romance. Rozália e sua filha, as duas narradoras do romance, experimentam de formas diferentes a presença da memória. Enquanto Rozália conta suas memórias para a filha, para, de certa forma, despertar nela o sentimento do que é ser húngaro e manter viva em si mesma a presença de sua terra natal; a filha de Rozália narra as histórias da mãe para buscar nelas respostas para seu conflito identitário, para os traços de sua personalidade, pois é através dos relatos coletivos, da memória coletiva, que ela se enxerga individualmente.

Os personagens são extremamente inconstantes, assim como seu território. As fronteiras se mostram elásticas e a aldeia parece se mover em determinados momentos, como se ela também tivesse um caráter peregrino: “A aldeia parecia dilatada pela presença dos visitantes que por ali se instalaram. Aos poucos, como peças de um quebra cabeça os forasteiros foram se encaixando aqui e ali de acordo com seus ofícios e conveniências” (MONTORO, 2010, p.32).

Rozália entende sua necessidade de deambulação como constituinte da sua personalidade, como uma herança de sua terra, sua herança cigana: “Caminho porque preciso. Alguma coisa se completa no momento em que saio andando. Quando o mundo está aberto, sem fronteiras, me sinto leve” (MONTORO, 2010, p.52). Tal característica da personalidade se repete na família húngara, pois a filha de Rozália herda essa ânsia de liberdade. A narrativa é toda construída em torno de partidas e ausências. Todos os personagens de algum modo partem, vivem como andarilhos, no exílio. Esse caráter é cíclico e se repete mesmo estando todos já vivendo aqui no Brasil, em outro cenário.

A filha de Rozália, por sua vez, recorda a necessidade de pertencimento que sua mãe experimentara uma vez e que poderia não voltar a sentir mais: “Conheceu a sensação prazerosa de ter um lugar, uma casa, uma aldeia, um endereço. Uma sensação que ficou para sempre.” (MONTORO, 2010, p.58). Rozália sentira uma necessidade de recriar, mesmo no local do exílio, seu lugar antropológico, os laços que a ligam à sua terra. Há outra mudança territorial importante no romance, quando Rozália e sua família se assentam no Sítio dos

Hungareses, em São Paulo. Entretanto, a fala de Rozália demonstra que o sentimento de pertença desconhece qualquer tipo de fronteira:

Mas eu era fruto daquilo tudo e o que eu era tinha a ver com o lugar onde tinha nascido. Não conseguia me imaginar distante da minha origem. Que as fronteiras fossem marcas alteráveis e os países se repartissem de uma ou outra maneira, era coisa mundana que por mais que interferisse no idioma e nacionalidade não alcançava aquele lugar íntimo, o ninho ao qual sempre retornamos (MONTORO, 2010, p.80).

O que ela chama de ninho, nada mais é do que a consciência de pertencer a uma comunidade imaginada, alheia às demarcações de territórios e fronteiras. Ao chegarem ao Brasil, e até mesmo na aldeia, quando perdem a sua nacionalidade, estes personagens ressignificam os espaços. Assim como afirma Canclini: “À desterritorialização segue-se a ‘relocalização’ ou reterritorialização, engendrando novos espaços, novos sentimentos gerando um enfraquecimento dos laços precedentes e articulando outras experiências e condutas.” (CANCLINI, p.202). Logo, a criação de novos espaços é uma tentativa de resgatar, fora da terra natal, o lugar antropológico; aquele lugar que dá forma à identidade.

2. Memória e identidade

A presença da memória é forte na narrativa. *Os húngareses* é um romance de partidas, silêncios e memória. Há até mesmo um certo estranhamento no fio condutor da narrativa, porque ele não é linear. São muitas as lacunas de memória, até mesmo pelo fato de haver duas narradoras. No entanto, existe uma construção coletiva da memória húngara, que mesmo com a “perda” da nacionalidade e do idioma natal, ainda se mantém intacta. Os personagens, ainda que em outro país, mantêm um elo com o passado: “Porque gosto de maçã era gosto da aldeia, um gosto que queria guardar intocado na memória. E nunca mais comeu maçãs” (MONTORO, 2010, p.93).

Em toda a narrativa a questão da memória é uma questão cara aos personagens. Desde a aldeia até o sítio dos húngareses, o que surge são, de fato, construções identitárias por meio da memória. Ao se reunirem no sítio para contarem as histórias, havia sempre uma narrativa sobre o que é ser húngaro, uma narração que remetia a um passado, um entrelaçamento de memórias:

Ethel se encarregava de passar as notícias do dia, mas eram também nesses momentos que as histórias eram contadas, falava-se do passado em terras distantes, dos sofrimentos e alegrias, tia Rozsa contava suas andanças e íamos escutando e catando as mangas caídas no chão ou subíamos no pé para alcançar as mais bonitas. (MONTORO, 2010, p.116).

Ou seja, ouvir estas memórias seria uma maneira de manter viva uma identidade húngara. Para Rozália, estar no sítio era o mesmo que estar na aldeia. Para sua filha, que não viveu essas experiências, é uma maneira de manter vivo o pertencimento. A sua é uma memória de empréstimo. Como Halbwachs enfatiza, a memória coletiva não depende da memória individual:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990).

Quando Rozália narra à filha as próprias memórias, esta as percebe projetadas em si mesma:

Recordo que no gesto de cada um estava sempre presente uma maneira húngara de ser, como se só assim pudessem fazer valer sua identidade primeira.(...) Demorei a me dar conta de que o conflito não existia com tamanha força, o que existia era apenas um olhar momentâneo em uma ou outra direção, uma prevalência para um ou outro sabor, a páprica e a jabuticaba, por assim dizer, que no dia a dia coexistiam com naturalidade (MONTORO, 2010, p.118).

Em outro momento, a narradora e suas amigas saem do sítio sem ninguém saber, ou seja, experimentam a liberdade de que seus pais, húngaros, sempre falaram. É com orgulho que reafirmam sua herança cultural:

Passamos por um homem e uma mulher a cavalo, eles nos saudaram. Agnes respondeu o cumprimento dizendo somos húngaras, do sítio dos húngares, e tom altivo na sua voz reafirmava a nossa identidade, somos húngaras tornamos a dizer (...) Os dois continuaram seu caminho e eu me senti Rozália andando pela puszta, a repetição da vivência em cenários outros. Éramos o passado recriado (MONTORO, 2010, p.124).

No entanto, o passado recriado ao qual a filha se refere são as memórias que ela mesma tem de sua mãe, das histórias que ouviu e que está narrando e que também tem a ver com a afirmação de sua identidade húngara; aquela que experimenta todos os dias, de maneiras diferentes: “Dizem que herdei a liberdade de minha mãe e de Tia Rózsa. São liberdades diferentes.” (MONTORO, 2010, p.132).

Outro lugar importante de experimentação da memória é a piscina do sítio. Sem funcionalidade, ela acabara se tornando um cemitério para animais. Para a filha de Rozália se tornou o lócus onde guardava as suas memórias ou as coisas que queria esquecer: “Para mim, aquele buraco tinha outra magia. Sepultei nele coisas que quis esquecer ou deixar escondidas,

os tesouros que mesmo protegidos na memória, vez ou outra me consolava sabê-los em lugar de alcance” (MONTORO, 2010, p.132). Ou seja, o cemitério esconde as memórias dela, mas também reacende outras memórias em Josef, que a partir de então lembra da morte de seu pai e volta a desenhar. Cada um também experimentava a memória de alguma forma: enquanto a filha de Rozália guarda suas memórias no buraco da piscina, sua Tia Rozsa as guarda dentro de uma arca.

Quando sua filha narra a vida dos húngareses no sítio aqui no Brasil, relata como eles, em situação de exílio, se adaptam a uma nova identidade. Continuamente, fazem uma festa para manter viva a identidade de uma aldeia que já não existe mais, no sentido geográfico: “Uma festa para celebrar essa vida inventada no sítio, o jeito especial e único de trazer a pátria, de estar em espaços e tempos diferentes simultaneamente, misturando culturas e hábitos para formar a nova identidade” (MONTORO, 2010, p.150).

Para finalizar este tópico sobre identidade e memória, um recorte importante na leitura deste livro é o fato de ele ser cíclico. As memórias se repetem; o passado se repete; as identidades também a ponto da própria Rozália reconhecer isso:

Percebia semelhança entre a vida no sítio e a vida na aldeia. Enxergava em mim a menina que ela era, igual jeito de ser, solta e inventiva. A mesma liberdade de dentro visível no de fora. Exceto com o mexer com dinheiro, aí eu era gastadeira como Joséf. Na filha mais velha estava Tia Rózsa, o mesmo apego aos bichos e o modo peculiar de olhar tudo pelo lado do avesso. Meu pai era renovado na filha do meio, igual capacidade de ficar retida em minúcias. Também nos habitantes do sítio minha mãe encontrava personagens da infância. Ana Sabatista repetira a madrastra na acidez austera, enquanto o lirismo dos ciganos era reproduzido na música que cobria o sítio à noite, Laszlo no clarinete e o homem da bicicleta na flauta. Como se a vida fosse um padrão a ser repetido incontáveis vezes, sempre o mesmo cenário ambulante com variado matiz (MONTORO, 2010, p.161).

Conclusão

Todas as personagens de *Os húngareses* carregam em si a tentativa de conservação da identidade de uma nação que não existe mais. E, portanto, suas memórias são carregadas de silêncios. Significativamente, não há relação entre memórias e idioma. Pelo contrário, a ausência da fala é frequentemente mencionada, dando lugar aos sentidos, aos sabores. Tudo perpassa a questão sensorial. Essas relações criam personagens escorregadios, que experimentam de maneiras diferentes a liberdade e o nomadismo.

Ao fim da narrativa, a filha de Rosália deixa claro que as memórias cultivadas no sítio dos húngareses são insuficientes para manter viva a identidade húngara. Quando os membros

da comunidade começam a partir e a ser substituídos por outras pessoas de diferentes nacionalidades o elo é quebrado e a história tantas vezes narrada torna-se apenas lenda para os novos moradores.

Referências

- BOLAÑOS, Aimeé. Diáspora. In: BERND, Zilá. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 167-187.
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARREIRA, Shirley. Vidas em trânsito: uma leitura de *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, e *Os húngareses*, de Suzana Montoro. *e-escrita*, V. 5, 2014.2, p. 57-71.
- CUCHE, Dennys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MONTORO, Suzana. *Os húngareses*. São Paulo: Ofício das Palavras, 2011.
- PARANHOS, Ana Lúcia Silva. Des(re)territorialização. In: BERND, Zilá. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: *Literalis*, 2010, p.147-157.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p. 3-15.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Imigração, exílio e aculturação em *Amrik*, de Ana Miranda

Laís de Medeiros Santos¹

Introdução

Os movimentos migratórios do século XX ensejaram a produção de uma literatura cujo tema é a emigração e suas consequências. Entre os múltiplos aspectos abordados, o choque cultural e a aculturação têm lugar privilegiado. O presente artigo tem por objetivo a análise do romance *Amrik* (1997), de Ana Miranda, a partir de três enfoques. O primeiro deles é o processo migratório dos libaneses para o Brasil, em que serão apresentadas informações que contextualizam o momento sócio-histórico de seu início, bem como os motivos que estimularam a emigração dos libaneses. O segundo focaliza o efeito da desterritorialização nos imigrantes retratados no romance, tendo como suporte teórico o texto *Reflexões sobre o exílio* (2003), de Edward Said. O terceiro e último tem como enfoque o processo de aculturação, que no caso específico de *Amrik* (1997) seria a integração, conceituada por Berry (2004) como uma negociação com a cultura local, enquanto se tem preocupação em realizar a manutenção de sua própria cultura, para não perder contato com suas origens.

O romance *Amrik*

O romance *Amrik* (1997), de Ana Miranda, tem foco narrativo em primeira pessoa, na personagem feminina chamada Amina Salum, que precisa acompanhar seu tio Naim, cego e exilado político, para a América. Amina é a única mulher entre seis filhos e é a escolhida pelo pai para acompanhar o tio justamente por esse motivo: “[...] um dois três quatro talvez todos os filhos homens quisessem cinco ir mas papai escolheu o filho que menos lhe servia, seis a única filha mulher, para que servia uma filha mulher [...]” (MIRANDA, 1997, p. 22).

Amina e Naim deixam o Líbano e embarcam em direção à América, porém são separados no porto, nos Estados Unidos. Por identificar-se como dançarina, Amina obtém permissão para entrar no país, enquanto seu tio segue viagem para o Brasil sozinho. Após muitas decepções e sofrimento em relação ao seu sonho americano frustrado, Amina é

¹ Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ

convencida pelas cartas do tio a morar com ele no Brasil, mesmo não tendo uma visão positiva do país:

[...] para mim o Brasil era um tipo de Líbano verde sem azul sem mar azul umas gargantas verdes sem as neves da montanha [...] eu pensava que o Brasil era um lugar de abismos e depósito de imigrantes cachorros mortos que não conseguiam entrar na outra América, Brasil era um lugar de fracos [...] (MIRANDA, 1997, p. 45).

Amina e Naim, estabelecidos em São Paulo, tentam dar seguimento às suas vidas deslocadas em um bairro repleto de imigrantes, apesar de todos os preconceitos que vivenciam. Por meio de extensa pesquisa histórica, Ana Miranda constrói o romance baseado nas experiências da personagem principal, que são frutos da memória de libaneses e descendentes de libaneses, assim como faz uso de palavras árabes para enriquecer a narrativa. *Amrik* (1997) é uma obra que pode ser explorada por diversos prismas, porém nesse artigo faremos um recorte voltado para a imigração e as dificuldades advindas desse processo, a questão do autoexílio e o mecanismo de adaptação e manutenção da cultura pela comunidade libanesa.

A imigração para o Brasil

O processo migratório dos libaneses para o Brasil, que se iniciou por volta de 1880, foi estimulado, de certa forma, por Dom Pedro II, após uma visita ao Líbano, onde o imperador estreitou as relações entre os países. As causas da imigração se davam por questões sociais, econômicas, políticas e religiosas, principalmente ligadas ao domínio muçulmano no Império Otomano no Oriente Médio. De acordo com informações do Museu da Imigração em São Paulo², entre o final do século XIX e começo do século XX, a região que hoje compreende a Síria e o Líbano era conhecida como Grande Síria e era dominada pelos turcos, parte integrante do Império Otomano, que se desfez depois da Primeira Guerra Mundial, em 1918. Por conta disso, ao migrarem, os libaneses eram denominados turcos, referencial que constava em seus passaportes.

Apesar de terem vindo para o Brasil, muitos imigrantes libaneses desejavam, na realidade, ir para os Estados Unidos, chamado de *Amrik*, porque acreditavam que era onde teriam mais chances de ganhar dinheiro e viver uma boa vida, o famoso “sonho americano”:

‘Amrik’. O significado desta palavra no distante oriente era bem vago. Não se sabia exatamente por lá, qual era a diferença entre a América do Sul e a

² Disponível em <http://museudaimigracao.org.br/sobre-os-poucos-registros-para-sirios-e-libaneses-na-hospedaria-dos-imigrantes/> Acesso em: 23 de ago. 2018

América do Norte, nunca se havia ouvido falar em América Central. Disso se aproveitaram os vendedores de passagens para os emigrantes: ‘navios para a América’, informam. E traziam, desordenadamente, seus passageiros para o Rio de Janeiro, Santos, Nova York ou Buenos Aires (KORAICHO, 2004, p. 52).

Quando, então, desembarcavam no Brasil, os imigrantes se sentiam enganados, como mostra essa passagem do romance *Amrik* (1997):

Os libaneses saíam do Líbano pensavam que estavam indo para a América do Norte mas muitos eram enganados pelas companhias, uma cucagna diziam os italianos, e desembarcavam na América do Sul, quando iam reclamar que estavam na América errada o estafeta dizia Tudo é América! (MIRANDA, 1997, p. 35).

Em sua maioria, os imigrantes eram agricultores e vinham com a intenção de trabalhar no campo. No entanto, ao chegarem ao Brasil, muitos se envolviam com a atividade de mascateação. Era a forma mais rápida de arrecadar dinheiro para abrir seu próprio negócio e voltar para o Líbano ou, se fosse o caso, trazer o restante da família para morar no Brasil. Essa situação difícil dos libaneses é muito bem explorada no romance, onde algumas passagens mostram o lado negativo da imigração, seja o preconceito ou a dificuldade de adaptação, mas também reforça a necessidade que eles sentiam em serem independentes:

[...] culpa dos turcos de virem libaneses para o Brasil, para os imigrantes que chegavam em miserável estado ia haver muito banquete com discurso falando do Líbano de cair lágrima, chegavam as pessoas todas de uma mesma aldeia, gente do cultivo que vinha para agricultura mas acabava mascate, ganhava mais dinheirinho, trabalhava para ninguém [...] (MIRANDA, 1997, p. 55).

Os estados que mais receberam imigrantes foram São Paulo, Rio de Janeiro, Pará, Minas Gerais e Goiás. Estima-se cerca de 100 mil sírios e libaneses emigraram para o Brasil. Atualmente, além do comércio, há também muita influência libanesa na medicina, direito e construção civil.³

Nacionalismo e exílio

Amina e seu tio Naim saem do Líbano por questões políticas, como é explicado no início do romance. “Por causa dos turcos e dos muçulmanos que queriam matar tio Naim porque escrevia contra eles tivemos de partir de nossa aldeia, [...] tio Naim ia conseguir dois

³ Disponível em <http://museudaimigracao.org.br/sobre-os-poucos-registros-para-sirios-e-libaneses-na-hospedaria-dos-imigrantes/> Acesso em: 23 de agosto de 2018.

lugares num transatlântico italiano para Marselha em Marselha outro navio para Amrik” (MIRANDA, 1997, p. 22).

Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio* (2003), discorre sobre como o exílio, além de ser uma punição política, é “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46), conceituando os exilados como todos aqueles que foram banidos e “levam uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2003, p. 54), que é o que acontece com Amina e, especialmente, tio Naim quando saem de sua terra natal para se estabelecerem no Brasil. Na visão de Amina, a situação de seu tio ainda é pior do que a sua, pois ela o retrata como um homem muito sábio, mas que “[...] ficava perdido num lugar modesto no mundo dos homens, um príncipe no exílio ou aquele rei que teve os olhos arrancados [...]” (MIRANDA, 1997, p. 27).

Said (2003) também explica em seu texto como o nacionalismo é uma associação essencial ao exílio, pois é a “declaração de pertencer a um lugar e a um povo, a uma herança cultural” (SAID, 2003, p. 49), mas que se desenvolve em situações de separação. Na concepção de Weber (2006),

Não há dúvida de que a existência de um estado consolidado facilita a identificação de comunidade emigradas em outro país, pois tal visibilidade depende muitas vezes do grau de reconhecimento externo ao grupo. Tal proposição é aplicável inclusive para aquelas situações em que uma conjuntura crítica no país de emigração legaria aos emigrantes estereótipos negativos no país de chegada [...] (WEBER, 2006, p. 239).

Em *Amrik* (1997), o nacionalismo dos libaneses é de certa forma negado por eles estarem sob o domínio do Império Otomano, sendo vítimas de estereótipos negativos, porque são considerados turcos quando imigram para o Brasil:

[...] nos chamam de turcos e não gosto de ser chamada de turca não sou turca e odeio turcos da Turquia, sou libanesa do Líbano mas também vejo sírios da Síria morando na 25, muitos sírios poucos turcos mas todos temos passaporte turco [...] (MIRANDA, 1997, p. 189).

Apesar de o nacionalismo estar relacionado a grupos específicos, o exílio, em contrapartida, “é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 50), descrito como um estado de ser descontínuo. Por essas razões, os exilados “sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado” (SAID, 2003, p. 50). Dessa forma, os imigrantes exilados pensam em projetos de reconstrução dos vínculos com a nação, seja por forma de fundação de escolas e universidades, ou pela manutenção da língua e cultura. Em *Amrik* (1997), Naim está sempre

recebendo grupos de libaneses em sua casa, onde o ouvem falar sobre o que eles deveriam fazer para darem continuidade às suas vidas em um país completamente diferente:

[...] todos sérios e ensimesmados se tio Naim falava de os filhos estudarem para bacharéis e formarem uma casta mais altiva, libaneses tinham de passar de mascates a comerciantes, fazer indústrias para progredir sem precisar dos patralontanas nem dos luis eles cuspiam ao ver um mascate, os libaneses precisavam dar educação aos filhos, fazer jornais para defender a causa libanesa, a fala sair das quatro paredes, na língua árabe.” (MIRANDA, 1997, p. 62).

Apesar disso, muitos dos imigrantes viam o Brasil apenas como lugar temporário, onde iriam trabalhar para juntar dinheiro e voltar para o Líbano: “[...] Mas vamos ficar pouco tempo não adianta brigar, tio Naim sorriu, um dia vão perceber que a vida passou, ficaram aqui fazendo fortuna e não voltaram nem ficaram ricos [...]” (MIRANDA, 1997, p. 64).

Said (2003) afirma que “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar” (SAID, 2003, p. 50), que vai ser logicamente artificial, já que ele “insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar” (SAID, 2003, p. 55). Isso mostra o destino do imigrante, que não se fixa por completo onde está por ainda ter o sonho de retornar ao seu país de origem. O teórico ainda acrescenta que “[...] o exilado pode fazer do exílio um fetiche, uma prática que o distancie de quaisquer conexões e compromissos. Viver como se tudo a sua volta fosse temporário [...]” (SAID, 2003, p. 57), que é exatamente o que acontece em *Amrik* (1997) e que Naim e Amina percebem ser o comportamento dos outros imigrantes libaneses. “[...] mesmo que pensassem todas as noites em voltar para o Líbano viviam aqui e uns iam morrer aqui [...] falavam sempre na volta e de aqui ser um acampamento que ia se desmontar [...]” (MIRANDA, 1997, p. 77). Apesar disso, Amina passa a questionar sua situação e de todos os outros após certo tempo ter passado.

[...] Que fazemos nós neste Brasil? tão longe uns desgarrados não sabemos determinar o caminho o povo foi desbaratado Amrik aqui e ali Amrik duas Amriks tudo é Amrik já trinta anos que os drusos massacraram os cristãos o tempo passa depressa [...] (MIRANDA, 1997, p. 158).

De acordo com Bolaños (2010, p. 170), aqueles que migram veem o lar como um lugar mítico do desejo e, como consequência, de impossível retorno, por isso vivem de forma temporária, divididos entre dois lugares: a terra de origem e onde vivem, como é o caso do mascate Abraão, que “[...]nunca esqueceu sua aldeia, seus pais, ele nunca esqueceu São Paulo, sua família [...]” (MIRANDA, 1997, p. 167), assim como muitos outros.

Adaptação e aculturação

O processo de migração gera a necessidade de adaptação à cultura local em relação à cultura de origem, pois os contextos são, geralmente, diferentes para quem vive em uma sociedade na qual não foi criada. Berry (2004) afirma que existem alguns tipos de aculturação que podem ser bem ou mal sucedidos, mas todos dependem da identidade cultural do indivíduo para ocorrerem, sendo que “[...] a maneira como a pessoa se considera é também formada por duas dimensões. A primeira é a identificação com o seu próprio grupo cultural e a segunda é a identificação com a sociedade maior ou dominante” (BERRY, 2004, p. 35-36). No caso de Amina e seu tio, os dois passam por esse processo de integração quando migram para o Brasil. Por mais que a falta de interação com outros imigrantes seja provocada por preconceito, eles também fazem questão de manter a cultura árabe forte dentro de seu próprio grupo recluso. Tal preconceito sofrido por eles surge com os estereótipos relacionados aos imigrantes libaneses, vindos tanto de outros grupos de imigrantes – portugueses, alemães, italianos – quanto dos paulistanos. Esses estereótipos se enquadram na parte das “categorias globalizantes”, explicadas por Weber (2006, p. 244) como aspectos que negam aos imigrantes a diversidade cultural pela qual eles mesmos se percebem, criando assim uma exo-definição baseada em elementos pejorativos e ignorando os elementos positivos advindos do pertencimento a um grupo social. Amina é quem mais sofre por ser quem mais tem contato com os outros porque precisa realizar certas tarefas para seu tio Naim:

[...] suportar os olhos frios dos alemães os olhos contrários dos italianos os olhos desconfiados dos portugueses os olhos de desprezo dos lituanos os olhos de indiferença dos paulistanos porque éramos mascates e estávamos aumentando feito coelhos eles cuspiam no chão quando passava um mascate diziam que deviam de fechar o porto de Santos para a turca não entrar, eu tinha vergonha de comprar pão sírio na padaria e os portugueses pensarem que eu era turca Lá vaim a turca [...] (MIRANDA, 1997, p. 170).

Ademais, Weber (2006) cita como exemplo o próprio conflito entre libaneses e turcos, usado como base histórica para a fuga de Naim e Amina em *Amrik* (1997), para aprofundar a explicação das categorias globalizantes:

Positivas, negativas ou simplesmente simplificadoras, as exodenominações englobantes nos países de chegada costumam estar associadas às divergências existentes entre estados nacionais e à não congruência entre grupos étnicos e estados-nações nos países de origem. Em muitos casos, os conflitos daí derivados é que motivam as emigrações, não raro acarretando para os emigrantes o ônus de serem confundidos com seus opressores nos países de acolhimento. É conhecido o caso dos sírios e libaneses, que, em toda a América Latina, receberam a denominação de “turcos”, que era a da nacionalidade de seu passaporte, uma vez que as regiões de onde vieram

estavam sob o domínio do Império Otomano até o fim da Primeira Guerra Mundial (Truzzi, 2000:315). Esses grupos tiveram que tomar a seu cargo a tarefa de afirmar a identidade pela qual se reconheciam e pela qual queriam ser reconhecidos pelos outros (WEBER, 2006, p. 245).

Para serem reconhecidos como libaneses, Amina e seu tio tentam, ao longo do romance, reafirmar suas identidades fazendo uso da influência positiva de sua cultura para que os outros também os vejam dessa maneira:

[...] dizem que levamos faca escondida na bota mas nem usamos bota, que somos turcos mas não somos turcos, que somos ladrões feito os ciganos, fazemos orgia noturna raptamos crianças, sujamos as ruas deles, dependuramos roupa na janela nas varas de bambu mas isso fazem as chinesas [...] libaneses são limpos, cultos, temos a Université dos jesuítas e a Universidade Americana, sabemos falar inglês grego francês, sabemos ler escrever, inventamos álgebra astronomia matemática, os algarismo arábicos o alfabeto, disse tio Naim, trouxemos para os ocidentais a laranjeira o limoeiro o arroz, ensinamos ocidentais a melhor cultivar a alfarrobeira e a oliveira, a criar cavalos, a plantar uvas, figos e imensas maçãs, a regar, pintar as unhas, fazer horas de verduras e talhões de legumes, mais de seiscentas palavras à língua dos lusus (MIRANDA, 1997, p. 52).

Como Berry (2004) explica, os imigrantes que sofrem a “separação” fazem manutenção da sua cultura. Em *Amrik* (1997), essa manutenção ocorre de algumas formas. A primeira delas é por meio da dança, ensinada a Amina por sua avó Farida, “[...] Vamos dançar a dança de se sentir bem haialaia vovó batia os címbalos nos dedos, eu dançava segurando as pontas das tranças para dar lugar às mãos [...]” (MIRANDA, 1997, p. 20). Amina sente prazer em perpetuar sua dança típica, mesmo sabendo que isso a transforma no estereótipo de mulher oriental sexualizada, “[...] uma atração Oriental charmer! Turkish dancer!” (MIRANDA, 1997, p. 35).

A segunda é a culinária, muito presente no romance por meio dos quitutes e bebidas que Amina e tio Naim saboreiam, especialmente os pratos que Tenura, a arifa de tio Naim, e Amina cozinham constantemente:

[...] fiz para ele ataifes, aprendi com vovó a fazer, chancelich, fatuchi, mufarraki, marchuchi, mufaise de ashma gordura de vaca tirada de torresmo hmmmzaatar, chichbáarak, mujadara, fasulia tantas comidas, roz bi halíb levava chá de arroz, mauud abóbora descascada, guaraibe manteiga batida, doce gomoso haihaihai com açúcar cristal e água-de-limão ou harísse de semolina, melhores os ataifes, irra, com fermento biológico e nozes moídas, maa al zahr e clara de ovo para selar ataifes em meia-lua, eu via vovó fazer, Teus ataifes quase iguais aos de sua avó, disse tio Naim [...] (MIRANDA, 2007, p. 73).

Outra forma de manutenção da cultura pode ser vista também quando Naim prefere que Amina leia apenas livros árabes para ele: “li livros árabes ingleses franceses mas ele queria só livros árabes Para não perder o amor por tua terra Amina” (MIRANDA, 1997, p.

30). É também por meio da linguagem, onde Ana Miranda faz uso extenso de palavras árabes dentro da narrativa para remeter à cultura linguística deles, que tradições vão sendo passadas e mantidas:

[...] nas taças pequenas de **árak** sorviamas alegrias **shruk** frases espirituosas na conversa, parábolas, provérbios, Mais difícil ressuscitar um morto que um tolo curar de sua tolice, Não diga **smallah** antes que o camelo levante, que meu avô dizia, o pai de meu avô o avô dele, coisas tão antigas que nem se sabe mais o significado delas ressoavam na sala de tio Naim, sorrisos e gestos com as mãos (MIRANDA, 1997, p. 59, grifo nosso).

Considerações finais

Por meio dessa apresentação breve das temáticas selecionadas para o artigo, vimos como Ana Miranda, em seu romance *Amrik* (1997),relata o processo de imigração dos libaneses para o Brasil através de Amina e seu tio Naim e também explora a temática do exílio, explicada por Said (2003) como algo imposto e que gera separação do indivíduo com sua terra de origem, estigmatizando-o como forasteiro enquanto estiver vivendo longe. No entanto, o tão sonhado retorno ao lar provavelmente não acontecerá e, enquanto isso, os exilados continuam vivendo de forma temporária no novo local. Devido à imigração, é preciso que haja uma adaptação à cultura local, que pode ser bem ou mal sucedida, como vimos em Berry (2004). No caso específico de *Amrik* (1997), a aculturação foi bem sucedida, resultando em uma forte influência libanesa no ocidente. Sendo assim, percebemos que Ana Miranda expõe em seu romance as dificuldades e preconceitos sofridos pelos libaneses enquanto imigrantes no Brasil, bem como todo o processo de adaptação e reafirmação de suas identidades em terra estrangeira.

Referências

BERRY, John. Migração, aculturação e adaptação. In: DEBIAGGI, Sylvia Danta; PAIVA, Geraldo José (org.). *Psicologia, e/imigração e cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 29-45.

BOLAÑOS, Aimeé G. Diáspora. In: BERND, Zilá. (org.).*Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 167-172 .

KORAICHO, Rose. *25 de Março: memória da Rua dos Árabes*. São Paulo: Rose Koraicho, 2004.

MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

WEBER, Regina. Imigração e identidade étnica: temáticas historiográficas e conceituações. *Dimensões*, Universidade Federal do Espírito Santo, n. 18, p.236-250, out. 2006.

Mário de Andrade (1893-1945) e o romance *Macunaíma* (1928): o projeto criador, os procedimentos estéticos e a representação de identidades nacionais numa prosa transgressora

Márcio Alessandro de Oliveira,¹

*Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!
Criança! não verás nenhum país como este!
Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!
A Natureza, aqui, perpetuamente em festa [...].*

Olavo Bilac

Introdução

Em conformidade com o título autoexplicativo deste texto, nortearmos nossa análise do romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, em três eixos, os quais se interpenetram: o eixo do projeto criador, o dos procedimentos estéticos e o da representação de identidades nacionais. Para que se possa compreender um pouco do projeto criador de Mário de Andrade, faz-se necessário recortar os fatores que lhe condicionaram a produção literária. Examinando a paratextualidade, os dados biográficos e os excertos colhidos para uma análise, este trabalho exemplifica os modos pelos quais o autor produz uma literatura transgressora e de vanguarda no Modernismo, estilo de época marcado pela ruptura e pela oposição a preceitos estéticos tradicionais, como os de Olavo Bilac, ainda que se mantenha certa tradição na medida em que *Macunaíma*, por ser uma peça de humor satírica, reforça certas visões do nacional. Dentro de tal ruptura, identifica-se a transgressão que se dá na forma de comportamentos aberrantes, o que permite, ainda dentro dos três eixos, o vislumbre de características góticas e de traços do Gótico brasileiro.

1. O autor e seu irreverente romance

Mário de Andrade nasceu em São Paulo, em 1893, e morreu em 1945. Contava 35 anos quando foi lançada a primeira edição do romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928 e sucedido de outras edições, as quais sofreram modificações

¹ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ.

feitas pelo próprio autor por causa de certas imposições daquilo que Pierre Bourdieu chama de campo intelectual. Foi contista, cronista, romancista, poeta, folclorista, esteta, musicista e crítico de arte.

A edição de *Macunaíma* usada para este trabalho contém vários paratextos, como os prefácios que o autor fez às diferentes edições. Um desses paratextos é uma carta aberta de 1931, dirigida a Raimundo Moraes e publicada no *Diário Nacional*. Nessa carta, Mário de Andrade diz o seguinte:

Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão [*Theodor Koch-Grünberg*] que me veio a ideia de fazer do Macunaíma [*o personagem*] um herói não de “romance” no sentido literário da palavra, mas de “romance” no sentido folclórico do termo. Como o sr. vê não tenho mérito nenhum nisso. [...] Macunaíma era um ser apenas do extremo-norte e sucedia que a minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites. [...] Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. [...] Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na “Carta pras icamiabas”, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. [...] Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! [...] (ANDRADE, 2012, pp. 171-72).

Fica claro que *Macunaíma* (o personagem) é uma cópia de lendas indígenas; portanto, é idêntico às suas fontes de inspiração no sentido de que é igual, embora seja portador de características que o tornem singular, posto que não tem uma identidade uma nem fixa. Com relação à cópia de Gregório de Matos, ela se encaixa no conceito de sistema literário, de Antônio Cândido, que, ao contrário das manifestações literárias, depende da continuidade de uma tradição. No caso de Andrade, ele deu continuidade à sátira. Como se sabe, o sistema literário é formado por um tripé. Este é constituído pelos seguintes componentes: autor, obra e público. Esse tripé é identificável com o conceito de campo intelectual, formulado por Pierre Bourdieu.

2. Campo intelectual, sistema literário e procedimentos estéticos

Sabe-se que, conforme um dos postulados de Antonio Cândido (2014, pp. 27-49), o artista, movido por um impulso interior, produz uma arte, a qual está numa relação em um determinado campo. A posição do artista depende de uma série de fatores. Andrade podia dedicar-se inteiramente à arte sem a necessidade de alternar seu trabalho artístico e intelectual

com outros. Sua posição no campo intelectual, portanto, estava assegurada pelo seu *status* social. Como um dos fomentadores do movimento modernista e idealizadores da Semana de Arte Moderna (que durou menos de uma semana), pôde defender uma arte livre de restrições acadêmicas. Tudo isso quer dizer que Mário de Andrade estava numa relação de oposição a uma arte acadêmica. Para Bourdieu (1968, p. 127), o campo intelectual e artístico é como um campo magnético: é formado por forças que se opõem e se justapõem de modo a fazer que a posição do artista em tal campo seja um tipo de participação num inconsciente cultural. Dessa forma, a posição do artista nesse campo condiciona sua autoridade. Além disso, a arte é uma forma de comunicação. No tripé de Antonio Cândido, a obra é o comunicado, o artista, o comunicante, o público, o comunicando. A oposição de Andrade é feita ao beletismo e ao elitismo, contra os quais fez uma arte popular e satírica, muito embora na supracitada carta ele diga que Macunaíma pretendia escrever um português de lei. Pode-se inferir que Andrade usou a irreverência, que alimentou os procedimentos formais de que lançou mão.

Para narrar a história de Macunaíma, que nasce na tribo dos Tapanhumas, Mário de Andrade se vale da irreverência, da sátira, do humor, da ausência de pontuação e de uma tentativa de aproximação rítmica da língua falada. Em resumo: lança mão de tudo que os parnasianos abominavam. Logo no início do romance, transcrito a seguir, há uma intertextualidade com o romance *Iracema*, de José de Alencar, mas com tom zombeteiro:

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! Que preguiça!... (ANDRADE, 2012, p. 13).

No decorrer da narrativa, que, embora se dê na forma de prosa de ficção, apresenta características sonoras típicas de poemas (o que uma análise apurada e mais específica poderia identificar com o poema em prosa), Macunaíma se transformava em príncipe para “brincar” com a esposa de Jiguê, um dos seus irmãos. Em poucos capítulos, ele, Macunaíma e Maanape, outro irmão do herói, decidem ir à cidade de São Paulo seguindo o Rio Araguaia. Por causa do suor provocado por Sol, o herói decide tomar banho no excerto seguinte e sofre uma transformação:

O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de

Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos [...](ANDRADE, 2012, pp. 36-7).

Os irmãos de Macunaíma tentam fazer algo parecido, mas não conseguem. A Jiguê, que fica da cor do bronze, Macunaíma diz isto: “— Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz”. A Maanape fala o seguinte: “— Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas”.

No capítulo “A arte como procedimento” (1978, pp. 39-56), do livro *Teoria da literatura: formalistas russos*, Viktor Chklovski rejeita uma teoria que talvez se aplique ao personagem Macunaíma: a de que a imagem é um constante predicado para sujeitos variáveis. Essa ideia, ao lado da tese de que a imagem é muito mais clara e muito mais simples do que o objeto que ela explica, é o fundamento da lição de Potebnia seguida fielmente por Ovsianiko-Kulikovski, seu discípulo. Para os discípulos de Potebnia, “as imagens têm apenas a função de agrupar os objetos e as funções heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido” (CHKLOVSKI, 1978, p. 40). Ora, Macunaíma é um personagem heterogêneo.

Chklovski argumenta que é possível relacionar um objeto à poesia, e considerar um texto como sendo poético é um ato que depende da percepção, sendo que o autor russo considera estéticas as manifestações que sejam intencionalmente um fruto de determinados procedimentos. No caso do romance *Macunaíma*, existem a percepção do leitor, que pode notar a singularização de elementos brasileiros no romance de Mário de Andrade, e a intenção do autor, confirmada em paratextos. No que concerne aos procedimentos formais, é preciso notar que Mário de Andrade constrói uma narrativa enxuta, dividida em capítulos. O estilo tenta se aproximar da língua coloquial falada pela ausência de vírgulas, pelo uso da partícula condicional “si” (com a letra *i*) e por outros desvios gramaticais, os quais não anulam a sonoridade a que já nos referimos e que está no fragmento a seguir, cheio de assonâncias, aliterações e paralelismos:

E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d’água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiúna o sabiampiranga o sabiangongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloquência. Macunaíma teve ódio. Botou as mãos nas ancas e gritou pra natureza:

— Nunca viu não! (ANDRADE, 2012, p. 37).

Embora Andrade tenha dado a si uma liberdade estilística, a qual, por definição, é concernente à forma, no plano do conteúdo o autor se censurou. Fez uma supressão, conforme o relato de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, que, para o estabelecimento do texto usado para esta pesquisa, confrontou as edições para escolher um texto a partir do qual pudessem fazer as atualizações ortográficas para a publicação, ocorrida em 2012. Em suma: tiveram de separar as contrafações do texto de base (cf. MENDES e AMBROSOLI, 2014, p. 27). Palavras delas:

O estabelecimento do texto norteou-se pela análise do projeto literário e da evolução do mesmo ao longo dos manuscritos e das três edições citadas. Assim sendo, respeitou as transformações operadas no exemplar de trabalho, entre as quais a principal é a supressão que afeta o conjunto original dos capítulos. *Macunaíma*, em 1928, possui 18 capítulos e um “Epílogo”. Reestruturado para a segunda edição, mantém o “Epílogo” e conta 17 capítulos, pois o décimo primeiro, “As três normalistas”, devido à pressão moral, desencadeada pela proposta do herói de brincar com as meninas de família matriculadas na escola da praça da República, perde a sequência final que lhe justificava o título. Na versão construída pelas emendas autógrafas, o que resta dele cola-se ao início do capítulo subsequente, “A velha Ceiuci”, renumerado XI(LOPEZ; FIGUEIREDO, 2012, pp. 11-2).

A supressão do episódio das normalistas confirma o que diz Pierre Bourdieu (1968, pp. 105-145). Segundo ele, a relativa autonomia do artista, que identificamos com sua relativa liberdade, e a de seu projeto criador estiveram subordinadas aos interesses da aristocracia que o financiava na forma do mecenato, o que mudou gradualmente com a forma capitalista de produção, em que o artista não mais dependia de nobres, a cujos gostos não teria mais de agradar, embora passasse a depender do editor. Andrade queria que seu livro continuasse a ser distribuído, então cedeu à pressão moral das famílias das normalistas.

Pontuando a dependência do intelectual em relação à imagem e ao julgamento que dele faz o público, Bourdieu afirma que ele pode rejeitar a personagem que ao intelectual atribuem, mas não pode ignorá-la: a verdade do projeto criador é dada pela recepção social, “porque o reconhecimento dessa verdade está contida num projeto que é sempre projeto de ser reconhecido” (BOURDIEU, 1968, p. 114). Contudo, há obras que tendem a criar o seu público, ao passo que existem as que por ele são criadas. Para Bourdieu (1968, p. 115), “‘autores de sucesso’ são [...] os objetos mais [...] acessíveis aos métodos [...] da Sociologia, já que se pode supor que as pressões sociais [...] dominam em seu projeto intelectual”.

Todo sentido público da obra é, como julgamento objetivamente instituído, obrigatoriamente coletivo, e se dá nas relações entre o editor e o crítico, o autor e o público, o

autor e outros autores. Assim, a relação do autor com qualquer obra é sempre uma relação mediatizada por outra: a relação mantida pelo sentido público dela.

Na interdependência das partes integrantes do campo intelectual, algumas têm peso funcional maior e atuam de maneira desigual para dar ao campo sua estrutura particular, como no caso de agentes particulares (escritores) e sistemas de agentes (como o sistema de ensino). Nas interações entre essas partes, “existe quase sempre [...] uma pluralidade de forças sociais, às vezes concorrentes, às vezes coordenadas, que [...] estão aptas para impor suas normas culturais a uma extensão do campo [...]” (BOURDIEU, 1968, p. 127).

As identidades de Macunaíma são inegavelmente uma parte do projeto criador de Andrade, e denotam uma alegoria da miscigenação no Brasil. Antes mesmo da pós-modernidade, o escritor antecipou a atual representação do sujeito pós-moderno ainda no modernismo: um sujeito descentrado, sem identidade una e portador de várias e até contraditórias identidades (cf. HALL, 2006, p. 12). Em outras palavras: antes da pós-modernidade Mário de Andrade criou um personagem que exemplifica a noção pós-moderna de sujeito, a que Stuart Hall (2006, pp. 7-10) se refere no livro *A identidade cultural na Pós-Modernidade*: Admitindo que o conceito de identidade é demasiadamente complexo, Hall decide nortear a discussão de seu livro com base em três categorias: sujeito do iluminismo (que é centrado e masculino), sujeito sociológico (sujeito do mundo moderno, não-autossuficiente e em relação com outras pessoas) e sujeito pós-moderno (descentrado, composto de várias e até contraditórias identidades). Não se trata necessariamente de mudanças do sujeito, mas de mudanças nas representações do sujeito. Assim, não há garantias de que o sujeito do iluminismo era centrado, com identidade una e fixa: ele era apenas representado dessa forma. Com efeito: é no interior da representação que se operam as mudanças que hoje se resumem à chamada crise de identidade (cf. HALL, 2006, p. 9).

Stuart Hall volta-se para a questão de como o “sujeito fragmentado” é colocado em termos de suas identidades culturais. Admite o autor que as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Depois de citar Roger Seruton e Ernest Gellner, declara que as identidades nacionais, contudo, não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação (cf. HALL, 2006, pp. 50-1). Elas também não são tão homogêneas como as representações fazem crer, e Macunaíma é um herói que representa bem a ausência de homogeneidade e também a falta de originalidade por ser ele uma cópia, conforme o depoimento do próprio Mário de Andrade, que também admite o duplo sentido da falta de caráter do herói Macunaíma no seguinte excerto, tirado do segundo prefácio:

E resta a questão da falta de caráter do herói. Falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico. Está certo. Sem esse pessimismo eu não seria amigo sincero dos meus patrícios. É a sátira dura do livro. Heroísmo de arroubo é fácil de ter (ANDRADE, 2012, p. 168).

3. Transgressão e Gótico

Segundo Hugo Matos (2010), autor de verbete do *E-Dicionário de Termos Literários*, no âmbito literário, por gótico se entende “excesso, representações de *darkness*, ruínas, *otherness* e transgressão”. De acordo com ele,

[...] o Gótico transparece em várias obras literárias dos finais do século XVIII e início do século XIX, mas igualmente transpareceu para obras e outras produções artísticas e estilos de vida dos séculos XX e XXI, explorando o imaginário com os traços verosímeis [sic] da história, apoiando-se no medieval (MATOS, 2010).

Matos (2010) continua: “Contudo, o termo já fora aplicado para as obras de Shakespeare, pois as suas célebres tragédias demonstram barbárie, terror e, por vezes, medo”. Maria Leonor Machado de Sousa (2009), em verbete do supracitado *E-Dicionário de Termos Literários*, presta as seguintes informações sobre o romance gótico,

[...] em que se procura despertar terror. O termo “gótico” tem a ver com o cenário, um castelo ou outro edifício imponente que pudesse considerar-se [sic] medieval, de que “gótico” era sinónimo no século XVIII. A arquitetura tinha que ser complicada, com elementos como masmorras, portas falsas, em caracol, torres de aspecto ameaçador, onde se desenrolavam histórias violentas de sequestros, torturas, vinganças, como se imaginava que podiam ter acontecido na época bárbara que a Idade Média era considerada. Também a época em breve deixou de ser antiga, mantendo dela apenas o cenário: castelos, torres ou conventos arruinados, por onde passavam heróis, heroínas e vilões dos tempos modernos [...].

O romance *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797) é marco fundador da literatura gótica. Nele, Manfredo, o soberano, teme a realização de um vaticínio segundo o qual perderá o castelo, *locus horribilis* por excelência. Já em *Macunaíma*, ainda que nele não haja um castelo repleto de assombrações, o elemento sobrenatural aparece na forma religiosa, como demonstra o excerto abaixo:

Depois da bebida, entre bebidas, **seguiram as rezas de invocação**. Todos estavam inquietos ardentes desejando que um **santo** viesse na **macumba daquela noite**. Fazia já tempo que nenhum não vinha por mais que os outros pedissem. Porque a macumba da tia Ciata não era que nem essas macumbas falsas não, em que sempre **o pai de terreiro fingia vir Xangô Oxosse** qualquer, pra contentar os macumbeiros. Era uma macumba séria e **quando santo aparecia, aparecia de deveras sem nenhuma santidade**. Tia Ciata não permitia dessas desmoralizações do zungu dela e fazia mais de doze

meses que Ogum nem Exu não apareciam no Manguê. Todos desejavam que Ogum viesse. **Macunaíma queria Exu só para se vingar de Venceslau Pietro Pietra**(ANDRADE, 2012, p. 57, destaques nossos).

A passagem acima descreve o prelúdio de uma possessão espiritual e mental, que, no Brasil, é identificada com o demoníaco, o que reforça seu caráter obscuro com cores locais ou nativas. Com efeito: “O Gótico brasileiro [...] pressupõe a presença de elementos do imaginário gótico em um cenário nativista” (BARROS, 2014, p. 2474). Ressalte-se a dicotomia sagrado/demoníaco, a qual vai ao encontro do fato de Macunaíma profanar muitos valores considerados sagrados. Essa dualidade está em consonância com o que postula Nick Groom (2012, p. 76-77), que divide as obscuridades em sete categorias para que sejam propostas ao romance gótico: meteorológicas (névoas, nuvens, vento, chuva, tempestade, fumaça, escuridão, sombras, melancolia), topográficas (florestas impenetráveis, montanhas inacessíveis, abismos, desfiladeiros, desertos, charnecas destruídas, campos de gelo, oceano sem limites), arquitetônicas (torres, prisões, castelos cobertos de gárgulas e ameias, abadias e priorados, túmulos, criptas, masmorras, ruínas, cemitérios, labirintos, passagens secretas, portas trancadas) materiais de tecido ou para o corpo (máscaras, véus, disfarces, cortinas ondulantes, armaduras, tapeçarias), textuais (enigmas, rumores, folclore, manuscritos ilegíveis e inscrições, elipses, textos quebrados, fragmentos, linguagem coagulada, polissilabismo, dialeto obscuro, narrativas inseridas, histórias dentro de histórias), espirituais (mistério religioso, alegoria e simbolismo, ritual católico romano, misticismo, maçonaria, magia e ocultismo, satanismo, feitiçaria, invocação, condenação) e psicológicas (sonhos, visões, alucinações, drogas, sonambulismo, loucura, personalidades divididas, identidades erradas, duplos, desarranjos, presenças fantasmagóricas, esquecimento, morte, assombrações). Dentre todas as obscuridades a que se destaca no excerto é a espiritual, conquanto em outras partes seja possível identificar outros tipos, como as obscuridades topográficas e as textuais. Destarte, o goticismo do romance *Macunaíma*, mesmo que não revele todos os traços de um texto inteiramente gótico, o qual apresenta “o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado” evidencia que

[...] a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias (FRANÇA, 2016, p. 2493).

Se é verdade que os relatos etnográficos de Gabriel Soares de Sousa, como assinala Alfredo Bosi (s.d., p. 21), falam “dos suicidas comedores de terra, dos exibicionistas e dos

feiticeiros chamadores da morte” da fauna e da flora da Bahia, Mário de Andrade se aproxima de tais lendas autóctones.

À cronotopia em forma de sucessão de ritos num terreiro deve-se acrescentar a falta de caráter do personagem Macunaíma, que, no trecho destacado, deixa a ambiguidade do termo *caráter* para mostrar sua conduta, isto é: sua moral: por sentir ódio e sede de vingança, pratica a tortura:

[...] Exu pegou três pauzinhos de erva-cidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu pra apanhar. Esperou um momento, o eu do gigante veio, entrou dentro da fêmea, e Exu mandou o filho dar a sova no eu que estava encarnado no corpo polaco. O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu. Exu gritava:

— Me espanca devagar
Que isto dói dóidói!
Também tenho família
E isto dói dóidói!

Enfim roxo de pancada sangrando pelo nariz pela boca pelos ouvidos caiu desmaiado no chão. E era horroroso... (ANDRADE, 2012, p. 60).

Terminada a tortura, que não se limita aos recortes expostos, vem o silêncio: “Na macumba continuava o silêncio de horror” (ANDRADE, 2012, p. 61). A transgressão remete-nos ao que Jerrold Hogle (2002, p. XXI) fala sobre os textos literários, que podem ser leve ou fortemente góticos. Ressalte-se que, uma vez que o herói é uma alegoria, ele encarna comportamentos aberrantes. Conforme a definição de Mary Ellen Snodgrass (2005, p. 4), na estética gótica, a alegoria, usando a imagem de monstros, fantasmas e comportamento aberrante, representa fobias e medos. Apesar de não lançar mão da sutileza, o personagem Macunaíma enquadra-se em tal conceito.

A literatura finissecular oitocentista e britânica é marcada pelo romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912), em que o conde Drácula, um vilão, representa a depravação sexual, a nobreza e o oriente, sendo estes três elementos um alvo da aversão da mentalidade da *Belle Époque* inglesa, isto é: da mentalidade vitoriana. Uma vez que a nobreza mantinha a própria hegemonia pelo nascimento e pela linhagem sanguínea, e não pelo mérito ou trabalho, é abominada pela burguesia do tempo vitoriano como “um fardo real imposto ao presente pelo passado na forma de instituições, ideias e valores obsoletos” (WHITE *apud* BARROS, 2016, p. 2473). Se Stoker conscientemente retratou um comportamento antiburguês, Drácula, o vampiro, é uma alegoria; se o fez inconscientemente, o aristocrata da Transilvânia é uma representação tanto quanto as representações do conteúdo manifesto dos

sonhos, conforme a psicanálise. Uma semelhança entre o onírico e a alegoria seria o fato de ser dito A para significar B; assim, Stoker teria abordado um tabu de classe e de sexualidade mascarando-o com a alegoria. Outro exemplo é o poema narrativo *Christabel*, de Samuel Taylor Coleridge: enquadra-se também nesse conceito segundo o qual a alegoria representa comportamento aberrante para o senso comum, já que, por conter estupro e lesbianismo, o poema é uma história em que “as ‘fantasias ociosas e passageiras’ não apenas vão cruzar, mas violar o cérebro do poeta” (PAGLIA, 1992, p. 298). Por sua vez, Macunaíma não tem pudor: “brinca” com as mulheres que aparecem em seu caminho a ponto de perder um noivado, razão pela qual é castigado por aquela que seria sua sogra: Vei, a Sol. Inegavelmente, o herói sem nenhum caráter quebra os tabus. Não à toa foi suprimido o episódio com as normalistas. Trata-se, obviamente, da produção intencional de sentido alegórico do autor (cf. ROUANET, 1984, p. 40), que na diegese de seu romance insere a irreverência e a já mencionada sátira.

Conquanto a heteronormatividade, reafirmada que é pelo herói sem nenhum caráter, seja marca de um *ethos* burguês, as contradições dos valores burgueses tornam-na aberrante quando é encenada fora do casamento, razão pela qual o público impôs uma censura ao episódio das normalistas.

Considerações finais

Por tudo quanto se expõe, a posição de Mário de Andrade num campo intelectual ou no sistema literário brasileiro se dá com base na oposição a uma arte acadêmica e na sátira, marca de Gregório de Matos. Contudo, mesmo que sua intenção fosse satirizar o Brasil, ele acaba confirmando, e não propriamente se opondo a ela, a visão do eu poético de Olavo Bilac: uma natureza em festa, em que o herói, inicialmente uma criança, “brinca” sempre que encontra uma oportunidade. Olavo Bilac, parnasiano, representa exatamente a proposta estética a que Mário de Andrade se opõe em seu projeto criador. Assim, mantém a tradição de Matos —e a tradição é elemento essencial de qualquer sistema literário—, mas rompe, mesmo que não totalmente, com a arte acadêmica beletrista do parnasianismo não só por dar preferência à prosa, mas também por lançar mão de procedimentos que valorizam e refletem o linguajar popular.

Destaquem-se as diferentes identidades assumidas por Macunaíma, que, em plena modernidade, exemplifica o que na pós-modernidade é conhecido como crise de identidade.

No que concerne aos procedimentos estéticos, identifica-se uma coerência interna na forma do binômio conteúdo e estilo. Este é marcado por certa sonoridade e pontuação que

permitem a percepção e a singularização dos objetos descritos na narrativa, acentuada que é por trechos em versos, o que lhe confere variedade e inovação com relação ao ritmo; aquele oferece uma alegoria para ilustrar o nacional e comportamentos aberrantes, que configuram traços góticos e características do Gótico brasileiro, conforme os excertos transcritos. Os atributos góticos, vale ressaltar, não estão presentes em toda a prosa de Andrade escolhida para esta análise, o que confirma o postulado de Hoggle, para quem as obras podem ser alta ou ocasionalmente góticas.

Referências

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS JR, Fernando Monteiro de. A alegoria e o fantasma no Gótico brasileiro: Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. *Anais do XV Encontro ABRALIC*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2016, p. 2472 – 2482. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro” em Gilberto Freyre. *Soletras*, São Gonçalo, n. 27, jan.-jun. 2014, pp. 80-94. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050>>. Acesso em: 19. ago. 2017.

BILAC, Olavo. A Pátria. In: _____. *Poesias infantis*. RJ: Francisco Alves, 1929.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. Trad. Rosa Ribeiro da Silva. In: _____. *et al. Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968, pp. 105-145.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, sem ano de publicação.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Christabel. In: COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiro*. Trad. Martha Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.

CHKLOVSKI, V. A.. A arte como procedimento. In: _____. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, pp. 39-56.

CÂNDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literárias*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 27-49.

FILHO, Emmanuel Pereira. *Estudos de crítica textual*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972.

FRANÇA, Julio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: *Dialogarts*, v. 1, pp. 2492-2502, 2016. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf>. Acesso em: 3. Jul. 2018.

GROOM, Nick. Chapter 8: The descent into hell. In: _____. *The Gothic: A Very Short Introduction*. United Kingdom: Oxford, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Trad. T. T. Silva. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: _____. (Org.). *The Cambridge Companion to the Gothic Fiction*. UK: Cambridge University Press, 2002.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Apresentação — Macunaíma hoje. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MATOS, Hugo. Gótico. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/businessdirectory/7081/gotico/>>. Acesso em 27 ago. 2016.

MENDES, Marlene Gomes; AMBROSOLI, Silvana dos Santos. *Crítica Textual*, v. 1; 2, Rio de Janeiro, Fundação CECIERJ, 2014.

PAGLIA, Camille. O demônio como vampira lésbica. In: _____. *Arte e decadência: de Nefertiti a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SNODGRASS, Mary Ellen. Allegory. In: _____. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File, 2005.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. Romance Gótico. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6249/romance-gotico/>. Acesso em: 27.ago.2016.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Panorama dos Estudos Literários. In: _____. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012-2014.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

Assim na terra como na colônia penal: diálogos e reflexões possíveis em Ana Paula Maia e Franz Kafka

Pamela Mendes¹

Introdução

No decorrer dos estudos literários, muitas foram as tentativas de definir o termo literatura, mas nenhuma delas foi capaz de corresponder a abrangência e poder transformador que a literatura admite e pode admitir. Partindo dessa premissa que considera a complexidade e conotações que a palavra literatura abrange, nos debruçamos sob o pensamento de Terry Eagleton (2006), em *Teoria da Literatura: uma introdução*, cuja reflexão sugere pensar a literatura como um campo de práticas discursivas, bem como nos efeitos produzidos por estas no leitor e sociedade.

Em muitas sociedades, a literatura teve funções absolutamente práticas, como por exemplo, religiosa ou doutrinadora. Todavia, a literatura deixou de ter grande função prática nítida nas sociedades atuais e talvez a distinção entre prático e não prático só seja possível a partir destas mesmas sociedades que não utilizam mais a literatura para “doutrinar” seus habitantes. Assim, evidenciamos que não existe uma essência da literatura, pois qualquer fragmento de escrita pode ser lido não-pragmaticamente ou, também, poeticamente. Sob essa perspectiva, sugerimos pensar a literatura, segundo Eagleton, “menos como um conjunto de qualidades evidenciadas por certos tipos de escritos, do que como as várias maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a escrita” (EAGLETON, 2006, p.13). Dessa forma, literatura pode significar qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada.

Nesse sentido, acreditamos na literatura como um ramo das ideologias sociais, as quais de tempos em tempos e por diferentes razões, as pessoas assim a nomeiam, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault (1997) chamou de “práticas discursivas”. Nesse viés, compreendemos que discursos, sistemas de signos e práticas significativas de todos os tipos, do cinema e televisão à ficção e às linguagens das ciências naturais, produzem efeitos, condicionam formas de consciência e inconsciência, que estão, por sua vez, estreitamente relacionadas com a manutenção ou transformação de nossos sistemas de poder existentes. Desse modo, as reflexões de Eagleton (2006) orientam para um tipo de estudo que se

¹ Mestre em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ.

preocupa com os tipos de efeitos produzidos pelos discursos, em sua produção e reatualização no tempo, se (re)fazendo contemporâneos.

Inicialmente, esse artigo aborda a relação entre literatura, sociedade e seu tempo, tomando como corpus literário o romance *Assim na terra como embaixo da terra*, de Ana Paula Maia (2017) o qual narra a história de um grupo de homens enviados para uma colônia penal em vias de desativação, condenados por diferentes crimes. Em seguida, comentamos a referência implícita que o romance de Maia (2017) faz à passagem bíblica da oração cristã “Pai Nosso” e, também, ao conto *Na colônia penal*, de Franz Kafka (2011), publicado pela primeira vez em 1919. Em diálogo com a obra kafkiana, abordamos como se desenvolvem os conceitos de animalidade e reificação em ambas as narrativas.

Comparando homens a animais nos cenários das colônias penais aos quais os indivíduos cometem ações insanas e cruéis, observamos, com base no *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens* (2001) de Rousseau, quais elementos distinguem os homens dos animais, permitindo existir, ou não, um pensamento humanista. Sob os estudos Maria Esther Maciel em *Literatura e animalidade* (2016), sinalizamos quais traços se presentificam nos indivíduos “animalizados” dessas histórias que denunciam um sistema de alienação e desumanização.

No elo entre literatura e sociedade, o presente trabalho pretende situar o posicionamento da literatura de Maia (2017) e Kafka (2011), como um artifício para sugerir campos de luta para a criação de uma nova civilização em confluência com Lucien Goldmann em “A reificação” (1959) e algumas vertentes do pensamento do século XX (o marxismo, a sociologia do conhecimento, o estruturalismo), observando, alguns aspectos psicológicos e intelectuais manifestados nas personagens das narrativas em estudo. Por fim, debruçados sobre os estudos de Agamben (2009) em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, pretendemos mostrar, longe de esgotar o tema, o projeto político que a literatura (sobretudo, do corpus literário deste trabalho) pode admitir, como pode se fazer contemporânea e, ainda, assumir um efeito de “atualidade” a cada (re)leitura.

Dessa forma, este artigo pretende seguir uma compreensão dos discursos literários como estreitamente relacionados com o que significa ser humano e, a literatura, dentre sua multifacetada função, como um mecanismo utilizado por muitos autores engajados nas causas sociais, a citar Ana Paula Maia e Franz Kafka, para contribuir ideologicamente com a meta estratégica da emancipação humana e para a produção de mudanças e transformações sociais.

Assim na terra como...

Em uma breve análise, partindo do título do romance *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) de Ana Paula Maia, observamos a referência implícita, mas presente em relação à frase bíblica da oração cristã intitulada “Pai Nosso” presente no livro de Mateus, capítulo 6, versículos 9 à 13, cuja frase se complementaria em “Assim na terra como no céu.” No texto cristão, o trecho “Assim na terra como no céu”, é antecedido, na mesma oração, pela frase: “Seja feita a Vossa vontade”. Desse modo, tem-se no texto religioso: “Seja feita a Vossa vontade / Assim na terra como no céu” (BÍBLIA SAGRADA, Mateus, 6:9-13).

Em uma possível leitura do supracitado trecho, compreendemos que há uma súplica ao divino para que suas leis e vontades sejam executadas tanto na terra quanto no céu, ou seja, tanto no local onde os homens habitam quanto onde os homens não habitam. Dessa forma, “Seja feita a Vossa vontade / Assim na terra como no céu” pode representar um pedido para que a vontade divina se manifeste em igualdade em ambos os territórios: humano e não humano. Além disso, a deformação, no sentido positivo de modificação de passagem e deslocamento de oração, podem denotar, também, obediência do suplicante em relação a uma força divina que o rege: “Seja feita a vossa vontade”.

Contudo, ao parafrasear a mensagem bíblica, o texto de Ana Paula Maia (2017) indica, subliminarmente, que as vontades ou leis que regem o mundo são executadas na terra e embaixo da terra, ou seja, somente onde os homens habitam, vivos ou mortos. Dessa maneira, a autora exclui da passagem um espaço não divino (o que se chamaria, na visão cristã de “céu”). Dentro da mitologia judaica cristã, nesse território humano, sem Deus não haveria, portanto, leis divinas, sobretudo, porque nada divino habitaria estes espaços. Sendo assim, o texto de Maia (2017) pode sinalizar que há igualdade entre os homens tanto na terra quanto embaixo dela, pois ao morrer, todos os homens são iguais, ou, por extensão, destaca que apenas a vontade humana governa a terra em desigualdade.

Por conseguinte, é possível compreender que no universo da obra de Maia (2017) se manifestam apenas as leis dos homens e não alguma lei ou crença divina. Nesse sentido, a autora dá a ver a oposição latente entre o Teocentrismo X Antropocentrismo, bem como da ausência contraditória de Humanismo ou Humanidade no segundo conceito ideológico. Por outro caminho de leitura, é possível inferir, pelo decorrer da narrativa, que os detentos da colônia penal, todos condenados, pouco se diferenciam dos funcionários da prisão, na medida em que todos, indiscriminadamente, cometem ou cometeram crimes.

Na colônia penal da narrativa, os condenados pertencem ao Estado que lhes conduz a vida como bem entende, sendo os presos, aqueles com os quais absolutamente ninguém se importa. Neste cenário, os indivíduos sem direitos, vontades, família ou expectativas de vida, por exemplo, são postos a uma condição de morte em vida, o que lhes faz igualmente mortos, “*Assim na terra como embaixo da terra*”.

Embora não haja neste trabalho uma busca acerca da intenção da autora em sua obra, citamos palavras desta em entrevista ao blog da Editora Record realizada pela repórter Nicole Alvarenga, na qual a escritora reconhece a relação do título com as mortes e com a disposição dos corpos sobre a terra. Porém, elucidando uma outra possibilidade de leitura que solidifica o elo entre literatura e sociedade, Ana Paula Maia explica:

[...] a primeira menção desse título é porque aquele espaço foi uma fazenda de escravos, e aqueles escravos eram torturados e mortos (apesar dos escravos não serem bandidos, certo?). Eles eram torturados, caçados, enfim, tudo o que acontecia, e eles eram enterrados naquele espaço. Aquela situação de morte e de confinamento que foi dos escravos é a situação atual da colônia. É uma ponte, uma relação direta que foi impossível, impossível mesmo, não abordar. Então veio a questão sobre a qual eu falo rapidamente porque não era a minha intenção me debruçar sobre ela, mas é uma questão que eu menciono com uma certa firmeza, é essa coisa dos escravos. Por quê? Você olha para uma cela de um presídio no Brasil, você tem uma presença imensa de negros e mulatos e afrodescendentes de um modo geral. Então quando eu fui falar do assunto, do sistema carcerário, foi impossível não lembrar da escravidão. Impossível você não pensar que uma cela de cadeia hoje no Brasil se parece muito com as celas em que eles ficavam confinados, no navio negreiro... você faz essa relação. E sabendo que a maior população carcerária do mundo está nos EUA e também com maior número de negros. Então quando eu escrevi esse livro, apesar de pensar no Brasil (que é um espaço que a gente vive mesmo essa crise, aliás ninguém mais vive no sistema carcerário, eu não sei de um país que viva uma crise como a que a gente vive aqui), eu pensei em fazer esse ponto com o passado, esse ponto com a questão da escravidão, que é algo histórico. A gente sabe que a situação da população negra no Brasil vem da escravidão (MAIA, Ana Paula. Entrevista I. [mai. 2017]. Entrevistador: Nicole Alvarenga Marcello. Rio de Janeiro, 2017. A entrevista na íntegra está disponível no Blog da Editora Record. O link para acesso encontra-se disponível nas referências bibliográficas deste artigo).

Diante do exposto, mesmo com a declaração da autora acerca do título do romance, não confirmando nenhum diálogo com o texto religioso ou acerca da vida “morta” de suas personagens, consideramos as possíveis intertextualidades na medida em que dialogam através de um inconsciente coletivo com as referências já citadas e amplificam o horizonte de expectativas tanto do leitor quanto da própria obra.

Em consonância com os sentidos elucidados pelo do título da obra, citamos a epígrafe do romance que corresponde a uma fala da personagem principal, o preso Bronco Gil: “No

fim somos todos livres, porque, no fim, estaremos mortos” (MAIA, 2017, p.132). A partir desta fala da personagem é possível pressupor as condições de vida no espaço em que a narrativa se desenvolve, bem como a inexistência de transcendentalidade ou leis divinas no espaço em que habitam. Portanto, o que impera no contexto da personagem supracitada é a paradoxal “razão” irracionalizada e as leis humanas, além do mal e da desigualdade neste local (colônia penal) onde não há Deus e só a morte oferece igualdade entre os homens.

Assim na terra como... Na colônia penal

No romance de Ana Paula Maia (2017) um narrador onisciente, em terceira pessoa, relata a história de um grupo de homens enviados para uma colônia penal em vias de desativação, condenados por diferentes crimes. Neste local sem marcação geográfica do espaço mencionada no texto, mas descrito por se encontrar em região periférica, afastada da cidade, não há também, algum registro cronológico de tempo. Dentro da diegese, o passar do tempo é sentido psicologicamente pelas personagens em sua rotina diária, ao entardecer ou escurecer do céu, por exemplo: “Não há como mensurar as horas de viagem, mas, pela cor do céu através da pequena janela, nota-se que ao menos cinco horas já se passaram”(MAIA, 2017, p.30).

As personagens: Melquíades (agente penitenciário responsável pela colônia penal/algoz), Tabora (guarda penitenciário da colônia penal), Valdênio (preso/cozinheiro da colônia penal), Bronco Gil (preso/índio/protagonista), Pablo (preso), Jota (preso), Heitor (oficial de justiça) e Milo (personagem que ajuda Bronco Gil ao final do romance) possuem identidade nominal e uma história de vida descrita no decorrer da narrativa.

Essa colônia penal isolada (em um terreno com um histórico tenebroso de assassinato e tortura de escravos), construída para ser um modelo de detenção em que nenhum preso fugiria, torna-se campo de extermínio. Melquíades, espécie de capitão do mato ou carcereiro, caça e mata os presos como animais, apenas por satisfação pessoal. Os presos, cada qual com sua história de vida, estão sempre planejando a própria fuga, sem saber se vão acabar mortos pelos guardas ou pelo que os espera do lado de fora da colônia.

Em referência implícita ao conto *Na colônia penal*, de Franz Kafka (2011), a narrativa de Maia (2017) traz à luz um contexto pouco debatido nas obras literárias, mas já presente nas denúncias sociais levantadas pelo escritor alemão. No texto de Kafka (2011), um narrador em terceira pessoa relata a história de um explorador estrangeiro que chega a uma colônia penal e é convidado a conhecer um aparelho descrito como “singular”, usado para torturar presos

condenados à pena de morte. No entanto, o explorador descobre que os condenados a morte não passaram por nenhum processo judicial, sendo condenados sem saber sequer o motivo (segundo a narrativa, normalmente, motivos torpes) e sem direito à defesa. Nesse contexto, o explorador descobre, também, ao longo da narrativa, que os condenados eram torturados pelo período de 12 horas até a morte.

No conto kafkiano, as personagens não possuem nome, ou seja, não possuem identidade pessoal. São descritas apenas a partir de sua posição dentro de um sistema/instituição, sendo eles: oficial (agente penitenciário/algoz), explorador (estrangeiro, pertencente ao sistema judiciário, que visita a colônia penal), condenado (um soldado), comandante (falecido, mencionado repetidas vezes pelo oficial) e soldado. Nesse espaço sem marcação geográfica, sabe-se apenas estar em uma colônia penal, sem também qualquer menção cronológica a tempo. Dentro desta colônia que pode ser em qualquer ou todo lugar ou em qualquer tempo, Kafka (2011) faz uma crítica sobre o instituto da pena, a impropriedade das penas baseadas em castigos corporais e ilustra a barbárie que constituíam as técnicas medievais na aplicação desses castigos punitivos.

No diálogo entre a colônia penal de Ana Paula Maia (2017) e Franz Kafka (2011), se dão alguns aspectos no espaço de interseção que vai além da denúncia e crítica social aos sistemas judiciário e penal vigentes. Ambos os autores evidenciam em suas obras o teor de animalidade que os homens podem alcançar em seus mecanismos de controle social e poder, instituindo sistemas de coisificação do humano para satisfazer suas vontades. Na comparação reiterada entre homens e animais, o narrador de Maia (2017) corrobora o aspecto animalizado que as personagens admitem na narrativa, atribuindo aos homens expressões normalmente relacionadas a animais:

Foi **adestrado** para obedecer. (MAIA, 2017, p.25, grifo nosso)
 Reparou que **tanto o javali quanto o presidente** estão sorrindo? (MAIA, 2017, p.36, grifo nosso)
Caçar homens é um pouco mais meticuloso do que caçar animais selvagens... (MAIA, 2017, p.58, grifo nosso).
 Pablo puxa uma sacola cheia de sacos de lixo. **Sente-se um jumento, uma besta de carga** (MAIA, 2017, p.65, grifo nosso).

Nestes cenários em que homens se assemelham a bichos em ações instintivas e cruéis, observamos, com base no *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens*, de Rousseau (2001), quais elementos distinguem os homens dos animais, permitindo existir, ou não, um pensamento humanista. Sob os estudos Maria Esther Maciel em *Literatura e animalidade* (2016), sinalizamos quais traços se presentificam nos indivíduos “animalizados”

e atravessam as fronteiras do tempo e do espaço em um exercício maquiavélico de desumanização.

Homem primata

Ao longo do desenvolvimento da filosofia e sociedades, muitas teorias buscaram os critérios que distinguem os homens dos animais. Dentre as teorias clássicas, os estudos de Aristóteles e Descartes incluíam, respectivamente, a capacidade de raciocinar, a afetividade e a sociabilidade (linguagem) como elementos diferenciadores entre animais e homens. Contudo, para Rousseau não são somente estes os critérios que distinguem os seres humanos dos animais. Para o supracitado filósofo, os animais possuem, assim como os homens, inteligência, sensibilidade e até mesmo a faculdade de se comunicar.

De acordo com Rousseau (2011) em *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens*, publicado pela primeira vez em 1755, os animais não possuem a faculdade de se aperfeiçoar ao longo da vida, pois são guiados desde sua origem, pela natureza ou instinto. Nesse sentido, os animais, diferente dos homens, não possuem liberdade ou o que Rousseau chama de “perfectibilidade”. Sendo assim, os animais são conduzidos por uma “programação” natural na qual não podem fugir e, portanto, são privados de liberdade, pois, guiados por um instinto indomável por si mesmos, vivem limitados nesse “destino natural”. Os homens, todavia, possuem segundo Rousseau, além de inteligência, sensibilidade e linguagem, liberdade para fugir aos instintos naturais e a competência de se aprimorar ao longo de sua existência, devido a essa capacidade de evolução indefinida (uma vez que pode ser transformada por ele, além dos instintos).

Partindo do estudo de Rousseau (2011) que distingue os elementos característicos de homens em contraposição aos elementos presentes no comportamento dos animais, pontuamos, dentro das obras *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) e *Na colônia penal* (2011), o conjunto de qualidades ou atributos animais, manifestados nos homens dentro dessas narrativas.

Além das considerações baseadas em Rousseau é relevante destacar, segundo Maria Esther Maciel (2016), como o romance de Ana Paula Maia explora literariamente as relações entre humanos e não humanos, humanidade e animalidade. De acordo com Maciel, os animais são vistos pelos homens como seres inferiores, marginalizados e por estes, entre outros fatores, são também temidos, subjugados, amados, admirados, confinados, comidos, torturados, etc.

Para Maciel (2016), assim como os homens enxergam os animais como inferiores na hierarquia dos vivos, todos os demais indivíduos vistos como inferiores por estes estão sujeitos a condições de submissão e maus tratos, como por exemplo, escravidão, aprisionamento e/ou exploração. Diante do exposto, cabe considerar a presença de tais percepções das personagens sobre as outras, tanto na obra de Ana Paula Maia (2017) quanto na obra de Kafka (2011). Assim, tem-se a personagem agente Melquíades, no guarda Taborda e no oficial do texto kafkiano, indivíduos que manifestam sua parte animal, despojada de qualquer senso de humanidade. Tanto Melquíades quanto Taborda ou o Oficial, percebem os demais indivíduos como seres inferiores ou animais e por este motivo, passíveis de qualquer tipo de tratamento ou condição.

O confinamento de homens assemelha-se a um curral de animais. O gado é abatido para se transformar em alimento; os homens, por sua vez, são abatidos para deixarem de existir. Não é um lugar de recuperação ou coisa que o valha, é um curral para se amontoarem os indesejados, muito semelhante aos espaços destinados às montanhas de lixo, que ninguém quer lembrar que existem, ver ou sentir seus odores (MAIA, 2017, p. 97).
...o condenado parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vagarear livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse. (KAFKA, 2011, p.29; 30).

Segundo Maciel (2016), em ambos os textos, sobretudo pela capacidade de tortura e crueldade, as personagens vivenciam sua animalidade sem forjas, desnudada pela total ausência de humanismo e/ou compaixão quanto a outros indivíduos. Pelas ações irracionais e instintivas, nestes cenários de mortes e promoção da dor, os homens manifestam sua parte animal, havendo, por isso, um estreitamento da fronteira que separa o homem do animal e da animalidade, pois os homens vivem de maneira visceral a sua existência humana “e não humana” (MACIEL, 2016, p. 24).

Se para Rousseau (2011) a liberdade e a capacidade de evoluir fora de uma “programação” da natureza são os critérios distintivos entre homens e animais, sinalizo, observando as personagens de Maia e Kafka, que estas são condições ausentes nos contextos narrativos das colônias penais. Nos sistemas penais aos quais as personagens estão inseridas, os homens não têm sequer posse do próprio corpo ou das decisões as quais este mesmo sistema pode tomar sobre suas vidas, como podemos observar nas passagens das duas obras: “Sua alma e seu corpo não pertencem mais a você. Seu direito de saber também não” (MAIA, 2017, p.26), “O princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável” (KAFKA, 2011, p. 38).

Citando Derrida, Maria Esther explica que tudo o que diferencia o homem do animal tem sido usado para legitimar as práticas humanas de violência e assujeitamento dos demais viventes pelas diferenças hierarquizantes entre a espécie humana e as outras espécies (MACIEL, 2016, p.37). Dentro das diegeses em análise, nota-se, portanto, que há um olhar de uns indivíduos sobre outros compreendendo esses outros como animais, na medida em que ações animalizadas de crueldade são naturalizadas e justificadas em diferenças hierárquicas descabidas:

Bronco Gil passou a enterrar cães e homens da mesma forma: importando-se muito pouco. (MAIA, 2017, p.95)

- Ele conhece a sentença?
- Não – disse o oficial, e logo quis continuar com suas explicações.
Mas o explorador o interrompeu:
- Ele não conhece a própria sentença?
- Não – repetiu o oficial e estacou um instante, como se exigisse do explorador uma fundamentação mais detalhada da sua pergunta; depois disse:
- Seria inútil anunciá-la. Ele vai experimentá-la na própria carne (KAFKA, 2011, p.36).

Assim, é possível observar que em ambas as obras a crueldade é banalizada e/ou forjada sob alegação de aplicação de uma dita justiça. Nesses cenários, executando práticas inconcebíveis a qualquer ser humano existente (a citar a tortura, por exemplo), seja em um homem ou um bicho, as ações realizadas pelas personagens de Maia e Kafka são injustificáveis e incompatíveis com qualquer filosofia humanista e/ou antropocêntrica.

Ares nas colônias

Abordando as obras literárias de Maia (2017) e Kafka (2011) em confluência com Lucien Goldmann em *A reificação* (1959) e algumas vertentes do pensamento do século XX (o marxismo, a sociologia do conhecimento, o estruturalismo) observo, nesta seção, o fator histórico (genético, na terminologia de Goldmann), destacando “as consequências psíquicas e intelectuais” do fenômeno manifestadas nas personagens das narrativas em análise.

Reificar, verbo transitivo direto, derivado do latim *res*(coisa), significa transformar em coisa ou dar o caráter de coisa a algo ou alguém. A partir da supracitada denotação, evidencio os efeitos visíveis da reificação tanto nos indivíduos de *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) quanto *Na colônia penal* (2011) considerando que todos em suas relações são vistos e tratados como coisa.

Melquíades, Taborda, Valdênio, Bronco Gil, Pablo, Jota ou os condenados de Kafka, prefiguram a alienação e abstração de determinadas propriedades humanas, como a compaixão e solidariedade, por exemplo, na medida em que suas relações os atribuem a coisas, animais ou objetos. Nos sistemas aos quais estes homens estão inseridos, seu valor e tratamento são determinados a partir do que podem oferecer a este sistema e seus interesses.

Lucien Goldmann (1959), discípulo de Lukács, amplia o conceito de reificação que destaco nas diegeses em estudo, associando-o a um modo específico de relação com o mundo, de percepção da realidade (distorcida) e de uma consciência (falsa) dos indivíduos. Neste sentido, a reificação significa, sobretudo, a desdialectização, ou, a perda de sentido da totalidade, em que há uma separação da parte em relação ao todo. Dessa forma, aponto haver nos indivíduos de Maia (2017) e Kafka (2011), uma perda de lastro ou pertencimento em relação a um todo social e a um historicismo. Em função dessa perda de lastro, tem-se uma desaxiologização ou desatribuição de valores nos indivíduos, além da total desestruturação moral no sentido do que é pertinente à condição de humano.

Por conseguinte, isoladas de um todo (sociedade) em um espaço regido por leis próprias e peculiares, as personagens da Maia (2017) e Kafka (2011) não só perdem características humanas, como também se acostumam e defendem um sistema de brutalidade e desumanidade, como mostram os trechos:

O problema é que uma vez que se corrige o mal, a punição para o mal seguinte precisa ser ainda mais severa. E assim por diante, até que todos estão corrompidos, acostumados com a brutalidade (MAIA, 2017, p. 34).

Melquíades já havia perdido toda a sua bondade, inocência e misericórdia; só restava cuidar dos demônios para que não fugissem do inferno (MAIA, 2017, p. 71).

Sou o único defensor e ao mesmo tempo o único que defende a herança do antigo comandante. Não posso mais cogitar nenhuma ampliação do processo, despendo todas as energias para preservar o que existe. Quando o antigo comandante era vivo, a colônia estava cheia de adeptos seus; tenho em parte a força de convicção dele, mas me falta inteiramente o seu poder; em vista disso os adeptos se esconderam, existem muitos ainda, mas nenhum o admite. Se o senhor for à casa de chá hoje, ou seja, num dia de execução, e ficar escutando em volta, talvez ouça apenas declarações ambíguas. São todos fiéis, mas sob o atual comandante e seus atuais pontos de vista, eles não me servem para coisa alguma (KAFKA, 2011, p.48-49).

Para além da alienação dos indivíduos, a reificação nas personagens de Maia (2017) e Kafka (2011) promove a inversão das relações entre sujeito e objeto, meio e fim. Nesse sentido, para os algozes Melquíades e o Oficial, não importam os meios ou os sujeitos, mas o fim e os objetos de desejo ao qual servem. Segundo Goldmann (1959), os efeitos

desagregadores da reificação, se dão, nos textos em estudo, num encadeamento crescente, a partir da formação dos indivíduos egoístas (exemplificados por Melquíades e o Oficial), típico das sociedades capitalistas, que buscam maximizar seus benefícios e vantagens.

Ainda sob os conceitos de Goldmann (1959) é relevante destacar os efeitos de dessocialização e dessolidarização, entre as personagens de Maia (2017) e Kafka (1959), produzidos pela reificação. Em convergência com algumas ideias de Marx, nos textos supracitados, não é mais necessariamente o dinheiro o elemento dissolvente da sociabilidade humana, mas sim, homens egoístas e não pensantes que corrompem os valores humanos. Nestes contextos diegéticos aos quais Melquíades e o Oficial executam suas ações indiscriminadamente, a crueldade desassociabiliza e animaliza os indivíduos e a urgência da solidariedade emerge, segundo Goldmann (1959) na mesma proporção que o egoísmo para o mundo burguês: “a solidariedade tem, para a vida social e para o pensamento dos operários, importância tão grande quanto o egoísmo e a concorrência para os burgueses e para as camadas médias” (GOLDMANN, 1959, p. 96).

Na relação entre literatura e sociedade, os universos das narrativas de Maia (2017) e Kafka (2011) denunciam fatores sociais refletidos na estrutura das obras, sendo estas, para Goldmann (1959), um fato social dado em um processo coletivo. Nessas sociedades em tudo vira coisa, a começar pelos seres humanos, as histórias se desenvolvem estimulando relações entre os homens com falsa consciência, além da ausência de qualquer pertencimento sociocultural. Nesse sentido, contrariamente ao determinismo e às condições materiais defendidas por Lukács, reitero baseada em Goldmann (1959), que os sujeitos sociais e suas relações, tanto em Maia (2017) quanto em Kafka (2011), são intimamente influenciadas pelo sujeito transindividual (a classe, o grupo) e, sobretudo, pelo meio ao qual estão inseridos, valendo esta premissa tanto para o universo diegético quanto para o mundo real.

Considerações finais

Diante da exposição visceral da brutalidade, crueldade e animalidade humanas, em *Assim na terra como embaixo da terra* (2017) e *Na colônia penal* (2011) o horizonte de expectativas do leitor pode ser reconstruído e atualizado, não só pela relação opositiva entre ficção e realidade, mas, também, devido aos conteúdos inscritos nas narrativas que podem conduzir a reflexões políticas, econômicas e sociais. Elucidando discussões acerca de temas polêmicos (como o instituto de pena e a tortura, por exemplo) a partir da exposição de graves desvios do caráter humano, os textos de Maia (2017) e Kafka (2011) dão a ver como a

literatura pode contribuir ideologicamente com o desenvolvimento cognitivo, psicológico e social humano, bem como sugerindo reflexões que podem transformar positivamente a sociedade.

As obras, embora filhas de seu tempo e relacionadas com a sociedade em que se originaram, podem ser reapropriadas na atualização do texto pelo leitor com o seu horizonte presente, acrescido de todas as suas experiências (de leituras, vida e/ou de mundo). Por conseguinte, a leitura do texto que se faz atual e contemporânea nas obras de Maia (2017) e Kafka (2011) é sua ruptura com o tempo ao qual foram inscritas, sendo seus anacronismos o que nos permite reatualizá-las no tempo cronológico por algo que urge, intempestivamente, em ser transformado: uma sociedade fundamentalmente cruel, injusta e em ruínas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos Editora da Uno Chapecó, 2009.
- BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”. In BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GOLDMANN, Lucien. La réification. In _____. *Recherches dialectiques*. Paris: Gallimard, 1959.
- ISER, Wolfgang. *Literatura e o leitor*. Coletânea com Luiz Costa Lima e Hans Ulrich Gumbrecht. Paz e Terra, 2000.
- KAFKA, Franz. *O veredito / Na colônia penal*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MAIA, Ana Paula. *Assim na terra como embaixo da terra*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- MAIA, Ana Paula. Entrevista concedida ao Blog da Editora Record. Rio de Janeiro: Record, 2017. Disponível em <<http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2017/05/15/assim-na-terra-como-embaixo-da-terra-de-ana-paula-maia/>> Acesso em 01/11/2017.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Coleção contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

O feminino em *Amrik*, de Ana Miranda

Victória Cristina de Sousa Bezerra¹

Introdução

Na sociedade moldada pelo modelo patriarcal, a superioridade masculina é exercida através da crença de que homens são mais inteligentes, mais racionais, e, então, mais aptos. Dessa forma, são tidos como autoridades máximas dentro de relações. A partir dessa construção de diferença entre homens e mulheres, estas foram relegadas ao papel de subalternas, cabendo-lhes a função de esposa e procriadora. A perpetuação dessa diferença reforça uma relação binária em que o homem é o dominador e a mulher, a dominada; relação esta que levou a mulher a ser vista como o “sexo frágil e belo” (FREYRE, 1994). Essa concepção ainda permanece, e, segundo Bourdieu (2002), é reforçada ideologicamente o que garantiu a sua manutenção ao longo do tempo.

No entanto, vale ressaltar que, se nas sociedades ocidentais é possível perceber essa dicotomia homem x mulher, nas sociedades orientais o patriarcado ocorre de forma muito mais extrema. Gayatri Spivak (2010) mostra que, diferente do mundo ocidental, a mulher oriental é subalternizada não só pelo efeito cultural do patriarcado, mas também pelo imperialismo imposto pelo Ocidente, que, apesar do seu fim, ainda traz consequências, afetando principalmente a mulher:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernidade (SPIVAK, 2010, p. 119).

Spivak (2010) ainda mostra o papel subalterno da mulher em comunidades orientais, nas quais elas são vistas como meros objetos, sem vontade própria, que têm suas ações sempre relacionadas a uma figura masculina. Spivak retrata essas situações em relação às mulheres *sati*, da cultura bengali, que, na situação de viúvas, deviam se sacrificar junto aos corpos de seus falecidos maridos. Esse ato revela uma condição de inferioridade feminina pois, mesmo em uma situação de ausência masculina, devido à morte, por exemplo, a mulher

¹ Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ.

não teria o direito ao seu livre-arbítrio, submetendo-se a doutrinas baseadas em uma relação de assimetria entre homens e mulheres. Nessas sociedades, as mulheres são tratadas como moedas de troca, sem livre arbítrio, estando sujeitas a uma figura masculina, seja a do pai ou do marido.

Quando Edward Said (1990), em uma esfera mais ampla, trouxe à discussão o *orientalismo*, que, segundo o autor, “é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’” (SAID, 1990, p. 14), ele demonstrou como são construídas as visões estereotipadas dos orientais.

Se o orientalismo é a visão construída do Oriente pelo Ocidente, tal visão, como é de se imaginar, não ocorre de forma a construir uma relação simétrica entre Oriente e Ocidente, mas sim uma relação hierárquica na qual o Ocidente, utilizando-se de seu poder, construiu um discurso produzindo o Oriente, visando exercer seu domínio.

Essa assimetria fez com que o Oriente passasse a ser visto de forma estigmatizada, principalmente, em relação à mulher. A mulher oriental, além de ser vista de maneira subalternizada, é vista também de forma “orientalizada”, chegando a ser fetichizada como um ser exótico e erótico, por serem fisicamente diferentes das mulheres ocidentais. Ao longo dos anos, a mulher ocidental conseguiu livrar-se do estigma de sexo frágil, lutando pelos mesmos direitos que os homens, enquanto isso, em alguns locais, a mulher oriental ainda continua estigmatizada como ser inferior.

Ressaltando essas ideias, o presente artigo pretende mostrar como as personagens femininas de *Amrik*, romance de Ana Miranda, são representadas, como a questão da subalternidade afeta as vidas das mesmas, gerando estereótipos, tanto no Oriente quanto no Ocidente. E, a partir disso, serão apontadas algumas posturas de rebelião das personagens.

O feminino em *Amrik*

Em *Amrik*, romance de Ana Miranda, escrito em 1997, tem-se a trajetória migratória de Amina para a América junto com seu tio Naim. Ana Miranda, a partir de uma pesquisa histórica e de recordações de mulheres libanesas, retrata, partindo da visão de Amina, a imigração libanesa no Brasil, a ruptura do sonho americano, e a experiência libanesa no Brasil.

Durante a imigração, Amina, que vem de uma sociedade oriental, tem contato com a cultura ocidental e, com isso, vivencia situações nas quais é possível perceber a

estigmatização, não somente, quanto à sua origem, mas também, e principalmente, quanto ao seu gênero. O romance perpassa por diferentes personagens femininas, de diferentes gerações, que estão inseridas em contextos subalternos, mas que, de alguma forma, conseguem ter posturas transgressoras, sendo elas Amina, a personagem principal, Maimuna, sua mãe, e Farida, sua avó.

Amina é libanesa e desde o início da história está submissa a uma figura masculina, seu pai, e, posteriormente, fica dependente de seu tio, isso ocorre porque a sociedade árabe, na qual a personagem está inserida, preza pela figura de um patriarca. Além de estar na posição de subalterna, a mulher ainda precisa lidar com a missão que lhe é incumbida, de sempre procurar o casamento. Deve, também, se manter casta, e é através da figura do padre Nahul esse reforço da castidade é feito, “Veio o padre Nahul [...] e depois Virgindade virgindade casamento e nada de divórcio virgindade virgindade” (MIRANDA, 1997, 113).

Entretanto, na maioria das vezes, a mulher precisa lidar com a rejeição dentro da sociedade oriental, essa postura é encontrada no pai de Amina, que a rejeita fortemente, pois, por ser mulher, ela não tem utilidade, assim como os filhos homens, que podem servir como força de trabalho. Isso faz com que o pai de Amina a escolha para que possa acompanhar seu tio Naim quando este é obrigado a deixar o Líbano: “um dois três quatro talvez todos os filhos homens quisessem cinco ir mas papai escolheu o filho que *menos lhe servia*, seis a única filha mulher, *para que servia uma filha mulher*” (MIRANDA, 1997, p. 22)².

A rejeição paterna é consequência de a família ter sido abandonada por Maimuna, mãe de Amina, que fugiu de casa com seu amante e, por conta disso, Amina carrega o “fardo” de ser mulher,

Do sangue de minha mãe sou metade gente metade animal, uma espécie de cordeiro de chifres feita de fogo, do sêmen, de uma fugitiva, minha mãe nunca respondeu a nenhuma acusação de papai, mas obedecia às suas ordens, guardou tudo dentro de sua alma e um dia deixou papai girando tonto em casa abrindo e fechando porta, perdido na sua dor sem poder entender nem explicar nada nem que fosse erro seu, mas dela, no modo de encontrar sempre o erro nos outros. (MIRANDA, 1997, p. 13).

O fato de ser mulher, e ser filha de uma mulher que fugiu de casa, faz com que o pai a trate como um ser desprezível,

Ai de quem ferir teu coração congelado na fábrica de gelo Amina, teus dentes aguçados no tiz de um cão Amina, teu traseiro de vespa, não há um pelo em teu corpo que não seja impregnado de um jorro de esperma anônimo, filha de uma adúltera, cadela entre as cadelas dos árabes, cadela maldita [...] (MIRANDA, 1997, p. 102).

² Itálicos nossos

A partir desse comportamento do pai é possível perceber que a mulher na cultura patriarcal árabe é vista como traiçoeira por natureza; ideia que remonta a uma visão religiosa de Eva.

A fuga de Maimuna pode ser vista com dois olhares, ao mesmo tempo em que deixa um vazio da figura materna para Amina, também traz um exemplo de comportamento transgressor, de rebelião, uma vez que rejeita o papel de mulher subalterna e foge, rebelando-se contra um sistema patriarcal. Dessa forma, segundo Müller (2006), o comportamento de Maimuna não encaixa dentro do estereótipo feminino de mulher frágil e sensível, muito pelo contrário, ela acaba carregando o estereótipo de mulher ardilosa, traiçoeira.

O pai vê a fuga como uma desonra para a família, e condena, então, Amina por ser mulher, por ser como Maimuna. Entretanto, no seguinte trecho é visível que a revolta do pai de Amina não é por perder a figura materna, mas sim aquela que fazia as tarefas da casa,

Não ensina teus filhos a odiar, o ódio envenena o coração, meu pai dizia que quem ensinou os filhos a odiar foi Ela, mas sei que nunca houve ódio nos olhos de mamãe [...] a revolta de meu pai e de meus irmãos era de perder a cozinheira e não a mãe, mamãe sabia pegar as coisas com os dedos dos pés, como as sunitas (MIRANDA, 1997, p. 15).

Farida, a avó de Amina, é a figura materna resgatada pela personagem, pois é ela quem cuida da neta, por conta da fuga. Ainda, a avó, mesmo sendo mulher, é a única mulher que tem uma posição de respeito, podendo ser considerada a matriarca da família, pois todos a obedecem, “vovó mandava eu fazia, os meninos faziam, nem papai mandava nela, papai dizia Farida velha não pode ensinar Amina a dançar, vovó Farida de noite me ensinava a dançar, no sath” (MIRANDA, 1997, p. 14).

A avó, então, torna-se um símbolo de transgressão dentro da sociedade árabe, pois além de ser a personagem que exerce a autoridade máxima dentro da família, Farida, ainda, é a figura responsável por passar a tradição da família adiante, principalmente a dança.

A dança

A dança, dentro da narrativa, possui um papel extremamente importante e, ao mesmo tempo, dúbio. Sendo um símbolo da cultura oriental libanesa, é importante, pois conecta as três gerações, Farida, Maimuna e Amina, tornando-se, dessa forma, um elemento da tradição, um rito sagrado. No entanto, também é visto por uma óptica mundana, pois seria uma

artimanha de sedução usada pelas mulheres. No seguinte trecho é possível perceber o caráter dicotômico da dança:

[...] dança deve de ser vista haialaia em seu lado haiala de devoção haihai pác ritual e não o frívolo lado, uma contemplação religiosa e não uma artimanha das mulheres para aprisionar espíritos de homens fracos e exaurir sua virilidade haialaia dança é vinho e vinho pode ser tomado em comunhão na igreja como o sangue de Deus ou pode ser tomado nas festas dos clientes de Baco tirando as suas baforadas (MIRANDA, 1997, p. 18).

Farida, a avó, percebe a dança como uma tradição, que deve ser perpetuada, por isso a ensina a Amina, entretanto, para o pai, a dança deve ser reprimida e condenada, “para papai isso era um tipo de puta e para papai por isso eu era um desgosto pior que o da mamãe” (MIRANDA, 1997, p. 103). Pois dentro de uma sociedade oriental, uma mulher usar seu corpo para atrair atenção de homens é tido como um comportamento desafiador e, portanto, aos olhos de uma cultura patriarcal tal comportamento deve ser reprimido.

No entanto, para Amina, a dança se torna um instrumento para transgredir, e, segundo Guerra (2009), a dança possibilita a transgressão dentro do sistema patriarcal oriental e ocidental, pois, através do uso do corpo, a mulher pode buscar sua individualidade, liberdade e, de certa forma, o prazer. Durante a migração, Amina acaba sendo separada de seu tio Naim, por ser uma dançarina, ela consegue ficar nos Estados Unidos, já o seu tio vai para o Brasil. Enquanto está nos EUA, Amina utiliza a dança para ganhar dinheiro, contudo, a permissão dessa estadia ocorre somente porque, por ser árabe, ela traz o fetiche do objeto exótico, “uma atração Oriental charmer! Turquish dancer!” (MIRANDA, 1997, p. 35).

Entretanto, o sonho americano de Amina acaba tendo um fim, pois é deportada ao Brasil, onde se reúne ao seu tio. No Brasil, Amina recusa a imagem de mulher imigrante, segundo Carreira (2008), pois rejeita o trabalho doméstico e opta somente pela dança. Essa acaba sendo uma postura transgressora, já que Amina vai contra o que lhe é pressuposto como mulher pertencente a uma sociedade oriental, além disso, através da dança Amina consegue ganhar dinheiro, o que indica uma postura de independência dentro do que ela estaria habituada.

A dança dentro da narrativa é responsável por desenvolver alguns conflitos. Na parte intitulada *Al Nahal*, Amina é procurada por um velho que vai ao seu encontro para contratá-la para dançar no casamento de sua filha. Por ser um casamento oriental, os noivos pedem coisas mais tradicionais, como música, comida e dança. Amina aceita; no entanto, é avisada para que não dance o *alnahal*, a dança proibida.

No dia do casamento, Amina se apresenta, entretanto, após beber duas taças de *árak*³ e levada pelo momento acaba dançando o *alnahal*, uma dança na qual a dançarina vai tirando os véus lentamente. No instante da dança, Amina se mostra excitada, não só pela dança, mas também pelos olhares que recebe e, dessa forma, continua a *performance*. O pai da noiva, ao perceber, pede que todos parem e cobre Amina. Após esse episódio Amina é proibida de dançar em público novamente. O *alnahal* de Amina leva outros personagens a outros destinos. Por conta da dança, Abraão, o noivo, foge sem consumir o casamento e a noiva, que é o representativo clássico da mulher oriental subserviente, se mata.

Amina não compreende o porquê de ter dançado o *alnahal*, mas é possível levantar algumas hipóteses. Mais uma vez, é através da dança que Amina transgride as leis orientais, alcançando então a liberdade, e, além disso, a dança possibilita a busca de uma identidade, que é negada às mulheres orientais.

Entretanto, essa representação da dança acaba sendo também uma forma de corroborar para a manutenção da imagem estigmatizada da mulher oriental exótica. No entanto, para Amina, isso não é um problema, “[...] eu sabia o que diziam mal de mim, dançar era mandar homens nas casas de putas eles em cima delas mas a cabeça em mim, que tudo era para gastarem em mim seus dinheirinhos e eu ficando rica e eles pobres” (MIRANDA, 1997, p. 69).

Essa visão apresentada por Amina da dança como algo sensual, exótico e sedutor é um reforço da concepção que se tem do Oriente, visto em narrativas como *As mil e uma noites*, além de narrativas ocidentais que retratam a mulher árabe. Carreira (2008) aponta esse diálogo que há entre *Amrik* e obras com visões eurocêntricas a respeito da mulher oriental, citando a personagem Aziza, de Flaubert, e Mahtab, de Francis Bacon.

Acerca da visão estereotipada de Amina, Valéria Guerra (2009) em sua tese apresenta uma das respostas de Ana Miranda, a uma entrevista, ao escrever *Amrik*:

Mas a história de Amina não é absolutamente real [...] Na verdade, foi inspirada nas minhas fantasias de criança, na minha ideia de Oriente, elaborada pelas histórias de Sheerazade, de Simbad, de califas e odaliscas. E também do Oriente descrito por Borges, Flaubert e Rimbaud, [...] É um lugar fictício, reconhece a autora, citando o historiador Edward Said: ‘É um mundo mágico que só existe na cabeça dos ocidentais (GUERRA apud COSTA, 2009, p. 303).

Essa afirmação, dada pela autora, corrobora com o que diz Edward Said (1990), pois as representações acerca do oriente são feitas a partir de idealizações do Ocidente.

³ Bebida alcoólica tradicional de países árabes.

Entretanto, mesmo com a idealização, através da dança é possível perceber que Amina passa por uma transformação, e isso não fica restrito somente a narrativa, mas pode-se identificar visualmente, por meio dos desenhos femininos apresentados na capa e a início de cada parte, como pode ser visto a seguir:





4

Pelas ilustrações, percebe-se a transformação de Amina, que ocorre tal qual o *alnahal*, quando a personagem vai tirando suas vestes lentamente para a sedução; a personagem ao longo da narrativa vai se distanciando do Líbano e se revelando como mulher, passando por uma metamorfose, criando, por fim, sua individualidade.

Conclusão

Buscou-se mostrar como *Amrik* se revela como uma obra que, além de retratar a imigração libanesa no Brasil, apresenta, de forma particular, como a mulher árabe lida com a sociedade na qual está inserida e com o papel subalterno que lhe é colocado, tanto dentro da sociedade oriental quanto a ocidental.

A partir da observação desse papel se procurou visualizar como as personagens femininas do romance, Farida, Maimuna e Amina, encaram tal papel de dominada e como as mesmas transgridem essa situação. É através da dança que as personagens quebram com os paradigmas que lhes são colocados dentro da cultura oriental e buscam sua individualidade, mesmo o estigma se fazendo presente, tanto no Oriente quanto no Ocidente, Amina passa por uma metamorfose.

Ao longo do artigo buscou-se ressaltar essas posturas transgressoras femininas, pois tais posturas acabam criando questionamentos acerca do feminino inserido na sociedade,

⁴Figuras de 1 a 10: ilustrações do livro *Amrik*.

espera-se que a partir dessas posturas transgressoras a visão da mulher como subalternizada, em principal, a mulher oriental, sejam desconstruídas para que estereótipos sejam quebrados.

Referências

HABHA, Homi. A questão do 'outro: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

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

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Amrik, de Ana Miranda: a imigração libanesa revisitada. *Vertentes*, São João Del-rei, v. 32, n. 1, p.1-14, jun. 2018. Disponível em: http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/shirley_carreira.pdf. Acesso em: 2 jun. 2018.

GUERRA, Valéria Ribeiro. *Narrar para lembrar; narrar para esquecer*: figurações da América e do Brasil em relatos de Piñon, Hatoum e Miranda sobre imigrantes. 2009. 415 f. Tese (Doutorado) – Curso de Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2009.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 1994.

LIMA, Valéria de Cassia Pisauro. Amrik, Ana Miranda: a saga da imigração libanesa no brasil: análise e resumo da obra. Disponível em: <http://valiteratura.blogspot.com/2011/10/amrik-ana-miranda-saga-da-imigracao.html>. Acesso em 2 jun. 2018.

MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MÜLLER, Fernanda. *A viagem como imigração*: relatos do viajante contemporâneo. 2006. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/89115/226729.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 370 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.



ISBN 978-85-5654-018-8



PPLIN | PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGÜÍSTICA



ISBN 978-85-5654-018-8