

**TEXTUALIDADES
TRANSAMERICANAS
E TRANSATLÂNTICAS**



ORGANIZAÇÃO:

**ANA CECILIA OLMOS E
ELENA PALMERO GONZÁLEZ**

Textualidades transamericanas e transatlânticas



Organização:

Ana Cecilia Olmos
Elena Palmero González

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Ana Cecilia Olmos

Elena Palmero González

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-25-7

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 6

Ana Cecilia Olmos; Elena Palmero González

PALABRAS ÍNTIMAS: EL ESPACIO BIOGRÁFICO EN LA LITERATURA DE LA DIÁSPORA CUBANA EN LOS ESTADOS UNIDOS – p. 8

Elena Palmero González

DIÁSPORA E LINGUAGEM NA OBRA DE JUNOT DIAZ: UMA POÉTICA DA EXTRATERRITORIALIDADE – p. 31

Livia Santos de Souza

O ESCRITOR FORA DE SUA LÍNGUA – p. 49

Rafael Gutiérrez Giraldo

ROSA CHACEL: COMUNIDADES LITERÁRIAS E EXÍLIO – p. 55

Silvia Cárcamo

EM TRÂNSITO – p. 71

Manuela Fantinato

LA INMUNDA MEDIA LENGUA COMO LA LENGUA (SOBRE VOZ, LENGUA Y COMUNIDAD EN “LA FIESTA DEL MONSTRUO” DE BUSTOS DOMECQ) – p. 89

Pablo Gasparini

A IMIGRAÇÃO ARGENTINA E SUA REPRESENTAÇÃO NO ROMANCE SI ME QUERÉS QUEREME TRANSA – p. 99

Desirée Climent

O CONTRASTE EU/OUTRO EM LEITE DERRAMADO, DE CHICO BUARQUE – p. 127

Rafaela Cassia Procknov

LO DISPERSO, LO HÍBRIDO, LO FRAGMENTARIO. A PROPÓSITO DE PROSAS APÁTRIDAS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO – p. 139

Ana Cecilia Olmos

LECTURAS/ESCRITURAS “FUERA DE LUGAR” (PERO NO DE CUALQUIER SITIO). A PROPÓSITO DE DOS TEXTOS DE JUAN VILLORO – p. 153

Miriam V. Gárate

UM ITINERÁRIO NA TRADUÇÃO: JUAN VILLORO – p. 174

Livia Grotto

DESLOCAMENTO E DISSIMULAÇÃO EM UN POQUITO TARADA DE DANI UMPI – p. 194

Isabel Jasinski

ERRÂNCIAS DE UM GÊNERO NA OBRA DE AUTORES DE ORIGEM ANTILHANA: A REINVENÇÃO DA TEXTUALIDADE POLICIAL À LUZ DA POÉTICA DA CRIOLIZAÇÃO – p. 207

Maria Bernadette Porto

LITERATURA, ÉTICA E VIOLÊNCIA: NARRATIVAS TRANSAMERICANAS DA ESCRAVIDÃO – p. 224

Denise Almeida

APRESENTAÇÃO

Ana Cecilia Olmos
Elena Palmero González

O Simpósio *Textualidades Transamericanas e Transatlânticas* realizou-se no marco do XV Congresso Internacional da ABRALIC, celebrado em agosto de 2017 na Universidade do Estado de Rio de Janeiro e, previamente, durante o encontro intermediário em setembro de 2016, na mesma instituição. Para esses encontros, convocamos a participação de pesquisadores cujas propostas abordassem a literatura latino-americana contemporânea atendendo a seus vínculos de pertencimento a uma comunidade literária pensada para além do paradigma de representatividade nacional ou continental que sustentou a grande tradição crítica e historiográfica do século XIX e grande parte do XX.

Diversas perguntas nortearam nossa convocatória: o que ocorre quando a variável nacional, de grande tradição crítica nos estudos literários latino-americanos, se apresenta como uma variável em crise, atualmente afetada pelos movimentos migratórios, pelo intercâmbio de signos, símbolos e valores que fluem nas redes sociais, pelas novas formas de identidade de grupo geradas nas comunidades virtuais, pelos diversos processos de mundialização da cultura e pelo próprio esgotamento de um modelo crítico e historiográfico que articulava literatura, língua e território nacional de maneira linear e contínua? Como pensar as fronteiras, as fertilizações diaspóricas, as relações norte-sul, os diálogos ilhas-continente, os intercâmbios transatlânticos, os processos de negociação linguística, as poéticas produzidas na expansão dos limites da linguagem, do espaço, dos gêneros e dos suportes tradicionais da produção literária? Como pensar os diálogos translocais, transmediais, transgêneros e de transárea que hoje dinamizam a cultura latino-americana? Qual o sentido de voltar, com outras perspectivas de análise, a temas tradicionais da historiografia literária latino-americana (fundamentalmente dos séculos XIX e XX) que se fixaram sob um modelo de base lineal?

Sem pretender respostas definitivas, tentamos mobilizar uma reflexão em torno de uma textualidade transamericana e transatlântica, pensando a

comunidade literária latino-americana a partir de um heterogêneo constitutivo, do conflito e do paradoxo dos limites. Nessa linha de pensamento, o simpósio se propôs abrir um espaço de debate em torno a questões que problematizassem toda articulação linear e contínua entre literatura, língua e território, mobilizando uma reflexão crítica disposta a explorar os deslocamentos, as fronteiras e os intercâmbios linguísticos, literários ou culturais. Em síntese, atendendo à alta mobilidade cultural da contemporaneidade, buscamos indagar as possibilidades de uma literatura que, na sua errância, como sustenta Nicolas Bourriard, tende a apagar a sua origem para favorecer uma multiplicidade de enraizamentos simultâneos ou sucessivos.

Esse livro reúne alguns dos trabalhos apresentados em ambos os encontros, os quais deram lugar a estimulantes debates. Os cinco primeiros textos indagam sobre as relações entre língua, literatura e deslocamentos, sejam eles por diáspora, exílio ou migração, que singularizam grande parte das escritas literárias dos séculos XX e XXI. Em diálogo com essa reflexão, os três textos seguintes interrogam a literatura em razão dos conflitos e as negociações, de ordem social e linguística, que as imigrações e a subalternidade colocam em cena na nação, questionando a sua suposta homogeneidade. Mais atentos à configuração instável das textualidades contemporâneas, os quatro trabalhos seguintes debruçam-se sobre os deslocamentos entre gêneros discursivos, tradições literárias e instâncias de enunciação que desestabilizam as formas normatizadas do literário. Os últimos dois trabalhos privilegiam na sua análise a produção literária do Caribe, atendendo à incidência dos movimentos migratórios da região nos aspectos formais e temáticos de suas poéticas.

Como parte de uma experiência que não escapa da dinâmica cultural do mundo contemporâneo, o diálogo entre os pesquisadores reunidos no simpósio aconteceu em um instigante deslocamento entre línguas que decidimos manter nessas páginas à maneira de testemunho, e também desejo, de uma comunidade literária que se pensa como encontro de expressões singulares.

PALABRAS ÍNTIMAS: EL ESPACIO BIOGRÁFICO EN LA LITERATURA DE LA DIÁSPORA CUBANA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Elena Palmero González¹

RESUMEN: En este artículo estudio el espacio biográfico que se configura en la escritura de un conjunto de autores cubanos que emigraron pequeños o adolescentes a tierras estadounidenses, que recibieron su educación formal en ese país, al tiempo que mantuvieron lazos familiares y comunitarios con la cultura de origen. Se trata de una producción que hasta hoy mantiene una relación bastante conflictiva con el llamado canon literario cubano, por su acentuado carácter bifronte y transnacional, una escritura producida por sujetos que se reconocen biculturales, a veces bilingües, y que cultivan esa condición anfibia como una de las muchas formas de ser de la cultura cubana.

PALABRAS CLAVE: Literatura cubana; Literatura y diáspora; Espacio biográfico

ABSTRACT: In this article I study the biographical space that is configured in the writing of a group of Cuban authors who emigrated in their childhood or adolescence to United States. These authors received their formal education in that country, while maintaining family and community ties with the culture of origin. It is a production that until today maintains a rather conflictive relationship with the so-called Cuban literary canon, due to its pronounced two-sided and transnational character, a writing that is produced by creators who recognize themselves as bicultural, sometimes bilingual, and who cultivate that amphibious condition as a of the many ways of being of Cuban culture.

KEYWORDS: Cuban Literature; Diaspora and Literature; Biographical Space

I

Tiene la literatura cubana una larga tradición de escritura autobiográfica. Desde los tempranos escritos de la Condesa de Merlín o de Juan Francisco Manzano, pasando por el diario amoroso de Gertrudis Gómez

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ/ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico- CNPq

de Avellaneda o el diario de campaña de José Martí y hasta nuestros días, se registra en esa literatura una robusta producción que, en clave personal e íntima, ofrece un valioso repertorio de las circunstancias culturales e históricas que envolvieron a esos intelectuales con su tiempo. Memorias, confesiones, diarios, epistolarios, autobiografías, ensayos autobiográficos y múltiples formas híbridas de escrituras de la intimidad llenan un capítulo importante de la historia literaria cubana.

No desestimo, sin embargo, el apagamiento que parece producirse en la segunda mitad del siglo XX de este tipo de textualidad, cuando las políticas de premiación (léase, por ejemplo, la creación de un premio para el género testimonial por Casa de las Américas en 1970) y las estrategias editoriales de los años 70 y 80 favorecieron un tipo de relato de vida de voz colectiva y de sujeto plural, en detrimento de un discurso de la intimidad, de yo autocentrado y marcada subjetividad. Tampoco desconsidero el silenciamiento de la historiografía y de la crítica literaria insular en torno a la literatura que a partir de 1960 comienza a producirse en la diáspora, panorama que solo comenzará a mudar hacia los años 90, no sin contradicciones y profundas tensiones en la institución literaria cubana, (de hecho, no existe hasta hoy una historia de la literatura que sistematice coherentemente esa producción). Justamente, dentro de ese corpus que se produce en la diáspora, se desarrolló una zona discursiva de fuerte apego autobiográfico, tema por el que me he venido interesando en el último tiempo².

Me empeño en distinguir como las múltiples formas de lo que ha venido a llamarse discursos de la intimidad nunca dejaron de estar en el horizonte de las letras cubanas, a pesar de su mayor o menor reconocimiento institucional en determinados momentos de su historia cultural reciente y participo de la

² Soy beneficiaria de una beca de *Produtividade em Pesquisa* del CNPq para desarrollar un proyecto de investigación con este tema durante el trienio 2017-2019. Igualmente desarrollo una investigación de posdoctorado (2016-2017) en la Universidad de São Paulo, bajo la supervisión del Prof. Dr. Jorge Schwartz, cuyo tema central es la producción autobiográfica de la diáspora cubana en los Estados Unidos. También recibí entre los meses de septiembre y noviembre del presente año una beca de la CAPES para realizar un *Estágio Sênior* en Yale University, en colaboración con el Prof. Dr. Roberto González Echevarría, con un proyecto igualmente referido al tema del espacio biográfico en la producción cubano-estadounidense. Dejo constancia de mi agradecimiento al CNPq e a la CAPES por el apoyo financiero recibido (la redacción final de este texto se ejecutó durante el periodo de permanencia en Yale University, con beca de esa agencia de fomento), así como a la USP, institución que me recibió como investigadora de posdoctorado, y a mi institución de origen, la UFRJ, que acoge este proyecto en las líneas de investigación de su Programa de Posgrado en Letras Neolatinas.

necesaria restitución de un segmento de la historia literaria cubana que, producido fuera del territorio nacional, nos proporciona uno de los conjuntos autobiográficos más intensos y originales de nuestra contemporaneidad.

Sólo como rápida referencia y para ilustrar los profundos vacíos que intento restaurar con mi trabajo podría citar una lista de textos de inflexión autobiográfica que producidos a partir de los años 60 contestan esa aparente ausencia que se presenta en la historiografía literaria cubana. Mencionaría, por ejemplo, la autobiografía de Virgilio Piñera, de la cual sólo se publicó un fragmento en 1961 en *Lunes de Revolución*³, quedando parcialmente inédita hasta 1990, cuando se publicaron en *Albur*⁴ y en *Unión*⁵ otras páginas de ese material.⁶ También de la misma década es la autobiografía del pintor Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces* (1968) y las memorias de Renée Méndez Capote, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1969).

Otra consistente producción de inflexión autobiográfica se debe en estos años a Lorenzo García Vega, el poeta originista, que emigra en 1960 de la isla. En 1977 García Vega publica el diario *Rostros del Reverso*, que contiene registros de su vida entre 1952 y 1975. Y de 1979 data su polémico ensayo autobiográfico *Los años de orígenes*. Ya de años posteriores son sus memorias *El oficio de perder* (2004) y el libro *El cristal que se desdobra* (2016), que recoge los diarios entre 1994 a 2001. Ese poderoso corpus autobiográfico reclama hasta hoy de un serio trabajo crítico y de un lugar más consistente en una historia de la literatura cubana.

Un caso que merece especial atención es Severo Sarduy. Tiene Sarduy un conjunto de cronologías, que son verdaderas joyas de la simulación y del juego autobiográfico, publicadas entre 1975 y 1984. De 1975 es un texto titulado “Severo Sarduy (1937...)” que Gustavo Guerrero y Françoise Wall

³ “De mi autobiografía. La vida tal cual” (fragmentos). In: *Lunes de Revolución*, 27/03/1961, pp. 44-47.

⁴ *Albur*, Año III, Número Especial V, 1990, pp. cxlviii-clvi. (Publicación de 19 de las 32 páginas hasta entonces inéditas)

⁵ *Unión*, Número 10, 1990.

⁶ Tengo referencias de que existe una versión inédita en la colección Virgilio Piñera de la Universidad de Princeton, diferente de todas las publicadas. Se trata de un texto de 38 páginas, de inestimable valor si queremos acceder a las interioridades de los polémicos años 60 en Cuba. Informa la profesora Teresa Barreto (USP) que tuvo acceso al material de Princeton y al acervo de la familia Piñera en Cuba durante la preparación de su tesis de doctorado. Haciendo un cuidadoso cotejo de ese material Barreto publicó en Brasil un texto autobiográfico de Piñera, con traducción al portugués en la Revista USP. Ver: Revista USP, São Paulo, n.45, p. 129-172, março/maio 2000.

incluyen en el primer tomo de las *Obras Completas* del escritor cubano y de 1976 es “Cronología”, un texto que Julián Ríos incluye en el volumen *Severo Sarduy*. Recientemente publicamos en la revista *Alea*, de la UFRJ una pieza inédita de nueve páginas, titulada *Una cronología*, que el escritor cubano enviara a Jorge Schwartz, profesor de la Universidad de São Paulo y actualmente director del Museo Lasar Segall, como anexo a una carta fechada el 10 de mayo de 1984, en el que Sarduy urde otra de sus originales fabulaciones de vida. Tuve conocimiento de ese texto y de la carta durante la preparación del volumen 19/1 de la revista, que organicé con Valentín Díaz, dedicado a conmemorar los ochenta años del nacimiento del escritor. Para la sección Archivos del número, Jorge Schwartz nos hizo llegar, en generosa donación, este material, que decidimos reproducir integralmente en la publicación.

La revista *Signos* fue otro espacio importante que dio a conocer entre 1970 y 1985 las memorias de algunas figuras de la cultura cubana como José Zacarías Tallet, Miguel Matamoros o María Álvarez Ríos, según nos lo hace saber su director, Samuel Feijóo, en el número 27 (1981), donde publica la primera parte de su autobiografía, *El sensible zarapico*. En los números 34 y 35 (1985) salieron la segunda y la tercera parte, y la cuarta solo apareció en 2013, ya fallecido el escritor, por *Letras Cubanas*. Urge un estudio de esta inmensa pieza autobiográfica del maestro villaclareño, así como del conjunto autobiográfico que atesoró la revista, una de las publicaciones más originales de la cultura cubana en su siglo XX.

En el mismo año en que Feijóo daba a conocer su autobiografía en *Signos*, se publicaban en Barcelona las memorias de Carlos Franqui (*Retrato de Familia con Fidel*, 1981) y poco después las de Armando Valladares (*Contra toda Esperanza. Mis memorias*, 1985), y las de Heberto Padilla (*La mala memoria*, 1989).

También podría integrarse a este rápido elenco de títulos, un conjunto de novelas que pueden ser leídas en clave autobiográfica, textos como *Memorias del subdesarrollo* (1965), de Edmundo Desnoes, *Celestino antes del alba* (1967), de Reinaldo Arenas, *La consagración de la primavera* (1978), de Alejo Carpentier; *De peña pobre* (1979), de Cintio Vitier o *La Habana para un Infante difunto* (1979), de Cabrera Infante.

Todos estos textos hasta aquí referidos perfilan una poderosa línea de escritura íntima, que lamentablemente quedó obliterada frente a la atención que tuvo en términos institucionales la literatura testimonial entre las décadas del 60, el 70 y el 80. La reflexión crítica de la época atesta esta ausencia, solo Roberto González Echevarría, escribe un artículo en 1987 legitimando el discurso autobiográfico en la literatura cubana de esos años⁷ y doce años después Stephen J. Clark escribe un trabajo en el que reconoce que una de las corrientes más fructíferas de la literatura cubana contemporánea de la época es la de índole autobiográfica⁸. Obsérvese que en ambos casos se trata de una crítica que se produce en los medios académicos de los Estados Unidos. Desde la isla solo se producirá una crítica en torno al discurso autobiográfico cubano a partir de los años 90, cuando ya se vive un cambio substancial en el paradigma teórico de las narrativas de la intimidad y también un cambio substancial en las políticas editoriales de la isla.

Ahora bien, yo quería en esta oportunidad referirme a otro segmento problemático a la hora de configurar una historia de la escritura autobiográfica en la literatura cubana, me refiero a la obra de un conjunto de autores cubanos que emigraron pequeños o adolescentes a tierras estadounidenses, que recibieron su educación formal en este país, al tiempo que mantuvieron lazos familiares y comunitarios con la cultura de origen. Se trata de una producción que hasta hoy mantiene una relación bastante conflictiva con el llamado canon literario cubano, por su acentuado carácter bifronte y transnacional, una escritura radicante (BOURRIAUD, 2009), producida por sujetos que se reconocen biculturales, a veces bilingües, y que cultivan esa condición anfibia como una de las muchas formas de ser de la cultura cubana. Estas características coliden con los intereses de la institución literaria, cuya tendencia es garantizar la estabilidad del canon, obliterando zonas conflictivas y repertorios "incómodos" a esa estabilidad.

He estudiado en los últimos tiempos un notable corpus de autobiografías, memorias, confesiones, autoficciones, novelas de inflexión

⁷ Ver Roberto González Echevarría, "Autobiography and Representation in *La Habana para un Infante difunto*", IN: *World Literature Today*, n. 61, 1987, p. 568

⁸ Ver: Stephen J. Clark, "Poesía, política y autobiografía: la mala memoria de Heberto Padilla", In: *Hispanófila: Literatura – Ensayos*, N.12, 1999, p. 85.

autobiográfica y ensayos que exhiben un tejido híbrido en su constitución, con énfasis en lo autobiográfico. La propuesta del proyecto que vengo desarrollando es leer esos textos en una trama discursiva dialógica, postular un espacio común de intelección de todas esas narrativas, para pensar la confluencia de discursos de aliento autobiográfico producidos por estos escritores como espacio de autorreflexión de una época y de una comunidad, trazando una cartografía de trayectorias individuales, pero siempre a la búsqueda de una significación colectiva.

II

Se impone en este punto hacer algunas precisiones de tipo conceptual en torno a la idea de diáspora que movilizo en mi reflexión y en torno a la idea de espacio biográfico que da sustento a mi proyecto. Pienso que, para iniciar cualquier estudio de producciones literarias en diáspora, conviene formular algunas reflexiones em torno a la propia noción de diáspora, considerando su amplitud multidisciplinar, la inflación semántica sufrida por la palabra em su devenir histórico y la reelaboración que esta viene experimentando en la contemporaneidad.

Vinculada, etimológicamente, a la idea de dispersión, la noción de diáspora fue históricamente asociada al éxodo del pueblo judío y a sus sucesivas migraciones, a la dispersión griega y armenia y más tarde, a la migración forzada africana durante siglos de tráfico negrero y esclavitud. Hoy la idea de diáspora se torna más amplia, pues, como explica Khachig Tölölyan, las diásporas son representativas del momento transnacional actual: "El término, que una vez describió la dispersión judía, griega y armenia, tiene ahora significados con un dominio semántico mayor, que incluye palabras como emigrante, expatriado, refugiado, trabajador itinerante, comunidad exilada, comunidad extranjera o comunidad étnica" (TÖLÖLYAN, apud CLIFFORD, 1999, p.300). Ciertamente, el enfoque transnacional de la cultura que domina los estudios contemporáneos interpreta las diásporas en el contexto de redes ampliadas de intercambio económico, político e cultural, descartando aquella imagen convencional de la diáspora como despojo cultural, como victimización del sujeto diaspórico o como absorción total de una comunidad por la sociedad anfitriona.

James Clifford, uno de los estudiosos de la cultura que con mayor insistencia ha criticado las teorías esencialistas de la diáspora, ancladas en la idea de pérdida y en las teleologías del origen y del retorno, argumenta que las diásporas sólo pueden ser pensadas fuera del territorio normativo del Estado-nación; en consecuencia, desvinculadas de cualquier nacionalismo. Ellas se expanden en redes transnacionales, construidas a través de múltiples conexiones, codificando prácticas de acomodación y de resistencia a las culturas de adopción. Así, las diásporas no necesitan articularse de manera lineal al problema del origen, siendo las conexiones laterales y descentradas también importantes en la caracterización de lo diaspórico.

Una idea central en la caracterización de Clifford es que la diáspora no es temporal, como ocurre con los viajes y otras formas del desplazamiento cultural. La tendencia natural de las comunidades diaspóricas es la de construir nuevos hogares lejos del hogar, lo que provoca cambios significativos en el sentido de pertenencia. Así, la diáspora no sólo significa transnacionalidad y movimiento, ella también expresa las luchas para definir un local, modos de pertenecer y de ser diferente al mismo tiempo en los nuevos espacios de enraizamiento.

Otra referencia valiosa en el estudio de las diásporas la encontramos en la obra de Paul Gilroy (*El Atlántico Negro: modernidad y doble conciencia*, 2001). Gilroy habla del Atlántico negro para referirse a las estructuras transnacionales que se desarrollaron en un sistema de comunicación global constituido por flujos de personas, imágenes y símbolos negros en diversos puntos del mundo. Se trata de una cultura construida en un proceso dinámico de intercambios culturales que, por su carácter híbrido, no se circunscribe a fronteras étnicas o nacionales: una cultura que creó una topografía al margen de las estructuras del Estado-nación. Ahora bien, lo que me interesa rescatar del libro es la idea de que lo diaspórico no puede ser identificado con dispersión traumática y aniquiladora de la cultura, sino con un proceso riquísimo de intercambios culturales y redefinición permanente del sentido de pertenencia. Su concepción rompe cualquier idea de identidad vinculada a la noción de territorio y de cultura enraizada, sobre todo cuando el enraizamiento es entendido como condición natural, anterior a los desplazamientos. Su gran contribución a una teorización de las diásporas está

en pensar lo diaspórico como un proceso dinámico y fecundante, que garantiza los sentidos de red, de multiplicidad, desafiando las soberanías territoriales y las identidades absolutas.

Finalmente quisiera referirme al pensamiento de Stuart Hall (2003), quien también polemiza con una concepción de la diáspora afincada en las teleologías del origen y en una concepción esencialista y binaria de la diferencia. Hall duda de la posibilidad de localizar un origen "homogéneo y auténtico", sobre todo para las Américas, un espacio constituido de rutas impuras y camadas de diásporas. Esta perspectiva le permite pensar el sujeto diaspórico no como lo otro del enraizamiento, sino como una forma más de manifestación de las culturas. Para Hall, las estéticas diaspóricas interactúan con las culturas de adopción, alimentándose y alimentándolas. Son estéticas de la diseminación y de la fertilización. Coincidiendo con Gilroy, para quien una política y una poética de la diáspora son términos indisociables, Hall estudia la cultura caribeña como una cultura "esencialmente impelida por una estética diaspórica" (2003: 34). Esa producción artística instaaura un campo discursivo que puede ser reconocido y estudiado en las múltiples formas estéticas de la impureza y de la heterogeneidad.

Encerrando este punto, hago un pequeño comentario sobre lo radicante, una idea introducida por Nicolás Bourriaud en los estudios del arte contemporáneo, que veo bien rentable para estudiar este tema de la cultura cubana de la diáspora. Bourriaud estudia el arte contemporáneo como un lugar múltiple y relacional, considera que cada obra contiene el trazado de diferentes lugares, de diferentes suelos, de diferentes rutas, de múltiples raíces. Lo radicante, como el rizoma de Deleuze y Guattari (1980) es una metáfora que viene de la biología, pero a diferencia del rizoma, lo radicante es una forma estética que se construye en la trayectoria. Para el crítico de arte francés, los artistas radicantes son como ciertas plantas, que se alimentan en la medida en que se extienden por diferentes suelos y consiguen desarrollar nuevas raíces. Así, la obra de estos artistas es un organismo en movimiento, que se nutre de los múltiples sustratos que fueron habitados por el artista. Desde esta perspectiva fragmentaria e itinerante, podemos pensar una literatura, que en su errância tiende a apagar un origen único y centrado, en favor de una multiplicidad de enraizamientos simultáneos y sucesivos,

fenómeno que enriquece sin dudas la idea de una literatura nacional (ahora pensada al margen de la idea de territorio, lengua o literatura nacional).

Tras estas rápidas consideraciones sobre las diásporas, formulo rápidamente un breve comentario en torno a las relaciones que estas establecen con la memoria. Para ello, conviene distinguir que, como explica Christine Chivallon, "la diáspora es, en el conjunto de las experiencias migratorias, un tipo particular de trayectoria colectiva caracterizada por la idea de conservación y de continuidad" (2006, p.17). Se puede decir así que la preservación de una memoria comunitaria define en gran medida lo diaspórico. Pero la asociación entre memoria y diáspora no se da destituida de tensiones. En primera instancia porque la memoria es lagunar (conserva cierta información y borra otras), es selectiva (no funciona como un archivo lineal) y es creativa (elabora imágenes en el presente a partir de imágenes aparentemente fijadas en el pasado). En el caso de las comunidades diaspóricas, la memoria de sus miembros seleccionará lo memorable de la historia vivida en el pasado, en la tierra de origen o en el propio viaje, y elaborará imágenes, creativamente, sobre ese material. Estas narrativas individuales serán transmitidas en el ámbito de la familia y de la comunidad, también creativamente, fijándose en un imaginario colectivo. En ese proceso de recordar, borrar, recrear y transmitir se funda una memoria colectiva diaspórica.

Por otra parte, las generaciones nacidas en los nuevos enraizamientos conservarán recuerdos de experiencias vicarias, es decir, experiencias que no son propias, sino que han sido vividas por sus padres o transmitidas por la comunidad, que pasan a ser propias a través de un curioso mecanismo de transferencia evocatoria. Estas nuevas generaciones trasladan esos recuerdos ajenos, venidos de conversaciones familiares, viejas fotos, mitos comunitarios, para su acervo memorial, pues, como argumenta Halbwachs (2006), no existen recuerdos individuales aislados, nuestras memorias se fijan en relación a una comunidad y a redes discursivas comunitarias.

Como parte de este proceso dinámico de conservación, la escritura de la memoria parece ser una línea dominante en la producción cultural de las comunidades diaspóricas, con un énfasis muy singular en las narrativas de cuño autobiográfico, pasibles de manifestarse en una amplia gama de

registros discursivos. Me refiero a múltiples textualidades en las que el relato del pasado y el discurso vivencial se articulan en narrativas autorreferentes. En esas narrativas, lo memorial y lo biográfico se encuentran en un vigoroso espacio que diluye fronteras entre lo individual y lo colectivo. El estudio de ese "espacio biográfico", como espacio colectivo, heterogéneo y dialógico, constituye el eje central de mi investigación.

La noción de espacio biográfico a la que aludo en mi trabajo viene de las reflexiones de Leonor Arfuch en su libro de 2002, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. En esta obra, Arfuch hace una relectura crítica de Philippe Lejeune (1975), para adscribirse a otra línea de pensamiento, la que insta a Paul de Man con su memorable ensayo "La autobiografía como desfiguración" (1991). Su noción de espacio biográfico se refiere a un espacio discursivo en el cual las formas clásicas del relato autobiográfico se hibridizan. El descentramiento del sujeto posmoderno y su inscripción en el espacio dialógico de la contemporaneidad subvierte el modelo autobiográfico moderno, de sujeto autocentrado y autónomo, poniendo en escena otro tipo de subjetividad (ahora más cercana a la voz, al cuerpo, a la propia persona) y nuevas formas de intimidad y privacidad. Si Lejeune intentaba delimitar la especificidad de la autobiografía como centro de un sistema de géneros afines, Arfuch, contrariamente, considera el espacio biográfico un horizonte analítico que da cuenta de la multiplicidad, un espacio generador de las más diversas formas de narraciones de vidas.

Esta idea de espacio biográfico remite a un amplio universo de géneros discursivos como las biografías, las autobiografías, las confesiones, las memorias, los diarios íntimos, la correspondencia, a los que se suman otros géneros, propios de la trama cultural contemporánea, como las entrevistas, los blogs de escritor y aún formas del ensayo y de la narrativa ficcional de sesgo autorreferencial (me refiero a desplazamientos retóricos y metonímicos en la argumentación ensayística o en la ficción novelesca que explicitan lo biográfico), pues, como explicaba Paul de Man (1991), más que un género autobiográfico, lo que existe es un "momento autobiográfico", como figura especular de lectura, pasible de aparecer en cualquier género.

Así, el espacio biográfico, que abarca prácticamente todos esos registros en una trama de interacciones, hibridaciones, préstamos, contaminaciones de

lógicas mediáticas, literarias e incluso académicas, se revela como un espacio cuya significación no está dada solamente por los múltiples relatos más o menos autobiográficos que intervienen en su configuración, sino también por la presentación 'biográfica' de todo tipo de relatos. De esta manera, es posible postular un espacio común de intelección de todas esas narrativas. La propuesta de Arfuch es estudiar la confluencia de todas ellas como espacio de autorreflexión de una época.

Ya en su libro de 2013, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* la ensayista profundiza en la intersección entre lo estético, lo ético y lo político en narrativas autorreferentes. Aquí la autora vuelve a enfatizar en la reconfiguración ocurrida en los últimos años en el espacio discursivo de la subjetividad y explora el modo en que lo autobiográfico recupera, pero también elabora, una memoria colectiva. En este sentido, Arfuch estudia la relación entre imagen, narrativa y memoria en toda política de transmisión memorial, actualizando el pensamiento de Emmanuel Levinas (2001) sobre la transmisión memorial como responsabilidad. Estas reflexiones son articuladas a mi trabajo con la intención de leer un corpus de textos de inflexión autobiográfica producido por una comunidad muy singular en el contexto de la cultura cubana.

III

Con diversos nombres y atendiendo a múltiples clasificaciones, la literatura de escritores de origen cubano producida en los Estados Unidos en los últimos cincuenta años configura un vigoroso corpus literario en el ámbito de la literatura cubana y latinoamericana. La reflexión crítica de ensayistas como Isabel Alvarez Borland (1998), Gustavo Pérez Firmat (2000), Eliana Rivero (2000, 2005), Ambrosio Fornet (2000, 2009), Victor Fowler (1996), Iván de la Nuez (1998), Jesús Barquet o Rafael Rojas (1999; 2007), apenas para citar algunos ejemplos, puede dar cuenta del permanente debate que esa producción ha generado en la crítica cubana, en lo referido a las clasificaciones y denominaciones del corpus, así como a la relación con un canon literario cubano y con una historiografía literaria nacional, recordando que la historiografía literaria cubana por mucho tiempo fue construida bajo el clásico paradigma nacionalista, entronizado en el siglo XIX, que remite lo nacional a

los presupuestos de unidad territorial y unidad lingüística. Sólo en los últimos años el debate crítico ha promovido una reflexión que atenta para la necesaria transformación de los paradigmas historiográficos dominantes en la institución literaria cubana, en favor de una dimensión transnacional.

Una lectura muy rápida y general de esa crítica literaria cubana permite encontrar con relativa frecuencia conceptos como 'literatura del exilio', 'literatura de la emigración', 'literatura transterrada' y, contemporáneamente, 'literatura de la diáspora' para nombrar esa literatura de carácter extraterritorial. Tales denominaciones tienen mucho que ver con el propio movimiento histórico de la emigración del período post-revolucionario, sus matices ideológicos y la manera con que los propios artistas se colocan en el campo intelectual cubano de los últimos cincuenta años. No obstante, no cabe duda de que en las últimas décadas la idea de literatura de la diáspora, con su connotación de transnacionalidad, se viene imponiendo en el discurso crítico cubano, para referirse a la literatura producida en las más variadas formas de la migración.

Si aún analizamos ese debate de la crítica a la luz de la resemantización que la noción de diáspora viene experimentando en el discurso teórico de la historia, de la antropología y de los estudios de la cultura, el resultado será una visión mucho más amplia y dinámica. Así es posible pensar la literatura cubana producida en los Estados Unidos como un gran universo literario en diáspora, constituido por la escritura de autores que pertenecen a diferentes capas migratorias, que ostentan diferente constitución ideológica, diferentes formas de inserción en la cultura norteamericana, variadas posturas individuales en relación a un posible retorno a la isla y aún diversas actitudes estéticas en cuanto a la lengua literaria de adopción y los repertorios literarios de referencia. Esta posición me permite pensar a Estados Unidos como un fecundo espacio, donde se desarrollan creativamente formas muy variadas de la cultura cubana.

Un núcleo que se perfila con nitidez en ese amplio y diverso contexto de la literatura de la diáspora cubana, no exento de las mismas polémicas clasificatorias y de contornos bastante heterogéneos, está constituido por la llamada "literatura cubana-americana" o, como yo prefiero llamarla,

"literatura cubano-estadunidense"⁹. Se trata de la producción literaria de un expresivo grupo de escritores que llegaron adolescentes, pequeños o que nacieron en los Estados Unidos; sujetos biculturales y a veces bilingües, que expresan el rico proceso de enraizamiento que todo desplazamiento genera y que ponen en discusión temas identitarios relacionados con la dualidad cultural o con el sentido de pertenecer a una comunidad muy singular en el contexto de la cultura estadounidense y también en el contexto de la cultura cubana¹⁰. Me refiero a escritores como Gustavo Pérez Firmat, Pablo Medina, Elías Miguel Muñoz, Carlos Eire, Achy Obejas, Cristina García, Ruth Bejar ou Virgil Suárez, apenas para citar alguns nomes.

Esta breve enumeración permitirá vislumbrar la heterogénea constitución del grupo, integrado por: escritores que llegaron a Estados Unidos con entre diez y quince años (Gustavo Pérez Firmat, Carlos Eire, Roberto G. Fernández, Pablo Medina, Virgil Suárez), que tuvieron parte de su educación en Cuba y parte en los Estados Unidos, hecho que tal vez explique esa doble identidad que algunos expresan; escritores que llegaron muy pequeños y tuvieron toda su formación en los Estados Unidos, de manera que

⁹ No pretendo extenderme en la problematización del concepto, pero creo que la idea de "literatura cubano-americana", tan frecuente en la crítica, reproduce un mal histórico: limitar el concepto de americanos a los habitantes de los Estados Unidos, en lugar de ser usado para todos los habitantes de las Américas. En la necesaria operación de deconstrucción de esa idea de americanidad, tal vez el nombre más idóneo para denominar esa producción literaria sea "literatura cubano-estadunidense". En ese sentido opto por su uso en este trabajo.

¹⁰ La definición de cubanoamericano varía sustancialmente entre los diferentes autores que tratan el tema. Para Eliana Rivero (apud FORNET, 2000, 35), cubanoamericanos son los escritores que emigraron pequeños o adolescentes a Estados Unidos, país donde recibieron toda o la mayor parte de su formación; que se reconocen como biculturales y bilingües, y cuya literatura no expresa el conflicto del emigrado en relación a la tierra de origen. Gustavo Pérez Firmat (apud FORNET, 2000, p. 17) parte de una distinción teórica entre "literatura del exilio", "literatura de inmigrantes" y "literatura étnica", asociando los cubanoamericanos a los "étnicos" o a los exiliados/ inmigrantes que deciden dar el salto hacia la "etnicidad", es decir, escritores que pasaron a escribir en inglés como lengua de adopción, asumiendo las coordenadas culturales de la tierra de acogida. Por su parte, Silvia Burunat y Ofelia García (1988), en una clasificación bastante polémica, consideran cubanoamericanos a todos los autores que residen en Estados Unidos desde 1970, independientemente de escribir en español y de no experimentar la hibridez cultural. Isabel Alvarez Borland (1998) también incluye en el rubro de cubanoamericanos escritores que emigraron a los Estados Unidos adultos y mantuvieron su escritura en español. Alvarez Borland organiza la literatura cubanoamericana en dos generaciones: una primera generación, que incluye escritores que fueron educados en Cuba, dejaron a la isla como adultos y mantuvieron su escritura en español, y una segunda generación, formada por escritores que dejaron a Cuba cuando niños o nacieron en los Estados Unidos. Esta segunda generación, a su vez, se divide en dos subgrupos: la generación "uno y medio" (los que llegaron adolescentes) y los "escritores étnicos" (los que llegaron muy pequeños o nacieron en Estados Unidos).

¹⁰ Recordando que esa generación no es homogénea en la caracterización de su hibridez. Gustavo Pérez Firmat (1994), por ejemplo, desarrolla el concepto de *hyphenated identity* para pensar su biculturalidad, siempre atravesada por el guión. Eliana Rivero rechaza esa idea del guión y declara su biculturalidad de otra manera: [...] me he ido paulatinamente transformando en cubanoamericana sin guión [...] y digo esto porque no vivo entre dimensiones, sino que las asumo al oscilar entre ellas y todas son partes de lo que soy (Rivero, 2005: 52).

su debate identitario transcurre por otros caminos (Achy Obejas, Cristina García, Ruth Behar); y escritores nacidos en tierras americanas, hijos de emigrados cubanos, como Ana Menéndez o Carlos Frías (cuyos padres emigraron en el período post-revolucionario) o como Oscar Hijuelos (nacido en Estados Unidos, de padres que emigraron antes del 59).

Un estudio sistemático de la producción de estos escritores revela una marcada recurrencia de lo autobiográfico, presente en las más variadas formas discursivas; a veces, en las formas más canónicas de la autobiografía, de las memorias o de la confesión; otras, en las formas novelescas de inflexión autobiográfica y en cierto tipo de ensayo o de crítica académica que exhibe un tejido híbrido en su constitución, con énfasis en la figura y en la biografía del autor. Textos como *El año que viene estamos en Cuba* (1997)¹¹, de Gustavo Pérez Firmat; *Spared Angola* (1997), de Virgil Suárez; *Exiled Memories* (1990), de Pablo Medina; *Nieve en La Habana: confesiones de un cubanito* (2007)¹² y *Miami y Mis Mil Muertes: confesiones de un cubanito desterrado* (2010)¹³, de Carlos Eire; o *El horizonte de mi piel* (2005), de Emilio Bejel son expresivos de una línea declaradamente autobiográfica, incluso con marcas paratextuales que apuntan para la naturaleza memorial o confesional de sus contenidos. Son, en todos los casos, relatos de vidas fuertemente atados a las experiencias del exilio, de la emigración, del dislocamiento del sujeto; que aluden al difícil proceso de inserción en una nueva cultura, un proceso no exento de trauma y a veces intensamente dramático. También son relatos profundamente marcados por lo metaliterario, si consideramos que casi todos funcionan como *Bildungsromans* de artista; a veces por lo metalingüístico (la obra toda de Firmat sería el ejemplo más inmediato); y siempre por lo metamemorial, pues todos escriben memorias, al tiempo que hacen de las memorias un objeto de reflexión. Estos elementos le otorgan al relato un espesor narrativo que difícilmente se les puede encuadrar en un modelo rígido de autobiografía. Un rasgo que sobresale en todos es que individuo y colectividad se articulan profundamente en una línea discursiva. Digamos que tras la voz aparentemente autocentrada del relator, es posible escuchar una pluralidad

¹¹ *Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America* (1995)^{VII}_{SEP}

¹² *Waiting for Snow in Havana: Confessions of a Cuban Boy* (2004)

¹³ *Learning to Die in Miami: Confessions of an Exiled Cuban Boy* (2010)

de voces, que en su conjunto tejen el espacio biográfico de una generación y de una comunidad.

El lugar que tiene la traducción y la autotraducción en toda esta praxis narrativa es un tema de largo aliento, que bien puede ser tema de otro artículo. De momento solo lo dejo apuntado, destacando que, para pensar hoy una historia de la literatura cubana o latinoamericana, es imprescindible pensar en la literatura en traducción, una institución que necesariamente está convocando a reconfigurar nuestros repertorios literarios.

Ya en la órbita de la novela, en sus múltiples variaciones de la autoficción, de la novela memorial o familiar y de la novela autobiográfica, cabe mencionar textos como *Soñar en cubano* (1994)¹⁴ y *Las Hermanas Agüero* (1997)¹⁵, de Cristina García; *Memory Mambo* (1996) de Achy Obejas, *Los viajes de Orlando Cachumbambé* (1983), *Crazy Love* (1988) y *The Greatest Performance* (1991), de Elías Miguel Muñoz o *Loving Che* (2003), de Ana Menéndez. Estos, igualmente, circulan por los tópicos del desplazamiento y los múltiples reacomodamientos a la tierra de acogida, articulando la reflexión metamemorial y metalingüística al relato autobiográfico.

En la línea del ensayo, se destaca, de manera muy original, una tipología discursiva que Isabel Álvarez Borland ha llamado de "ensayo personal" (1998), por la forma en que estos escritores articulan su biografía a la reflexión ensayística, haciendo de sus propias vidas un laboratorio de pensamiento crítico y teórico. En esa órbita, podemos pensar el trabajo de Gustavo Perez Firmat, de Eliana Rivero, de Ruth Behar o de Roman de la Campa, autores en los que me detendré a continuación, digamos que para colocar la mirada en una praxis concreta.

Comencemos por reconocer afinidades entre ellos: los cuatro escritores emigraron a Estados Unidos siendo niños o adolescentes; todos son profesores universitarios e investigadores de la cultura cubana; y en todos reconocemos formas estéticas que Bourriaud (2011) identificaría con lo radicante, recordando que el artista radicante es aquel que, sin calcinar sus primeras raíces, se abre a sucesivas replantaciones, que fructifican de acuerdo con el suelo que los acoge.

¹⁴ *Dreaming in Cuban* (1992)

¹⁵ *The Agüero Sisters* (1997)

A pesar de estos puntos en común, las diferentes experiencias de inserción en el país de acogida, la matizada formación ideológica, la variada formación teórica, así como otros factores de género, estructura social, religiosa o cultural, determinan que las imágenes de sí elaboradas en su escritura expresen las más variadas perspectivas en torno a una identidad diaspórica. Una lectura conjunta de sus textos y de esas múltiples percepciones indentitárias puede ofrecer un prisma singular para una multifacética lectura del campo intelectual cubano-estadunidense de las últimas décadas.

Gustavo Pérez Firmat es quizás el escritor más citado por la crítica cuando se habla de literatura cubana-estadounidense. Profesor universitario, poeta y ensayista, Firmat produce una consistente obra, en la que se destaca una línea que integra creativamente el discurso autobiográfico y el ensayo de reflexión teórica. Firmat emigró con sus padres para los Estados Unidos a la edad de once años. No obstante, a pesar de haber hecho casi todos sus estudios en inglés y de haberse integrado a la cultura y a la vida profesional de los Estados Unidos, el escritor insiste en sus libros en definirse como exiliado. Esta identificación con el exilio lleva implícito un gesto de resistencia al sistema implantando en la isla después de 1959, hecho que el autor considera la causa de un trauma personal e histórico nacional. Tal circunstancia queda sistemáticamente articulada a su obra, construyendo toda una poética del exilio en su escritura. No podemos perder de vista que su reflexión se fundamenta en una idea sólida y centrada de nación, de territorio perdido y de retorno imposible a un origen, lo que le concede un cierto aire de melancolía a sus textos.

En su conocido libro *Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana* (2000)¹⁶, Firmat hace un balance de la historia de la cultura cubano-estadunidense, argumentando cómo esta nace de un impulso de traducción. Su idea de traducción implica distanciamiento y no convergencia de culturas, lo que lo induce a proponer la metáfora del guión para caracterizar la condición bicultural del emigrado cubano-estadunidense de su generación. Vivir en el guión, según el escritor, significa no estar definitivamente en ninguna de las

¹⁶ *Life on the hyphen. The cuban-american way* (1994)

dos culturas, el símbolo expresa la convivencia de dos mundos que no se integran jamás. Así, Firmat recurre en sus reflexiones a múltiples ejemplos de su propia experiencia como emigrado, dando un giro muy personal al texto.

Este trazo autobiográfico se intensificará en sus libros siguientes, ahora apostando en una estrategia inversa. Si *Vidas en vilo* es un ensayo de definitivo apego autobiográfico, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000) y *El año que viene estamos en Cuba*, son textos autobiográficos de marcado cuño ensayístico, dedicados a pensar en primera persona la situación del que se sabe en el guión, porque no tiene retorno al país de origen, ni raíces en el que habita. En un registro lúdico, al tiempo que nostálgico, ambos libros desarrollan en clave autobiográfica la idea de una identidad en el guión. *El año que viene estamos en Cuba*, atendiendo a coordenadas cronológicas precisas, relata la vida del escritor desde su infancia en Cuba hasta el momento en que escribe la autobiografía y *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, abandonando la cronología convencional, narra instantes de una vida, apostando en un discurso de la rememoración. Este segundo libro se adscribe a la tradición hispánica del libro de lecciones, subvirtiendo el registro didáctico por el humor, los juegos de palabras y el fino ejercicio verbal que caracteriza toda la obra de este escritor.

Ahora bien, si el exilio es la piedra angular en la configuración de una poética en la obra de Firmat, esta no es la perspectiva que encontramos en Eliana Rivero, quien también llegó joven a los Estados Unidos, a raíz del triunfo de la Revolución de 1959, pero mantiene un distanciamiento crítico de la idea de exilio en el sentido militante y transgeneracional que encontramos en Firmat y en otros escritores de su generación. En su libro *Discursos desde la diáspora* (2005), Rivero asume su biculturalidad, polemizando con Firmat en lo que se refiere al guión que, en su percepción, lejos de dividir, traza puentes. Rivero se opone a una dimensión binaria del mundo, prefiere pensar en fronteras que unen, en puentes que se pasan, en identidades híbridas y transnacionales.

Su libro asume un discurso híbrido, reuniendo ensayos personales, escritos teóricos y artículos de crítica literaria y cultural; también alternando textos en inglés y en español. Su tema principal es el de una Cuba transnacional, considerando la presencia de una diáspora cubana que sólo en

el territorio estadounidense asciende a más de un millón de personas. Esta presencia de varias generaciones de emigrados en Estados Unidos hace que Rivero piense en una Cuba desterritorializada, cuya cultura se extiende más allá de los límites geográficos de la isla.

Rivero desconstruye la idea de una diáspora homogénea, constatando la existencia de pequeñas diásporas dispersas por los centros metropolitanos de los Estados Unidos; grupos que no comparten el síndrome nostálgico de cierta cultura exiliada, que incorporan a su escritura otras perspectivas comunitarias (identidades gays, femeninas, negras, etc.) asumiendo otras maneras de vivenciar lo cubano. A partir de estudios de la obra de Achy Obejas, Alina Troyano, Cristina García y Elias Miguel Muñoz, la escritora demuestra las particularidades de esas minidiásporas, que no acompañan aquel modelo tradicional del exilio, entendido como pérdida. En uno de los ensayos, la escritora retoma sus propias vivencias para hablar de la sensibilidad de esas minidiásporas: residente en Arizona, en una zona próxima de la frontera con México, ella misma expresa una manera muy singular de ser cubana, en una identidad que ella define como "fronterisleña".

El abandono de un nacionalismo cerrado para hacer sus análisis le permite asumir con originalidad una comprensión de lo cubano-estadunidense en el ámbito más amplio de lo latino en los Estados Unidos. Rivero propone el neologismo "latinounidense" para caracterizar ese otro gran universo cultural no "anglo" que comparte el espacio geográfico de Estados Unidos. Esta posición coloca su discurso más allá de un tradicional debate, autocentrado y nacionalista, a la hora de pensar la cultura cubana.

Otra línea del libro está referida al estudio de las marcas de género en la literatura cubana-estadunidense, momento que dedica a la escritura femenina, para lo cual su propia literatura y su propia experiencia cultural le sirven de ejemplo.

También en la órbita de una escritura femenina, pero desde otro lugar comunitario, el de la diáspora judía cubana en los Estados Unidos, está la obra de Ruth Behar, antropóloga, poeta, escritora de ficción y profesora. Ruth Behar nació en La Habana, en el seno de una familia judía, y con cinco años de edad emigró con sus padres a Nueva York. La producción ensayística de Behar se caracteriza por articular en sus textos la investigación antropológica,

el relato autobiográfico e incluso la reflexión metaetnográfica. Su libro *Cuéntame algo, aunque sea mentira: Las historias de la comadre Esperanza* (2009), que tuvo su primera versión en inglés en 1993 (*Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*), reúne las historias que le fueron contadas por una vendedora ambulante mexicana, durante uno de sus trabajos de campo. Sin embargo, los relatos de vida de la testimoniante cobran fuerza en el diálogo con la antropóloga, que coloca su propia voz y su biografía en diálogo con la voz y la biografía del personaje. Sin disminuir la historia de vida de su testimoniante, Behar se sumerge en un proceso de autorreflexión, intentando caracterizar su propia producción etnográfica, camino que la lleva a una productiva discusión en torno a los fundamentos teóricos de la antropología y de la etnografía. Esta reflexión concluye con un capítulo en el que la autora, por medio de su biografía intelectual, repiensa su propia posición de marginalidad. El capítulo le permite pensarse y explicar su trabajo etnográfico, concluyendo que la frontera, tan presente en la vida de Esperanza, es también parte de su vida.

Cuatro años después, Behar publica *The Vulnerable Observer* (1997), un libro que vuelve a colocar lo autobiográfico en el centro de su reflexión ensayística. En 1989 la escritora tuvo una pérdida familiar, estando en España haciendo una investigación de campo, en su libro explica el sentimiento de culpa que le invadió por no haber estado en casa en aquel momento y argumenta cómo esa pérdida personal la motivó a sustituir la idea del etnógrafo como un participante neutro del universo de su investigación, por la idea del etnógrafo como un "ser vulnerable". La escritora postula que el investigador del campo etnográfico debe trabajar sus propias implicaciones emocionales con el objeto de estudio, polemizando así con la supuesta objetividad del etnógrafo. Su idea es que los modos impersonales de presentar objetivamente son incompletos. Así, los seis ensayos personales que componen el libro son una propuesta de una antropología humanista, de la experiencia subjetiva, que se escribe y se vive en voz personal y íntima.

En 2010 Behar publica *Una isla llamada hogar*, un libro originalmente escrito en inglés (*An Island Called Home*) y publicado en 2007. Se trata de un valioso estudio sobre la comunidad judía cubana, al tiempo que es un texto en el que se reconstruye una historia personal, funcionando así como

autobiografía, libro de memorias, crónicas de la comunidad judía en La Habana, cuaderno de anotaciones de viajes, historia cultural y ensayo antropológico. El libro nace de una larga investigación que incluyó varios viajes a Cuba durante los cuales Behar se dedicó a reconstruir la historia de la comunidad judía en la isla desde 1920 y su destino después de 1959 cuando emigraron alrededor de 16.000 judíos a Miami y Nueva York y las prácticas judías languidecieron en la isla, cobrando fuerza solo en los años noventa. La historia de su familia es central en el libro, así como las pequeñas crónicas de la vida de los judíos en la isla y su propia biografía, que funciona como hilo conductor de su trabajo antropológico. Convencida de que es imprescindible implicarse personalmente en el trabajo etnográfico, Behar articula el movimiento de su propia vida con sus observaciones analíticas profesionales. La investigación y la escritura como antropóloga le permiten reanudar una vida a la isla y a la comunidad judía que se quedó cuando sus padres partieron en 1962, pero al mismo tiempo le permiten comprender su vida como mujer, judía, de origen cubano, en Nueva York, vida marcada por permanentes cruces de fronteras.

A partir de otro lugar, Roman de la Campa ofrece en su libro *Cuba On My Mind* (2000) un sugestivo trabajo de articulación de la autobiografía con las memorias, las crónicas, la reflexión política y la crítica literaria; un tipo de ensayo donde lo subjetivo y lo analítico se vuelven perfectamente compatibles. Roman de la Campa llegó con 12 años a Estados Unidos, en 1960, como parte del conocido programa Peter Pan. Lo más original de su trabajo se concentra en los temas y en la manera en que éste inscribe un nuevo horizonte teórico en la producción literaria cubano-estadunidense, horizonte teórico que le viene de una original asimilación de Deleuze, Gattari, Foucault, Laclau). También su metodología analítica es muy original, al privilegiar las múltiples miradas, las variadas interpretaciones, dotando su objeto de estudio de espesor, de porosidad y de viveza. Otro elemento que merece ser destacado es el lugar enunciativo que asume en su discurso, al encubrir el tradicional 'yo' narrativo de las escrituras autobiográficas por múltiples artificios pronominales expresivos de un lugar de enunciación más dúctil y plural.

La estructura del libro acompaña una línea cronológica bien definida, integrando la autobiografía, el relato histórico y la reflexión histórico-cultural,

pues el autor utiliza una perspectiva mixta, que ata, permanentemente, los destinos individuales a los destinos colectivos. Así el ensayista hace un recuento de las sucesivas olas migratorias cubanas a partir de 1959 y los procesos de inserción de esas comunidades en la cultura norteamericana, acontecimientos vividos o testimoniados, pero lo hace a partir de una pluralización del yo enunciator, aproximando su texto a lo que Madeline Cámara llama a un *Bildungsroman* sin protagonista (2015, pág. 221).

Los dos primeros capítulos se refieren a su infancia en Cuba, las transformaciones del país a raíz de 1959, su salida en el contexto de la llamada Operación Peter Pan y el difícil proceso de adaptación a la tierra de acogida. Estos capítulos le permiten una evaluación personal y una reflexión sobre ese penoso incidente de la historia cubana, al tiempo en que también evalúa otros momentos similares en que se puso en juego el tema de la responsabilidad paterno-filial. Los dos capítulos siguientes están dedicados al momento de su formación universitaria, años 70 y 80, período que coincidió con su decisión de viajar a Cuba, un viaje trascendente porque le hace ver que no es la presencia física de la isla lo que garantiza una proximidad con ella. Los capítulos siguientes del libro dan cuenta de su maduración intelectual, al tratar variados temas de la cultura cubana contemporánea, a partir de un consistente discurso teórico, expresivo de lo mejor de la crítica cultural cubana de la actualidad.

Como es posible apreciar, el espacio biográfico que se configura en ese vigoroso corpus de memorias, autoficciones, autobiografías y ensayos de inflexión autobiográfica evidencia cómo es variada la experiencia de la diáspora cubana-estadounidense y su escritura. Precisaré la institución literaria cubana acceder a ese corpus de manera más diáfana, acostumbrarse con esa escritura bifronte, que reclama su cubanidad en inglés, que circula en traducción, que se distancia de las formas más tradicionales de representación de la nación y que interpela permanentemente un sentido homogéneo de lo comunitario. Hacer una lectura transversal, simbólica, cultural y política del espacio biográfico generado en esa textualidad puede funcionar como sugestivo horizonte de lectura de una memoria comunitaria diaspórica, y, por extensión, de una memoria cultural cubana.

REFERÊNCIAS:

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. [L]
[SEP]

ALVAREZ BORLAND, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Por uma estética da globalização. São Paulo: Martin Editora, 2011

BEHAR, Ruth. *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*. New York: Beacon Press, 1993.

BEHAR, Ruth. *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks your Heart*. Boston: Beacon Press, 1996.

BEHAR, Ruth. *An Island Called Home: Returning to Jewish Cuba*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

BURUNAT, Silvia; GARCÍA, Ofelia. *Veinte años de literatura cubanoamericana*. Tempe: Bilingual Press, 1988.

CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. [L]
[SEP]

CÁMARA, Madeline. *Review Cuba Studies 33*. Edição de Lisandro Perez e Uva De Aragon. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015. p. 220-222.

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

DE LA CAMPA, Roman. *Cuba On My Mind: Journeys to a Severed Nation*. London/New York: Verso, 2000.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. *Anthropos 29*, Barcelona, 1991.

DE LA NUEZ, Iván. *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea, 1998.

- FORNET, Ambrosio. *Memorias recobradas*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 2000.
- FORNET, Ambrosio. *Narrar la nación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.
- FOWLWER, Víctor. Miradas a la identidad de la literatura de la diáspora. *Temas*, La Habana, n. 6, p. 122-132, abril-junio de 1996.
- PALMERO GONZALEZ, Elena. Diáspora. In: _____ e COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: Edufes, 2016.
- PEREZ FIRMAT, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994. [*Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana*. Madrid: Colibrí Editorial, 2000].
- PEREZ FIRMAT, Gustavo. *Next Year in Cuba: A Cubano's Coming of Age in America*. New York: Doubleday, 1995. [*El año que viene estamos en Cuba*. Houston: Arte Público Press, 1997.]
- PEREZ FIRMAT, Gustavo. *Own Private Cuba: Essays on Cuban Literature and Culture*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.
- PEREZ FIRMAT, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal, 2000.
- PEREZ FIRMAT, Gustavo. Trascender el exilio: la literatura cubana-americana hoy. In:
FORNET, Ambrosio (Org.). *Memorias recobradas*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 2000.
- RIVERO, Eliana. *Discursos desde la diáspora*. Cádiz: Aduana Vieja, 2005.
- ROJAS, Rafael. Diaspora and Memory in Cuban Literature. In: O'REILLY, Andrea (Ed.). *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. New York: SUNY Press, 2007. p. 237-251.
- ROJAS, Rafael. Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía postnacional. *Encuentro de la cultura cubana*, v. 12/13, p. 136-146, 1999.

DIÁSPORA E LINGUAGEM NA OBRA DE JUNOT DIAZ: UMA POÉTICA DA EXTRATERRITORIALIDADE

Lívia Santos de Souza¹

RESUMO: No presente trabalho, pretende-se ler alguns aspectos da obra do escritor dominicano americano Junot Díaz à luz das reflexões de George Steiner sobre a extraterritorialidade como poética de escritura e da releitura desse conceito levada a cabo por Gasparini (2010) em “a extraterritorialidade do pobre”. Para tanto, serão analisados aspectos relativos à elaboração de sua língua literária, o repertório cultural que conforma seu universo ficcional e a inclusão de reflexões sobre a própria condição diaspórica nas narrativas. Assim, longe de esgotar o debate sobre a extraterritorialidade como poética na obra de Díaz, este artigo procura partir dos três eixos citados para explorar a transamericanidade do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas diaspóricas; Literatura Dominicana-americana; extraterritorialidade

ABSTRACT: In the present paper, we intend to read some aspects of the work of the American Dominican writer Junot Díaz in the light of George Steiner's reflections on extraterritoriality as a poetic of writing and considering the re-reading of this concept carried out by Gasparini (2010) in "the extraterritoriality of poor". To do so, we will analyze aspects related to the elaboration of his literary language, the cultural repertoire that conforms his fictional universe and the inclusion of reflections on his own diasporic condition in the narratives. Thus, far from exhausting the debate on extraterritoriality as poetic in Diaz's work, this article seeks to start from the three axes cited to explore the transamericanity of the author.

KEYWORDS: Diasporic Literatures; Dominican American Literature; Extraterritoriality

Introdução

No ensaio escrito em 1969 que posteriormente daria nome ao conjunto maior de textos elaborados por George Steiner nesse momento, *Extraterritorial*, o crítico franco-americano reflete sobre a condição de escritores “desabrigados” do ponto de vista da língua, autores que como o crítico em

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ \ Universidade Federal da Integração Latino Americana- UNILA

questão desenvolveram sua obra em idiomas diferentes dos aprendidos em seus países de origem.

Junot Díaz, dominicano radicado nos Estados Unidos desde a infância, é um exemplo de artista cuja obra dialoga diretamente com essa experiência. Seus livros, objeto de estudo do presente trabalho, o volume de contos *Drown*, de 1996; o romance *The brief wondrous life of Oscar Wao*, publicado em 2007 e seu título mais recente, *This is how you lose her*, de 2012, são poderosos exemplos da riqueza de narrativas elaboradas em contextos diaspóricos, uma vez que promovem o encontro de elementos provenientes das diversas tradições literárias a que se vinculam simultaneamente.

Assim, o presente artigo pretende ler alguns aspectos da obra de Díaz levando em consideração o conceito de extraterritorialidade como poética de escritura, trabalhado por Steiner e sua releitura levada a cabo por Pablo Gasparini em “A extraterritorialidade do pobre” (2010), de forma a caracterizar Díaz como escritor identificado com um espaço transamericano. Afim de atingir esse objetivo, foram selecionados três pontos centrais que pretendem organizar a presente análise. O primeiro elemento diz respeito aos aspectos relativos à elaboração da língua literária do escritor. Em seguida, será analisado o repertório cultural que conforma seu universo ficcional e, por último, a inclusão de reflexões sobre a própria condição diaspórica nas narrativas.

Sobre o primeiro ponto, cabe observar que os textos de Díaz, compostos em um inglês fortemente marcado pelo espanhol de origem, pode ser identificado com as noções de *translingualism*, abordada por Kellman (2000) e de poética translinguística, elaborada por Pratt (2004). Em relação ao segundo, que versa sobre a diversidade de repertório acessada pelo escritor identificado com diásporas contemporâneas, seja nos contos ou no romance, o que se observa na composição dos textos é uma profusão de referências, que inclui de dados da história dominicana a citações de histórias em quadrinhos e livros de ficção científica. Já sobre o terceiro e último ponto pode-se observar que unido a esse repertório transcultural constantemente acessado está a consciência de pertencimento a um contexto híbrido, elemento diversas vezes revisitado tanto em *Drown*, quanto em *The brief wondrous life of Oscar Wao* e *This is how you lose her*.

Dessa forma, longe de esgotar o debate sobre a extraterritorialidade como poética na obra de Díaz, o presente trabalho pretende partir dos três eixos citados para explorar a transamericanidade do autor, demonstrando como a experiência diaspórica influi diretamente na composição das obras, nos mais diversos âmbitos.

Diáspora e linguagem na obra de Junot Díaz

Para George Steiner, a crença de que manter certo domínio da língua materna intimamente ligada a uma identidade nacional é uma virtude essencial para um escritor não é algo tão antigo quanto se supõe, data do século XIX com o romantismo. No entanto, é essa falsa associação obrigatória entre um escritor e uma única língua a responsável pela estranheza provocada quando encontramos escritores que transitam entre diferentes universos linguísticos.

O escritor extraterritorial de Steiner seria, portanto, um sujeito que transita entre línguas, escolhendo como veículo literário um idioma diferente de sua língua materna. Os exemplos com que trabalha em seu livro, Vladimir Nabokov e Samuel Becket, representam alguns dos maiores nomes da literatura no século XX, intelectuais que por diversas razões optaram por seguir essa forma tão radical de exílio que é o exílio linguístico.

A produtividade do conceito é inegável. Em seus ensaios, Steiner demonstra como o movimento entre línguas é, mais do que um dado biográfico, um recurso estético nesses autores, um elemento constitutivo de sua poética. O autor o faz evidenciando, por exemplo, como são profundas as influências do russo no inglês de Nabokov e como uma leitura abrangente da obra de Beckett só é possível através do confronto entre as versões inglesas e francesas de seus textos. Outro objeto de estudo de *Extraterritorial* é a produção de Jorge Luis Borges, que embora tenha escrito toda a sua obra em seu espanhol materno é um escritor que sempre acessou um repertório cultural e linguístico que extrapolava os limites de seu idioma.

Porém, o conceito tradicionalmente associado a esses autores não se limita a eles, e pode ser repensado contemporaneamente - em um momento em que a massividade dos trânsitos globais supera a ideia do intelectual exilado moderno estudado por Steiner-, alargando-se o corpus e incorporado,

por exemplo, a percepção de Edward Said (2003) quando pensa o sujeito extraterritorial não só associado ao intelectual em exílio, mas também à produção cultural das massas de migrantes e refugiados cada vez mais volumosas na contemporaneidade. Como afirma Pablo Gasparini (2010) em “La extraterritorialidad del pobre”, um artigo que traz essa nova dimensão ao conceito:

Releer el concepto de extraterritorialidad ya no a través de la figura del exiliado cosmopolita sino a través de la del migrante desposeído supondrá no tan sólo otro corpus de autores sino también el análisis de un tipo de relación identitaria particular con la lengua del país anfitrión, y fundamentalmente otra serie de connotaciones para el concepto de extraterritorialidad construido en verdad sobre la figura del extranjero poliglota consciente de la valía de su diferencia cultural y lingüística (p. 107-108)²

O sujeito extraterritorial da contemporaneidade, dessa forma, acrescenta traços ao perfil originariamente pensado por Steiner. Para compreendê-lo, torna-se necessário pensar o lugar das línguas nas configurações contemporâneas da globalização, como aponta Mary Louise Pratt em “Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística” (2011). Muitas vezes inconsciente “do valor de sua diferença cultural e lingüística”, para retomar Gasparini, esse sujeito se vê impelido para o idioma do país receptor. Mais do que uma escolha, a adoção da nova língua se torna em muitos casos uma imposição cultural motivada por fatores de ordem política e econômica. Entretanto, esse processo dificilmente promove o apagamento completo da língua materna, pois como afirma Mary Louise Pratt, “cuando las personas se mudan, su lenguaje se muda con ellas”³ (2011, p. 243).

Nesse contexto, o escritor extraterritorial da contemporaneidade desenvolve com bastante frequência o que a crítica de origem canadense radicada nos Estados Unidos denomina uma *póetica translingüística*. Tal

² Reler o conceito de extraterritorialidade já não através da figura do exilado cosmopolita mas sim através da do migrante sem posses supõe não só outro corpus de autores mas também uma análise de um tipo de relação indenitária particular com a língua do país anfitrião, e fundamentalmente outra série de conotações para o conceito de extraterritorialidade construído de verdade sobre a figura do estrangeiro poliglota consciente do valor de sua diferença cultural e lingüística (p. 107-108)

³ “quando as pessoas se mudam, sua língua se muda com elas”. Tradução da minha autoria. Doravante, todos os trechos traduzidos da obra são da minha autoria.

fenômeno, que ganha cada vez mais força no atual estágio da globalização, caracteriza a escritura de autores que operam “simultaneamente em más de un registro lingüístico” (2011, p. 250). Trata-se de textos que do ponto de vista da recepção, são percebidos como portadores de um “sotaque”, de uma inflexão verbal expressiva da realidade cultural do deslocamento. Para um leitor bilíngue, obras com esse perfil provocam uma experiência singular, a de “estar leyendo en un lenguaje y escuchando en otro” (2011, p.250).

Pratt aponta ainda uma característica fundamental dos sistemas lingüísticos que não se pode ignorar em contextos de “fricção”, para utilizar um termo próprio desse universo teórico, entre línguas: sua extroversão. Assim:

El lenguaje tiene una disposición externa a capturar elementos de otros sistemas con los que entra en contacto; los lenguajes están activamente abiertos e inclusive son atraídos por aquello que los distingue del otro lenguaje. Esta apertura activa de los sistemas lingüísticos hace que el lenguaje sea incontenible y transgresor (esta no es la manera en que los lingüistas están entrenados para concebir al lenguaje) (2014, p. 251).⁴

A linguagem do escritor identificado com a poética translingüística, dessa forma, se deixa impregnar pelo contato, nem sempre pacífico, entre sua língua materna e o idioma do país receptor. Enxergar riqueza e vitalidade na impossibilidade de “pureza” da linguagem no mundo contemporâneo é, sem dúvidas, um dos maiores acertos da reflexão de Mary Louise Pratt.

Outro conceito em sintonia com a ideia de extraterritorialidade de Steiner (recodificada no pensamento de Said e no trabalho de Pablo Gasparini) e da poética translingüística de Pratt é o translinguismo, desenvolvido por Steven G. Kellman, que o define como: “the phenomenon of authors that write in more than one language, or at least in a language other than your primay one”⁵ (2000, p. 18). O crítico ressalta, no entanto, que mais do que uma categoria classificatória sem propósito, esse fenômeno funciona como valiosa

⁴ A linguagem tem uma disposição externa para capturar elementos de outros sistemas com os que entra em contato; as línguas são ativamente abertas e inclusive são atraídas por aquilo que as distingue umas das outras. Esta abertura ativa dos sistemas lingüísticos faz com que a linguagem seja impossível de conter e transgressora (esta não é a maneira que os linguistas estão treinados para conceber a linguagem)

⁵ O fenômeno de autores que escrevem em mais de uma língua ou pelo menos em uma língua diferente de sua primeira.

ferramenta de análise, uma vez que permite identificar nos escritores com esse perfil toda uma tradição literária.

O conceito, desenvolvido no livro *The translingual imagination* (2000) e retomado em diversos artigos publicados pelo autor tem o mérito de colocar o foco no trânsito entre diferentes idiomas, na dimensão “trans”, desconstruindo a linearidade e o binarismo que se esconde nos conceitos de bilinguismo ou mesmo multilinguismo.

Em diálogo com Ilan Stavans, Kellman (2015) desenvolve a ideia de que existe uma sensibilidade translingual, um estágio alcançado por textos que se mostram conscientes tanto do poder quanto das limitações impostas pelo meio verbal utilizado. Para Stavans, essa sensibilidade estaria identificada com:

“the profound conviction that words are more than instruments to portray the universe. That they are universes in themselves. That words are interchangeable yet irreplaceable. That fine literature isn’t only saying something well but saying it with the exact words and in the appropriate language”⁶.

A partir dessa ideia é possível explorar algumas das principais características de textos marcados por uma estética translingual, segundo Kellman.

O autor afirma que o escritor translingual apresenta uma tendência a ser mais meticuloso com a escolha de seus recursos, “translingualism verily enables writers and readers to go beyond the familiar words of the tribe”⁷ (p. 537). Por estar em uma posição, nem sempre confortável em uma língua diferente da materna, tais escritores apresentariam uma maior preocupação nesse sentido, representando uma versão intensificada da que é descrita como a característica básica do literário entre os formalistas russos, “defamiliarization. More so than in the work of other writers, language is foregrounded, even challenged, in the texts of translinguals” (p. 538)⁸.

⁶ A profunda convicção de que palavras são mais do que instrumentos para representar o universo. Que elas são universos em si. Que palavras são intercambiáveis e ainda insubstituíveis. Que a boa literatura não é somente dizer alguma coisa bem dita mas sim dizê-lo com as palavras exatas na linguagem apropriada. Tradução da minha autoria. Doravante, todos os trechos traduzidos da obra são da minha autoria.

⁷ O translinguismo de fato capacita escritores e leitores a ir além das palavras familiares da tribo

⁸ Des-familiaridade. Mais do que outros escritores, a linguagem é colocada em primeiro plano, e até mesmo desafiada nos textos de escritores translinguais

Díaz, com sua complexa multifiliação literária, cultural e linguística, pode ser considerado, sem dúvida, no que Steiner descrevia como um escritor “deslocado ou em hesitação de fronteira” (1990, p. 15), uma posição nada próxima do “sonambular” romântico. Como o próprio Díaz afirma em uma de suas entrevistas: “English is a language that I learned and it's become in some ways my absolute dominant language, and yet it is completely the alien language. It's not the language that feels organic to me”⁹. Ao confirmar essa dupla relação com o inglês, de pertencimento e de estranhamento, o escritor nos abre um caminho para poder pensar como funciona sua imaginação translingual e, conseqüentemente, estudar sua produção literária na órbita de uma poética translinguística.

A posição do escritor extraterritorial na contemporaneidade, tão complexa como fascinante, muito mais do que um entrave representa uma característica comum a alguns dos escritores de maior destaque das últimas décadas. Se Steiner aposta no desarraigo como um processo capaz de gerar, de impulsionar, a escrita de nomes do século XX, nesse início do século XXI observamos a capacidade de renovação desse impulso. Isso se materializaria no texto literário de várias formas e, a fim de contemplar o corpus do presente trabalho, selecionei três dos recursos mencionados pelo crítico de origem francesa radicado nos Estados Unidos.

O primeiro deles é a importância do translinguismo na obra de Junot Díaz, não só como suporte verbal de sua escrita, mas também como tema e, especialmente, como reflexão metalinguística, considerando que o pertencer a duas línguas é constantemente revisitado e problematizado em seus textos de ficção.

Um segundo elemento é a tendência dos escritores extraterritoriais a explicitar em suas obras um repertório de diversas fontes e tradições, questão que está fortemente marcada pela própria condição diaspórica. Na obra de Díaz é nítida a inclusão de elementos de diversas procedências culturais.

⁹ Inglês é uma língua que eu aprendi e que se tornou de várias formas minha língua dominante. E ainda assim é uma língua completamente alienígena para mim. Não é a língua que eu sinto como orgânica. Disponível em: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105193110>

Por último, me interessa como Steiner enxerga na extraterritorialidade não algum tipo de traição à língua materna, mas sim um movimento rico e produtivo artisticamente. Para exemplificar essa questão com o corpus selecionado, tento demonstrar como a opção pelo inglês no caso de Díaz não pode ser reduzida a argumentos de caráter editorial, embora esses também sejam dados que se deve levar em consideração quando se analisa a obra de escritores diaspóricos.

Em uma de suas considerações sobre Nabokov, Steiner afirma que para esse escritor extraterritorial, essa condição, o desabrigo linguístico, pode se traduzir tanto no suporte verbal quanto na temática. Essa é uma colocação que certamente não se limita a Nabokov. Verifica-se que em escritores diaspóricos contemporâneos cuja obra está marcada pelo trânsito entre línguas, a tematização do conflito linguístico é recorrente, dotando ao texto de um significativo caráter metalinguístico. Essa consciência auto-reflexiva é evidente nos textos de Díaz, desde a própria seleção das epígrafes dos livros. O poema de Pérez Firmat que abre *Drown* e que oportunamente incluí como epígrafe do presente capítulo traduz com bastante sensibilidade essa ideia. Díaz, como o eu-lírico do poema, também desenvolve uma complexa relação com a língua que utiliza para elaborar seus livros. Ao mesmo tempo em que essa língua é seu principal veículo de comunicação, sua relação com ela estará sempre mediada pela outra, o idioma materno, em certo sentido perdido. Esse é um movimento fundamental quando se pensa hoje a extraterritorialidade

Para refletir sobre a espessura metalinguística que assume a obra de Díaz é conveniente remeter a alguns de seus textos. Em diversos momentos, o autor problematiza em seu universo ficcional a experiência de ser bilíngue. Cabe observar, no entanto, que o que postulo aqui como bilinguismo não é necessariamente a presença constante do texto nas duas línguas com as quais se identifica o autor, mas sim a existência de uma relação íntima com essa língua materna na língua adotada. Feito esse esclarecimento, tomo como exemplo inicial um trecho de “The cheater’s guide to love” narrativa incluída em *This is how you lose her*. No texto, Yuniors se relaciona com uma mulher dominicana casada que está em Boston temporariamente para um curso de pós-graduação:

At the end of the semester she returns home. My home, not your home, she says tetchily. She's always trying to prove you're not Dominican. If I'm not Dominican then no one is, you shoot back, but she laughs at that. Say that in Spanish, she challenges and of course you can't (2013, p. 235)¹⁰.

No trecho, embora redigido completamente em inglês, fica clara a tensão que existe entre ser dominicano e não ter domínio da língua espanhola. O narrador se posiciona, no entanto, no sentido de afirmar a independência entre essas duas dimensões. Ser dominicano no contexto diaspórico muitas vezes pressupõe características bastante distintas das postuladas pelo sujeito que não vivencia essa experiência específica de deslocamento.

O aprendizado da língua estrangeira também aparece como tema literário, configurando uma experiência importante para a compreensão da situação bilíngue do sujeito diaspórico. Em "Invierno", única das narrativas de *This is how you lose her* mais próxima do momento da migração em si e, portanto, tematicamente mais próxima do universo de *Drown* são narradas as primeiras semanas de Yunior, Rafa e sua mãe nos Estados Unidos:

Pretty early on Mami decided that watching TV was beneficial; you could learn the language from it. She saw our young minds as bright, spiky sunflowers in need of light, and arranged us as close to the TV as possible to maximize our exposure. We watched the news, sitcoms, cartoons, Tarzan, Flash Gordon, Jonny Quest, The Herculoids, Sesame Street—eight, nine hours of TV a day, but it was Sesame Street that gave us our best lessons. Each word my brother and I learned we passed between ourselves, repeating over and over, and when Mami asked us to show her how to say it, we shook our heads and said, Don't worry about it. (2013, p)¹¹

A TV é sem dúvida um dos recursos mais frequentemente descritos como decisivos para o aprendizado da língua inglesa em contextos migratórios. Aparece inclusive como tema na obra de outros escritores *latinos*

¹⁰ No fim do semestre ela volta para casa. Minha casa, não a sua casa, ela diz, tecnicamente. Ela sempre esta tentando provar que você não é dominicano. Se eu não sou dominicano, então ninguém é, você dispara em resposta, mas ela ri disso. Diz isso em espanhol, ela desafia e é claro que você não consegue.

¹¹ Muito cedo Mami decidiu que assistir TV era benéfico; você pode aprender a língua com ela. Ela via nossas mentes jovens como girassóis brilhantes com necessidade de luz, e nos colocava o mais perto da tv possível para maximizar nossa exposição. Nós assistíamos notícias, sitcoms, desenhos animados, Tarzan, Flash Gordon, Jonny Quest, The Herculoids, Sesame Street— oito, nove horas de TV por dia, mas era vila sésamo que nos dava nossas melhores lições. Cada palavra que eu e meu irmão aprendíamos nós repassávamos um para o outro, repetindo de novo, e de novo e mais uma vez, e quando Mami nos perguntava como dizer isso nós balançávamos nossas cabeças e dizíamos, não se preocupe com isso.

nos EUA, como no texto “No speak english” incluído em *The house on mango street* de Sandra Cisneros. Diferente da mãe do texto da escritora de origem mexicana, a *Mami* dos contos de Díaz incentiva abertamente a aquisição do idioma estrangeiro por parte dos filhos. Em ambos os casos, no entanto, a essa figura feminina é negado esse aprendizado. De fato, as únicas personagens monolíngues em espanhol que vivem nos Estados Unidos na obra de Díaz em seus três livros são as mães de Yuniór\Rafa e de Lola\Oscar. Essa figura feminina fundamental em grande parte das narrativas representa o maior vínculo com o espanhol nativo, com essa metafórica e literal língua materna.

Mary Louise Pratt, no já citado artigo de 2014, chama atenção para esse fato, “el monolingüismo mantiene a las mujeres bajo el control sexual y fuera del mercado laboral, una distribución a menudo codificada positivamente: las mujeres como custodias de la tradición”¹² (2014, p. 245). No caso das personagens maternas de Díaz, no entanto, esse processo se rompe quando em ambos os casos descritos os homens deixam o lar e elas se veem obrigadas a encontrar um lugar no mundo do trabalho no novo país. Sua relação com a língua, no entanto, não se altera substancialmente, diferente dos filhos, elas vão se inserir em um circuito de trabalho que não necessariamente exige domínio do inglês. Esse é um exemplo fundamental para a reflexão sobre como a linguagem está intimamente relacionada à globalização na contemporaneidade.

Esse ainda é um trecho significativo para se compreender aquele efeito que Mary Louise Pratt descreve ao falar sobre a percepção do sujeito bilíngue quando entra em contato com textos identificados com sua poética translinguística: “estar leyendo en un lenguaje y escuchando en outro (2011, p.250)”¹³. Fica claro para o leitor, que embora escrito integralmente em inglês, o diálogo presente no texto não pode ter se dado em outra língua além do espanhol, isso ocorre porque Díaz “escreve com sotaque”, para utilizar outra expressão também empregada por Pratt.

¹² O monolingüismo mantém as mulheres sob o controle sexual e fora do mercado de trabalho, uma distribuição com frequente codificada positivamente: as mulheres como custódias da tradição

¹³ Estar lendo em uma língua e escutando em outra

Em outra das narrativas do mesmo livro “The Pura principle” surge outra dessas mulheres, curiosamente também uma mãe, Pura, a última namorada de Rafa antes de sua morte:

Guapísima as hell: tall and indiecita, with huge feet and an incredibly soulful face, but unlike your average hood hottie Pura seemed not to know what to do with her fineness, was sincerely lost in all the pulchritude. A total campesina, from the way she held herself down to the way she talked, which was so demotic I couldn’t understand half of what she said – she used words like *deguabinao* and *estribao* on the regular.¹⁴

Nas palavras de Yunior, Pura era uma Dominicana *dominicana*. É importante colocar que essa é uma das poucas palavras em espanhol que aparecem em itálico no livro. Esse trecho, como no supracitado diálogo de “The cheater’s guide to love”, reforça a percepção de que o livro não veicula uma concepção fechada da dominicanidade, mas que se questiona sobre o tema constantemente e de que a língua desempenha um papel fundamental nesse sentido. Como na outra citação, aqui Yunior permite que se compreenda que existem diferenças no plano linguístico entre ele como sujeito diaspórico e dominicanos que mantêm outra relação com o país natal, mas isso não apaga seu vínculo com esse espaço.

Mas é, sem dúvida, *The brief wondrous life of Oscar Wao*, o livro em que o trabalho no nível metalinguístico adquire seu voo mais elevado na obra de Díaz. Desde o início, o romance gira em torno de uma palavra: *fukú*, termo que denomina a maldição que cerca Oscar e sua família, ao mesmo tempo em que seria um fenômeno responsável por eventos como a morte de J. F. Kennedy e que estaria intimamente ligado a figura de Trujillo. No entanto, outra palavra complementa essa relação, *zafa*. Se o *fukú* é a maldição, *zafa* representaria seu oposto, uma forma de proteção contra ela. Assim, como declara Yunior, o livro é um romance sobre o *fukú*, mas ao mesmo tempo uma tentativa de neutralizá-lo: “Even now I write these words I wonder ain’t a *zafa* of sorts. My very own counterspell” (2008, p. 7)¹⁵.

¹⁴ Guapísima pra caralho: Alta e indiecita, com enormes pés e uma inacreditável cara boazinha, no entanto, diferente da gatinha padrão Pura parecia não saber o que fazer com a sua beleza, ela estava sinceramente Perdida em sua pulchritude. Uma campesina total, do jeito que se portava ao jeito como falava, que era tão inadequado que eu não podia entender metade do que dizia – ela usava palavras como *deguabinao* e *estribao* frequentemente.

¹⁵ Mesmo agora que eu escrevo essas palavras eu imagino se elas não são um tipo de *zafa*. Meu próprio contrafeitiço.

Em *The brief wondrous life of Oscar Wao*, em diversos momentos da narrativa, Yunió interrompe o fluxo da trama para comentar a verossimilhança de determinados personagens, como no trecho em que apresenta Ybón, a última paixão de Oscar: “I know what negroes are going to say. Look, he is going suburban tropical now. A puta and she’s not a underage snort-addicted mess? Not believable” (2008, p. 284)¹⁶ Os jogos metaficcionalis de Díaz são também uma forma de potencializar sua extraterritorialidade, já que ajudam a evidenciar o multipertencimento da voz narrativa.

Em seu inventário de escritores extraterritoriais, Steiner observa como ponto comum entre nomes bastante diversos entre si o acesso a uma “biblioteca labiríntica” de referências. De fato, o escritor que transita por diferentes tradições linguísticas se ancora a uma multiplicidade de referências, porém, no caso do escritor diaspórico contemporâneo essa configuração assume formas extremamente instigantes. Se, como afirma Steiner, “Faulkner e Dylan Thomas podem um dia ser incluídos entre os últimos grandes proprietários de casa da literatura” e se “O emprego de Joyce na berlitz e a residência de Nabokov em um hotel suíço podem vir a ser signos dessa época” (1990, p. 27), na contemporaneidade, as literaturas de língua inglesa tem residido com uma frequência cada vez maior em guetos e pequenos apartamentos abarrotados de imigrantes das mais diversas partes do mundo. Pense-se sobretudo em uma literatura de língua inglesa associada com gêneros de consumo massivo da contemporaneidade.

Embora toda a obra de Díaz empregue em maior ou menor medida esse recurso, é em *The brief wondrous life of Oscar Wao* que ele atinge todo o seu potencial. Em um trecho do prólogo do romance, por exemplo, Yunió descreve Trujillo comparando-o a personagens de ficção:¹⁷ “He was our Sauron, our Arawn, our Darkseid, our Once and Future Dictator, a personaje so outlandish, so perverse, so dreadful that not even a sci-fi writer could have made his ass up.” (2008, p. 2)¹⁸. Em outro trecho “it wasn’t like In the time of butterflies where a kindly Mirabal sister steps up and befriends the poor

¹⁶ Eu sei muito bem o que nego vai dizer. Olha só, agora ele está parecendo um escritor provinciano dos trópicos. Uma puta que não cheira coca, nem está meio pirada, nem é menor de idade? Não rola.

¹⁸ Foi o nosso Sauron, nosso Arawn, nosso Darkseid, nosso Único e Eterno Ditador, um personagem tão vil, tão grotesco e perverso que nem mesmo um escritor de ficção científica teria concebido o sujeito. (2009, p.12)

scholarship student” (2008, p. 83)¹⁹; em uma de suas numerosas notas vemos ainda uma curiosa associação entre o quadrinista Jack Kirby e o escritor martiniquenho Édouard Glissant:

My shout out to Jack Kirby aside, it is hard a third worlder not to feel a certain amount of affinity for Uatu the Watcher, he resides in the hidden blue area of the moon and we DarkZoners reside (to quote Glissant) on “la face cachée de la terre” (Earth’s hidden face). (2008, p. 92)

A partir desses três exemplos é possível observar o lugar relevante que adquire o universo das referências na elaboração da linguagem literária de Díaz. Partindo de um variado repertório se estabelecem vínculos tanto com os elementos mais populares da cultura norte-americana, as histórias em quadrinhos, os romances de ficção científica quanto com elementos vinculados à tradição literária caribenha, como é o caso das referências ao romance da também dominicano-americana Julia Alvarez ou à citação do ensaísta martiniqueño Édouard Glissant. Mas é na associação entre esses elementos tão díspares que reside toda a riqueza desse recurso, não existe uma hierarquia ou qualquer tipo de valoração em relação ao emprego dessas referências, elas representam a mesma função estética e integram igualmente a poética do autor.

Mas o acesso a essa biblioteca labiríntica, para prosseguir com a ideia de Steiner não se configura apenas através da citação, há ainda proximidades evidentes com a obra de escritores, de origens igualmente diversas, mas também selecionados a partir de vínculos estabelecidos com uma condição deslocada. Três nomes merecem destaque quando se pensa nos repertórios literários do escritor: o martiniquenho Patrick Chamoiseau, o nuyoricano Piri Thomas e a afro-americana Toni Morrison. É significativo também que essas sejam as referências apontadas por Díaz em diversas entrevistas. Os três são escritores profundamente marcados por um complexo trabalho com questões raciais, ainda que de maneira bastante distinta, no plano da linguagem.

¹⁹ Não aconteceu como em *No tempo das borboletas*, no qual uma das amáveis irmãs Mirabal ficava amiga de uma aluna pobretona bolsista. (2009, p. 89)

Assim, ao escolher filiar-se a esses nomes Díaz marca uma opção não só política, mas também estética.

O recurso das notas, por exemplo, absolutamente marcante em *The brief wondrous life of Oscar Wao* com frequência foi apontado como uma influência do norte-americano David Foster Wallace. Díaz, no entanto, aponta o romance *Texaco*, escrito pelo martiniquenho Patrick Chamoiseau, como sua principal inspiração nesse livro. As notas de Díaz, como as de Chamoiseau, não tem por objetivo principal fornecer traduções sobre elementos culturais com os quais um leitor pouco familiarizado com a realidade caribenha poderia ter, mas sim complementar a trama, comentá-la e certamente, enriquecê-la.

A vencedora do prêmio Nobel Toni Morrison é outro nome que converge no universo criativo de Díaz, não só pela afinidade temática, mas especialmente pelas formas de construção da voz narrativa. Como em vários livros de Morrison, Yunior é um narrador que mesmo integrando a trama assume uma posição de onisciência, seus fluxos de consciência permitem que tenhamos acesso a diversas facetas da mesma história. Simultaneamente, ele o faz a partir de um lugar de fala muito específico e sempre evidenciando seu lugar de fala como sujeito diaspórico que também se identifica com a comunidade negra estadunidense.

Outra referência que merece destaque, especialmente na elaboração de *Drown*, é *Down these mean streets*, do escritor *nuyorican* Piri Thomas. Nesse romance publicado ainda nos anos 60, e como a obra de Díaz, elaborado em inglês, são tematizadas uma série de questões que seriam retomadas por Díaz em seu livro inaugural como a relação entre as comunidades negra e latina e o cotidiano de jovens que crescem em um ambiente marcadamente diaspórico. *Down these mean streets* é, como *Drown* um livro sobre um tema universal, o amadurecimento de um jovem, em um contexto muito específico, o gueto afro-latino nos Estados Unidos.

A extraterritorialidade, pensada como uma poética, pode funcionar ainda como chave para a reflexão sobre uma última questão na obra de Díaz. Compreendê-lo como escritor extraterritorial permite por exemplo, lançar um olhar mais profundo sobre a escolha do inglês como língua literária. Não é incomum que a adoção dessa língua como idioma literário seja associada a questões meramente editoriais no caso de escritores *latinos*, afinal, escrever em

espanhol limitaria o público do escritor diaspórico em seu país de recepção e dificultaria sua inserção no mercado norte-americano hegemônico, como afirma Kellman (1991) essa é também uma decisão política.

Nesse sentido, também pensando Nabokov, Steiner afirma que o escritor de origem russa “se deslocou por sucessivas línguas, como um potentado em viagem” (1990, p. 19). O deslocamento linguístico, conforme apresentado por Steiner pode também configurar um dos recursos que torna essa literatura produzida por escritores que mantém uma relação não canônica com a língua materna tão rica. A “cama de gato” linguística de Nabokov ganha novas configurações nas mãos de escritores que no século XXI precisam construir suas “casas de palavras” para mais uma vez evocar os termos de Steiner.

Outra crítica recorrente quando se analisa a presença do espanhol em obras elaboradas por escritores de origem latina que escrevem em inglês é que o uso desses termos se daria de forma artificial e muitas vezes apenas para fornecer algo de cor local ao leitor norte-americano que busca nessa literatura algo exótico. De fato, especialmente em *The brief wondrous life of Oscar Wao*, em diversos momentos as notas deixam transparecer que o interlocutor pretendido é alguém pouco familiarizado com a cultura dominicana de forma geral, o que se observa nesses trechos, no entanto, é um constante enfrentamento com esse interlocutor. Mais do que agradá-lo, o narrador de Díaz parece interessado em provocá-lo, como fica claro em uma das notas presentes ainda no primeiro capítulo do romance, quando Yunior explica o que seria um *parigüayo*, um dos poucos dominicanismos sobre os quais ele oferece alguma satisfação ao leitor:

The pejorative *parigüayo*, Watchers agree, is a corruption of the english neologism “party watcher”. The word came into common usage during the First American Occupation of DR, which ran from 1916 to 1924 (*You didn't know we were occupied twice in the twentieth century? Don't worry, when you have kids they won't know the U.S. occupied Iraq either*) During the first occupation it was reported that members of the American Occupying Forces would often attend Dominican parties but instead of joining in the fun the outlanders would simply stand at the edge of dances and *watch* (...) (2008, p. 19) – grifo meu.²⁰

²⁰ O termo pejorativo *parigüayo*, concordam os Vigias, é uma corruptela do neologismo de origem inglesa “party watcher”. A palavra surgiu durante a primeira ocupação norte-americana na RD, que durou de 1916 a 1924 (*Vocês não sabiam que fomos ocupados duas vezes no século XX? Não se preocupem, quando tiverem filhos eles também não vão saber que os EUA ocuparam o Iraque*). Ao longo dessa primeira intervenção ocupação, conta-se que os membros das forças

A presença da nota, portanto, não tem como objetivo apenas esclarecer o significado e o uso do termo em questão, ela vai além disso, provocando esse interlocutor e demonstrando a complexidade da situação do escritor diaspórico. Esse recurso, portanto, mostra como o narrador de Díaz traduz em um sentido mais íntimo do que o da mera transposição de significados, ele promove uma mediação entre conceitos, manifesta a tensão de sua relação com o país receptor. Ao se apropriar de expressões típicas de gêneros informativos como “The word came into common usage” ou “is a corruption of the english neologism” e romper o gênero com o parêntese que insinua a falta de informação histórica do interlocutor, Yuniors demonstra que transita também dentro dessa língua que aprendeu já no novo contexto e que é capaz de utilizá-la também para ironizar os falantes nativos dela.

A presença dessa interlocução nos livros é, de fato, um dos temas centrais para a compreensão do projeto estético de Junot Díaz. Se em *The brief wondrous life of Oscar Wao*, ela dá a entender que se direciona a alguém externo à comunidade dominicana nos Estados Unidos, o mesmo não ocorre nos outros dois títulos. Em *This is how lose her* as formas na segunda pessoa aparecem em várias das narrativas, no entanto, nesses textos Yuniors parece se dirigir explicitamente a si mesmo. Esse movimento, que tange ao âmbito retórico, mas também ao âmbito da comunicação textual, fornece mais uma evidência de que a obra de Díaz destoa da literatura escritas por latinos nos Estados Unidos que teria como público privilegiado a população não-latina, fenômeno descrito por autores como Pérez Firmat (2003). Sobre essa questão, Glenda Carpio afirma que o público ideal de Díaz é quem pode utilizar termos como *nigger* ou *negro* as “terms of endearment and affiliation”²¹.

Além disso, algo que a literatura de Díaz não provoca no leitor é conforto. Os narradores de Díaz dificilmente oferecem ao seu leitor qualquer “lure of the exotic, promising safe, uncompromising access to an unfamiliar world” (PÉREZ FIRMAT, 2003, p. 139)²² que certa “literatura étnica” dos Estados Unidos costuma oferecer. Ao contrário, Yuniors com muita frequência

de ocupação estadunidenses iam muito às festas dominicanas, mas que, em vez de participar da diversão os forasteiros ficavam à beira da pista de dança *observando*. (2009, p. 28)

²¹ Termos de carinho e afiliação

²² Isca de um exótico, promissora e seguro, descompromissado acesso a um mundo pouco familiar

dá voz a discursos que dificilmente se encaixam no que se espera dele. Inúmeros exemplos podem ser fornecidos nesse sentido, mas eu gostaria de chamar atenção para um trecho do último conto de *This is how you lose her*, “the cheater’s guide to love”. No trecho, Yuniors ofende, de forma intensamente agressiva e misógina, uma das mulheres com a que se envolveu e que aparece grávida em seu apartamento, algum tempo depois do fim da relação:

Only a bitch of color comes to Harvard to get pregnant. White women don’t do that. Asian women don’t do that. Only fucking black and Latina women. Why go to all the trouble to get into Harvard just to get knocked up? You could have stayed on the block and done that shit (2013, p. 205).²³

Nesse trecho, em que o narrador expressa um sentimento repulsivo de raiva entende-se que ele pode ser extremamente cativante em diversos momentos, mas isso não o isenta de comportamentos controversos como o descrito nesse trecho. Jogando com estereótipos, Díaz consegue dar voz a personagens extremamente complexos e por isso mesmo, verossímeis.

Assim, ao escrever em inglês, Díaz “não perde o sotaque”, para repetir a analogia feita por Pérez Firmat em alusão ao título do romance mais famoso de Julia Alvarez. Esse “sotaque mantido”, no entanto, não é adquirido na República Dominicana natal, é o que provém do gueto em New Jersey. É fundamental ter isso em conta para entender que o uso do inglês nesse caso não é uma traição ao espanhol, mas sim uma maneira de ser fiel à linguagem da comunidade em que o autor se insere e de render a ela tributo, utilizando essa variedade marginal e, portanto, marcada por preconceitos, como matéria literária.

REFERÊNCIAS

DÍAZ, Junot. *Drown*. New York: Riverhead, 1996.

_____. *Afogado*. Rio de Janeiro Record, 1998.

²³ Só uma filha da puta de cor vem para Harvard para engravidar. Mulheres brancas não fazem isso. Asiáticas não fazem isso. Só as filhas da puta das Negras e Latinas. Por que se dar todo o trabalho de ser aceita em Harvard só para ser chutada? Você poderia ter ficado no bairro e feito essa merda.

_____ *The brief and wondrous life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007

_____ *This is How you lose her*. New York: Riverhead, 2012.

_____ *É assim que você a perde*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GASPARINI, Pablo. La exterritorialidad del pobre. in HOCHMAN, Nicolás (org). *Pensar el afuera*. Mar del Plata: Kazak Ediciones, 2010. pp. 103-121.

KELLMAN, Steven. *The translingual imagination*. Lincoln: U of Nebraska Press, 2000.

_____ Translingualism and the Literary Imagination. In: *Criticism*, 33 (4). Wayne State University Press: 527-41, 1991. <http://www.jstor.org/stable/23114991>. Consulta em 13 de Novembro de 2015.

_____ ; STAVANS, Ilan. The Translingual Sensibility: A Conversation Between Steven G. Kellman and Ilan Stavans. *L2 Journal*, 7(1), 2015. Disponível em: <http://scholarship.org/uc/item/0c50d7k6> . Consulta em 01 de Janeiro de 2016.

MORRISON, Toni. *Amada*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

PÉREZ-FIRMAT, Gustavo. *Tongue ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. Nova Iorque: Palgrave, 2003.

PRATT, Mary Louise. *Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística*. In: *Cuadernos de literatura* Vol. XVIII n.º36 • julio-diciembre 2014, págs. 238-253

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

STEINER, George. *Extrateritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THOMAS, Piri. *Down these mean streets*. New York: Vintage, 1997.

O ESCRITOR FORA DE SUA LÍNGUA

Rafael Gutiérrez¹

RESUMO: Que acontece quando o escritor deve escrever em uma língua que não é sua língua materna? Quando o escritor decide escrever sua ficção em outra língua, forçado pelas circunstâncias externas ou pelo esgotamento de sua própria língua? Este ensaio discute as possibilidades subversivas de escrever em outra língua, assim com o isolamento que este fato costuma produzir.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura – Exílio – Língua estrangeira

ABSTRACT: What happens when the writer use a language that is not their original language? When the writer decides to write his fiction in another language, forced by external circumstances or by the exhaustion of his own language? This essay discusses the subversive possibilities of writing in another language, as well as the isolation that this fact generates.

KEYWORDS: Literature – Exile – Foreign language

“no estrangeiro [...] a única coisa que resta é o próprio individuo e sua própria linguagem, sem nada nem ninguém como obstáculo.”
Joseph Brodsky

No início deste ensaio encontra-se uma questão pessoal, tal vez íntima, ou relacionada com essa inquietante estranheza do familiar. Sou um escritor que por vontade própria decidiu morar fora de seu país e fora de sua língua de origem. Embora sempre considere a possibilidade de voltar, por diversas razões esse retorno foi se tornando cada vez mais improvável. Sempre que penso nesse dilema, lembro de uma frase do escritor italiano Leonardo Sciascia: “Si ya cometiste el error de irte. No cometas nunca el error de volver”. Curioso que tenha sido um escritor que morou toda sua vida em seu país natal - entre Palermo e Roma - o autor dessa frase tão certa sobre a experiência do estrangeiro.

Quando tomei a decisão de morar fora de meu país não considere quais efeitos isso poderia ter para um escritor ou para um aspirante a escritor. Em

¹ Escritor, editor e crítico literário.

princípio pensava que a experiência do estrangeiro deveria ser potencialmente produtiva. Mas nunca pensei no que significava usar uma outra língua para escrever, para fazer literatura.

Todos aqui conhecemos a ideia de Proust retomada por Deleuze de que um escritor escreve em uma espécie de língua estrangeira. A frase de Proust, usada por Deleuze como epígrafe em *Crítica e clínica* é a seguinte: “Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”. O escritor, para Deleuze, “inventa na língua uma nova língua, uma língua estrangeira”. Os casos de Beckett ou Artaud seriam paradigmáticos dessa tentativa do escritor de “fazer buracos” na língua ou fazer a língua “delirar”, para evidenciar o que está por trás ou além da linguagem.

Seria um caso especial àquele do escritor que escreve “efetivamente” (duvidei sobre qual advérbio usar aqui: originalmente, verdadeiramente, efetivamente?) numa outra língua? Quando o escritor decide escrever sua ficção em outra língua, forçado pelas circunstâncias externas ou pelo esgotamento de sua própria língua? Wilcock confessa para seu amigo Antonio Requeni: “Me voy a Italia a escribir en italiano; el castellano ya no da para más” (Gasparini, 2014, p. 39).

“Nesse caso”, escreve Damián Tabarovsky, na mesma linha proposta por Deleuze, “a ficção submete a língua original a um estado de vacilação, de gagueira, de paradoxo. A um exílio permanente, à dúvida sobre a própria noção de original” (Tabarovsky, 2017, p. 39). Tabarovsky está falando do Copi, que inicia sua obra em francês com *O Uruguai* em 1972 e continua escrevendo em francês até sua morte (a única exceção é *La vida es un tango* escrito em espanhol, publicado em 1981). Para nosso amigo Pablo Gasparini o uso da língua estrangeira no caso de Copi, uma língua sem interdições, uma língua sem pátria, permite o “gozo da língua” ou o que ele chama “el desmadre de la lengua” que acontece justamente em um romance como *O Uruguai*.

Num ensaio recente Fredric Jameson analisa a obra de Raymond Chandler, escritor americano mas educado na Inglaterra e que, segundo ele, sempre manteve um distanciamento do inglês americano. No ensaio Jameson afirma que “o escritor numa língua de adoção já é um estilista por força das circunstâncias. Para ele, a linguagem nunca será espontânea; as palavras

nunca poderão voltar a ser descomplicadas” (Jameson, 2017, p. 196). Acho que todo estrangeiro já passou por essa sensação de sentir como as palavras na nova língua se tornam objetos, como se materializam no seu pensamento. O estrangeiro como aquele que pode evidenciar aquilo que se tornou banal para os nativos da língua. O estrangeiro, como analisa Fluser (2007) em seu ensaio autobiográfico, é o ser que pode revelar a banalidade do código da pátria (e por isso mesmo muitas vezes ser objeto de ódio). Deixar em evidência essa invisibilidade do acostumado é um dos efeitos que produz a desestabilização do olhar estrangeiro, e pode ser também um dos efeitos centrais das propostas literárias destes autores.

As posições teóricas que venho enumerando parecem apontar para as possibilidades subversivas do gesto escritural daqueles escritores situados fora de sua língua materna. E me parece que essa potencia subversiva, além da questão específica da língua, devem também do fato de que a experiência do escritor no exílio problematiza sua inserção no próprio meio literário (digamos no espaço formal e um tanto burocrático da *vida literária*), assim como sua relação com uma determinada tradição nacional, forçando-o a percorrer caminhos alternativos. Condições que podem favorecer a obra, mas que levam o escritor a um certo isolamento e ausência de reconhecimento e em alguns casos a uma profunda sensação de fracasso.

“A condição chamada exílio” é um texto do poeta russo-americano Joseph Brodsky redigido para uma conferência sobre exilados em Viena em 1988, um ano antes dele obter o Prêmio Nobel de literatura. Lembremos brevemente sua história de exílio. Em 1964 Brodsky foi acusado pelas autoridades soviéticas de “parasitismo social” e condenado a cinco anos de trabalhos forçados, dos quais somente cumpriu um graças à intervenção de Jean-Paul Sartre. Em 1972, as mesmas autoridades soviéticas lhe sugerem, não muito amigavelmente, que abandone o país. Diz a mitologia que Brodsky saiu da União Soviética com uma mala onde levava somente a máquina de escrever e um livro do poeta metafísico inglês John Donne. Depois de estadias em Viena e Londres, Brodsky se instala em Nova Iorque, e mais tarde passa a ter a nacionalidade americana. Ele próprio um exilado que passa a escrever em outra língua. Nesse texto, Brodsky usa uma metáfora que me pareceu perfeita para a figura do escritor no exílio: “ser um escritor exilado é como ser

um cão ou um homem lançado ao espaço dentro de uma cápsula (mais um cão do que um homem, claro, pois ninguém se dará ao trabalho de reavê-lo). E a cápsula é a língua. Para completar a metáfora, acrescenta-se que o tripulante não demora muito para descobrir que a cápsula gravita não rumo à Terra, mas rumo ao espaço sideral.” (Brodsky, 2016, p. 34).

No argumento de Brodsky há uma relação estimulante entre a terra natal e o estilo do escritor. O estilo, para ele, estaria vinculado ao “estado de nervos” do homem e o exílio ofereceria ao escritor menos estimulantes para seus nervos que sua terra natal. Na mente do escritor, escreve Brodsky, “existe a suspeita de uma dependência ou uma proporção de tipo pendular entre tais estimulantes e sua língua materna” (Ibid, 31). Nesse sentido, um escritor exilado é lançado ou se recolhe à sua língua materna e passa a ocupar um tipo de espaço isolado, como numa cápsula.

As palavras de Brodsky me levaram a pensar em uma escritora como Rosa Chacel, que morou mais de vinte anos no Rio de Janeiro, sem escrever em português, ou como Witold Gombrowicz morando em Buenos Aires 24 anos sem escrever nunca em espanhol (embora tenha feito em conjunto a tradução de seu *Ferdydurke*, primeiro traduzindo como podia do polaco ao espanhol e depois levando o texto ao famoso café Rex, onde amigos escritores como os cubanos Virgilio Piñera e Humberto Rodríguez Tomeu revisavam e corrigiam).

Ambos escritores falam de uma sensação de *isolamento* vivido em seus países adotivos. “Vivo sem viver em mim”, escreve Rosa Chacel em seu diário. Nele encontramos diversas anotações referentes a seu isolamento do meio literário local, tanto em Buenos Aires onde também passou alguns anos de seu exílio e não guarda boas lembranças do grupo de escritores da revista Sur, como no Rio. Assim também o diário está cheio de comentários recorrentes sobre sua sensação de fracasso e o pouco reconhecimento que recebia como escritora.

Em seu diário argentino escreve Gombrowicz: “Estoy tan desprovisto de un lugar propio como si no habitara en la tierra sino en los espacios interplanetários, cual un globo” (Gombrowicz, 2016, 13-14). Imagem muito parecida com a cápsula mencionada por Brodsky. E em outra página, falando do destino argentino de seu *Ferdydurke*: “*Ferdydurke* se ahogó en esa

impasibilidad, no pudieron nada las reseñas en la prensa ni los esfuerzos de mis partidários; al fin de cuentas se trataba del libro de un extranjero, y para colmo desconocido en Paris” (Ibid, 58).

Esse lugar ambíguo do exílio pode ser vivenciado de diversos modos pelo escritor. Como um período de dor e de nostalgia (especialmente nos casos de exílios forçados pela violência de regimes totalitários). Fora de seu país natal o escritor pode ver frustrado seu desejo de reconhecimento e experimentar uma maior dificuldade, quando não impossibilidade, de ocupar um lugar significativo no campo literário. O escritor no exílio nunca chega a ser considerado um “escritor nacional” em seu país adotivo, e geralmente perde os laços com a comunidade literária de seu país de origem.

Ao mesmo tempo esse espaço indeterminado também pode se transformar em um lugar de plena liberdade. “O exílio nos conduz”, escreve Brodsky (2016, 34), “da noite para o dia, àquele lugar que normalmente levaríamos uma vida inteira para alcançar”. E Gombrowicz (2016, 37) em seu diário: “algo en mi interior me hizo saludar con apasionada emoción el golpe que me destruía, también que me arrojaba fuera del orden en el que había vivido hasta entonces”.

Fora da ordem, fora dos limites formais impostos pelo meio literário, fora das imposições de uma determinada tradição nacional, fora de sua própria língua, o escritor no exílio é esse escritor da cápsula flutuando no espaço sideral. Ele escreve como um extraterrestre e escreve somente para extraterrestres.

REFERÊNCIAS

Gasparini, Pablo. 2014. “Wilcock a dos tiempos y dos voces”. In: González, Carina (editora). *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*, Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 25-52.

Tabarovsky, Damián. 2017. “A crise de dentro”. In: *Literatura de esquerda*. Trad. Ciro Lubliner e Tiago Cfer. Belo Horizonte: Relicário, pp. 37-50.

Jameson, Fredric. 2017. “Jogo enganoso”. Trad. Donaldson M. Garschagen. *Revista Serrote*, N. 26, julho, pp. 194-222.

Fluser, Vilem. 2007. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.

Brodsky, Joseph. 2016. “A condição chamada exílio”. In: *Sobre o exílio*. Trad. Denise Bottmann. Belo Horizonte: Editora Âyiné, pp. 15-40.

Gombrowicz, Witold. 2016. *Diario argentino*. Trad. Sergio Pitol. Buenos Aires: El cuenco de Plata.

ROSA CHACEL: COMUNIDADES LITERÁRIAS E EXÍLIO

Silvia Cárcamo¹

RESUMO: Situamos a literatura autobiográfica de Rosa Chacel no contexto dos arquivos da intimidade dos escritores espanhóis exilados na América por causa da derrota republicana na Guerra Civil (1936-39). A partir da noção de “inter-arquivo”, de Daniel Link, notamos que Rosa Chacel constrói a singular figura do escritor que se concebe a si próprio nas margens, vivendo um “exílio menor” na América, em oposição à configuração heroica de outros exilados.

PALAVRAS-CHAVE: Comunidades literárias - Exílio e intimidade - Rosa Chacel

ABSTRACT: We locate the autobiographical literature of Rosa Chacel in the context of the archives of the intimacy of Spanish writers exiled in America because of the Spanish Civil War (1936-1939). From the notion of “interarchive” by Daniel Link, we note that Rosa Chacel constructs the singular figure of the writer who conceives herself on the margins, living a “minor exile” in America, in contrast to the Epic or heroic self-configuration of other exiles.

KEYWORDS: Literary communities - Exile and intimacy - Rosa Chacel

Autobiografias, memórias, diários íntimos e cartas dos escritores espanhóis exilados na América por causa da derrota republicana na Guerra Civil (1936-1939) conformaram um amplo, disperso e heterogêneo arquivo de escritas da intimidade. Discursos que estabelecem conexões múltiplas e inesperados cruzamentos expressaram subjetividades em situação de exílio e deslocamento respeito à comunidade cultural de origem. Nesses discursos encontramos reflexões agudas sobre as comunidades literárias e culturais dos países em que viveram como exilados e confissões concernentes ao âmbito íntimo, como corresponde aos gêneros do chamado “espaço autobiográfico” na modernidade.

De que modo os escritores e intelectuais poderiam pensar a continuidade de laços uma vez destruído o pertencimento à comunidade nacional em que se imaginavam projetos tão ambiciosos como o do combate

¹ Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

ao fascismo e a defesa da República, do povo e da liberdade? Em outro plano, o da escrita das obras, de que modo construir personagens verdadeiros quando as vozes da nação de origem já não podiam ser ouvidas e quando isso é sentido como falta e não como desafio enriquecedor? Como assumir ou enxergar os problemas dos países de chegada, como entender as especificidades desses lugares de acolhida?

No contexto da historiografia literária espanhola e no registro literário latino-americano, conceder atenção a esses discursos e a essas textualidades diversas significa conceder atenção ao estudo das relações a partir de alguns postulados dos “Estudos Transatlânticos” (Gallego Cuiñas, 2012, p. 2). Dessa última orientação crítica podemos resgatar a proposta de propiciar encontros em sendeiros perdidos da cultura, mesmo que eles não estejam atrelados totalmente a um espaço territorial fixo do nacional ou do regional. As diferenças e coincidências dos textos do mencionado arquivo da intimidade dos intelectuais e escritores espanhóis lançam luz sobre o cone de sombra no qual permanecera uma obra imensa e original, deslocada respeito ao sistema literário espanhol.

A noção de ‘inter-arquivo’, proposta por Daniel Link,² apresenta-se como particularmente interessante para indagar, de modo relacional, essas escritas da intimidade do exílio espanhol. Link aponta a relações no arquivo que o desbordam. As memórias, os diários, as cartas e até as entrevistas dos exilados exigem uma exploração disposta a flagrar contrastes e diferenças de discursos. Singularmente reveladoras são as posições enunciativas adotadas pelos escritores para narrar a experiência americana e os dilemas encontrados frente às instituições culturais e à própria obra crítica e ficcional. Entre as peças fundamentais desse arquivo figuram títulos tão importantes como *Delirio y destino* e *La confesión: género literario*, da filósofa e ensaísta María Zambrano, *Memorias de la melancolía*, de María Teresa León, *Diario*, de Zonobia Camprubí, *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala, *Los pasos contados*, de Corpus Barga, *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, *Los días están contados*, de

² Link aproxima a obra do escritor argentino Copi, que escolheu a língua francesa como língua da sua expressão literária, a textos de Michel Foucault, conectando os arquivos de ambos, para provocar encontros na década de oitenta num Paris afetado pela AID. (“Fuera de serie: Eva Perón”. In: Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Juan Gil-Albert, *Diarios*, de Max Aub, os *Diarios*, de Rosa Chacel e uma porção significativa da produção ficcional e ensaística desta última escritora.

Parece-nos particularmente interessante a escrita e a atuação de Rosa Chacel (1898-1994). Desde 1940 a 1994, a escritora, que viveu o exílio americano entre Rio de Janeiro e Buenos Aires ao longo de mais de três décadas, foi registrando encontros e desencontros com escritores, instituições literárias e editores da Argentina, do Brasil ou da Espanha. Desse período americano, seus Diários pessoais referem-se tanto às conturbadas relações familiares ou de amizade, quanto à penosa situação econômica. Entremeados a esses comentários pessoais, desenvolvem-se observações e reflexões sobre grupos intelectuais e círculos literários da época.

Nos principais projetos historiográficos de literatura espanhola das últimas décadas, Rosa Chacel é mencionada, especialmente, por ter sido uma das discípulas de José Ortega e Gasset e pela realização de uma literatura desumanizada ou intelectualista, propiciada pelas vanguardas dos anos vinte e trinta. Essa é a perspectiva da *Historia y crítica de la literatura española* (Org. Francisco Rico), no seu volume *Época contemporánea* (1914-1939), a cargo de Víctor G. de la Concha. Por outra parte, já no século XXI, a *Historia de la literatura española*, publicada em nove volumes, que contou com a direção de José Carlos Mainer, considera que “*puede que la más fiel seguidora de las teorías orteguianas acerca de la “novela morosa” fuera Rosa Chacel*” (Mainer, 1910, p. 544). Seu nome reaparece também em ambas histórias da literatura como escritora que suscita um certo interesse dos jovens escritores espanhóis em busca de modelos em que se espelhar durante o período da transição que veio após o longo e obscuro deserto cultural do franquismo triunfante em 1939.

Rosa sempre se representou a si própria em posição marginal, tanto a respeito da comunidade de espanhóis na América quanto aos sistemas literários argentino, brasileiro e espanhol. Nessa posição discursiva, ela construiu, ao longo de cinquenta e quatro anos, um dos discursos autobiográficos mais potentes da literatura a partir do lugar enunciativo de um eu que medita sobre a sua situação pessoal e sobre os vínculos com outros escritores, mais intensos do que se poderia esperar. Os diários e parte da sua escrita autobiográfica salientam obsessiva e dramaticamente o que significou a separação no que diz respeito à comunidade intelectual sólida à que

pertenceram os mesmos que se descobririam na América como integrantes de uma comunidade débil. Em sintonia com uma linha de reflexão atual sobre a noção de comunidade poderíamos considerar a integração da autora em comunidades instáveis e abertas, contrapostas à comunidade sólida dos intelectuais, ancorada na política, no contexto da República e da Guerra Civil.

Lembremos que nesse momento tão dramático da história da Espanha os intelectuais, artistas e escritores estabeleceram vínculos fortes e entusiastas com a intelectualidade internacional antifascista. Durante a República e a guerra, apesar de todas as diferenças de posições políticas e estéticas existentes, aqueles que na América formariam, a partir de 1939, essa comunidade dispersa, com peso e projeções limitadas, constituíram uma intelectualidade cuja coesão derivava da política. O compromisso com as causas da República e a confiança no futuro conferiam solidez à comunidade intelectual que construiu um discurso de identificação ou defesa do povo e contra os sublevados. Isso não significa que outros modos de cumplicidade não fossem possíveis. Fatores como a amizade ou as afinidades estéticas não podem ser descartados, mas a política determinava, sem dúvida, as alianças necessárias.

Creemos que um bom ponto de partida para analisar a situação do intelectual antes e depois da derrota republicana e do exílio pode ser a revista *Hora de España*. A emblemática publicação dirigida por Antonio Machado em Valencia desde o número I, de janeiro de 1937, até o número XXIII, de novembro de 1938, que embora já estivesse impresso, não chegou às ruas, expõe a coesão de uma comunidade intelectual com uma missão percebida como urgente. Os poemas, ensaios, teatro, crônicas, notícias e proclamas referem-se constantemente à guerra, à revolução, à cultura, ao povo e ao futuro. O número I inicia-se com a declaração do “Propósito” que afirma o objetivo de “*reflejar esta hora precisa de revolución y guerra civil*” (p. 4). A revista queria prescindir dos discursos mais elementares identificados como “*proclamas, diarios, carteles y hojas voladeras*” (p.5) Ela define, desde o começo, o propósito de ser uma revista culta comprometida com um lado da guerra. A partir dessa intenção, a figura do intelectual comprometido se desenha com insistência. No primeiro número, *Hora de España* publicou um ensaio de Rosa Chacel, a escritora que defendia a “*arte deshumanizada*” de José Ortega y

Gasset. Vale a pena deter-nos por um momento no texto para estabelecer contrastes com outras vozes que convergiam na revista de Machado.

Rosa Chacel acreditava na revolução e estava a favor da República, mas as mudanças à que aspirava para a sociedade e a cultura não combinavam com a linguagem simples nem com o retorno às tradições simplificadas do passado. No ensaio “*Cultura y pueblo*”, Chacel declara inaceitável a repetição da cultura do povo. Nesse ponto, resulta oportuno lembrar que a tendência a anular a hierarquia de valor artístico entre a poesia escrita por verdadeiros poetas e aquela produzida espontaneamente nos campos de batalha pelos chamados “poetas populares” foi muito acentuada durante a guerra. Serge Salaün afirma que “*la comunión entre los intelectuales y el pueblo tenía un terreno privilegiado donde efectuarse, el de la poesía*” (Salaün, 1974, p. 187). O crítico constata que nessa conciliação “*El romance fue la forma, el molde, el vehículo sensorial e instrumental en el cual se podían encontrar unos y otros sin el menor esfuerzo*” (Salaün, 1974, p. 187). Rosa não deixa de reconhecer que “*El pueblo es [...] ese yacimiento que hoy busca la cultura para vivificar sus raíces*” (Chacel, 1937, p. 18), embora a escritora se distancie do estritamente popular e tradicional. Como observou Raquel Arias Careaga, o artigo de Rosa resulta “*un ataque frontal contra la producción de romances que la guerra estaba generando*” (Arias Careaga, 2009, p. 448).

No Número VI, de junho de 1937, *Hora de España*, publica “Epístola Moral- A Serpula”. O poema clássico, longo e complexo de Rosa Chacel situa-se nas antípodas da poesia de tradição popular cultivada durante a Guerra. Os versos octossilábicos do “romance” seduziam a muitos colaboradores da revista, como foram os casos de Rafael Alberti ou Miguel Hernández. Não é casual que *Romance*³ tenha sido o nome escolhido para a revista concebida como uma continuidade de *Hora de España* no exílio do México. Tampouco ocorre a Rosa que o povo possa produzir a sua própria cultura à margem dos intelectuais. Antes do que no espaço –essa imposição da realidade para a comunidade exilada a partir de 1939– Chacel pensa no tempo a vir. Para depois da guerra, os intelectuais deveriam criar, com exigências formais e refinamento, a cultura da sociedade melhor do futuro. A volta para o popular

³ O período de circulação foi curto: de fevereiro de 1940 a maio de 1941.

e para o povo atravessa a proposta da revista, embora tivessem cabida nela a arte desumanizada de Chacel, defendendo as ideias de Ortega y Gasset, e as interpretações idealizadoras e poéticas da história espanhola dos ensaios de María Zambrano, publicados num segundo momento da revista. Devemos dizer que as polémicas estéticas afloravam, como notamos no comentário de um outro colaborador da revista, Antonio Sánchez Barbudo, quem observa agudamente que Ortega enxerga o fenômeno da vulgaridade, sem prestar atenção ao fato muito mais interessante que consiste na “*rebelión política de una clase oprimida que es un fenómeno nada vulgar*” (Sánchez Barbudo, n. II, febr. 1937). Se Ortega e seus discípulos mostravam preocupação pela degradação representada pela nascente cultura de massa, Sánchez Barbudo prefere desviar o eixo para a luta que estava decidindo o futuro social da Espanha e do mundo.

Hora de España podia, simultaneamente, albergar diferenças e reunir uma comunidade intelectual que encontrava a sua solidez na causa comum de defesa da República. Anos mais tarde, em *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Rosa Chacel conclui que, apesar das suas contradições “*hubo la gran cohesión que formó la revista Hora de España*” (Chacel, 2004, p. 336).

Já no exílio, os diários íntimos de Chacel revelam que, em certos períodos, a escrita dos mesmos foi a única possibilidade de se expressar, embora a expressão consistisse em explicitar o fracasso de outros projetos literários que naufragavam antes de chegar a término. Entre as tantas sínteses da angústia, a mais significativa joga com a diferença entre o *ser* e o *estar*. Nessa diferença se faz intervir o espaço concreto. Pergunta para si própria “*¿Puedo decir que no estoy donde soy tan infinitamente desgraciada?*” (Chacel, 1994, p. 139) Notou Anna Caballé que “*Quizá la matriz retórica más característica de los diarios de Rosa Chacel sea la elipsis, y, en cierto modo, la dubitación.*” (Caballé, 1996, p. 116) A elipse atravessa a narrativa do exílio, acompanhada da autofiguração da escritora que se representa sempre como estando fora de lugar, nas margens, de um centro constantemente negado para ela, na Espanha, no Brasil ou na Argentina.

O discurso sobre o exílio é um dos vetores que aflora e desaparece nos diários, tão abundantes em silêncios, ao longo das mais de mil e duzentas páginas, escritas num lapso impressionante de mais de cinco décadas. A

fragmentação inerente ao gênero diário, em que existe sempre a possibilidade de interrupção, autoriza a seleção de umas poucas páginas, se o que nos interessa é a vinculação dos discursos da intimidade e do “exílio menor” da escritora na América. Por isso nos sentimos autorizados para comentar os primeiros registros do diário: os que correspondem aos dias 18 e 19 de abril de 1940 por serem eles particularmente interessantes como discurso do começo de um exílio.

Alcancía. Ida, Alcancía. Vuelta e Alcancía. Estación termini são os títulos sob os que foram publicados seus diários íntimos. A sua leitura permite apreciar esse “exílio menor” em que se representou um tipo de desterro menos transcendente, sem a heroicidade que caracterizou a outros discursos do arquivo dos intelectuais e escritores espanhóis na América. Impõe-se, como contraste, o caso de Rafael Alberti, o poeta do qual podemos dizer o mesmo que Julio Premat pensou sobre a autotransfiguração de Pablo Neruda. Segundo Premat, o chileno promoveu “*la idea a la vez romántica y marxista del poeta como voz privilegiada, capaz de plasmar sentidos colectivos*” (Premat, 2009, p. 16), escenificando “*una repetida imagen heroica de sí mismo*” (Premat, 2009, p. 16). Em *La arboleda perdida*, até as memórias de infância da primeira parte do livro prefiguram o poeta revolucionário em que ele se tornaria. As rebeldias do menino, o mundo inocente da família e da paisagem marítima evocam a obra já escrita, mostrando a coerência da vida narrada e da poética do escritor como um resultado da construção literária.

Rosa Chacel não cultiva o relato heroico nem idealiza o período da II República Espanhola (1931-1939). Os diários aludem à comprometida, eficiente e admirável gestão no âmbito da cultura que desempenhou Timoteo Pérez Rubio⁴ com um tom sereno. No entanto, na biografia *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, a escritora anexa documentos que comprovam a gestão do Presidente da *Junta de Defensa del Tesoro Artístico*, responsável pelo salvamento de obras artísticas em plena guerra. Prestando atenção às relações de inter-arquivo, resulta impossível não lembrar das menções

⁴ Timoteo Pérez Rubio organizou, a pedido da República, o traslado para Suíça das obras do *Museo del Prado*. Foi a única operação de salvamento de património artístico de um país. Ver: Colorado Castellary, Arturo. *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2008. No final da Guerra Civil, Manuel Azaña, o último presidente da República, anota em seu diário que: “*el pintor Pérez Rubio y José Giner, que han sido los héroes de esta empresa, me visitaron (...)*” In: Manuel Azaña. *Diarios completos*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 1271.

inequivocamente irônicas sobre Rosa Chacel e a significativa omissão do nome de Pérez Rubio em *La arboleda perdida*. O poeta, no entanto, confere caráter de aventura exemplar ao traslado das obras artísticas do Museu do Prado protagonizado por ele mesmo e pela sua mulher, a escritora María Teresa León. Alberti menciona em poucas páginas mais de cinquenta pintores conhecidos por ele, esquecendo da missão que Pérez Rubio assumiu a convite da República, durante o conflito.

A autotransfiguração de um “exílio menor” evoca por correspondência e contraste outros discursos do arquivo. “*En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea de fracaso: cada día estoy más familiarizada con ella. ¿Por qué escribo esto? No lo sé; si a mí misma no me importa, ¿a quién le puede importar?*” (Chacel, 1982, p. 13). Os críticos Anna Caballé (1996) e Alberto Giordano (2012) coincidem em se deter nesse enunciado central da entrada do dia 18 de abril de 1940, no qual se manifesta a autorreflexividade do diário como gênero. Giordano nota nas primeiras páginas de *Alcancía*, escritas em 1952, já em Buenos Aires, “*una poderosa sensación de vida, de curso firme y al mismo tiempo impremeditado*” (Giordano, 2012, p. 150), afirmando que as duas únicas entradas de 1940 seriam “um falso começo”, uma vez que o diário só seria retomado na capital da Argentina doze anos mais tarde. No entanto, podemos interpretar esse “começo interrompido” como particularmente significativo quando lido em relação com o arquivo dos relatos autobiográficos do exílio espanhol.

Nessas páginas, escritas em Bordéus, quando Rosa está aguardando embarcar para iniciar a sua viagem com destino em Rio de Janeiro, um ano depois da derrota do governo republicano, não existe lamento pela perda da Espanha, mas de Paris: “*El caso es que ya no estoy en París. Son las ocho, me voy al cine, a ver a Jean Gabin. ¡Él es París! Un París que me fue siempre igualmente inaccesible...*” (Chacel, 1982, p. 14) Rosa rejeita Bordéus por feia, admira Jean Gabin por belo e só pensa na Paris deslumbrante.

Na entrada do dia seguinte, a da sexta-feira do dia 19, a autora descreve a impressão que lhe causou Jean Gabin de *Le récif de corail*, sem deixar de confessar a puerilidade da sua admiração amorosa, afirmando a adesão a “*la vida misma*”. Ao longo dos diários, como ocorre nessas primeiras entradas, a escritora deixa constância das suas impressões sobre filmes; de modo similar,

julga livros lidos e peças de teatro vistas. Como tradutora, também faz comentários sobre acertos ou desacertos da literatura traduzida. Como boa leitora de Freud, com o mesmo entusiasmo e constância registra os seus sonhos.

O começo dos diários pode ser contraposto a outros relatos de exílio. Pensamos na memorável saída da Espanha de Antonio Machado e de outros intelectuais que imortalizou a testemunha e também exiliado Corpus Barga no seu livro de memórias *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*. O poeta, aguardando para atravessar a fronteira da França com a Espanha, não fala na guerra, “*si no era provocado por alguna pregunta, y contestaba brevemente y como de pasada, volviendo a la conversación que llevaba sobre temas de la vida y de las letras*” (Corpus Barga, 2002, p. 556). A doença do poeta, a velhice da sua mãe, que o acompanha na travessia, o frio, a chuva, a falta de informações e o medo provocado pelos boatos gerados em clima de incerteza e desconcerto tornam mais intenso o dramatismo da crônica.

A referência ao exílio coletivo no princípio do diário de Rosa Chacel emerge no espaço paratextual, discretamente. Em nota acrescentada para a edição lemos “*Máximo José Kahn, incomparable compañero de exilio para todos nosotros*” (Chacel, 1982, p. 13). Máximo Kahn tinha falecido em 1953, quer dizer, bastante antes da nota de pé de página escrita por Rosa. No início dos diários, em apenas uma página, aparecem a lembrança de Kahn, companheiro de aventuras intelectuais e de exílio, o propósito que a impulsiona à escrita e o lamento pela perda de Paris, tão inatingível e imerecida quanto Jean Gabin. A ficcionalização da penosa viagem para o exílio americano abre, no entanto, o romance *Ciencias naturales* (1988), com a descrição aterradora do navio sem luz no meio do oceano. Essa potente metáfora está dizendo o que Rosa preferiu omitir no começo dos seus diários.

Ao descrever nas suas memórias a saída da França para Argentina, Alberti, contrariamente, denuncia o horror da Europa que está deixando, através de versos que revelam a figura do poeta que sofre e que luta, com expressão que apela à poesia: “*Mañana/triste, en el océano, /Europa para mí será un fuego lejano/a través de las zonas de las lluvias.*” (Alberti, 1999, p. 141). Em contraste, no começo dos diários de Rosa Chacel há um filme francês e uma queixa pela perda de Paris.

Podemos interpretar que há algo de negação e muito de desengano no relato de Rosa sobre a viagem de partida. Na América, a comunidade intelectual republicana perde, em parte, essa base real de sustentação que alimentava a utopia na política e na cultura: o povo tinha ficado muito distante, do outro lado do oceano. No interior desse problema interpretamos a posição de Francisco Ayala em *“Para quién escribimos nosotros?”* No texto ensaístico de 1948, Ayala declara, abertamente, algo que excede o seu caso singular, para ser, ao contrário, a manifestação de uma condição coletiva do exílio espanhol. Ayala sublinha que *“en nuestra calidad de “especie a extinguir”, sin posible prole independiente, somos horriblemente débiles”* (Ayala, 1984, p. 202).

A convicção de Ayala revelava o mal-estar de pertencer à comunidade que, ainda que prestigiosa, vinha percebendo o isolamento, a carência de leitores e de projetos vinculados a Espanha. Para a compreensão cabal da sua angústia, seria preciso remeter às expressões de outros exiliados. Com o propósito de sintetizar o modo de situar-se na América consolidaram-se duas expressões de grande sucesso: *“la España peregrina”* e a condição de *“españoles transterrados”*, criadores de uma *“arte transterrada”*. A metáfora *“España peregrina”* foi uma ocorrência de José Bergamín (1895-1983), quem fundou em outubro de 1940 a revista intitulada, precisamente, *“España Peregrina”*. Também no México o filósofo José Gaos (1900-1969) consagrou essa caracterização de *“transterrado”*. Com ela se significava que o exilado na América se beneficiaria com a continuidade linguística e cultural. A língua era a mesma, e complementarmente, América era assumida como derivação histórico-cultural da Espanha, uma convicção que não era totalmente alheia à tradição do ensaio espanhol, cujo exemplo mais famoso poderiam ser os comentários de Miguel de Unamuno sobre a língua americana como língua que conservava a tradição perdida na Península.

Para alguns, o tempo demonstraria que a língua não era exatamente a mesma e que o repertório de temas e figuras dos exilados perdiam interesse no novo contexto. Por outro lado, não seria tão fácil ocupar espaços decisivos, interessar os leitores nos novos países e se legitimar em campos culturais já consolidados. As metáforas da *“España peregrina”* y do *“Escritor transterrado”* concederam signo positivo a situação do exílio, propondo um imaginário de atenuação de conflitos, ou talvez serviram como uma fórmula de

sobrevivência que seria simultânea à queixa que emerge, efetivamente, nos relatos dos exiliados, especialmente nessa zona de fronteiras do literário ocupada pelas escritas da intimidade, ou nos dispersos momentos autobiográficos das entrevistas. Francisco Giner de los Ríos, já no exílio, apela à metáfora da revista de Machado, confesando que *“a pesar de los golpes y desilusiones recibidos, sigo esperando en México la hora de España”*. (Giner de los Ríos, 1987, p. 16). Rosa Chacel reitera a metáfora quando escreve no Rio de Janeiro, na dedicatória para o professor Celso Cunha do seu romance *La sinrazón*, que *“un libro de la España errante pide posada en su admirable biblioteca”*.⁵

Nos seus diários, ela expõe a construção de uma figura de escritora insatisfeita por causa dos momentos de paralisia de seu trabalho de criação, por perceber o desinteresse ou o abandono dos editores e a falta de comunicação com os possíveis leitores. Ao mesmo tempo, são visíveis os árduos esforços dedicados a tecer redes literárias ou a se integrar às comunidades já constituídas. Dividida entre duas cidades, Rio de Janeiro e Buenos Aires, entre duas línguas, o Espanhol do Rio da Prata e o Português carioca, prefere se imaginar sempre na periferia das comunidades consolidadas. Escreve em ambos espaços e até nesse lugar de transição altamente simbólico, o barco que a traslada de Rio de Janeiro a Buenos Aires, e da capital argentina até a então capital do Brasil. Duas figuras familiares a esperam sempre, revelando as referências afetivas: o seu marido, o pintor Timoteo Pérez Rubio, no Brasil, e seu filho Carlos, na Argentina. Nas travessias encontra tempo para ler e se surpreender com a natureza. Em 1957 escreve no seu diário, na ilha de Paquetá, o seguinte comentário *“Veo el paisaje brasileiro; no sé por qué antes no lo veía. Será posible que sólo la tristeza y la inconformidad puedan cegarle a uno hasta el punto de no percibir la belleza?”* (CHACEL, 1982, p. 77) No mesmo ano, voltando ao Brasil de navio, relaciona a decisão de escrever com a percepção da paisagem marítima: *“Yo me puse a escribir porque el mar está maravilloso y nos sigue un bando de gaviotas, algunas de una belleza increíble.”* (Chacel, 1982, p. 101)

O lugar marginal em que se coloca a escritora merece uma maior precisão. Na Argentina, Rosa Chacel se representa nas margens dos

⁵ Do acervo da Biblioteca do prof. Celso Cunha. (Faculdade de Letras – UFRJ)

intelectuais de *Sur*. Como constatou John King na sua pesquisa sobre a revista fundada por Victoria Ocampo, a famosa publicação defendeu a causa republicana durante a Guerra Civil. Ao contrário, os principais periódicos do país na época, como *La nación*, *La prensa* e *La razón* foram discretamente hostis à República, embora que muitos exilados tenham colaborado regularmente. King explica que, finalizada a guerra, *Sur* ajudou os refugiados, publicando obras de escritores do exílio, considerando que foi Rafael Alberti “*el más influyente de ellos*” (King, 1986, p. 86). Rosa Chacel contou-se entre os que mais colaboraram com a revista. King cita um reconhecimento inesperado de José Donoso ao papel da espanhola na difusão da sua obra, na década de setenta: “*Rosa Chacel, dio a conocer Coronación desde las páginas de Sur*” (Op.cit. King, 1986, p. 224) Anos antes, em 1956, seu nome teve um lugar de destaque no número 241, dedicado a homenagear a Ortega y Gasset. O sentimento de humilhação diante das mulheres do grupo *Sur* (Victoria e Silvina Ocampo, Carmen Gándara, Elvira Orphée), de que se reclama nos diários, era provocado pela sua situação de inferioridade de recursos econômicos e pela consciência de ser, nesse ambiente de damas refinadas “*una gayega*”. Essas condições eram agravadas pelo certo desconhecimento dos códigos implícitos que o grupo dominava. Interessam muito mais, porém, os comentários sobre o modo de perceber a língua do país como algo muito distante e alheio. Essa estranheza faz com que ela manifeste a impossibilidade de levar para a sua ficção vozes efetivamente ouvidas. Em 1952 nota que no seu romance inexistem personagens argentinas, concluindo que “*Pero en el fondo, el paisaje, la tierra, los lugares concretos, formas de vida intelectual, eso es lo me falta, y no sé cómo resolverlo*” (Chacel, 1982, p. 28). Em 1957 a alusão à língua é muito mais concreta. Fascinada pela linguagem das mulheres dos setores populares ou pelas suas histórias, particularmente pela fala de Marcelina, que a ajuda nos trabalhos domésticos na sua casa de Buenos Aires, lamenta não poder transformar essa matéria viva em literatura: “*yo no sé si seré capaz alguna vez de escribir un libro con personajes de este género [...] pero eso sí que no podré hacerlo jamás en Argentina. Solo en España puedo hablar como habla el Pueblo*” (Chacel, 1982, p.109). Para atenuar a frustração, expressa a intenção de “presentear” essas histórias a Elvira Orphée, cuja obra admira sinceramente. Deduzimos que a língua da tradução é sentida, ao contrário, como “neutra”. Sobre seus

trabalhos de tradução de obras de J. Racine, S. Mallarmé, T. S. Eliot, A. Camus, J. Cocteau e N. Kazantzakis não existem maiores comentários. Constata quase sempre o prazer dos bons resultados e a satisfação pela recompensa econômica, embora reclame o preço vil pago pelas editoras. A quantia de dinheiro recebida de *Sur* pelo Prólogo e pela tradução de *Fedra*, “*toca en lo delictivo*” (Chacel, 1982, p. 147)

Rosa sabia que as possibilidades de contar com leitores no Brasil se achavam restringidas pela diferença linguística. Tinha consciência de que a esse fator se somava seu tipo de prática literária, caracterizada por um grau alto de abstração. Por isso, durante a sua vida no Rio de Janeiro dedicou um tempo considerável à escrita de cartas para editores, diretores de publicações e escritores da Argentina e da Espanha, especialmente, de quem dependia a divulgação da sua obra. A partir de 1965 inicia, do Rio de Janeiro, a intensa correspondência com escritores jovens da Espanha, como Ana María Moix, Pedro Gimferrer e Guillermo Carnero. Também se conta entre os escritores convocados por Ángel Crespo, o fundador e diretor, com o apoio de João Cabral de Melo Neto, da *Revista de cultura brasileña*.

Internamente, Pérez Rubio e a escritora cultivaram laços de amizade com artistas e escritores que transitavam entre as artes visuais, a poesia e a crítica literária, de teatro e de cinema. Os mais citados nos diários são os nomes de Vito Pestagna, Lúcio Cardoso, Walmir Ayala y Mario de la Parra. Com eles tem em comum inquietações literárias, religiosas e existenciais. Do período de permanência no Brasil, Rosa deixou constância no diário, de modo pontual e instantâneo, como corresponde à espontaneidade do gênero, das leituras e das experiências culturais. Vale a pena salientar que, escrevendo em Buenos Aires, no ano de 1956, Rosa declara seu misterioso apego ao Rio, embora diga também que “*creo que podría pasarnos lo mismo en el infierno*” (Chacel, 1982, P. 66).

Creemos que para encontrar o impacto do Brasil na escrita de Rosa e o modo como a sua subjetividade processou essa experiência, é preciso seguir as pistas das suas leituras e dos encontros/desencontros com a cultura local. O valor outorgado ao diário, que a leva a praticar o gênero durante tantos anos, poderia se dever, em parte, à comprovação do sucesso de leitores e crítica obtido pelos diários publicados na época por Lúcio Cardoso e Walmir

Ayala. *La sinrazón*, o seu romance mais logrado segundo opinião quase unânime da crítica, não foi traduzido no Brasil. Ele ganhou, porém, leituras primorosas do círculo carioca de Chacel. Num registro de 1965, a escritora escreve que “*Mario ha terminado La sinrazón, y Walmir está terminándolo; los dos demuestran un entusiasmo indescriptible y no precisamente ditirámico, sino con un análisis y una inteligencia absolutamente excepcionales*” (Chacel, 1982, p. 422). Entre as experiências culturais merece destaque a visita a exposição da obra de Lasar Segall em 1967, a partir da qual escreve no diário especulações a respeito da expressão do pintor, da arte e religião. Como um momento ensaístico no diário, ela desenvolve reflexões sobre as diferenças entre a arte clássica, a cristã e a judia, para salientar a originalidade do artista lituano. Nos anos brasileiros também lê com entusiasmo a Vilém Flusser, o que comprova a atenção que a escritora prestava aos autores que tinham grande circulação nacional.

Apesar dos comentários sobre ambientes e acontecimentos culturais do Brasil, muitas vezes agudos e em ocasiões equivocados ou injustos, é impossível não reparar nas limitações de seu olhar. A leitura dos diários permite evidenciar as suas limitações para atuar como nexos culturais entre Argentina e Brasil, os dois países em que viveu seu exílio americano. Rosa Chacel não conseguiu operar como tradutora cultural entre os universos próximos. Uma explicação provisória e sem dúvida insuficiente passaria por averiguar se as comunidades artísticas às que esteve ligada com laços não muito sólidos seriam nesse momento as apropriadas para realizar essa operação de tradução. Salientamos uma única informação escrita nos seus diários por acreditar que ela é significativa. Em 1958, morando em Buenos Aires, fica sabendo, por seu marido, do falecimento de Vito Pestagna. Em 1959 pensa no amigo poeta e disse para si própria se ela deveria ter escrito em *Sur* algo sobre a obra de Pestagna. A ideia é descartada de imediato porque “*Qué objeto tendría? Aquí no le conocía nadie y allí no me conoce nadie a mí*” (Chacel, 1982, p. 144)

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida (II)* Barcelona: Seix Barral, 1987.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo/UNLP, 2007.

ANTHROPOS. María Zambrano. *Pensadora de la aurora*. n. 70/71. Mar.Abr. 1987.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2007.

AYALA, Francisco. *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza, 2001.

AZAÑA, Manuel. *Diarios completos*. Barcelona: Crítica, 2000.

AZNAR SOLER, Manuel. "Editores, editoriales y revistas del exilio de 1939". Sevilla: Renacimiento, 2006.

CABALLÉ, Anna, "Ego tristis (El diario íntimo en España). *Revista de Occidente*, 182-183, Jul. Agos. (1996): 99-120.

COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2008.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (Ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CHACEL, Rosa. *Alcancía. Estación termini*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.

———, *Alcancía. Ida*. Barcelona: Seix-Barral, 1982.

———, *Alcancía. Vuelta*. Barcelona: Plaza & Janes, 1994.

———, *La confesión*. Barcelona: Edhasa, 1971.

———, *Obra completa. Autobiografías*. Dueñas: Fundación Jorge Guillén, 2004.

CORPUS BARGA. *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*. Madrid: Visor, 2002.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco. *La rama viva y otros poemas*. Málaga: Revista *Litoral*, 1968.

GIORDANO, Alberto. "Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel". *Zama*, 4, 4 (2012): 147-156.

GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". Em: Loureiro, Ángel
HORA DE ESPAÑA. Valencia-Barcelona 1937-1938. Edición facsimilar.
Faximil: Valencia, 2004.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras operações críticas*. (Tradução de Jorge Wolff).
Chapecó: Argos, 2002.

MAINER, José-Carlos. *Historia de la literatura española*. Vol. 6. *Modernidade y nacionalismo*. 1900-1939. Madrid: Crítica, 2010.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*.
Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2009.

SALAÛN, Serge. "Poetas "de oficio" y vocaciones incipientes durante la Guerra de España" In: J. F. Botrel y S. Salaün. *Creación y público en la literatura española*. Valencia: Castalia, 1974.

EM TRÂNSITO

Manuela Fantinato*

RESUMO: O exílio parece ser uma instituição fundamental para o pensamento de Vilém Flusser, filósofo ensaísta, que passa mais de 30 anos no Brasil. Diferentemente de outros artistas e intelectuais que compartilharam experiências semelhantes de deslocamento, Flusser transforma seu exílio em filosofia e modo de vida. Empreende críticas ao nacionalismo e reflexões sobre as diferentes experiências de deslocamento do mundo contemporâneo, exaltando a condição de eterno migrante como produtora de significados e pensamento. Trata-se de um pensamento que se faz em trânsito, obedecendo a condição contemporânea de um mundo em ruínas, em que a estabilidade de geografias, identidade e saberes não faz mais sentido. Este trabalho trata do que poderia ser compreendido como uma filosofia do exílio de Vilém Flusser, a partir dos textos reunidos no livro póstumo *The Freedom of the Migrant*, ainda não publicado no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: exílio; filosofia; migração; Vilém Flusser

ABSTRACT: It seems that the condition of exile is fundamental for Vilém Flusser's thought – essayist/philosopher that had spent over 30 years in Brazil. Unlike other artists and intellectuals who shared similar conditions, Flusser overcome his exile experience in both philosophy and life practice. He does so by criticizing nationalism and reflecting upon the different displacement experiences seem in contemporary world, also by elevating the condition of exile as thought provoking and creative. Transit itself is a characteristic of Flusser's thinking, which has a parallel with a world where geographies, identities and knowledge no longer make sense. This work aims to understand and stress the idea of philosophy of exile of Vilém Flusser, through the book *The Freedom of the Migrant*, still unpublished in Brasil.

KEYWORDS: exílio; filosofia; migração; Vilém Flusser

O nome de Vilém Flusser é amplamente conhecido no mundo ocidental, quase invariavelmente associado a uma filosofia ou teoria dos novos meios de comunicação. Tcheco de nascimento, foi incluído no rol dos pensadores de tradição germânica, embora tenha passado mais de 30 anos no Brasil, para

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

onde veio fugindo da ameaça nazista. Chega aqui em 1940, após passar um ano na Inglaterra, e deixa para trás toda a sua família, que termina morta em campos de concentração. Passa quase 20 anos trabalhando em atividades práticas e comerciais, distante das aspirações abandonadas com a fuga de Praga, onde estudava filosofia na célebre Universidade Carolínea, que formara muitos intelectuais ilustres como Einstein e Rilke. Após aproximar-se de um grupo de intelectuais e artistas influentes de São Paulo, torna-se colaborador do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* e professor na Universidade de São Paulo (USP) e na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP). Sem nenhum diploma formal, dedica-se à docência apaixonadamente e ganha reconhecimento. Nos anos 1970, decide retornar à Europa, baseando-se na Provença.

Nos cerca de 30 anos passados no Brasil, Flusser constrói família e uma sólida carreira que o permite tornar-se intelectual conhecido mundialmente quando retorna à Europa, e escreve cinco livros, dois deles jamais publicados em vida. Seja como teórico das novas mídias, de filosofia da ciência e da linguagem, ou como pensador da fenomenologia, seu pensamento é irônico e provocador, avesso a qualquer sistematização ou estabilidade metodológica. Mantém-se fiel apenas ao ensaio, única escrita capaz de se articular, e ao método de retradução, pelo qual se escreve e traduz nas quatro línguas que domina: português, alemão, inglês e francês.

Em 1991, morre em um acidente de carro, em Praga, cidade da qual havia emigrado 52 anos antes e é enterrado no cemitério judaico de Praga, com epitáfio, escrito em hebraico, tcheco e português. Em 1992, é publicada, em alemão, a autobiografia deixada inacabada com sua morte, *Bodenlos, uma autobiografia filosófica*. Foram encontradas também versões em português e francês, traduzidas pelo próprio Flusser, com ligeiras adaptações. A maior parte da obra trata das questões e pessoas que atravessaram sua experiência no Brasil – onde se naturaliza em 1950 – durante o tempo em que tinha como meta “tornar-se escritor brasileiro”, como confessa em suas páginas. No entanto, em 1995, o nome de Flusser é incluído ao lado de Gadamer, Habermas, Luhmann e outros, em volume dedicado a filósofos germânicos contemporâneos. Já em 2003, uma tradução para o inglês de um livro

originalmente publicado em alemão, o descrevia para o público norte-americano como:

[...] a German Jewish philosopher, fled Prague in 1940 and made his way to Brazil via London. In 1963 he was appointed chair of philosophy of communication at São Paulo University. He returned to Europe in 1972, settling in France, and wrote books in both German and Portuguese.¹²

Publicado em 1994, a partir dos manuscritos originais alemães sob o título original *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus* o livro em questão foi traduzido para o inglês e publicado como *The Freedom of the Migrant: objections to nationalism*.³ É composto de 14 ensaios e uma entrevista, escritos ao longo de cerca de 20 anos; os mesmos 20 anos que passa escrevendo *Bodenlos*. O primeiro texto do livro, inclusive, *The Challenge of the Migrant*, coincide com o capítulo *Habitar a casa na apatridade (Pátria e mistério – Habitação e hábito)*, que inaugura a seção *Reflexões* da autobiografia.⁴ Foram incluídos nessa edição norte-americana dois textos que não estavam no manuscrito original, os ensaios *Vom Fremden*, traduzido por *On the Alien* e publicado também em outro livro póstumo, com textos reunidos por Edith Flusser, *Ser Judeu*, como *Do estranho*; e *Nomaden*, traduzido por *Nomads*. À exceção de três ensaios, *Für eine Philosophie der Emigration (We Need a Philosophy of Emigration)*, *Vom Gast zum Gastarbeiter (From Guest to Guest Worker)* e *Wie schön sind deine Zelte, Jacob (How Goodly Are Your Tents, Jacob)*, intitulado, no manuscrito, apenas *Zelte*, todos os outros textos ou foram publicados em outros lugares ou foram apresentados como palestras.

O texto *We need a philosophy of Emigration*, original de um manuscrito sem data, termina com um chamado, que parece justificar todo o livro: “*A philosophy of emigration is still to be written. Its categories are still nebulous and*

¹ Flusser sai de Praga em 1939 e chega ao Brasil, após passar um ano em Londres.

² Opto por não traduzir as citações – à exceção dos casos citados na nota seguinte (3). Acredito que, ao tratar de assunto e autor de tamanha complexidade cultural e semântica – como Vilém Flusser, mas também como tantos outros escritores e intelectuais que compartilham de experiências de deslocamento – é melhor maneira de confrontar o leitor com o desafio que propõe sua leitura.

³ Uso aqui a versão em inglês, pois não tenho o necessário conhecimento da língua alemã para usar a versão original e o livro não foi lançado em português. Sempre que identifico um texto já publicado em outro livro em português, opto por usá-lo.

⁴ *Bodenlos* é uma autobiografia nada convencional. Escrita na forma de ensaios, é dividida em quatro partes: *Monólogo*, *Diálogo*, *Discurso* e *Reflexões*.

blurred. But it needs to be written because it would benefit not actual emigrants but virtual ones as well." (2003, p. 24). O texto é escrito ainda no Brasil, como revela o trecho em que diz "*It is his hope that he [o autor] is an emigrant from Europe and an immigrant to Brazil*" (2003, p. 23), e, portanto, de uma experiência particular de exílio. Ao longo dos ensaios do livro, no entanto – curiosamente ao passo que o autor vive a dialética de fixar residência na Europa e transitar intensamente pelo continente, conforme seu trabalho ia ganhando cada vez mais notoriedade internacional –, a experiência de exílio trabalhada pelo autor vai adquirindo maior riqueza semântica e simbólica, que lhe conferem complexidade cada vez maior. Transitam pelas páginas de Flusser migrantes, exilados, refugiados, errantes, nômades, apátridas, turistas e assentados, ora aproximando-os ora diferenciando-os, o que torna proibitivo ao leitor fixar conceitos ou organizá-los em algo como um sistema filosófico. Esta é uma das principais armadilhas de sua escrita, que por vezes parece assertiva e sistemática na construção de imagens explicativas para cenários absolutamente complexos. Ao buscar coerência e estabilidade de conceitos, o leitor corre o risco de ser levado a um labirinto que não dá em lugar nenhum, pois objetivo de Flusser não é fixá-los, mas, ao contrário, é ressaltar a instabilidade inerente a uma série de condições que se aproximam justamente por compartilhar de instabilidade.

Se *We need a philosophy of Emigration* clama por uma filosofia da emigração, o título do livro amplia a noção para o movimento sem destino de migração. Porém, no ensaio *Exile and Creativity*, o último do livro, publicado em 1985, defende:

It is not the purpose of this essay to examine the existential and religious connotations of the concept of exile. But everything that is said here should resonate with what Christians mean when they speak of the exile from paradise, with what Jewish mystics mean when they speak of the exile of the divine spirit from the world, and with what existentialism means when it analyses the condition of a man as a foreigner in the world. This should resonate with all that I say here, even though I won't say it explicitly. (2003, p. 81).

Ressoando a citação acima, escolho falar em filosofia do exílio e não simplesmente em filosofia da migração, pois a palavra exílio leva em conta uma poética carregada de sentidos que extrapolam a história e dizem respeito

a “*actual emigrants but virtual ones as well*”. Ressalte-se que o substantivo “*virtual*” denota potência, ideia que, se aqui carrega consigo a potencialidade de qualquer ser humano tornar-se migrante ou exilado, independente de suas condições de origem, remete também à noção de uma condição produtiva. Ressignificar o exílio em condição de produtividade é a tônica do pensamento e da atitude flusseriana. Para isso, expande a ideia de migração como movimento no tempo e no espaço e permite pensar em determinada condição que remete mais para a experiência do que para as motivações; para uma condição que se caracteriza, sobretudo, pela alteridade e pelo estranhamento, presente em diversas formas de estar no mundo.

Para começar a vislumbrar o caleidoscópio de sentidos de se pensar uma filosofia do exílio em Vilém Flusser, é preciso partir de sua visão do ser humano como natural e culturalmente contingente. Enquanto não se muda a natureza (ser mamífero, por exemplo), a contingência cultural (no caso de ser burguês) pode ser modificada, uma vez que se tenha consciência dela. O que a torna inconsciente é o hábito e o conforto do habitual, que opera como um cobertor de algodão que encobre a realidade como um manto de conforto, metáfora que usa em diversos ensaios. O conforto do habitual protege, mas também cega – “*Discovery begins as soon as the blanket is pulled away*” (2003, p. 82) – fazendo da tomada de consciência necessária a qualquer ação ou reflexão justamente o abandono desse “manto”.

Não à toa, em *We need a philosophy of emigration*, o “*vantage point*” de onde se torna possível distanciar-se da contingência e ter dela uma visão ampla (*overview*) e mais clara, é a ironia. Figura de linguagem ligada à dissimulação e ao humor, cujas origens remetem à retórica aristotélica, possui um complexo sentido literário associado ao romantismo alemão, tradição da qual Flusser é, em alguma medida, herdeiro. A ironia teorizada e praticada pelos escritores do Círculo de Iena vai além do declarar o contrário do que se pensa para introduzir um autor que se coloca em autorreflexividade e envolve o leitor no estranhamento provocado por uma voz que dissimula em sua condução. Quebra, assim, com a presunção de representatividade da narrativa literária, introduzindo uma ambiguidade que questiona a possibilidade mesma de um saber absoluto. “Na ironia romântica não são apenas as narrativas como tais que são irônicas, mas é o sujeito que as enuncia que assume atitude

ironicamente critica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria” dirá Lélia Parreira Duarte (1994).⁵ Trata-se, portanto, de uma atitude filosófica, em que um sujeito em crise que questiona uma realidade instável.

Em seu livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud associa a ironia às submodalidades do humor, mas ressalta seu caráter de instabilidade. Embora tenha função comunicativa, uma vez que só se realiza no leitor, presumido capaz de decifrar sentidos, o que faz não é exatamente declarar o contrário, mas afirmar uma mensagem pela sua negação. Para isso, o que expressa é algo além, não oposto. Esse além faz com que se situe sempre no limiar do mal-entendido, em que não se é nem uma coisa nem outra, relevando o abismo intransponível entre as palavras e a realidade, que sempre lhe escapa ou ultrapassa. Nesse sentido, sua mensagem nunca se é plenamente compreendida e, de humor, se torna trágica.⁶ O que comunica é uma mensagem cindida, paradoxal e fracassada em sua autorreflexividade. Enquanto humor, no entanto, ela é o triunfo do ego que se recusa a aceitar a realidade e subverte o sofrimento em prazer intelectual – e, assim, para Freud (1927), seu recurso revela dignidade.

Flusser recorre à ironia como metáfora do exílio.

The movement into irony is an act of outrage. And with this motion a person rises above contingency. Movement away from irony is a form of engagement. With this motion the person returns to his state of contingency to change it. These two movements taken together are called freedom. Human beings are free because with this inexplicable and unpredictable movement they are able to become outraged about their contingency and to change it. Because of this potential we are virtually free, and when we complete this action we are free in fact. (2003, p.22-23)

Em sua linguagem carregada de imagens, Flusser prossegue comparando a indignação (*outrage*) que se converte em ironia com o movimento de emigração e, inversamente, seu abandono, em imigração. O desafio de escrever uma filosofia do exílio pode ser tomado como movimento de Flusser de retirada da ironia em direção engajamento. Isso deve ser compreendido na paradoxal chave da liberdade potencial, que não se completa, mas que confere ao seu sujeito sua própria condição de

⁵ Artigo publicado no periódico Cadernos de Pesquisa sobre ironia, humor e fingimento literário.

⁶ Para isso, ver: Szondi, Peter. *Poesie et poetique de l'idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991

humanidade. Trata-se da afirmação do não declarado de sua obra, da experiência que é substrato de seu pensamento, que lhe possibilita. Conteúdo e forma respeitam as características dessa vivência, intraduzível na organização de um discurso tradicional. Nesse sentido, a ordem dos textos reunidos no livro não é cronológica, assim como não o é nenhuma experiência de deslocamento. Seu caráter fragmentário, composto por textos independentes, revela inacabamento, mas também ressalta sua impossibilidade – o que encontra eco na própria impossibilidade de se definir a experiência de exílio.

No ensaio *On the Alien* (ou *Do estranho*, como na versão em português) Flusser parte de livro de René Girard, *Le Bouc émissaire* (O bode expiatório), para refletir sobre as inseparáveis questões da identidade e da diferença a partir do papel mítico do estranho, o outro, metáfora do estrangeiro. A abordagem remete ao texto clássico de Freud, *O estranho* (*Das Unheimliche*, traduzido para o inglês como *Uncanny*), no qual parte da etimologia da palavra alemã para pensar no teor estético – “...quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (1927) – do tema da estranheza, associada ao que é assustador e provoca medo.

Pincelando seus significados em várias línguas, Freud encontra o conceito relacionado a lugar (*locus suspectus* – latim – que não tem necessariamente um sentido territorial, como em uma “estranha hora da noite”, no exemplo citado pelo próprio), à condição de ser estrangeiro (grego), a desconforto e repulsa (inglês), inquietude e suspeição (francês, espanhol, italiano e português), além da qualidade de ser demoníaco (árabe e hebraico). Mas a mais vasta riqueza de sentidos encontra em sua própria língua, o alemão, em que o termo expressa também o seu oposto, como o que é amistoso, familiar ou íntimo, ligado à casa, e ainda o que é oculto e misterioso.

Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*. Tenhamos em mente essa descoberta, embora não possamos ainda compreendê-la corretamente, lado a lado com a definição de Schelling do *Unheimlich*. Se continuarmos a examinar exemplos individuais de estranheza, essas sugestões tornar-se-ão inteligíveis a nós. (1927)

Independente dos exemplos individuais eleitos por Freud para tornar inteligível ao leitor as sutilezas do significado de estranheza, é no seu caráter de ambivalência que reside sua principal potência. E uma ambivalência jamais pode ser explicada, pois não tem sentido; ela é justamente a abertura a diversos sentidos indefiníveis. Por isso, a partir da leitura de Freud, Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, trata de “Não procurar fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro. Apenas tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva.” (1994, p. 10), e ressaltar-lhes a condição de alteridade.

O outro, no entanto, só existe em função de alguém e, assim, a definição de outros, dos quais se aproxima ou distancia, tem função de autodeterminação. Em *Do estranho*, Flusser ressalta a função mítica dessa situação: “O outro, o ‘estranho’ é sacro porque é diferente, e tal diferença é simultaneamente negativa (nega-me) e positiva (permite que me afirme)” (2014, p.127). A ideia de origem traz consigo um sentido mágico-mítico e, do ponto de vista de uma identidade nacional, o estrangeiro é mito fundador da pátria, o bode expiatório que justifica sua criação. Ao delimitar o outro, delimita e naturaliza a norma em torno da qual se reunirão aqueles que compactuam de determinado código comum, tido como “normal”. Kristeva aponta que a única definição moderna aceitável e clara da condição de estrangeiro é aquele que não compartilha da mesma nacionalidade – o estrangeiro é pensado em termos de poder político de direitos legais. (1994, p. 101).

Em *The Challenge of the Migrant*, ou *Habitar a casa na apatridade*, Flusser aponta que “pátria não é um valor eterno, mas uma função de uma técnica específica” e que seu sentimento liga o ser humano a coisas e pessoas em uma relação inconsciente de hábito. A técnica da qual fala Flusser tem sua origem na formação dos Estados-Nação, que se ancoram na construção de uma identidade nacional envolta em um sistema de valores mais ou menos estáveis e facilmente identificáveis – sendo o principal deles, um regime constitucional.

Hannah Arendt trata do problema dos refugiados e apátridas no livro *Origens do totalitarismo*. “Antes que a política totalitária conscientemente

atacasse e destruísse a própria estrutura da civilização europeia” (2012, p. 370), a Primeira Guerra Mundial abalou profundamente o continente europeu. Crises econômicas e guerras civis provocaram a expulsão em massa de diversos grupos que geraram fissuras incontornáveis nos sistemas dos estados-nacionais, questionando a noção de soberania nacional. Entre povos sem Estado, que mantinham laços identitários interestatais mais sólidos que aqueles ligados ao seu território, refugiados que buscavam asilo por força de expulsões ou fugas de situações contra as quais não havia argumento para repatriação, e apátridas cuja a origem era impossível remontar⁷, colocando em cheque a noção mesma de nacionalidade, suas presenças causavam problemas jurídicos que não cabiam nos limites legais dos estados. Arendt situa esse problema no sentido do termo cidadão enquanto instância jurídica ligada ao Estado Nação, termo que corporifica a própria identidade nacional. Sua origem está ligada à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão que, no lugar de garantir o que deveriam ser direitos inalienáveis e absolutos do homem, em sua dignidade de pessoa humana, termina por sintetizar os conceitos de homem e cidadão. O ser humano abstrato desenhado pela declaração, que deveria servir de base para as sociedades “iluminadas” criadas após a Revolução Francesa, foi aos poucos sendo submetido ao de cidadão. Isso se deu sobretudo na medida em que nenhuma nova nação adotou de fato a declaração como força de lei, criando suas próprias leis civis nacionais que supostamente enunciavam seus preceitos. Comentando o texto de Arendt, Agamben (1995) alerta para o paradoxo que representaram o refugiado e o apátrida nesse cenário.

O conceito de direitos humanos, baseado na suposta existência de um ser humano em si, desmoronou no mesmo instante em que aqueles que diziam acreditar nele se confrontaram pela primeira vez com seres que haviam realmente perdido todas as

⁷ “Em certos casos foi impossível remontar sua origem, especialmente se, ao terminar a Guerra, não estavam residindo em sua cidade natal; outras vezes, o seu lugar de origem mudara de mão tantas vezes no burburinho de disputas do pós-guerra que a nacionalidade de seus habitantes alterava-se de ano para ano (como acontecia com Vilna, que um funcionário francês uma vez chamou de la capital des apatrides); e, mais frequentemente do que se imagina, certas pessoas se refugiaram na situação de apátridas após a Primeira Guerra Mundial para permanecer onde estavam, e evitar a deportação para uma “pátria” onde seriam estranhos (como no caso de muitos judeus poloneses e romenos residentes na França e na Alemanha, que, como apátridas, tinham ali mais direitos do que teriam como cidadãos nos países em que nasceram, onde eram excluídos do convívio social por serem judeus. Nessas tentativas foram misericordiosamente ajudados pela atitude antissemita dos seus respectivos consulados).” (2012, p.381)

outras qualidades e relações específicas – exceto que ainda eram humanos. (2012, p. 408)

Nesse sentido, Arendt ressalta a falta de estatísticas sobre o assunto e o surgimento da expressão “*displaced persons*”, que rejeita definir as experiências desses deslocamentos, durante a guerra, como estratégia de ignorar o problema do ponto de vista institucional. Daí Agamben chamar atenção que as distinções entre essas categorias não são tão simples quanto parecem.

Se é a ideia de cidadania, ligada à nação ou pátria e confundida com a própria noção de ser humano que define, pela negação dos direitos básicos que possibilitam a existência de alguém num espaço regulado por um sistema jurídico, o outro – refugiado, apátrida, exilado ou estrangeiro, qualquer que seja o termo que se empregue –, essa recíproca também se faz verdadeira. Frente ao outro se delimita o que constitui identidade nacional como um mito fundador que estabiliza o sujeito dentro de uma comunidade ficcionalmente homogênea. Agamben defende, por isso, que o termo refugiado seja reconhecido como um conceito-limite que coloca radicalmente em questão os princípios do Estado-nação, ao mesmo tempo que abre terreno para uma “*no-longer-delayable renewal of categories*”. (1995, p. 117).

O ponto é que esses eventos marcam um momento da história em que situações institucionais e existenciais se mesclam e confundem a ponto de perder o sentido tentar determiná-las, pois sua indeterminação é exatamente o que lhes confere particularidade. Mais interessante é sinalizar o que aproxima todas essas experiências de deslocamento. A perda da cidadania (oficialmente ou não) representa perda do reconhecimento enquanto parte de uma estrutura social, e ainda das proteções legais que permitem a alguém agir e projetar-se na sociedade. A perda da casa significa a perda do lar, do espaço físico e simbólico da familiaridade, onde se encontrava acolhimento. A perda de amigos e familiares tem o peso da perda do espelho por meio do qual é possível reconhecer-se. A perda da língua traz consigo a incapacidade de expressar-se, comunicar-se, fazer-se entender e mesmo compreender o mundo à sua volta. Na primeira pessoa do plural, forma que, se por um lado é a única possível para se tratar o assunto, por outro é impossível, uma vez que a experiência do exílio é sempre incompartilhável, Hannah Arendt fala, no texto *We refugees*:

We lost our home, which means the familiarity of daily life. We lost our occupation, which means the confidence that we are of some use in this world. We lost our language, which means the naturalness of reactions, the simplicity of gestures, the unaffected expression of feelings. We left our relatives in the Polish ghettos and our best friends have been killed in concentration camps, and that means the rupture of our private lives. (2007, p. 264-265).

Recorrendo ao conceito de exílio para ressaltar todas essas dimensões intangíveis, e portanto poéticas, dessa experiência, talvez a principal característica do exílio contemporâneo inaugurado pela Primeira Guerra seja a impossibilidade de retorno. Por um lado, seja nesta guerra ou nas que lhe sucederam, a experiência de deslocamento coexistiu com o desmantelamento geográfico e político da Europa em diversos níveis, a ponto de estados desaparecerem do mapa e regimes ruírem por completo. A impossibilidade de retorno possui, assim, dimensão física e concreta. Por outro lado, uma vez de frente ao fracasso da noção mesma de homem, em sua dignidade supostamente absoluta, a impossibilidade de retorno adquire uma urgência existencial jamais antes imaginada. Some-se a isso o fato de que, grosso modo, a experiência de deslocamento do mundo contemporâneo, pelo menos a que ocorreu de forma massiva, não se deve a atos cometidos por pessoas individuais, mas simplesmente por ser o que se é. Como lembra a própria Hannah, “*Apparently nobody wants to know that contemporary history has created a new kind of human beings—the kind that are put in concentration camps by their foes and in internment camps by their friends.*” (2007, p. 265).

Ao dizer que existem fios invisíveis que ligam os homens às pessoas e coisas da pátria, função de uma técnica específica, Flusser abre caminho para uma tomada de consciência transformadora. Em outro ensaio, *To Be Unsettled, One First Has to Be Settled*, diz que “*being expelled is a good way of becoming a human in the true sense of the world.*” (2003, p.26). Na medida em que cria um outro que é **ele**, aquele do qual se diferencia, o sentimento da pátria encobre o outro como **tu**, aquele ao qual se dirige, no qual se reconhece. Provoca, assim, uma distorção. O não reconhecimento no outro o objetifica, aproximando-o de coisas. No ensaio *Does the French Nation Still Exist*, Flusser refer-se à nação como ídolo.

When I commit myself to fidelity to my wife, that is, commit myself to an attachment out of free will, I do so because I recognize in her another human being, one who can love me in return. If I freely commit myself to death to the Fatherland out of passion, I am committing a criminal act and I'm a fool. Because no matter what the nation might have been called, and no matter what positive attributes it might harbor at its core, it cannot love me in return. I cannot recognize myself in it. My involvement on its behalf is an existential lie. (2003, p. 78)

Em *We Need a Philosophy of Emigration*, Flusser propõe uma diferenciação sobre o que seria um refugiado e um emigrante. A lição a ser aprendida não reside na conceituação, mas distinção de seu significado. Se o refugiado se mantém preso à contingência que deixou, em uma mistura de amor e ressentimento, anulando-se na impossível tarefa de reconstrução das referências perdidas, o emigrante se coloca acima de qualquer contingência (2003, p. 23), portanto livre e responsável por modificá-la. Para Flusser, apenas com o abandono da pátria e a conseqüente transformação de si mesmo em outro, é possível vislumbrar o mundo para além do hábito, rompendo o nó górdio que vela a ambigüidade estranha de uma situação habitual que provoca confusão entre homens e coisas, privando o primeiro daquilo que lhe caracteriza: a liberdade de agir. *"They may then become human beings in the full sense of the word: animals that act to resolve"* (2003, p. 26)

A liberdade de estar fora do manto do hábito representa a possibilidade de ação para além da contingência à qual o ser humano está ligado por nascimento, mas representa a responsabilidade sobre as próprias escolhas, que passam a ser conscientes e voluntárias. Reside precisamente aí a condição produtiva da filosofia do exílio de Vilém Flusser. *"According to Aristotle, the starting point of philosophy has always been unsettledness"* (2003, p. 25).

Em *Exile and Creativity*, anuncia o exílio como desafio para a criatividade, uma vez que dar sentido ao entorno, fora do manto de conforto do habitual, lhe aparece como uma questão de vida ou morte: *"If he is not to perish, the expellee must be creative"* (2003, p. 81). Se o estranhamento que experimenta o exilado o motiva à reflexão e à ação criativa (de sentidos), o estranhamento que provoca nos assentados também os tira do lugar. Sua presença obriga o entorno a também refletir e dar sentido à sua alteridade e, mais importante, a questionar a norma na qual estão cercados. Falar em uma filosofia do exílio, é, assim, pensar a experiência do exílio como *locus* criativo de reflexão e

produção de sentido. Não apenas o exílio é potente para aquele que o experimenta, mas também provoca transformações ao seu redor: “*We are living in a period of expulsion. If we place a positive value on it, then the future will appear less bleak*” (2003, p. 82). E tira aos exilados a melancolia com a qual costumam ser caracterizados, para colocá-los como vanguarda a ser seguida, como diz em *The Challenge of The Migrant* (ou *Habitar a casa na apatridade*):

Nós, os inúmeros milhares de migrantes (sejamos trabalhadores estrangeiros, expatriados fugitivos ou intelectuais em visitas freqüentes a seminários) nos reconhecemos então não como marginais mas sim como vanguarda do futuro. Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos países do Golfo Pérsico e os cientistas russos em Harvard surgem não como vitimas dignas de compaixão que devem receber ajuda para retornar à pátria perdida, mas sim como modelos a serem seguidos por sua suficiente ousadia. (FLUSSER, 2007. p. 223)

Para além de suas próprias experiências contraditórias de exílio, a primeira como imigrante no Brasil e a segunda como imigrante europeu – com toda a ambiguidade que possui esta última expressão, uma vez que se trata de europeu exilado na própria Europa, ou, possivelmente, devido a essas experiências – Flusser parte da observação de que a existência contemporânea é marcada pelo trânsito. Para compor o sentido desse trânsito, recorre à metáfora do nômade.

No ensaio *Nomads*, Flusser defende que “*The word nomad denotes a person who cannot be defined in terms of place or time, in contrast to the special and temporal definability of settled existence.*” (2003, p. 47). Neste e em outro ensaio, *Thinking about nomadism*, contrapõe o que chama de existência assentada à existência nômade. Ambos os ensaios tratam de nomadismo, datam de 1990 e, de formas distintas, tomam este momento como o “*vantage point*” que possibilita uma ressignificação da própria noção de história ocidental a partir da experiência nômade. Em *Thinking about Nomadism*, Flusser propõe uma metáfora de redivisão do mundo três eras, cada uma marcada por uma catástrofe: Paleolítico, marcado pela “*humanização*” do mundo, a partir do uso de ferramentas que possibilitou o controle sobre a natureza; Neolítico, cuja catástrofe seria o assentamento da vida sob a forma de “*civilização*”; e Futuro Imediato – “*The third one has as yet no fitting name; it is characterized primarily by the fact that our world of habit is becoming uninhabitable*” (2003, p. 39). Nessa nova

era, que marcaria a vida contemporânea, a civilização teria se tornado inabitável e poderia ser compreendida como um período de interrupção da existência nomádica. O que surge, no entanto, é um novo tipo de nomadismo, que Flusser não define, uma vez que fazê-lo seria limitá-lo – construir paredes (2003, p. 47) – e, portanto, sufocá-lo – mesmo que se caracterize por resistir a qualquer tipo de sufocamento. Limita-se a anunciar que esta nova era levará a humanidade a um território inexplorado de potenciais ainda não realizados.

Contrapondo o conceito de nomadismo ao de assentamento, Flusser relaciona este último à noção de possessão (e pertencimento), enquanto o primeiro, à de experiência. *“It is true that settled possesses [be-sitzt] and wanderer experiences [er-fährt], or that the settled inhabits the habitual and the wanderer lives dangerously [daß der Fahrende Gefahr läuft].”* (2003, p. 41). À metáfora do hábito, que aparece em diversos textos, opõem-se à da experiência, que encontra eco no ensaio *Ex-perience*, onde escreve *“This encounter between ourselves and things is what we call experience [er-fährt].”* (2003, p.65).

A noção de experiência que Flusser destaca como um valor é profundamente marcada pelas leituras de Hegel e Husserl.⁸ Parte da premissa de que corpo e pensamento não podem ser compreendidos isoladamente e que não pode haver experiência de corpo sem experiência de pensamento e vice-versa (2003, p. 67). Subvertendo a máxima hegeliana de que o homem perde a si mesmo quando descobre o mundo, e perde o mundo quando descobre a si mesmo, afirma que *“Whoever possesses experiences nothing, and whoever experiences possesses nothing”* (2003, p. 45) – marcando a impossibilidade de sintetizar a dialética entre as duas condições. Se a vida assentada é localizada e definível – por geografias, fronteiras, limites ou quaisquer outras paredes físicas ou simbólicas – a vida nômade se estende por um contínuo espaço-temporal, sem forma nem horizonte definido. É fluxo e vento que escapa à forma, que pode ser sentido e ouvido, mas é sempre intangível (2003, p. 43).

O surgimento de uma nova forma de existência torna urgente a renovação de categorias de compreensão e explicação do mundo. No texto

⁸ Flusser é declaradamente devedor das fenomenologias desses dois autores, além do existencialismo de Heidegger. Remontar as origens do pensamento flusseriano parece, em minha opinião, uma tarefa descabida e bem pouco produtiva no sentido da compreensão da potência de sua obra. Deixo a tarefa para outros e me respaldo em sua própria lição de não se orientar na direção de causas, mas de partir do que está dado à leitura.

Building Houses, propõe que arquitetos revejam o que entendem por casas, estruturas que estariam em desacordo com a nova forma de vida que estaria surgindo – “*Signs of a new homelessness are beginning to accumulate*” (2003, p. 55). Esse novo cenário torna desnecessária a existência de paredes, cuja função é proteger do sinistro e estranho (“*uncanny*”, na versão em inglês, remetendo ao texto de Freud), impôr limites ao seu avanço.

Such architecture without roofs or walls, which would be open to all the world – in other words, would consist only of reversible Windows and doors – would chance our existence. People would no longer be able to duck and hide, and they would have no choice but to extend a hand to others. (2003, p. 58)

Frente ao dismantelamento de uma existência assentada, representada pelo símbolo do Estado-Nação, que cria fronteiras determinando identidades estáveis associadas à proteção, Flusser propõe que se derrubem paredes ou façam nela buracos que permitam ao vento correr. Na abertura a esse contínuo espaço-temporal, fora dos limites que restringem, abre-se a possibilidade de acontecerem encontros. Fora do hábito que cega de conforto, encontra-se o mundo e, sobretudo, o outro. Experiência, para Flusser, é necessariamente experiência do outro,⁹ possível na liberdade da escolha e dos limites impostos pelo determinismo cultural da pátria, mas também de outras instituições – porque tudo o que está no mundo do homem é, em alguma medida, instituição criada e possuída por ele. Este **estar com o outro** passa por **reconhecer-se outro do outro**, uma capacidade aberta apenas àqueles que não pretendem possuí-lo. Trata-se de tornar possível o diálogo. Na entrevista do final do livro, diz:

If I am responsible for another, open myself to him and forget myself in the process, this self-forgetting with another person over some matter, because one doesn't lose oneself in the other, and one doesn't speak with another person, but with him about something. When one enters into a responsible relationship with another person, one loses oneself in the matter at hand, and that is a creative situation. That is what Science

⁹ Aqui, destaca-se a leitura que Flusser faz de Martin Buber, que, conforme declaração na entrevista de encerramento de *The Freedom of The Migrant*, baseia-se principalmente na experiência pessoal de tê-lo assistido, ainda estudante em Praga: “I was a boy of perhaps seventeen, eighteen, when Buber visited Prague. He had a tremendous effect on me. His great black beard, his stature, and his gaze alone! It was the gaze of a visionary. And he didn't speak about the life of dialogue but against the prejudice against God. He expressed it beautifully. It became clear to me from Buber's lecture just what he meant by 'I and you' and by life of dialogue.” (2003, p. 93-94)

consists of! Science is a dialogue in which people lose themselves in the matter at hand. (2003, p.93)

Liberdade se conjuga a responsabilidade para produzir conhecimento, o que acontece quando se assume a experiência como condição de humanidade. O exílio surge, assim, como *locus* para realização das virtualidades (potencialidades) abafadas sob o manto confortável do hábito cultural, como possibilidade de experimentar a si e ao outro para além de registros políticos ou insígnias oficiais, de limites ou restrições, como ser humano em si. “*After all, human dignity resides in our making choices.*” (2003, p. 97).

Ao se pensar em uma filosofia do exílio de Vilém Flusser, é importante relacionar a ideia à sua própria experiência de vida, de quem havia sido forçado a abandonar a terra natal e que, posteriormente, deixara voluntariamente a terra na qual havia decidido engajar-se. A maioria dos textos reunidos no livro *The Freedom of the Migrant* está escrita quando Flusser está novamente baseado na Europa. Em *We need a philosophy of emigration*, diz:

The structure of European contingency is such that it makes easier for the determined emigrant to be outraged. The structure of Brazilian contingency is such that it makes it easier for the determined immigrant to become engaged. (2003, p. 23-24).

Ou seja, partem de duas experiências contraditórias de deslocamento e sintetizam contingência e escolha.

O início deste texto revela a dificuldade de compreender ou fixar Vilém Flusser em termos de uma identidade estável, ou mesmo delimitar sua atuação. Ao longo de sua vida, dedicou-se aos mais variados temas, da escrita às imagens técnicas, da arte à ciência, do existencialismo à epistemologia. Sempre avesso a classificações e à criação de sistemas ou metodologias, rejeitava a determinação de filósofo, preferindo a de escritor. Flusser transita por áreas de conhecimento e práticas intelectuais como por geografias, mantendo-se em trânsito por toda a sua vida e produzindo reflexões sobre essa condição. Em *The Challenge of The Migrant*, ou *Habitar a casa na apatridade*, diz

Durante décadas estive interessado em sintetizar uma cultura brasileira a partir da mescla de traços culturais distintivos de países africanos, asiáticos, além da Índia e de

países da Europa Ocidental e do Leste europeu. [...] sou apátrida, porque em mim encontram-se armazenadas muitas pátrias. Isso se revela diariamente em meu trabalho. Sou domiciliado em no mínimo quatro idiomas e me vejo desafiado e obrigado a traduzir e retraduzir tudo o que tenho a escrever. (pg 221)

No chamado por uma filosofia do exílio, Flusser se coloca como arauto de uma renovação de categorias para se pensar o mundo, a partir da condição de exilado. Não se trata de criar um pensamento sistemático que determine essa condição, em suas aproximações ou distanciamentos com outras análogas, mas de ressaltar a potência de se ver livre de determinações culturais que orientam, inconscientemente, ações e pensamentos. Livre para olhar os homens em sua humanidade, ou seja, em sua capacidade e potencialidade de realização, e, assim, com eles, recuperar a humanidade perdida num século que mostrou seus limites.

Nesse sentido, Flusser nos oferece a chance de uma visão positiva do futuro, e sua filosofia do exílio pode também ser compreendida como um manifesto. Nos convida a ressignificar uma história recente de guerras, cisões, expulsões e desterro, em uma pós-história que se realize no reconhecimento dos homens uns nos outros. Por isso, manter-se em trânsito é renovar constantemente essa premissa de potência.

Se Freud estava certo e o humor, entre os quais se inclui a ironia, é a afirmação vitoriosa do ego que se recusa a sofrer frente às provocações da realidade e insiste que não é afetado pelos traumas do mundo (1927), é irônico que a obra que anuncia a filosofia do exílio de Vilém Flusser nunca tenha se realizado efetivamente – por ser não concluída e não publicada.

REFERÊNCIAS:

Agamben, Giorgio. *"We Refugees"*. Symposium; Summer 1995; 49, 2; Periodicals Archive Online pg. 114.

Arendt, Hannah. *"We refugees"*. *The Jewish Writings*. New York: Schocken Books, 2007.

Arendt, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

Duarte, Lélia Parreira. “Ironia, humor e fingimento literário”. In: Cadernos de Pesquisa, n.15, 1994. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/issue/view/556

Flusser, Vilém. *Bodenlos, uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

Flusser, Vilém. *Ser Judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.

Flusser, Vilém. *The freedom of the migrant. Objections to nationalism*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2003.

Freud, Sigmund. “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905). In: *Obras Completas, Vol. VIII*. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-08-1905.pdf>

Freud, Sigmund. “O estranho” (1919). In: *Obras Completas, Vol. XVII*. Disponível em: <http://www.freudonline.com.br/?s=estranho>

Freud, Sigmund. “O humor” (1927). In: *Obras Completas, Vol. XXI*. Disponível em: <http://www.freudonline.com.br/livros/volume-21/vol-xxi-4-o-humor-1927/>

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

**DE LA INMUNDA MEDIA LENGUA COMO LA LENGUA (SOBRE VOZ,
LENGUA Y COMUNIDAD EN “LA FIESTA DEL MONSTRUO” DE
BUSTOS DOMECCQ)**

Pablo Gasparini*

RESUMO: En este artículo se esboza una lectura del relato “La fiesta del monstruo” (1947, Borges- Bioy Casares bajo el pseudónimo de Bustos Domecq), a partir, fundamentalmente, de la materialidad de la lengua que se le asigna a la representación del flamante subalterno suburbano. Postulamos que esta lengua se construye con los imaginarios del lunfardo y del cocoliche, es decir con imaginarios lingüísticos provenientes de la inmigración. A partir de las reflexiones sobre lengua, sujeto y comunidad planteadas por Jorge Alemán en *Soledad: Común* (2012), leemos la inscripción en el cocoliche como una experiencia de *Lalangua* (Lalengua) que subvierte la lectura política más evidente del texto.

PALAVRAS CHAVES: Bustos Domecq – Borges – Bioy Casares – peronismo - cocoliche

ABSTRACT: This article outlines a reading of the short-story "La fiesta del monstruo" (1947, by Borges-Bioy Casares under the pseudonym of Bustos Domecq), based, basically, on the materiality of the language that is assigned to the representation of the new suburban in Argentina. We postulate that this language is constructed with the imaginary of the “lunfardo” and the “cocoliche” (linguistic imaginaries coming from the immigration). From the thinking on language, subject and community proposed by Jorge Alemán in *Soledad: Común* (2012), we read the inscription in the “cocoliche” as an experience of “Lalangua” that subverts the most evident political reading of the text.

KEYWORDS: Bustos Domecq – Borges – Bioy Casares – Peronism - cocoliche

“el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua”
(“La fiesta del monstruo”:101)¹

*Universidade de São Paulo (USP)

¹ Para no complicar la lectura, en ocasiones indicaremos directamente la paginación de este texto, referida siempre a la siguiente edición: Borges, J.L. y Bioy Casares, A. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Ediciones de la Librería de la Ciudad, 1977, pp. 91-101.

Si como sostiene Angel Rama (1977), la voz prescinde, como sucedería en la poesía gauchesca, de toda psicología para aludir a determinado personaje prototípico (la voz del gaucho es el propio gaucho afirma Rama²), la lengua del narrador-personaje de “La fiesta del monstruo”, texto escrito por Borges y Bioy Casares bajo el pseudónimo de Bustos Domecq en 1947³, ensayaría la voz de un nuevo subalterno, ya no rural, sino suburbano. Es la construcción de esta voz y su agenciamiento a determinada comunidad, el objeto principal de este trabajo.

El texto se trata, como sabemos, del relato en primera persona, de un “obrero” (esta asignación corre, en principio, por nuestra cuenta) que junto a otros es transportado desde la periférica ciudad de Tolosa a Plaza de Mayo para ir a escuchar el discurso del Monstruo. Relatado como una carta o al menos como una narración dirigida a la Nelly (la mujer a la que el protagonista busca cortejar) gran parte del relato detalla la travesía, en camiones y buses, desde los márgenes de la ciudad de Buenos Aires –una Hinterland de pilas de basura y hordas hambrientas- a su centro político y simbólico. Entre varias peripecias a lo largo de este viaje, (peripecias que se motivan por el carácter desaforado, casi animal, de la turba que es arrastrada a golpes y palabras de orden hacia la capital), se destaca el suceso final: las huestes que han sido acarreadas como bestias desde los suburbios son estimuladas a apedrear hasta la muerte a un joven judío que tiene la fatal desgracia de toparse con ella.

La trama en espejo con “El Matadero” de Esteban Echeverría es evidente, como así también las referencias históricas y el sesgo ideológico del relato. Si Echeverría escribe contra Rosas, Borges-Bioy escriben aquí contra aquel nuevo fenómeno del mundo social argentino representado por Perón y el movimiento de masas (de hecho el símil Rosas-Perón será explotado en la

² “Las voces no reconstruyen psicologías. Por lo común traducen prototipos y situaciones genéricas, de tal modo que su virtud manifiesta debe buscarse en el habla, en el léxico, en las imágenes, en la entonación, en el ritmo, en la sintaxis, condiciones que no son exclusivas y distintas en cada uno de los hablantes sino que representan a la totalidad. [...] La virtud mayor de las voces no radica, por lo tanto, en la construcción de personajes realistas de rica individualidade” (Rama, 1977: XL).

³ El relato se publica por primera vez el 30 de septiembre de 1955 en la revista *Marcha* de Montevideo, y luego es insertado en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Estas fechas son significativas en relación al tenor político del cuento: en 1955 ocurre el golpe de estado contra Juan Domingo Perón (llamado “Revolución Libertadora”), y la inserción en libro ocurre apenas un año después del último golpe militar en Argentina, 1976. Las dos oportunidades son favorables a la lectura del peronismo como un movimiento adverso a la República y de carácter eminentemente totalitario (lectura que justificó la proscripción del Partido Justicialista de 1955 hasta 1973).

futura discursividad de Aramburu, el militar que derrocará a este último en 1955). En lo que hace al crimen, toda la inversión es la de lugar. Si en “El Matadero” es la víctima (el joven unitario) el que está desubicado al adentrarse en el territorio de los subalternos, en “La fiesta del monstruo” son estos, es decir los victimarios, quienes se han desmarcado del suyo e invadido el espacio de la ciudad y la civilización. El epígrafe de “La Refalosa” (“Aquí empieza su aflicción”) viene a rectificar sin embargo la filiación exclusiva con “El Matadero”, pues en materia de enunciación “La fiesta del monstruo”, al igual que el poema gauchesco-unitario de Ascasubi, recurre a la misma estrategia: entregarle la palabra al subalterno para que éste, desde su propio mundo, se embarre y evidencie su barbarie. El carácter bestial de esta lengua es el mismo que Echeverría optaba por circunscribir al estilo directo, por, aparentemente, no querer “regalar a los lectores” (Echeverría 1991: 132) con aquellas “palabras inmundas y obscenas” de la “chusma” del matadero (que permea y da el tono, sin embargo, a gran parte del texto).

Tenemos así en “La fiesta del monstruo” todos los elementos que usualmente han construido la figura del subalterno en el Río de la Plata: un espacio fragmentado y jerarquizado por categorías sociales y simbólicas (el pobre siempre vive lejos y en los márgenes); una corporalidad casi animal e inclinada al crimen, una lengua entre bestial y obscena, y una voz que, como sosteníamos al principio de este trabajo, permite la elisión de toda psicología.

De todos estos elementos, nuestra pregunta es aquí por la voz, por la forma y grado en que podríamos escuchar, a través de cierto registro de la lengua, la voz de este nuevo subalterno que ya no es el gaucho sino el obrero suburbano.

De partida, es insoslayable marcar una salvedad. De comparar la voz de este obrero con la representación de estos sectores por el venidero Puig –pensemos por ejemplo en la politizada Esther de *La traición de Rita Hayworth* quien habla y se dice desde los grandes sintagmas de la discursividad peronista (la dignidad del descamisado, la épica del trabajo, la execración de la oligarquía, etc.)– “La fiesta del monstruo” evita toda referencia a la misma⁴.

⁴ Es Giordano (2001) quien destaca la inscripción de Esther en esta discursividad, no sólo para poder leer en una voz las voces de los otros, sino fundamentalmente para entender el tono como “un golpe de silencio que enmudece, en cada voz, la voz de los Otros que habla en los lugares comunes; un intervalo entre los estereotipos” (Giordano, 2001: 163).

Y esto no sólo porque el relato opte por terminar precisamente un instante antes que “el Monstruo” comience su discurso, sino fundamentalmente por la ausencia de esta discursividad en la consciencia del protagonista.

Esta reticencia discursiva entorpece la inscripción colectiva de la voz, inscripción que también se ve extrañada por una enunciación que por momentos se muestra exterior al “nosotros” que configura la comunidad política con la que el narrador, al menos por momentos, se identifica. Dice el protagonista:

todos éramos argentinos, todos de cierta edad, todos del Sur y nos precipitábamos al encuentro de nuestros Hermanos gemelos que, en caminos idénticos procedían de Fiorito y Villa Dominico, de Ciudadela, de Villa Luro, de La Paternal (Borges-Bioy Casares, 1977: 94)

Notemos que a pesar de este mancomunado “nosotros”, en más de una ocasión la voz narrativa objetiva a su propia comunidad a través de una nominación degradante en tercera persona. Sobre el apretado viaje en camión y su obesa figura (que genera la burla de sus compañeros) opina:

Al promediar la primera hora, reinaba en el camión esa tirantez que es la base de toda reunión social pero después **la merza** me puso de buen humor con la pregunta si me había anotado para el concurso de la Reina Victoria (Borges-Bioy Casares, 1977: 93; negrita nuestra)

O en referencia a una de las paradas del camión durante la larga procesión al centro:

otro gallo cantó en Quilmes, donde **el crostaje** tuvo permiso para desentumecer los callos plantales (Borges-Bioy Casares, 1977: 95; negrita nuestra)

A estas nominaciones despectivas de la comunidad (“merza”, “crostaje” y también, en otras citas, “fabarutaje sin abuela”, “carrada”, etc.), se le suma una dosis irónica que resuena inverosímil en una voz narrativa que supuestamente, insistimos, forma parte del fraternal “nosotros”. Así luego de un pasaje en el que se describe de forma cruelmente pintoresca los baratos tentempies de los transportados (“uno almorzaba un sangüiche de chorizo, otro su arrolladito de salame, otro su panetún, otro su media botella de

Vascolet y el de más allá la milanesa fría"; (94)), y la brutalidad con que son devorados, el narrador se refiere a sus animalizados compañeros como "muchachada moderna y sana" (94). Considerando que el texto fue escrito a dos manos, podría arriesgarse que estas incongruencias enunciativas apuntan a una primera versión en tercera persona y desde la perspectiva iluminista-liberal de un Echeverría, para ser transformado luego en un relato en la primera persona de un subalterno (a lo Ascasubi), aunque con descuidados vestigios de aquel texto primigenio⁵.

La propia materialidad de la lengua acompaña, como veremos, estos *gaps* enunciativos y discursivos. Recordemos que si "La Refalosa" se escribe en la lengua gauchesca, en ese verosímil de lengua oral popular (en definitiva la lengua de los sectores rurales argentinos), en el relato de Bioy-Borges se debe inventar la lengua de este novísimo sujeto social que se dirige (o, según el texto, es arrastrado) al centro urbano a manifestar. Tanto por los reiterados italianismos de su léxico (popolino, fratellanza, etc.), expresiones y apellidos ("Pizzurno", "Zoppi", "Spatolo, doppo el vasco Speciale", "Rabasco"), como por su utilización, entre otros procedimientos, del alunfardado vesre ("me pelaron hasta el último votacen", (92)) podría afirmarse que la lengua que se le atribuye a este subalterno suburbano se construye con los imaginarios del cocoliche y del lunfardo, es decir con los materiales y sonoridades de la inmigración, tan característicos del teatro popular argentino (del sainete y del grotesco criollo, por ejemplo). En este sentido, se comprende la atribución del texto a Bustos Domecq, pues esta autoría designa, como lo analiza Marengo (2002), el reverso de la zona central de la producción de Borges y Bioy Casares. Domecq podría entenderse, por cierto, como el paradigma de cierta (porteña) idea del letrado del interior, una suerte de parodia de Manuel Gálvez o de Leonardo Castellani, tan prescindibles a los ojos de Sur como las propias lenguas en que se escribe el texto.

En relación al lunfardo, que según Juan Ennis (2007) recobrando los estudios de Halliday (1978) se caracterizaría por una serie de procedimientos bastante frecuentes en "La fiesta del monstruo" ("La relexificación a través de

⁵ No trabajaremos aquí la asignación del texto a Bustos Domecq, resultado de esta escritura a dos manos entre Borges y Bioy Casares; señalamos no obstante que esta producción a dos manos se reúne por primera vez en *Seis problemas para don Isidoro Parodi* (1942), sigue con *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), hasta llegar a *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), en el que se incluye el relato aquí trabajado.

la metáfora, la metonimia, la metátesis, la alternancia fonética y léxica, así como la expansión, la sufijación y la composición”, Ennis, 2007: 267) podríamos arriesgar que se lo convoca como lengua posible para crear el verosímil lingüístico del subalterno suburbano, en razón de que en este relato, este subalterno no es tanto un trabajador sino un mero lumpen. Observemos que el protagonista acude “a la aglomeración, a la fratellanza, a la fiesta del Monstruo” (95) menos por una decisión política autónoma que por un negocio: revender los revólveres que serían distribuidos por el partido. Sobre el imaginario delictual del lunfardo basta recordar que el primer recopilado de su léxico en un diccionario de 1878 se titula *El dialecto de los ladrones*; una adscripción que también se encuentra en el primer estudio sobre esta lengua, el escrito por Dellepiane en 1897, nos referimos a *El idioma del delito*. Son estos ecos de Lombroso (quien en 1876 dedicará un capítulo de *L'uomo delinquente* a la lengua de estos sectores), y de, en definitiva, la creación, según Foucault, de la figura del delincuente por el aparato penitenciario decimonónico (Foucault, 1975: 253). No sorprende así que en *El tamaño de mi esperanza* (1926) Borges se refiera al lunfardo como “una jerga artificial de los ladrones” (en “Invectiva contra el arrabalero”; Borges, 1993: 121).

Esta lengua despolitiza a las masas que son más bien llevadas, acarreadas hacia la Plaza de Mayo, siendo objeto de una estricta y violenta vigilancia para que no se evadan durante la travesía. La tentación del “plan de evasión”, de volverse a Tolosa, es permanente durante todo el texto y el propio protagonista confiesa la “defección” (98) de casi la tercera parte de los originalmente transportados. Aún la incitación para apedrear al joven estudiante judío se propone como forma de retener a esta escurridiza horda a la que sólo el crimen parece aglutinar:

El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote (Borges-Bioy Casares, 1977: 101)

La lengua y el calentamiento de la sangre nos hablan así de la inclinación del texto a entender el fenómeno de masas como una orquestada y manipulada liberación de los instintos asesinos del lumpen-proletariado.

Categoría marxista que desde el *18 Brumario* de Marx reúne a carteristas, rateros, mendigos, prostitutas, y otros miembros de los bajos fondos; la discusión sobre su politicidad alcanza en Laclau el debate sobre su incorporación o no a la amalgama de las demandas sociales constituyentes, según este pensador, del populismo como lógica política⁶.

Hasta aquí “La fiesta del monstruo”, a pesar de su oscuridad lingüística, resulta transparente. Se trataría de un texto antiperonista que convierte trabajadores en lumpenes a través de, entre otros recursos, el entendimiento del lunfardo como mera jerga delincencial. El subalterno estaría representado como una plena completud animal, al que se le niega toda posibilidad de subjetividad. Este lumpen estaría totalmente entregado, para tomar la “jerga” lacaniana, a su significante Amo (el Monstruo), y hasta el ocasional trecho en que se describe su sueño (único momento en que se lo interpela desde otro lugar que no sea el político: el narrador sueña aquí con su “finada madre” y un “agua de hojas reflejadas y un perro muy blanco y muy manso”; (92)) acaba sacrificado a sus identificaciones constituyentes (acaba soñando que el Monstruo lo “había nombrado su mascota y, algo después, su Gran Perro Bonzo”; (93)). La comunidad representada estaría, de esta manera, ofrecida a una lógica identificatoria plena, en la que el Monstruo, como un terrible sol oscuro, domesticador y manipulador de bestias, rige como centro irradiador a través de las ondas de radio prefiguradas al final de la narrativa.

El cocoliche, no obstante, podría aportar, a contramano de la intencionalidad explícita del texto, otros entendimientos. De este imaginario de lengua atribuido a los inmigrantes italianos desde el circo-teatro de los Podestá, Juan Ennis (2007) sostiene que se trataría de lo más alejado a la voluntad de diferenciación de una jerga. Más bien se trataría, en este caso, del esfuerzo (siempre fallido) por adquirir la lengua de mayor prestigio social (que para estos inmigrantes italianos representaba el castellano normativo-escolar), marcando así el lugar de una subjetividad tachada por la falta. Contrariamente a la rigidez de la jerga, un vocabulario de entendidos que

⁶ Laclau aborda el concepto de lumpenproletariado a la hora de estudiar la heterogeneidad social sobre la que se articularía el “pueblo” en tanto significante. Frente a la lectura marxista ortodoxa que alojaría los elementos del lumpenproletariado fuera del campo de la historicidad, esboza otra en que tales elementos podrían entenderse, aun en Marx, componiendo una base social entre otras para la conformación del “pueblo” (ver Laclau, 2013: 208-230)

funda comunidad por identificación, el cocoliche integra y a la vez muestra la falla en la integración (Enni, 2007: 299-300) y, en este sentido, diríamos con Jorge Alemán (2012) que hace *lalangue*, ese “encuentro traumático, sintomático y solitario con la lengua” (Alemán, 2012: 63).

Acuñado por Lacan, el concepto de *lalangue* (en castellano: lalengua) es retomado por Milner (1980) para oponerlo al entendimiento disciplinar y lingüístico de la lengua como objeto abstracto e ideal⁷. Si para Milner “Lalangue es, en toda lengua, aquel registro que la consagra al equívoco” (Milner, 1980: 23), para Haroldo de Campos se trata de la lengua “tensionada pela função poética” (Campos, 1995: 188), ya que *Lalíngua* (como prefiere llamarla em portugués) se trataría de la lengua por fuera de su función de código y comunicación. Nos preguntamos aquí si este carácter de equívoco no es el que emerge en la voz del narrador en una serie de expresiones que antes que buscar insertarse en lo repetible y ya dicho, dejan presentir que el sentido no es en absoluto evidente, descartando cualquier efecto de transparencia. Nos referimos a expresiones que proponen bizarras figuraciones a partir de una lengua en torción (del tipo “resortes del alma del popolino”; (91)), al devenir otro y singular de expresiones consagradas (“No te digo niente de más”; (94)), y al uso al azar de conectores y partículas italianadas (anche, doppo, senza, etc.), que van constituyendo, gracias precisamente al carácter errático del cocoliche (a esa lengua que convoca y a la vez tacha la inscripción en una comunidad), el territorio de un sujeto en soledad frente a a ese gran Otro que es la lengua. Notemos que esta relación que el narrador establece con la lengua a partir del carácter de falla del cocoliche se transfunde a la lengua del texto como un todo, ya que en el mismo abundan los traviosos y oscuros juegos de palabras (“no fuera algún cabreira a cabrearse y a venir calveira pegándonos”; (95)), las adjetivaciones y lexicalizaciones asumidamente singulares (“letras frangollo”(95), “kiosko fetente”(95), “el culantro” –por culo–; (96)), y aun invenciones del habla en que el sujeto se exceptua del decir colectivo, como en el siguiente hallazgo: “mi segundo estómago de camello, que así yo pugno que le digan siempre a mi cantimplora”, (95).

⁷ Milner declara tomar el concepto de Lacan, principalmente de *Entourdit* y de la última lección de *Encore*, ver Milner, 1980: 23 (nota 3).

Todo este exceso a la jerga, a la codificación comunitaria y a la lengua como simple lógica de adhesión, nos habla de un sujeto que sabe de su no pertenencia del todo a las lógicas identificatorias, saber que para Alemán posibilitaría la construcción de un Común “tachado por la incompletud y la inconsistencia” (Alemán, 2012: 51). Paradójicamente, la “media-lengua” en la que Borges-Bioy hacen hablar a este subalterno para mejor ilustrar su animalidad (el cocoliche, como el lunfardo, son las lenguas devaluadas por Borges y Bioy, las que no van a utilizar, insistimos, para la zona central de su literatura), es precisamente lo que lo muestra renuente a la homogeneidad totalizante del monstruo en la que se lo busca subsumir, para anularlo como sujeto, y como ente político. Curiosamente esa “media lengua” es la que el narrador escucha de la boca del joven judío antes del apedreamiento: “el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua” (101). Diríamos entonces que el judío es al narrador, lo que éste a Borges-Bioy, y que la media-lengua es siempre la lengua del otro. El hecho de que en el caso del subalterno Borges-Bioy hayan optado, al menos en parte, por el cocoliche, esta lengua de isoglosas particulares (“habría tantos cocoliches como hablantes”, sustenta Meo Zilio 1970, apud Ennis, 2007: 298) apunta que la literatura, como lo postula Macherey (1974), desborda o hace hablar a los blancos de la pretensa completud de la ideología representada en el texto. Por los resquícios de una lengua “en la que cada ser hablante encuentra su lugar sintomático” (Alemán, 2012: 67), el relato de la fiesta del monstruo señala que “es común aquello que no puede ser intercambiado como valor” (Alemán, 2012: 67) y por ese camino hace vacilar el mecanicista entendimiento de todo fenómeno de masas como simple y brutal totalitarismo.

REFERENCIAS

ALEMÁN, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

BORGES, J.L. "Invectiva contra el arrabalero" en *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993, pp. 121-126.

BORGES, J.L. y BIOY CASARES, A. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Ediciones de la Librería de la Ciudad, 1977, pp. 91-101.

CAMPOS, Haroldo de. "O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalingua". In: Cesarotto (org.) *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995, pp. 175-195.

ECHEVERRÍA, Esteban. "El Matadero". In: *Obras Escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 123-142.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

ENNIS, Juan Antonio. *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en la Argentina desde 1837*. Tesis de doctorado, Wittenberg: Instituto de Romanística de la Martin-Luther-Universität de Halle-Wittenberg, 2007.

GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

HALLIDAY, M.A.K. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold, 1978.

LACLAU, Ernesto. *A razão populista*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Tres estrelas, 2013.

MACHEREY, Pierre. "Lenin crítico de Tolstoi". In: A.A.V.V. *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires: Editora Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 122-152.

MARENCO, María del Carmen. *La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch: problematización estética y campo cultural*. Tesis de doctorado. College Park: University of Maryland at College Park, 2002.

MEO ZILIO, Giovanni/ROSSI, Ettore. *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*. Firenze: Valmatina, 1970.

MILNER, Jean-Claude. *El amor por la lengua*. México, Nueva imagen, 1980.

RAMA, Ángel. "El sistema literario de la poesía gauchesca". In: *Poesía gauchesca*. Caracas: Ayacucho, 1977.

A IMIGRAÇÃO ARGENTINA E SUA REPRESENTAÇÃO NO ROMANCE *SI ME QUERÉS QUEREME TRANSA* .

Desirée Climent *

RESUMO: A questão imigratória é o ponto chave para entender a Argentina como Nação, portanto interessa-nos analisar as recentes imigrações que surgem representadas no romance como forma de ler a cidade moderna e seus atores. A narrativa de Cristian Alarcón nos fornece uma galeria de práticas imigratórias dos países limítrofes configurando conflitos e negociações entre os imigrantes e os demais membros da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Imigração-Conurbano Bonaerense- Literatura recente.

ABSTRACT: The immigration matter is the key point to understand Argentina as a Nation, therefore we are interested in analyzing the recent immigration that appears represented in the novel as a way to read the modern city and their agents. Cristian Alarcón's narrative provides us a lot of immigrant practices from neighboring countries, setting up conflicts and negotiations between immigrants and other members of society.

KEYWORDS: Immigration-Conurbation of Buenos Aires - Recent Literature

O romance *Si me querés quereme transa* do escritor Cristian Alarcón traz como habitantes da favela fictícia a *Villa del Señor* um conjunto muito diverso de personagens. Podemos identificar alguns deles e suas nacionalidades: Leoncio Reyes, peruano, Alcira que demarca a complexidade das identidades dos grupos imigratórios: “*Argentina de nacimiento, Alcira era tan boliviana y andina como cualquier paisano de su pueblo cercano de Cochabamba*” (Alarcón, 2012, p. 226).¹ Dona Mari, boliviana, e ainda há outros personagens que não têm seus nomes próprios mencionados e sim são referidos através de suas nacionalidades como, por exemplo, a argentina, a paraguaia, a peruana.

Como acontece com os personagens, os espaços e grupos também são denominados pela nacionalidade “*La canchinta de los paraguayos*”, “*El Rinconcito boliviano*” ou “*la banda de peruanos*”. Esses exemplos de descrição

* Doutoranda em literaturas hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

¹ “Argentina de nacimiento, Alcira era tão boliviana e andina como qualquer compatriota de seu povoado próximo de Cochabamba.” (Alarcón, 2012, p. 226)

dos personagens e de alguns espaços da favela estão presentes por todo o romance e assinalam a importância que a nacionalidade, a origem dos personagens, assumem na obra: *“el boliche se llamaba Yuri y era el emprendimiento de una madraza ayacuchana casada con un boliviano que alternaban los discos de sus patrias para una concurrencia siempre andina”* (Alarcón, 2012, p. 85).²

Essa *villa* traz como ponto central a questão das recentes imigrações na cidade de Buenos Aires, portanto, faz-se necessário realizar um rápido percurso na história da imigração argentina. Isto ajuda a entender a relação entre essa imigração e a sociedade atual. Historicamente, a Argentina é um país de imigração com duas dinâmicas migratórias: a transatlântica, que vai principalmente de 1880 a 1920, e a interna, que teve forte impacto no país durante a primeira metade do século XX. Estes foram fluxos populacionais importantes para a construção da realidade social, econômica e política do país.

Como destacado por Gimson, a imigração transatlântica não tinha o único propósito de aumentar rapidamente a população do país. O objetivo central era o de “consolidar a influência civilizadora europeia”³ (Halperín apud Gimson, 2011, p. 30). Essa consolidação da cultura europeia será um fator de grande relevância para a construção do relato nacional argentino bem como para a formação de toda a sociedade. Conseqüentemente ocorreu um rechaço e discriminação daqueles que não se enquadram no modelo estabelecido. Em outras palavras, “na medida em que os Estados-Nações existentes apoiam-se em alguma ideia implícita de coerência étnica como base da soberania estatal, tendem certamente a transformar em minoria, degradar, penalizar, assassinar ou expulsar aqueles que são vistos como minoria étnica” (Appadurai, 1997, p. 44).

Com a diretriz de que “governar é povoar” estabelecida na constituição argentina de 1853, o país nesse período começa a receber uma das maiores ondas imigratórias da história moderna, totalizando aproximadamente seis

² “A boate se chamava Yuri e era o empreendimento de uma senhora ayacuchana casada com um boliviano que alternavam as músicas de suas pátrias para uma concorrência sempre andina.” (Alarcón, 2012, p. 85)

³ Consolidar la influencia civilizadora europea.

milhões de estrangeiros entre o final de século XIX e a metade do século XX.⁴ No ano de 1914, os estrangeiros contabilizavam 30% da população total do país, sendo que 60% eram residentes na cidade de Buenos Aires. Entre os anos de 1857 a 1940 a imigração europeia teve o maior incremento de pessoas, totalizando entre a população estrangeira a maior porcentagem, sendo 51,9% de italianos e 31,5% de espanhóis.

Cabe lembrar que a industrialização do século XIX deu início a um processo de urbanização, que no século XX apresenta seu máximo desenvolvimento. Esse fenômeno foi observado em várias cidades de distintos países, demarcando a grande transição urbana e a concentração de imigrantes nas grandes cidades. Cravino destaca as cifras dessa mobilidade urbana e estas demonstram que:

no início do século apenas um oitavo da população mundial habitava as grandes áreas urbanas, porém na segunda metade do século XX ocorreria a grande transição: em 1950 moravam nas cidades 300 milhões de pessoas, em 1980 a cifra cresceu a 1.800 milhões e, para o fim da centúria, aproximadamente a metade da população mundial (3 mil milhões) moraria nas cidades. A característica sobressalente foi que dois terços dessa população se concentrava nos países menos desenvolvidos. (Cravino, 2009, p. 15).⁵

Outro fator histórico importante para a consolidação dessa imigração no país foi a Campanha da Conquista do Deserto argentino que teve início em 1878. Esta foi responsável pela derrota e aniquilamento de tribos e povos que habitavam originalmente esses espaços: foram devastados os Mapuche, os Ranqueles e os Tehuelche.

Essa empresa teve como principais consequências a adesão à soberania da Argentina de uma grande área dos Pampas e da Patagônia (chamados Puelmapu pelos mapuches) que até então era dominada pelos povos indígenas. Esses habitantes vencidos sofreram a aculturação, a perda de suas

⁴ Todos os dados desse trabalho referente ao censo nacional da Argentina, foram obtidos pelo INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos, Argentina). Podem ser consultados pelo site oficial on line <http://www.indec.gob.ar/> ou pelo documento "Población y desarrollo inmigración contemporánea argentina: dinámicas y políticas". Dito documento se encontra na bibliografia desse trabalho.

⁵ "La industrialización del siglo XIX había iniciado un proceso de urbanización, que tendrá en el siglo XX su máximo desarrollo. Se destacaba que, a principio del siglo, sólo un octavo de la población mundial vivía en áreas urbanas, pero en la segunda mitad del siglo XX, tendría lugar la gran transición urbana: en 1950 vivían en ciudades 300 millones de personas, en 1980 la cifra creció a 1.800 millones y, para el fin de la centuria, cerca de la mitad de la población mundial (3 mil millones) viviría en ciudades. La característica saliente fue que dos tercios de esa población se concentraba en países menos desarrollados." (Cravino, 2009, p. 15). Todas as traduções desse trabalho são de minha autoria.

terras e identidade para ser realocados pela força em reservas indígenas ou transferidos para servir como mão de obra de trabalho forçado.

Esse episódio gera diversas discussões e diferentes visões sobre a Campanha. Por um lado, teremos discursos que defendem que essa conquista era necessária para o desenvolvimento do plano de progresso do país. Outros que consideram um dos maiores crimes contra a humanidade.

O fato, em nossa visão, está relacionado ao apagamento do reconhecimento das culturas dos povos originários e reflete-se no preconceito e rechaço que pode ser observado até os dias atuais na sociedade argentina. Há um processo discriminatório contra aqueles que possuem traços característicos desses grupos indígenas, reafirmando o projeto homogeneizador do mito fundacional argentino.

Dois livros importantes da literatura argentina trazem a questão desse projeto de Nação, e tais textos foram importantes para a consolidação do relato nacional, Facundo e Martín Fierro, neles a oposição e a figura do gaúcho surgem como importante fator para pensar a identidade nacional argentina.

Facundo, civilização e barbárie de Domingo Faustino Sarmiento, considerado um dos principais livros da literatura argentina e latino-americana traz além de seu valor literário, uma análise do desenvolvimento político, econômico e social da América do Sul, a sua modernização, sua diversidade potencial e cultural. Como indicado pelo seu título, o escritor, analisa os conflitos que surgiram na Argentina uma vez alcançada a independência política em 1816, com base na contradição entre civilização e barbárie.

Martín Fierro é um poema narrativo, escrito em verso por Jose Hernandez em 1872, considerada gênero gaúcho exemplar da obra literária. O personagem é um trabalhador gaúcho que devido a injustiça social do contexto histórico se torna um bandido (fora da lei). Narra independente, o caráter heróico e sacrificial do gaúcho. O poema é, em parte, um protesto contra a política do presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento de recrutar a força gaúcha para ir para defender as fronteiras internas contra os índios.

Portanto, na literatura, a oposição entre os pólos referentes à modernização versus atraso, cidade versus campo pode ser verificada nessas

obras clássicas. O crítico literário Carlos Gamerro nos sintetiza esse ponto com sua análise em *Facundo o Martín Fierro, los libros que inventaron la Argentina*:

Desde seu título, *Facundo* está construído como sistema de disjunções; civilização e barbarie, se desprendem outras: unitários e federais, Europa e América, Buenos Aires e o interior, progresso e tradição, cidade e campo, representando sempre uma o polo negativo e outra o positivo. (2015, p. 45)⁶

Alejandro Grimson (2011, p. 31) esclarece que a imigração europeia passa a ser parte fundamental para o projeto de modernização e industrialização do país, e “os múltiplos traços xenófobos foram direcionados através do grande relato da «argentinidade»”. Com isto, a “argentinização” desses imigrantes fazia parte do ideal de progresso que estava diretamente vinculado ao projeto de nação da Argentina, conformando o mito fundacional de nação majoritariamente branca, homogênea e europeia (cf. 2011, p. 29, 30, 31).

Depois da crise econômica de 1930, o país sofrerá uma nova onda imigratória, dessa vez o incremento de pessoas será do campo para a cidade. Na chamada imigração interna há a concentração de um grande fluxo de migrantes para as áreas industriais. Esta onda migratória instala-se em Buenos Aires, concentrando-se na cidade. Passa-se a observar uma variedade de etnias e de diferentes formas de vida o que acarreta choques culturais, políticos e étnicos.

Diferentemente do que ocorreu com a imigração transatlântica, esses novos habitantes em sua maioria provenientes do campo, sofreram grande rechaço por parte de alguns membros sociedade. É nesse momento que surge a denominação “*cabecitas negras*” que é uma forma de nomear de maneira preconceituosa e racista os novos migrantes. Grimson nos alerta (2011, p. 31) que há um destaque negativo para as características étnicas de uma população com a maior proporção de antepassados indígenas, colonial espanhola e afro-argentinos.

⁶ “Desde su título, *Facundo* está construído como sistema de disyunciones; de la oposición fundamental, civilización y barbarie, se desprenden otras: unitarios y federales, Europa e América, Buenos Aires y el interior, progreso y tradición, ciudad y campo, representando siempre una el polo negativo y otra el positivo.” (Gamerro, 2015, p. 45)

Na atualidade, ainda usa-se esse termo para referir-se a qualquer imigrante que apresente características físicas que se assemelhem aos povos originários, e o mesmo continua possuindo uma carga pejorativa e discriminatória com relação aos migrantes internos.

Percebe-se, nos dias atuais, o predomínio de termos como “*bolitas*” para os bolivianos, ou “*paraguas*” para os paraguaios, “*perucas*” para os peruanos, transformando-os a partir de uma visão homogeneizante em supérfluos, coisas, esvaziando-se a importância humana dessas pessoas.

Durante o período de “massificação da cidade” (Romero, 1976), os migrantes internos estabeleceram-se principalmente no chamado cinturão industrial de Buenos Aires. O resultado deste processo é que “se observava mais pessoas nas ruas; começou a ser difícil encontrar uma casa ou apartamento, começaram a aparecer barracas em terrenos baldios, que logo se transformaram em bairros.” (Romero, 1976, p. 349).⁷

Durante os anos de 1970 e 1980 a Argentina recebeu um grande número de imigrantes do Sudeste Asiático que se concentraram nas grandes cidades e dedicaram-se principalmente ao comércio. Na década de 1990, percebe-se um aumento de imigrantes latino-americanos não vizinhos, como os peruanos, e o incremento de imigrantes provenientes de países limítrofes.

No final dessa década, o país sofre uma grave crise econômica que teve seu ápice no ano de 2001, e mesmo que os dados imigratórios não demonstrem um crescimento alarmante dos imigrantes limítrofes e peruanos. Nessa época a sociedade é levada através de discurso do governo e da mídia a associar os problemas da crise aos novos habitantes, seja por conta do aumento do desemprego e da criminalidade ou ainda pelo crescimento das favelas.

É importante observar as cifras referentes a essa imigração: em 1991, 5% da população estrangeira dividia-se em 3% de migrantes limítrofes e 2% dos migrantes de outros países. A maioria dos imigrantes eram provenientes de países como Bolívia, Paraguai, Uruguai, Chile e Brasil. Essa imigração é a que apresenta mais força nos dias atuais na Argentina e em especial na cidade de Buenos Aires. (INDEC)

⁷ “Se vio más gente en las calles; empezó a ser trabajoso encontrar casa o departamento; comenzaron a aparecer viviendas precarias en terrenos baldíos, que muy pronto constituyeron barrios.” (Romero, 1976, p. 349)

Os dados do censo nacional de população demonstram que os estrangeiros provenientes de países limítrofes como Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai apresentam uma imigração constante que varia entre 2% e 2,9% da população total do país.

Como podemos observar nos documentos referente à imigração argentina ao longo dos anos e principalmente a partir da metade do século XX, a Argentina perde a relevância como destino prioritário para os países europeus. Contudo continua sendo um pólo atrativo tanto para o Peru quanto para os países limítrofes.

Podemos ainda observar sobre a população estrangeira segundo o país de origem realizado no último censo de 2001 que 67% da população imigrante são de latino-americanos, sendo 88% de países limítrofes, conformando os paraguaios, bolivianos e chilenos os maiores grupos, perfazendo um total de 50% de toda a população nascida no exterior.

Entre os países não limítrofes, como dissemos anteriormente, destacam-se os peruanos, que representam 5,8% da população. Os demais grupos imigratórios da Europa representa um total de 28,2 enquanto os de origem asiática um total de 1,9%. (INDEC)

É a partir desses dados da imigração recente que pretendemos centrar a nossa análise do livro *Si me querés quereme transa*, publicado no ano de 2001. Este apresenta a realidade imigratória dos anos 1990 e 2000 bem como seu impacto em Buenos Aires, seja na reestruturação da própria cidade contemporânea ou na forma como se configura o imaginário urbano. Beatriz Sarlo sintetiza de forma muito eficaz todo esse processo que explicitamos:

A Buenos Aires que imaginaram as elites e que, em parte, conseguiram construir, tem um perfil cuja originalidade veio da combinação de diferentes modelos tecnológicos, urbanísticos e estéticos. Como na cultura argentina, a originalidade está nos elementos que entram na mistura, presos, transformados e deformados por un gigantesco sistema de tradução. Buenos Aires é uma tradução da Europa, mas não de uma única ideia de Europa, mas de muitas línguas e muitos textos urbanos em conflito, refratada pelo dado inevitável de sua localização na América. Há tanta imitação como bricolagem e reciclagem, de segunda e terceira mão. Buenos Aires, obviamente não é nenhuma cidade europeia, mas o produto de uma vontade cultural europeia em América. (Sarlo, 2006, p. 29)⁸

⁸ “La Buenos Aires que imaginaron las elites y que, en parte, lograron construir, tiene un perfil cuya originalidad provino de la combinación de diferentes modelos tecnológicos, urbanísticos y estéticos. Como en la cultura argentina,

Mesmo considerando que o projeto nacional de formação do Estado argentino tenha sido efetuado a partir de uma “tradução da Europa”, como vimos historicamente a imigração europeia foi parte fundamental para a consolidação do projeto idealizado de um povo homogêneo. E as demais imigrações foram ao longo dos anos de diferentes formas discriminadas, com a constância da imigração limítrofe, o governo e os discursos midiáticos ajudaram a fomentar a visão de uma identidade negativa em relação a esses imigrantes. Em sua maioria, estes são moradores das *villas*. Ao longo da história, as distintas imigrações foram se concentrando na cidade de Buenos Aires, formando vários assentamentos que hoje constituem o cinturão denominado Conurbano Bonaerense. Nesse sentido: “a constituição do Estado-Nação pressupõe o isomorfismo entre povo, território e soberania legítima, que se encontra ameaçado pelas formas de circulação de pessoas características do mundo contemporâneo” (Appadurai, 1997, p. 35).

Portanto, os hábitos e discursos discriminatórios para com os diferentes grupos de imigrantes ao longo dos anos na Argentina refletem a consolidação do projeto homogeneizante de nação. Este se enraizou na sociedade e é percebido até os dias atuais sendo hoje direcionado para a imigração mais expressiva que é a dos países fronteiriços e andinos. Estes são representados no romance e sublinham os vários tipos de preconceito com relação a esses grupos.

A antropóloga María Cristina Cravino nos sinaliza que essa estigmatização gerou o que ela define de “identidade villera”. Embora o conceito de identidade seja complexo para ser analisado na economia desse trabalho, parece-nos importante a atribuição que ela faz, utilizando-se das considerações de Althade que descreve sobre as minorias étnicas na França, mas que podem ser utilizadas para pensar os grupos migratórios atuais na Argentina que estão presentes em toda a obra analisada. Assim é que retomaremos a fala do autor sobre as minorias étnicas, as quais, segundo ele:

la originalidad está en los elementos que entran en la mezcla, atrapados, transformados y deformados por un gigantesco sistema de traducción. Buenos Aires es una traducción de Europa, pero no de una sola idea de Europa, sino de muchas lenguas y muchos textos urbanos en conflicto, refractada por el dato inevitable su ubicación en América. Hay tanta imitación como bricolaje y reciclaje, de segunda y tercera mano. Buenos Aires, obviamente no es ninguna ciudad europea, sino el producto de una voluntad cultural europea en América.” (Sarlo, 2006, p. 29)

ocupam um lugar central nos jogos de comunicação que as pessoas colocam em funcionamento no seu novo marco de vida: de maneira global, essas pessoas foram convertidas em atores simbólicos fixados em um polo negativo, e o eixo central dos intercâmbios reside na construção da diferença com respeito a eles, e na edificação da distância com respeito a esse polo negativo. (Althade apud Cravino, 2009, p. 186)⁹

No caso dos moradores das *villas* argentinas, essa visão é criada a partir de um olhar exterior, que busca homogeneizar as diferenças. Estão em uma posição com características típicas, negativas e estigmatizantes e os moradores desses espaços são tratados como pobres, delinquentes ou imigrantes ilegais que devem ser descartados remetendo ao conceito de “refugos humanos” de Zygmunt Bauman (2005, p. 94).

Cravino ao observar algumas das principais *villas* do Conurbano nos possibilita a percepção da heterogeneidade existente nesses locais, constatando que a maioria das pessoas que habitam as *villas* são oriundas de países limítrofes e andinos. As *villas* observadas pela antropóloga apresentam principalmente três nacionalidades: boliviana, paraguaia ou peruana. Contudo, também pode-se verificar que existem argentinos de outras províncias como, por exemplo, Salta, Jujuy e Tucumán (2009, p. 180).

Essa heterogeneidade encontrada nas favelas atuais do Conurbano Bonarense aparecerá retratada de modo ficcional no romance analisado. Se na atual Buenos Aires podemos encontrar assentamentos denominados a partir da nacionalidade majoritária encontrada em determinado espaço, por exemplo, a *villa* dos peruanos ou a dos paraguaios, no espaço criado por Cristian Alarcón essas diferentes nacionalidades conformam uma única *villa*, a Villa del Señor. Esta tem seus espaços habitados por distintos “ranchos”: o lado dos bolivianos, dos peruanos, dos paraguaios e etc.

Maria Porto Bernardete (2006) reitera que embora a imigração não seja um fenômeno recente, pois como vimos na história argentina foi a responsável pela própria consolidação do Estado nacional, com o advento da globalização, a temática volta a ocupar o centro das discussões políticas e sociais. Isto

⁹ “ocupan un lugar central en los juegos de la comunicación que la gente pone en funcionamiento en su nuevo marco de vida: de manera global, se los ha convertido en actores simbólicos fijados en un polo negativo, y el eje central de los intercambios reside en la construcción de la diferencia respecto a ellos, en la edificación de la distancia respecto a ese polo negativo.” (Althade apud Cravino, 2009, p. 186)

remonta a questões antigas como a associação da favela aos problemas econômicos como desemprego, crises e conturbações sociais (Jelín in Grimmonson, 2006, p. 47-68).

Embora tenha sido a partir do processo de massificação (1930) que se passa a perceber a formação das *villas* na cidade de Buenos Aires, é com a grave crise, que teve início em 1990 e seu ápice em 2001, que se constata um aumento das favelas em torno da Capital Federal e o surgimento de novos assentamentos, demarcando que:

com o grau de instabilidade territorial encontra-se a maior ou menor possibilidade de um território ser entrecruzado por ou se inserir no interior de outros, já que uma das características do mundo dito global é promover uma complexa superposição de territórios. (Haesbaert, 2007, p. 50)

Portanto, o Conurbano Bonaerense apresenta-se como um grande entremeado de *villas*, com pessoas das mais variadas procedências, e ocupam boa parte de um espaço aonde se concentra os grandes comércios e a parte industrial da cidade. A *villa* criada por Alarcón reflete essas questões e, embora não possa ser encontrada em nenhuma das coordenadas da cidade, reúne elementos de várias localidades de Buenos Aires. Isto traz para o campo da narrativa a representação desses espaços e sujeitos, seus conflitos e negociações nas diversas áreas da cidade, portanto:

Os sujeitos marcam e definem o espaço e o espaço marca aos sujeitos com identidade conflitiva, da qual tentam desligar-se ou reapropriar-se. Esta é a forma na qual a hierarquia urbana da cidade é vivida pelos habitantes das favelas, conhecendo claramente que o status de seus barrios tem consequências para su vida social, laboral, política, religiosa, etc. A diferenciação socio-espacial constrói fronteiras simbólicas, que são de-codificadas em termos de tipologias urbanas. (Cravino, 2009, p. 191)¹⁰

Enfim, a Villa del Señor representa “essas fronteiras simbólicas” e as estratégias utilizadas pelos personagens demonstram as diversas formas a que os imigrantes atuais operam para estabelecer-se no novo espaço. Por isto,

¹⁰ “Los sujetos marcan y definen el espacio y el espacio marca a los sujetos con identidad conflictiva, de la cual intentan desligarse o reapropiarse. Esta es la forma en la que la jerarquía urbana de la ciudad es vivida por los habitantes de las villas, conociendo claramente que el status de sus barrios tiene consecuencias para su vida social, laboral, política, religiosa, etc. La diferenciación socio-espacial construye fronteras simbólicas, que son de-codificadas en términos de tipologías urbanas.” (Cravino, 2009, p. 191)

demarcam a multiplicidade de etnias, em especial de imigrantes limítrofes e peruanos na cidade atual. O que nos remete a Cravino, quando afirma que:

a cidade não é apenas um fenômeno físico, um modo de ocupar um espaço, de aglomerar-se, mas também um lugar onde ocorrem fenômenos expressivos que entram em contradição com a racionalização da vida social. Assim como se passa de cidades a mega- cidades, também se observa uma passagem da cultura urbana à multiculturalidade. (Cravino, 2009, p. 23)¹¹

Essa multiculturalidade é o que encontraremos na capital argentina da virada do século e sua representação traz luz a diferentes elementos de diferenciação. Estes são utilizados pelos imigrantes e mostram a importância que tem para eles o agrupar-se, reafirmando que “as diferentes nacionalidades se constituem em dispositivos de diferenciação, da mesma maneira que outras formas de classificação que se instituem nesses bairros” (Cravino, 2009, p. 16).¹²

Dentro desses espaços, os imigrantes fazem uso de diversas práticas para afirmarem-se na nova territorialidade. Devido ao rechaço que sofrem, buscam nessas estratégias uma forma de resistência, realocando suas identidades, retomando valores estabelecidos a partir da concepção de pertencimento e valorização de aspectos que remetem a seus países originários como veremos em várias passagens da trama.

Os conflitos entre os imigrantes surgem a todo o momento no romance e podemos ver configurada na representação de alguns personagens a herança discriminatória fomentada no projeto homogeneizador de nação europeia, demarcando que:

Durante o período de crescimento protegido do pós guerra, os Estados-nação bem definidos e soberanos foram capazes de estabelecer uma clara separação entre membros e não membros e de garantir um grau relativamente alto de congruência entre as dimensões básicas do pertencimento. Hoje, essa capacidade desapareceu e as rupturas antes escondidas do espaço da cidadania aparecem com nitidez. Na medida

¹¹ “la ciudad no es sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar un espacio, de aglomerarse; sino también un lugar donde ocurren fenómenos expresivos que entran en contradicción con la racionalización de la vida social. Así como se pasa de ciudades a mega ciudades, también se observa un pasaje de la cultura urbana a la multiculturalidad.” (Cravino, 2009, p. 23)

¹² “las diferentes nacionalidades se constituyen en dispositivos de diferenciación, al igual que otras formas de clasificación que se instituyen en estos barrios.” (Cravino, 2009, p. 16).

em que se correm as fronteiras externas e a homogeneidade interna (real ou imaginária) das sociedades avançadas, a partir de cima, pelos fluxos de capital de alta velocidade e, a partir de baixo, pela combinação de crescentes correntes de imigração e a concomitante decomposição da classe operária industrial, torna-se cada vez mais claro que a cidadania não é uma condição adquirida ou garantida de uma vez por todas e para todos, mas um “processo instituído” conflituoso e desigual, que precisa ser continuamente conquistado e reassegurado. (Wacqant, 2001, p. 38-39)

Essa busca pela cidadania é uma luta constante para os membros que ocupam os territórios marginalizados. Em uma das passagens, o personagem que habita um território da *villa* que possui a maioria de moradores provenientes de países andinos aponta a discriminação:

Por suerte, soy rubio. Siendo rubio tenés la mitad de los problemas resueltos. Si sos morocho la vida se te hace más difícil. Y si vivís entre peruanos, si sos rubio y de ojos claros, es todo más fácil todavía, porque es como que les engalanás la mesa con tus rubíes celestes. (Alarcón, 2012, p. 214)¹³

Assim, percebemos que dentro da favela, espaço no qual os membros recorrem a uma identificação associada ao fenótipo indígena, também perceberemos a valorização dos traços “brancos”. Isto é ratificado no momento em que o personagem afirma que se ele fosse moreno a vida seria mais difícil ou ainda que seus olhos claros enfeitam o ambiente onde a maioria de pessoas é de origem peruana. De fato, estas características físicas vistas de forma negativa remetem aos povos originários, ou aos que habitavam os campos e ainda na atualidade podemos constatar que:

a relação cada vez mais forte entre o Estado territorial e o estado-nação. O estado e seu território tendendo a promover uma única identidade, construída... através do processo de construção de uma identidade nacional, seja do ponto de vista cultural- em termos de partilha de uma cultura (língua, religião...) – que leva à asfixia de traços culturais e tradições minoritárias seja do ponto de vista da organização social como um todo. (Haesbaert, 2007, p. 48).

As questões levantadas favorecem a reflexão sobre as representações dos grupos imigrantes atuais na obra analisada. A partir daí, utilizamos o conceito

¹³ “Por sorte, eu sou loiro. Sendo loiro você tem metade dos problemas resolvidos. Se você é moreno, a vida se torna mais difícil. E se você mora entre os peruanos, e é loiro de olhos azuis, é tudo ainda mais fácil, porque é como se você estivesse enfeitando a mesa com seus rubis celestes.” (Alarcón, 2012, p. 214)

de grupos diaspóricos que tem sido proposto por importantes escritores, mas com sentidos variados para o mesmo termo. Em nossos estudos, recorreremos à análise do antropólogo James Clifford (apud BOLAÑOS, 2010, p. 3), quando esclarece que a *diáspora* refere-se à construção das identidades comunitárias de grupos coletivos que constroem lares longe de sua cidade natal. É neste sentido que os grupos analisados fixam-se no novo território e recorrem a práticas baseadas no regionalismo, demonstrando que:

as novas formas de manifestação da diversidade territorial à qual está ligada a regionalização, assim como as novas escalas em que se dá a manifestação dessa diversidade”, e, portanto o regional aparece “sendo interpretado como uma revalorização do singular, da diferença. (Haesbaert, 1999, p. 16)

Ao instalarem-se no novo espaço e atualizarem elementos culturais de sua cidade natal, os imigrantes estabelecem uma nova concepção de lar. Verifica-se que “em muitas áreas ocorre um retorno aos enraizamentos mais conservadores, através de identidades étnicas, religiosas, nacionais etc.” (Haesbaert, 1999, p. 31).

Esse retorno aos vínculos mais tradicionais será constatado em todo o romance nas práticas, falas e cenas da trama. Este fato torna a Villa del Señor uma favela que apresenta dentro do mesmo espaço uma “diversidade territorial”, constando que “num mundo em processo de globalização/des-territorialização temos mais dificuldade em encontrar áreas coesas ou «integradas» e coerentes”. (Haesbaert, 1999, p. 21). Uma vez que dentro dessa favela teremos muitos indivíduos de diversos países fazendo uso cada qual de suas práticas culturais.

Villa del Señor apresenta uma concepção de território que abrange tanto o sentido simbólico quanto os sentidos políticos, demarcando que “num sentido mais simbólico, o território pode moldar identidades culturais e ser moldado por estas, que fazem dele um referencial muito importante para a coesão dos grupos sociais” (Haesbaert, 2007, p. 49).

Essas questões serão observadas por Aimée G. Bolaños, em seu artigo “Diáspora”, ao analisar a dispersão dos indivíduos, a autora sinaliza que “o sujeito diaspórico transforma-se na viagem transcultural, sendo transformador também dos espaços em que transita: efetiva formulação de

dupla mão” (Bolaños, 2010, p. 4). E por conta dessa transformação, necessitam recriar suas identidades, gerando um espaço simbólico que possibilite retornar às suas culturas e dessa forma buscam inserir-se no novo espaço e enfrentar os diversos tipos de desafios.

A temática diáspora reúne noções de descentramento, sincretismo, transculturação, hibridação e formação de novas identidades. Segundo a autora, os tópicos discursivos recorrentes referem-se à viagem, origem, memória, migração, exílio, expatriação, nação, regresso, tradições, mitos fundadores, habitabilidade, localização, fronteira, zonas de contato, entre-lugar, sendo o tema da identidade/alteridade a maior referência (Bolaños, 2010, p. 19). E na obra analisada estas questões se fazem presente e assumem um papel de relevância para a construção dos personagens e da *villa* narrada.

Nestes grupos diaspóricos constata-se que ocorre a quebra de fronteiras como nos alerta Arjun Appadurai: “Na medida em que os grupos migram se reagrupam em novos lugares, reconstroem suas histórias e reconfiguram seus projetos étnicos, o etno da etnografia adquire uma qualidade escorregadia e não localizada”¹⁴ (Appadurai, 2001, p. 63).

Essa reconstrução de histórias e de identidades é, em nossa observação, a responsável por fazer com que ditos atores recriem no espaço ocupado as mesmas práticas que utilizavam em seus países de origem, regressando para as concepções de Estado-Nação que molda as identidades. Esse processo foi denominado de “comunidades imaginadas” por Benedict Anderson e como diria Appadurai (2001, p. 63), os grupos migrantes “deixaram de estar firmemente amarrados a um território e circunscritos a certos limites espaciais, e já não se pode dizer que não tenham uma consciência histórica de si e também que sejam culturalmente homogêneos”.¹⁵

Sendo assim, encontraremos na *Villa del Señor* um híbrido de culturas e etnias, os personagens criam dentro da favela diversos micro-territórios delimitando a heterogeneidade atual da urbe portenha. Por isto, os espaços

¹⁴ “En la medida en que los grupos migran, se reagrupan en nuevos lugares, reconstruyen sus historias y reconfiguran sus proyectos étnicos, lo *etno* de la etnografía adquire una calidad resbaladiza y no localizada” (Appadurai, 2001, p.63).

¹⁵ “dejaron de estar firmemente amarrados a un territorio y circunscriptos a ciertos límites espaciales, y ya no se puede decirse que no tengan una conciencia histórica de sí ni tampoco que sean culturalmente homogêneos.” (Appadurai, 2001, p. 63).

são formados a partir de suas nacionalidades, e percebemos que os laços familiares tornam-se um ponto de importância para esses atores. Existe uma necessidade premente de agrupar-se e de ter uma casa, o que é um fator crucial para esses grupos:

En sociedades de migrantes, los nuevos y los recién llegados tienen una necesidad fundamental: la vivienda. Estrecha, incómoda, con un baño compartido entre veinte personas y una cocina comunitaria en un recodo del pasillo, se la paga como sea, aún si es cara; todo por dejar de ser errantes. (Alarcón, 2012, p. 223)¹⁶

Ter uma casa, mesmo que pequena, torna-se a primeira via de acesso e ingresso na nova sociedade, e é também uma forma de reestruturação familiar no novo território. Estas casas que constituem as favelas e que são as principais moradias dos imigrantes aparecem representadas no romance fornecendo-nos a possibilidade de ler a favela ficcional que foi criada a partir da observação de muitas periferias:

Viven pasillo o pared de por medio, arriba o abajo, todos en un radio de cien metros. La base, una doble hilera o media luna de piezas, se ha ido elevando tan alto que da sombra permanente en el patio interior. Son edificios caprichosos que suelen parecerse a los cuadros de Escher, meandros angulosos con escaleras que no van a ningún sitio. (Alarcón, 2012, p. 229)¹⁷

Interessante pensar a descrição das casas nas *villas miseria* comparadas com quadros de Escher. É possível observar essas construções pelo ponto de vista estético no qual a arquitetura dessas casas aparece de modo irregular e individual. As casas são construídas, em sua maioria, pelos próprios moradores e sem a intervenção de nenhum profissional da construção. A imagem destas construções mistura-se com a do grande centro comercial de Buenos Aires, com os modernos prédios e estabelece o contraste da cidade atual.

¹⁶ "Nas sociedades de migrantes, os novos e recém-chegados têm uma necessidade fundamental: a moradia. Pequena, desconfortável, com um banheiro para ser dividido por vinte pessoas e uma cozinha comunitária em um canto do corredor, se paga de alguma forma, mesmo que seja cara; tudo por deixar de ser errantes." (Alarcón, 2012, p. 223)

¹⁷ "Moram entre o corredor e a parede, para cima ou para baixo, todos dentro de um raio de cem de metros. A base, uma fileira dupla ou uma meia lua de dois quartos, que aumenta tão rápido que dá sombra permanente no pátio interior. São edifícios estranhos que muitas vezes se assemelham a pinturas de Escher, meandros angulares com escadas que não vão a lugar nenhum." (Alarcón, 2012, p. 229)

Portanto, essas construções e os personagens representados na favela ficcional, configuram uma imagem da realidade atual da urbe portenha, que vem se modificando ao longo dos anos. Na atualidade, imigrantes e sociedade receptora buscam novas formas de relacionar-se dentro do território. Ao apresentar a favela, o autor enfatiza que esse espaço é ocupado por distintos imigrantes, configurando a Villa del Señor como território híbrido de múltiplas nacionalidades:

En la Villa, a los primeros pobladores que habían llegado desde el interior se les fueron sumando los de los países limítrofes y los peruanos, que ya eran un número importante. Familias enteras que aprendían lo aprendido en sitios como San Juan de Lurigancho o Comas, en la Gran Lima, donde se habían asentado sin más que lo puesto al llegar de empobrecidas zonas rurales. (Alarcón, 2012, p. 59)¹⁸

Esse trecho nos aponta que a *Villa del Señor* é composta por um grande número de imigrantes, e também de argentinos. Estes atores, ao agruparem-se em micro territórios dentro da *villa*, terminam por retomar valores ancorados na concepção de nação/pátria. A fim de que construam suas identidades, mesmo diante de constante preconceito e rechaço, o agrupamento torna-se necessário para reconstruir suas vidas. É uma saída possível para os conflitos vivenciados e travados entre eles e a sociedade que os recebe. Isto é reiteradamente observado no romance:

Porque los gringos blancos – acá hasta los más negros se creen blancos al lado de nosotros – se burlaban, me sacaban el cuero como a un chanco pelado. Me fui quedando en silencio de no poder pronunciar las eses como acá. Allá las decimos distinto, y qué quiere que diga, ¡mejor! Porque, fuera de toda broma, hablamos, digo yo, un castellano más bonito los limeños. (Alarcón, 2012, p. 66-67)¹⁹

Esses conflitos aparecem representados em outros trechos da obra, sejam eles por discriminação na forma de falar, ou pela cor da pele, como vimos no trecho acima, ou na maneira de relacionar-se dentro dos espaços:

¹⁸ “Na favela, os primeiros habitantes que tinham vindo do interior se juntaram aos dos países limítrofes e peruanos, que já eram um número significativo. Famílias inteiras que aprendiam o que era aprendido em lugares como San Juan de Lurigancho ou Comas, na Grande Lima, aonde se haviam assentado sem nada mais do que o lugar de chegada de empobrecidas zonas rurais.” (Alarcón, 2012, p. 59)

¹⁹ “Porque os gringos blancos - aqui, até mesmo os mais negros se acham blancos do nosso lado – Zombavam de mim, me humilhavam. Eu fui ficando em silencio por ser incapaz de pronunciar os s como aqui. Lá falamos os s diferente, o que eu posso te dizer, melhor! Porque, falando sério, eu te digo, nós os limenhos, falamos um castellano mais bonito.” (Alarcón, 2012, p. 66-67)

Acá en lugar de tocar bocina todo el tiempo, como allá, se dicen puteadas y facilito, como si nada, se menta a la madre. Allá si le mentas la madre a uno, capaz que te mate. Yo soy un sobreviviente de tres guerras en esta Villa del Señor, que aunque usted no lo crea se va pareciendo cada vez más a los barrios de mi querida ciudad Lima. (Alarcón, 2012, p. 67)²⁰

Cabe destacar que outro ponto interessante no trecho citado para pensar essas identidades complexas configuradas na obra é o fato de que o personagem faz uma análise comparativa entre as duas cidades e conclui que apesar das diferenças a cidade portenha tem se tornado cada vez mais parecida com a sua cidade de origem, mostrando, portanto as mudanças que vêm sofrendo a cidade receptora.

A nova localidade estabelece, portanto uma relação entre os dois espaços: o “lá” e o “aqui” e mostra como as barreiras entre elas está se tornando cada vez menos rígida. Também podemos demarcar os conflitos entre os imigrantes e a sociedade que os recebe, que será verificado em diversos outros momentos do romance: *“Para colmo de males, la piba era una argentina. En el negocio los argentinos, si no son putos, me traen dramas. Son complicados”* (Alarcón, 2012, p. 133).²¹ E ainda: *“Una de las ordenes de Cali era que no contrataran argentinos para armar su ejército porque los argentinos son muy traicioneros.”* (Alarcón, 2012, p. 168).²²

Logo, embora o livro aponte o enfrentamento entre os distintos grupos que habitam a favela, e que saibamos que há um forte preconceito de grande parte da sociedade argentina em relação a esses imigrantes, encontraremos no decorrer da trama uma inversão em que os argentinos é o que são considerados traiçoeiros, mentirosos e preguiçosos com relação ao trabalho. Há ainda uma valorização da cidade natal de cada um dos diferentes grupos:

²⁰ “Aqui em vez de tocar buzina o tempo todo, como lá, se tratam com palavrões, e fácil, como se não fosse nada, se xinga a mãe. Lá, se você ofende a mãe de alguém, é capaz que te matem. Eu sou um sobrevivente de três guerras na Villa del Señor, que, embora você possa não acreditar se parece cada vez mais com os bairros da minha querida cidade de Lima.” (Alarcón, 2012, p. 67)

²¹ “Para o cúmulo dos males, a garota era uma argentina. Nesse negócio os argentinos, se não são bichas, me trazem problemas. São complicados” (Alarcón, 2012, p. 133)

²² “Uma das ordens de Cali era que não contratassem argentinos para formar seu exército porque os argentinos são muito traiçoeiros” (Alarcón, 2012, p. 168).

“Buenos Aires puede ser muy elegante y europea, pero no le llega ni a los talones a Lima” (Alarcón, 2012, p. 42).²³

Ao agruparem-se nos distintos micros territórios, além de retornarem a valores estabelecidos a partir da noção de “membresía”, há a criação de diversos espaços de identificação. Nestes, os migrantes ocupam um território cada vez maior e mais visível na cidade de Buenos Aires. É possível identificá-los pela sua inserção em diversas áreas da cidade e nesta ocupação territorial estabelecem atividades comerciais: vendem frutas, roupas, artigos culturais de seus países.

Também é possível perceber que eles transitam dentro e fora da periferia. Basta observar seus movimentos culturais e religiosos como a realização de festas e cultos de suas práticas, se reúnem em boates, organizam ligas de futebol, ONGs, fazem protestos por melhores condições de vida e moradia. Cabe mencionar que dois dos grupos mais numerosos de imigrantes limítrofes atualmente na Argentina é o de bolivianos e o de peruanos. O que é revelado pelos dados do último censo:

De acordo com o censo de Povoação do ano de 1991, os imigrantes limítrofes já representavam mais de cinquenta por cento da população estrangeira do país”. No censo seguinte que foi realizado no ano de 2001, a população limítrofe e peruana representava dois terços da população, chegando a superar os setenta e cinco por cento no censo de 2010.²⁴ (*Cuadernos Migratorios* – OIM, p. 18).

Esses imigrantes conquistaram através de lutas sociais e militância nos bairros diversos direitos civis. Os bolivianos, por exemplo, transformaram um espaço deteriorado em um bairro, em *Charrúa* (Grimson, 2011). Também existem outros espaços denominados a partir da nacionalidade mais expressiva em determinada localidade, a favela 1-11-14 é mencionada como a favela dos peruanos, e em *Liniers* também encontramos a definição de bairro dos bolivianos. Cabe esclarecer que os discursos relacionados aos diferentes

²³ “Buenos Aires pode ser muito elegante e européia, mas não chega nem aos pés de Lima.” (Alarcón, 2012, p. 42)

²⁴ De acuerdo al Censo de Población del año 1991, los inmigrantes limítrofes ya representaban más del cincuenta por ciento del total de la población extranjera. En el siguiente censo que fue realizado en el año 2001, la población limítrofe y peruana representaba dos tercios del total de los extranjeros, llegando en censo de 2010 a superar el setenta y cinco por ciento.

espaços ocupados pelos imigrantes podem ser percebidos segundo a observação de Rogério Haesbaert:

Enquanto em alguns lugares há um enfraquecimento do Estado, que não tem mais meios de manter uma pretensa coesão nacional frente às disputas regionais e dos lugares para se globalizar... Em outros lugares os nacionalismos são retomados, sob as mais diversas argumentações e colorações políticas... muitas vezes em nome da preservação e/ou defesa da identidade territorial. (Haesbaert, 2007, p. 49)

Esse retorno ao regional é muito presente na trama, principalmente nos momentos em que os personagens realizam festas familiares. Nesse momento emerge a memória de como viviam nos seus países e mais especificadamente no povoado de origem:

Me sorprendió su gracia, la forma que se levantaba el ruedo de la falda para zapatear con los tacos al ritmo huaino. La esencia de lo rural volvía a aparecer en la trama urbana de estos transas que esa noche tiraban la casa por la ventana y se mareaban para dejarse llevar por los sonidos de la tierra de sus orígenes. (Alarcón, 2012, p. 226)²⁵

O trabalho da imaginação (Appadurai, 1996) é acionado e os atores colocam em cena fatores tipicamente regionais, realizando uma viagem mesmo que seja temporária e subjetiva ao seu país de origem. Isso ocorre através de um retorno à localidade onde estão suas raízes mais familiares, o povoado natal. Na trama, percebe-se como a questão de retorno a formas de convivência relacionadas ao campo, que é o local originário de praticamente todos os personagens no romance, pode ser verificada no recurso que têm esses imigrantes para realizar o pagamento de suas moradias, o uso do anticrético.²⁶ *“Gracias al anticrético, la construcción de piezas para alquilar en los pisos superiores a la vivienda propia es uno de los negocios más rentables entre los*

²⁵ “Me surpreendeu sua graciosidade, a forma que levantava a barra da saia para sapatear com os saltos ao ritmo *huaino*. A essência do rural voltava a aparecer na trama urbana desses traficantes que essa noite gastavam mais do que podiam e se embebedavam para deixar-se levar pelos sons da terra de suas origens.” (Alarcón, 2012, p. 226)

²⁶ A anticrese é um instituto civil, espécie de direito real de garantia, ao lado do penhor e da hipoteca, no qual o devedor, ou representante deste, entrega um bem imóvel ao credor, que no caso é o credor anticrético, para que os frutos deste bem compensem a dívida. Não existe anticrese originada pela lei, como ocorre nos outros dois institutos citados anteriormente.

*migrantes, sobre todo como en territorios como Villa del Señor” (Alarcón, 2012, p. 230).*²⁷

Essa maneira de investir nas próprias construções e melhorar a renda surge como a principal estratégia que permite conquistar novas habitações. Demonstra, ao mesmo tempo, que os diferentes imigrantes recorrem a práticas utilizadas principalmente no campo, em suas regiões de origem e transportam-nas para o novo território. O narrador retoma a importância dessas estratégias de financiamento dentro da favela ao referir-se ao *pasanaku* boliviano:²⁸

Siempre ayudan los dos préstamos fundamentales en la economía interna: el pasanaku, un sistema de ahorro previo, y el anticrético. Gran parte del financiamiento interno está regido por la abundancia de estos préstamos informales en los que siempre se gana. (Alarcón, 2012, p. 231)²⁹

O uso dessas duas formas de investimento do dinheiro traz à luz também a questão da importância das redes de confiança e de valores ancorados na moral da boa conduta dentro das comunidades. Como podemos verificar na explicação que dá o narrador ao explicitar essas duas formas de usos da economia popular: “*El pasanaku en general es de cumplimiento estricto. Los participantes se conocen. Se ven casi todos los días.*” (Alarcón, 2012, p. 231).³⁰ E continua enfatizando a importância da valorização dos aspectos relacionados a hábitos bastante regionais como o sentido de laços estabelecidos a partir da coletividade: “*Cada vez que uno se suma a un pasanaku está poniendo en juego su*

²⁷ “Graças ao anticrético, a construção de quartos para alugar nos andares superiores das próprias construções é um dos negócios mais rentáveis entre os imigrantes, principalmente em territórios como a Villa del Señor.” (Alarcón, 2012, p. 230).

²⁸ *Pasanaku* é um sistema de economia de crédito rotativo utilizado com muita intensidade na Bolívia. Está reconhecido como uma modalidade da economia solidária, com antecedentes nas culturas americanas pré-colombianas. Basicamente, é um acordo de empréstimo de uma grande quantia ou de imóveis com o incremento de altos juros. Na maioria das vezes, o credor é dono de um prédio ou casa com vários cômodos que serão utilizados para oferecer dezenas de moradias a diversos inquilinos. Geralmente se faz uso de um termo que apresenta um ano de prazo que pode ser estendido para dois. Após este período, o credor deve retornar a propriedade ao seu estado original e recebe seu dinheiro.

²⁹ “Sempre ajudam os dois empréstimos fundamentais na economia interna: o *pasanaku*, um sistema de economia previa, e o anticrético. Grande parte do financiamento interno está regido pela abundância destes empréstimos informais nos quais sempre se ganha” (Alarcón, 2012, p. 231)

³⁰ “O *pasanaku* geralmente é de cumprimento estrito. Os participantes se conhecem. Se vêem quase todos os dias.” (Alarcón, 2012, p. 231)

moral ante el vecindario. Es un capital que no se puede poner en riesgo." (Alarcón, 2012, p. 232).³¹

As formas de relacionar-se dentro desse espaço remetem a muitos países e principalmente a diversas regiões que se reportam ao campo, destacam-se nas práticas mais cotidianas vividas dentro da *villa*. Ela deixa de ser uma localidade apenas percebida como espaço de violência, embora este seja também um tema abordado no livro, mas o romance foca principalmente na percepção do cotidiano, do elemento rotineiro, na vida dessas pessoas:

El sábado es el mejor día en Villa del Señor. Son los partidos de fútbol. Son las misas de los difuntos. Son las procesiones. Son los cumpleaños que no se pudieron festejar a la semana. Los que no trabajan están contentos porque hay de todo para hacer. Los que tienen trabajo están contentos porque ese día no les toca. El sábado se ve de todo. (Alarcón, 2012, p. 67)³²

Portanto, a Villa del Señor nos permite verificar, além do fenômeno atual que ocorre em Buenos Aires, uma cidade fragmentada, dividida em dois espaços dispares: o grande centro (espaço de trabalho, do entretenimento, do turismo e da economia) e a *villa* (território de precariedade e de indivíduos rechaçados), as práticas mais cotidianas que ocorrem nos espaços periféricos. E mesmo sabendo que a divisão existe entre centro periferia, imigrantes e sociedade, e imigrantes de diferentes países, percebe-se que essas barreiras simbólicas tem se tornado cada vez mais frágeis, pois ocorre o trânsito e o diálogo entre os indivíduos dessas diferentes localidades. Para aprofundar na idéia de barreira simbólica retomaremos o texto de Haesbaert, segundo o qual:

existem diversas concepções de território de acordo com sua maior ou menor permeabilidade: temos desta forma, desde territórios mais simples, exclusivo-excludentes, até territórios totalmente híbridos, que admitem a existência concomitante de várias territorialidades. (Haesbaert, 2007, p. 44-45)

³¹ "Cada vez que alguém se soma a um *pasanaku* está pondo em jogo sua moral perante a vizinhança. É um capital que não se pode por em risco." (Alarcón, 2012, p. 232).

³² "O sábado é o melhor dia na Villa del Señor. Acontecem os jogos de futebol. As missas dos falecidos. As procissões. Os aniversários que não puderam ser celebrados durante a semana. Os que não trabalham estão felizes porque tem de tudo para se fazer. E os que trabalham estão felizes porque esse é o dia de folga. No sábado se vê de tudo." (Alarcón, 2012, p. 67)

Todos esses espaços parecem constituir outro mundo, diferente da cidade receptora e das cidades originais dos migrantes, representando, porém, uma relação entre ambas, no momento em que oferecem um local de confiança, de lembranças, de problemas comuns e de formas de diversão e sociabilidade. Por ocuparem um lugar tão central na realidade e no projeto narrativo, encontraremos com muita frequência no romance a representação desses espaços de sociabilidade, constituídos, por exemplo: pelas festas, feiras e ritos religiosos. Estes funcionam como local de diálogo e de intercâmbio entre os que viajaram a Buenos Aires e os que permaneceram nos países originários.

Dentro das diversas práticas encontradas na cidade e configuradas no romance podemos destacar as festas pátrias que representam um local de encenação e vivência das identidades imaginadas. Segundo Grimson (2011), não se pode atribuir uma única definição para a mesma, e sim diversas, que configuram a pluralidade de indivíduos e concepções de tal evento.

Para alguns, a festa é de caráter principalmente católico e religioso, para outros é a afirmação do que seria para os migrantes a valorização de suas culturas originárias. E ainda há os que a veem relacionada com a tradição. Para os mais jovens é o momento de expor suas danças e divertir-se. Existe ainda o fator comercial (Grimson, 2011).

Dentro das festas, encontramos as feiras, que reúnem as cores, os sabores, os alimentos que remetem à pátria. É nesse local que “se materializa a Nação e onde se desenvolvem os modos em que a Nação se incorpora se faz corpo”³³ (Grimson, 2011, p. 87).

As festas além de retomarem os valores que remetem ao país de origem, nos aproxima do cotidiano das pessoas que habitam a *villa*, demonstrando as relações familiares e o sentido de vizinhança, como podemos ler no seguinte trecho:

En las fiestas no se mezquina. Si hay pollo, hay como cincuenta pollos. Si hay cerveza, hay cajas de cerveza. Si hay vino, damajuanas. Así es. Y si se pudiera matar una vaca

³³ “se materializa la Nación y donde se desarrollan los modos en que la Nación se incorpora, se hace cuerpo.” (Grimson, 2011, p.87)

para que todo el mundo comiera ella, pues matarían una entera para que no faltara a nadie (Alarcón, 2012, p. 72).³⁴

Reunindo nessa favela ficcional as diversas etnias e culturas, o escritor traz o plano da representação as várias práticas desses imigrantes e demonstra que dentro do espaço ocupado os atores buscam apoiar-se em diferentes formas de sociabilidade. Frequentemente, estão envolvidos em eventos que remetem a suas culturas originárias, como as feiras:

Lo más ajetreado es la feria de la avenida Bonavena, donde hay desde pungas hasta tripa de arroz con pollo, chicha, ceviche, pollo asado, choripán, sopa de maní, sopa paraguaya, lo que imagine hay. Es como la frontera de todos los países juntos.³⁵ (Alarcón, 2012, p. 71).

Esse trecho nos possibilita entender a importância da *Villa del Señor* na narrativa, não somente as feiras, ou festas, ou os ritos representam o limite entre todos os países juntos, e sim a própria favela com sua complexidade de atores e histórias reúne no mesmo espaço muitos imigrantes. Esta pode ser considerada como a representação da “fronteira de todos os países juntos”, trazendo para o campo literário a questão imigratória recente como fator principal para a construção da obra e para ler a cidade atual de Buenos Aires.

Nessa favela há o rompimento de fronteiras que é observado a partir da mescla de etnias presente na favela narrada e do cruzamento de aspectos culturais de diferentes culturas. A música e os ritmos também representam essa mistura e interação: “*Se combinan los ritmos: La cumbia con el chamamé, con el huaino, el folclore andino, pachanga en general, diría yo. El sábado es pachanguero. Es el día de fiesta.*”³⁶ (Alarcón, 2012, p. 72).

As distintas celebrações afirmam a presença dos grupos migratórios e criam uma interação dos migrantes com a população em geral. É na festa que a identidade migrante muda de concepção, suas nacionalidades que estão

³⁴ “Nessas festas não tem mesquinaria. Se tem frango, tem como cinquenta frangos. Se tem cerveja, são caixas de cerveja. Se tem vinho, garrafões. Assim é. E se for necessário matar uma vaca para que todos possam comer, se mata uma inteira para que não falte pra ninguém.” (Alarcón, 2012, p. 72)

³⁵ “A mais movimentada é a feira da Avenida Bonavena, onde tem de punga até tripa de arroz com frango, chicha, *ceviche*, frango grelhado, *choripán*, sopa de amendoim, sopa paraguaia, o que você imaginar tem lá. É como a fronteira de todos os países juntos.” (Alarcón, 2012, p. 71)

³⁶ “Combinam-se os ritmos: a *cumbia* com o *chamamé*, com o *huaino*, o folclore andino, *pachanga* normalmente, eu diria. Sábado é *pachanguero*. É dia de festa.” (Alarcón, 2012, p. 72)

sempre relacionadas à marginalidade e muitas vezes são motivo de vergonha passam a ser elemento de orgulho. Nasce assim uma valorização da cultura originária, e suas músicas, danças e comidas tomam as ruas, dialogando com a cidade.

Como pudemos perceber em diversos trechos do livro, há uma cartografia das inúmeras práticas imigrantes dentro do espaço narrado. Isto pode ser encontrado na forma de suas moradias, nas celebrações familiares, nas festas pátrias, nas comidas e também nas diversas formas de utilização da religiosidade. Em nossa leitura, essas diferentes estratégias utilizadas sinalizam a apropriação do território por parte desses grupos. Como esclarece Haesbaert:

O conjunto de práticas sociais e os meios utilizados por distintos grupos sociais para se apropriar ou manter certo domínio (afetivo, cultural, político, econômico, etc.) sobre/atraves de uma determinada parcela do espaço geográfico manifesta-se de diversas formas, desde a territorialidade mais flexível até os territorialismos mais arraigados e fechados. (Haesbaert, 2007, p. 44)

No romance, dentre as diversas estratégias utilizadas pelos imigrantes os diversos usos da religiosidade surgem como importante fator para demonstrar essa apropriação do território. O autor reconhece sua visão referente a esse ponto:

El territorio siempre es ajeno para un exiliado, para un desterrado, el territorio siempre le pertenece a otro, y en ese sentido, para poder sobrevivir, ese exiliado o desterrado debe convertirse en un..., paradójicamente, en un conquistador del territorio ajeno, y de diversas maneras con estrategias migrantes más o menos inteligentes, con redes de solidaridad o solo, con familia o sin familia, con la religión... se encuentran maneras de apoderarse... (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015)

Ao analisar as representações dessas práticas que surgem como fator de importância para a composição dos personagens e do próprio romance nos propomos a ler as transformações e relações estabelecidas dentro da cidade.

Dessa forma, ao narrar as *villas* consequentemente o escritor narra a cidade, com suas complexidades e diversidade, reconhecendo, portanto que o urbano é o elemento central não apenas para o texto de Alarcón, mas também para alguns escritores que se lançam no desafio de narrar uma cidade

em movimento, um presente que muda constantemente. E narrar à cidade de Buenos Aires é trazer a luz a questão dos fluxos imigratórios atuais.

Para entender e ler a *villa* ficcional foi necessário realizar um rápido percurso na formação da identidade nacional dos argentinos, processo em que tentamos esclarecer ou buscar mecanismos que possibilitem uma leitura para o rechaço e preconceito que sofrem os imigrantes no país receptor. Por isso, os mesmos precisam reconstruir suas identidades e agrupam-se de acordo com suas nacionalidades. Portanto, despontam na narrativa os usos de suas práticas culturais diversas.

Ao trazer para a nossa análise as questões das práticas imigratórias demarcamos que para dar conta da narração dos sujeitos e espaços denominados periféricos na cidade de Buenos Aires é essencial voltar o olhar para esses elementos que surgem como mecanismos políticos para a apropriação territorial.

Nesse sentido o romance de Cristian Alarcón exemplifica a complexidade de obras contemporâneas que buscam dar conta das figurações do urbano em um mundo globalizado marcado pelos fluxos imigratórios. Há o rompimento de fronteiras geográficas e o surgimento de outras barreiras simbólicas. Insere-se ainda em um conjunto de obras contemporâneas que nos levam a repensar as concepções definidas de romance e desafia-nos a redefinir os parâmetros de leitura de textos que possuem uma forte carga do real, e transitam em diversas e distintas esferas do literário.

A pluralidade de vozes e de fragmentos que terminam por desenhar a *villa* narrada nos fornece o próprio desenho da cidade atual de Buenos Aires: multicultural, fragmentada, dividida em muitas ilhas, com os mais diversos atores. A complexidade da *Villa del Señor* traduz a realidade encontrada nesse espaço metropolitano.

REFERÊNCIAS

ALARCÓN, Cristián. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

_____. *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

_____. Entrevista concedida a Desirée Climent. Material inédito. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2015.

ALONSO, Aurelio (comp.). *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo*. Buenos Aires, CLACSO, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: Notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 35-58, 1997. Trad. Heloísa Buarque de Hollanda.

_____. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Trad. Pablo Hermida Lazcano. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BOLAÑOS, Aimée. *Diáspora*. In: BERND, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturais: americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

CAROZZI, María Julia, coord. *Ciencias sociales y religión en América Latina: perspectivas en debate*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

CRAVINO, María Cristina. Las transformaciones en la identidad villera: la conflictiva construcción de sentidos. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 15, p. 29-47, 2002.

_____. El barrio concebido como comunidad: Reflexiones acerca de algunos supuestos presentes en la focalización territorial de políticas asistenciales. *Cuaderno Urbano*, n. 4, p.75-98, diciembre 2004.

_____. *Vivir en la villa: relatos, trayectorias y estrategias habitacionales*. Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.

_____. *Los mil barrios (in)formales*. Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.

GAMERRO, Carlos. *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloíza Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *La globalización imaginada*. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GONÇALVES, Ana Lúcia. *Espaço urbano: conflitos e subjetividade*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.

GRIMSON, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la desigualdad: los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

GRIMSON, Alejandro, JELIN, Elizabeth, orgs. *Migraciones regionales hacia la Argentina: diferencia, desigualdad y derechos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Região, diversidade territorial e globalização. *Geographia*, ano 1, n. 1, 1999.

_____. O território em tempos de globalização. *ETC, espaço, tempo e crítica*. Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas e outras coisas. Disponível em: <http://www.uff.br/etc>. n. 2(4), vol.1, 15 de agosto de 2007.

_____. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Porto Alegre, setembro de 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

INDEC. Instituto Nacional de Estadística y Censos. Disponível em: <http://www.indec.gov.ar/>. Último acesso em 05/02/2017.

JELIN, Elizabeth. Migraciones y derechos: instituciones y prácticas sociales en la reconstrucción de la igualdad y la diferencia. In: GRIMSON, Alejandro,

JELIN, Elizabeth (Org.). *Migraciones regionales hacia la Argentina: diferencia, desigualdad y derechos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006, p. 47-68.

MOYANO, Marisa Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [Online], Publicado el 30 junio 2009, consultado el 07 febrero 2017. Disponible em: <http://alhim.revues.org/2892>. Último acesso em 07.02.2017.

OIM. Organización Internacional para las Migraciones. *El impacto de las migraciones en la Argentina: cuadernos migratorios nº 02*. Buenos Aires: Oficina Regional para América del Sur, 2012.

PORTO, Maria Bernadette. TORRES, Sonia. Literaturas migrantes. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2ª ed. Niterói: EdUFF, Editora UFJF, 2010, p. 225-260.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976

SARLO, beatriz. *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

SEGATO, Rita Laura. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SEMÁN, Pablo. Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea. *Ciencias Sociales y Religión*, Porto Alegre, ano 3, n. 3, p. 45-74, oct. 2001.

WACQUANT, Loic. *Os condenados da cidade: estudos da marginalidade avançada*. Trad. João Roberto Martins Filho et al. Rio de Janeiro: Revan: FASE, 2001.

O CONTRASTE EU/OUTRO EM *LEITE DERRAMADO*, DE CHICO BUARQUE

Rafaela Cassia Procknov*

RESUMO: Neste artigo, propomos uma leitura de *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque. Esta obra, aparentemente, potencializa o estatuto fictício da homogeneidade sociocultural da nação. Através da voz de um (ex) representante da aristocracia no Brasil, que decide contar sua história, alçame-se à visibilidade narrativa as tensões que atravessam a temporalidade (linear) da nação. O narrador centenário parece, ao narrar a si mesmo, dotado, também, do anseio de delinear o Outro. Na apresentação que se faz deste Outro, emergem os fatores raça/classe, obliterados nos limites do discurso nacional. Procuraremos, então, refletir como esta narrativa traz à baila tais variáveis silenciadas nos contornos do Estado-nação.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; identidade; nação; universal.

ABSTRACT: In this article, we propose a reading of *Leite derramado* (2009), by Chico Buarque. This work, apparently, enhances the fictitious status of the nation's socio-cultural homogeneity. Through the voice of a (former) representative of the aristocracy in Brazil, who decides to tell his story, the tensions that cross the (linear) temporality of the nation rise to narrative visibility. The centenarian narrator seems, in narrating himself, endowed, too, with the yearning to delineate the Other. In the presentation that is made of this Other, the race / class factors emerge, obliterated within the limits of the national discourse. We will then try to reflect how this narrative brings to light such silenced variables in the contours of the nation-state.

KEY WORDS: Chico Buarque; identity; nation; universal.

Breves formulações acerca da contemporaneidade

Uma das possíveis entradas para vislumbrar as paisagens socioeconômicas e, por extensão, culturais do contexto do presente é desentranhar os modos pelos quais este nos proporciona a relação com a ideia de nação.

* Graduada em Letras, português/espanhol, pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e, atualmente, doutoranda em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (USP). Contato: faelaprock9@hotmail.com.

De acordo com as formulações de Jeffrey Weeks, validadas e expandidas por Bauman (2003), o Estado-nação¹ moderno tinha um poder de coesão social que já não se sustenta e a desintegração da capacidade deste de filiar os indivíduos em torno de uma lógica maior tem explicitado as fraturas existentes, ou seja, as contradições de classe, gênero, etnia. Enfim, as contradições entre os diferentes atores que integram os limites do chamado território nacional ficaram agora, em tese, mais visíveis.

Tendo sido o Estado, em tese, suplantado e regido, sem máscaras, pelo poder econômico, as fragmentações no âmbito da sociedade civil outrora abafadas e silenciadas, pelo discurso de pretensões homogeneizantes do Estado, estão na ordem do dia, ocupando o primeiro plano do debate político e também do cultural. É nesse cenário que a ideia de nação mobilizada, sempre, em torno dos signos do harmônico, da totalidade, da continuidade e, mesmo, do unívoco tem sido posta em xeque. Nessa alçada, os devires da nação parecem se afinar ao que Laclau, citado por Stuart Hall, coloca:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele [Laclau], são caracterizadas pela 'diferença'; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes 'posições de sujeito' - isto é, identidades- para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. Sem isso, argumenta Laclau, não haveria nenhuma história. (Laclau apud Hall, 2011 [1992], p. 17-18).

Na contemporaneidade, como bem sugere o trecho citado, as diferenças parecem assumir um lugar de proeminência, já que estas se afinam ao próprio espírito do tempo. Por outras palavras, a reivindicação da diferença, pelos grupos humanos, secularmente, injustiçados teria atingido o seu cume, justamente, numa época em que a rigidez dos enquadramentos totalizantes de apreensão do mundo foi esfacelada, numa época em que a noção de

1 Para Bauman (2003), os Estados nações de outrora promoviam certas ações: regulação normativa, integração, solidariedade com os mais pobres, gerenciamento dos processos econômicos e culturais, hoje, relegadas ao passado. De todas essas funções, só teria restado aos Estados certo controle de território.

comunidade imaginada² assentada na ideia de contiguidade entre os membros de um determinado território nacional tem sido redimensionada.

A noção de comunidade imaginada não parece (mais) dar conta de obliterar essas diferentes posições de sujeito de que nos fala Laclau. Assim sendo, a concepção de um ser nacional, quase abstrato, não atravessado pelas marcas de sua classe social, grupo étnico, gênero, etc., tem se desvanecido.

Certas escrituras do presente, em terras latino-americanas, aparentemente, têm alardeado tal desvanecimento. Assim sendo, o negro, o índio, a mulher, o ser a-nacional e as classes populares não brancas, representadas nessas escrituras, deixam entrever que a antiga ordem do mundo, assentada pelos princípios de universalidade, coesão social e de homogeneidade cultural, disseminada pelos chamados Estados nacionais, é ilusória. Nessa esteira, a representação de tais grupos humanos, nas obras do agora, não parece suscitar a lógica da diversidade na unidade, porém, antes, a do direito à diferença e, ainda, evidenciar como esta foi, estrategicamente, transformada em sinônimo de desigualdade (de gênero, de raça, de classe).

Leite derramado (2009), de Chico Buarque, aparentemente, inscreve-se nesse quadro de obras de literatura do presente, em que as tensões, contradições e conflitos que atravessam a temporalidade (linear) da nação são alçadas à visibilidade narrativa, como doravante, trataremos de abordar.

O contraste Eu/Outro em *Leite derramado*

Chico Buarque é autor de uma vasta produção artística que compreende canções, peças de teatro, obras infantis e, também, romances. *Leite derramado*, objeto de nosso estudo nesta proposta, é o seu quarto romance e foi publicado em 2009 pela Companhia das letras.

A anedota em torno dos fatores que motivaram a escrita do livro confirma a imagem de um artista multifacetado, em que as fronteiras entre os gêneros das artes antes de agirem como barreira, instigam o processo de criação. Isso porque, segundo declara Chico Buarque, a obra *Leite derramado* teria sido inspirada a partir da canção “O velho Francisco” do álbum *Francisco*,

2 A expressão nomeia o livro de Benedict Anderson (2008). Nele, o pensador investiga em que contexto e de que maneira teria se tornado inteligível o sentimento do nacional que, de certo modo, impulsiona os signos da imaginação nacional e, por extensão, da ideia de nação.

de 1987. No entanto, o lugar de enunciação da voz que fala na canção e a que nos conta suas memórias no romance é distinto, pois naquela parece se tratar da dicção de um sujeito alforriado que frequentou espaços de poder sem passar vergonha e, nesta, da de um ex-membro das classes dominantes no Brasil. Em ambos os casos, contudo, os sujeitos que enunciam estão nas dependências de uma clínica médica, rememoram o seu passado e sentem a falta da mulher amada.

*Leite derramado*³ focaliza a perspectiva de Eulálio, narrador às vésperas de completar cem anos e que apresenta uma espécie de projeto em vida: o de imortalizar as suas memórias⁴ através do registro de seu passado. Tal projeto, no entanto, ao longo de sua disjuntiva fala, parece ameaçado e fadado ao fracasso, já que ele (o narrador) depende de terceiros para escrever a sua história. E depende de outros não por desconhecer as ferramentas da escrita, mas por encontrar-se à espera da morte (ainda que não aceite isso), com a saúde extremamente debilitada.

Eulálio⁵, a princípio, parece ditar as suas memórias à sua única filha, Maria Eulália, não obstante, com o avançar da narrativa, damos conta de que são vários os interlocutores de sua fala: as enfermeiras do hospital, os médicos, outros pacientes (e por que não nós, os leitores?).

O tom memorialístico da narrativa delinea uma fala marcada por lapsos de esquecimento, confusão entre passado e presente, presentificação dos fatos e, ainda, por uma espécie de sonhar acordado, isto é, por devaneios. Por todos esses fatores, ao contrário do que pretende, Eulálio não consegue plasmar uma palavra grande, com aparência de verdade. As inúmeras versões que apresenta, por exemplo, para o desaparecimento de sua esposa Matilde⁶ fazem nos perceber que os limites entre experiência e imaginação são tênues. Diante

3 Para Santos, o título da obra apresenta, provavelmente, dois desdobramentos: remete ao provérbio “não se deve chorar o leite derramado” e, ainda, àquilo que foi perdido e não é mais passível de ser retomado. (Santos, 2010, p. 14).

4 Para um estudo aprofundado da questão memorialística em *Leite derramado*, ver Santos (2010).

5 É interessante notarmos, à luz do que observa Eurídice Figueiredo (2010), que a própria etimologia do nome de Eulálio já indica a sua posição de enunciação na obra: ou seja, a daquele que fala. De fato, Eulálio monopoliza a narração no romance. “O nome Eulálio se compõe de eu + lalio (do grego lalain), que quer dizer falar, e pode ser interpretado por ‘eu falo’ [...]”. (Figueiredo, 2010, p. 225).

6 Segundo Eurídice Figueiredo, nem todas as versões sobre o desaparecimento de Matilde são enunciadas pelo narrador, a mais emblemática delas, o provável assassinio da ex-esposa por Eulálio, ele não menciona. Dessa maneira, as cenas de violência e de erotismo, que ele frisa em sua fala, acabam encobrindo o assassinato. (Figueiredo, 2010, p. 228-229).

da extrema imbricação entre a realidade e a elaboração desta pelo sujeito que ambiciona se contar, indagamos: afinal de contas, o que emerge, em primeiro plano, na fala deste narrador-personagem: a sua vida, a do outro ou a história do Brasil?

Não seria equívocado se apostássemos que a fala do ancião narrador traz à baila a narração de todos esses planos e, portanto, vários regimes de sentido.

O narrador centenário parece, ao revelar a si mesmo, dotado, também, do anseio de delinear o outro. É justamente da tentativa de marcar o outro que se descortinariam os desígnios da história do Brasil. Não obstante, as estruturas sociais e políticas do país são vislumbradas a partir das voltas da subjetividade de Eulálio, fator que, segundo os termos de Roberto Schwarz (2009), enriquece a perspectiva do romance, diz o crítico:

A nulidade do próprio Eulálio é quase total, uma verdadeira proeza artística a seu modo. Como ele mesmo é o narrador, temos uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição "involuntária" de um figurão. Recapitulando sua vida com propósito sentimental, este sem querer vai entregando os segredos de sua classe, em especial os podres. (Schwarz, 2009, s/p).

À revelia do que realmente deseja, Eulálio explicita o jogo de forças expresso nas relações sociais no Brasil. "Os segredos de classe, em especial os podres", como diz Schwarz, latentes nas falas do velho narrador, sugerem que a coesão social da nação, expressa pela fraternidade entre os cidadãos desta, é, desde a fundação do país, um mito, pois Eulálio não se vê como um brasileiro, mas, sim, como um d' Assumpção, ou seja, como um representante das classes dirigentes, como um aristocrata. Nessa alçada, não sente empatia pelas classes populares e por aquilo que identifica como o universo simbólico/material delas.

Nesse sentido, quando nos referimos ao mito, tomamo-lo à luz do que propõe Marilena Chauí, não, somente, na acepção grega da palavra, mas, fundamentalmente, em seu sentido antropológico, "no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade" (Chauí, 2000, p. 9). A referida filósofa explica, ainda, os significados de pensar-se em mito no que tange à ideia de nação, de fundação desta. Desse modo, emenda:

Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda fundatio, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela. (Chauí, 2000, p. 9).

Por meio da palavra de Eulálio, conseguimos descolar os mitos fundadores do país (o mito da contiguidade entre as classes sociais e o da democracia racial) da realidade deste: um Brasil atravessado pelas desigualdades de classe que, por sua vez, são marcadas pela variável de raça. Em outros termos, percebemos que esse passado opulente, do qual o centenário narrador se sente saudoso, não diz respeito às condições materiais e existenciais disponíveis à população brasileira, porém, apenas, às acessíveis aos membros de uma elite econômica (majoritariamente, branca). Nessa alçada, o mito fundador de que nos fala Marilena Chauí serviria para reatualizar, incessantemente, um sentimento de brasilidade indiferente às tensões de classe/raça. Assim, ao contrário do que realmente pretende, Eulálio acaba nos fazendo descortinar o quão potente são as operações discursivo/imaginárias de tal mito em dissipar os conflitos, realmente, atuantes no solo do Estado-nação.

Através do escopo dos afetos, sobretudo, da relação de Eulálio com Matilde, ou, melhor dizendo, do que ele rememora da fugaz relação com a ex-esposa, desvelam-se os meandros das relações sociais no Brasil, pois, ainda que atormentado pela ausência desta, o narrador centenário, a todo momento, quando se refere à ex-mulher, deixa externar o desdém pela sua origem, não aristocrática, pela sua cor trigueira e pela sua baixa cultura. A cor de Matilde, a classe social a qual pertence, a família da qual provém, ou seja, todos os elementos que revelariam que ela não faz parte das classes abastadas, são enunciados de modo cifrado, indireto, na trama. Inclusive, o velho narrador não assume, em nenhum momento, que a sua esposa era negra e para explicar a sua pele escura, tenta assinalar-lhe uma ascendência indígena (distante)⁷.

⁷ Eurídice Figueiredo (2010, p. 234) afirma que é comum no Brasil, para denegar a origem negra, atribuir a cor escura da pele a uma ascendência indígena ou mourisca, como o faz o narrador de *Leite derramado*.

Eurídice Figueiredo (2010) afirma que um dos traços que explicitariam a negritude da personagem é a sua permanência, em vários momentos da obra, na cozinha, pois, como apregoa o ditado popular, às negras estaria reservada a cozinha, às mulatas a cama e às brancas a sala. Tal refrão popular, nesse sentido, a nosso ver, emblematicizaria os papéis sociais, geralmente, ocupados por mulheres brancas e não brancas na sociedade brasileira. Papéis estes que denunciam, contundentemente, a exploração e a objetificação dos corpos das negras e das mestiças.

Leite derramado propicia que nos defrontemos com a face iníqua das relações sociorraciais no Brasil, dentre muitos elementos, a partir da própria sugestão do aposento da casa que os personagens ficam na maior parte do tempo. Assim sendo, a identificação de Matilde com a cozinha da casa é significativa: desvelaria que, ainda que não seja uma empregada doméstica (historicamente, a principal atividade exercida pelas mulheres negras no Brasil), esta não conseguiu se livrar do estigma social destinado à mulher negra. Por isso, a preferência da ex-esposa de Eulálio por esse cômodo da residência mais se associaria a um condicionamento que a um gosto. Ela habitaria, assim, esse espaço, também, como metáfora do lugar que ocupa na vida pública e na vida do ex-marido: o de subalternidade. Matilde, aparentemente, condensa atributos ligados, somente, ao campo das paixões e da corporeidade, em outros termos, é desejada por Eulálio, assim como as mulheres trigueiras o são, mas não amada. Casa-se com ele, porém não é tratada, de fato, com legitimidade.

É interessante notar ainda que as relações eróticas, tradicionalmente, apresentadas na perspectiva do amor burguês como uma das esferas (se não a única) em que haveria uma suspensão dos enfrentamentos e dos preconceitos de classe e de cor, são elaboradas em *Leite derramado* na contramão disso. Ou seja, as relações amorosas, tal como todas as outras relações e esferas, são permeadas pelas significações das dinâmicas sociais. Nesse sentido, se Matilde é oriunda das classes de tez morena, não aristocráticas, e sente os efeitos da origem por onde passa, no casamento com Eulálio não parece ter sido diferente. Este, de fato, como observamos, em muitas passagens da obra, não a reconheceu como uma D' Assumpção. A

extrema violência simbólica da qual foi vítima no convívio com a família do narrador parece atingir seu ápice numa fala da mãe de Eulálio:

Minha outra mulher teve uma educação rigorosa, mas mesmo assim mamãe nunca entendeu por que eu escolhera justamente aquela, entre tantas meninas de uma família distinta. Minha mãe era de outro século, em certa ocasião chegou a me perguntar se Matilde não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai. (Buarque, 2009, p. 29-30).

Como podemos reparar no trecho destacado, Eulálio justifica a fala discriminatória da mãe, com isso, aparentemente, naturaliza o racismo e, por extensão, a violência dirigidos à Matilde. É notável, ainda, o fato de este tentar apaziguar o teor do discurso da matriarca não por conta de seu abjeto conteúdo, mas através de um mecanismo de embranquecimento da cor de sua ex-mulher. Dito de outra maneira, é como se ele não refutasse o imaginário de que, naturalmente, os negros apresentam mau cheiro e, sim, se dispusesse a provar que a sua ex-parceira não é negra e, portanto, não apresenta um corpo aviltante, marcado por odores indesejáveis.

Do que recorda ou fantasia Eulálio de sua relação com Matilde, podemos entrever a velada, mas extremamente real, associação entre o fator raça/classe no Brasil. Por outros termos, a maior parte das ocorrências em que o narrador ancião estabelece a cisão eu/outro o faz atribuindo o elemento racial a esses outros que, por sua vez, pertencem aos estratos sociais subalternizados.

Além disso, a fala de Eulálio suscita o exacerbado paternalismo e sadismo que as classes dominantes dispensam às classes populares. A exemplo disso, destacam-se as inúmeras passagens em que o narrador centenário orgulha-se de ser neto, supostamente, de um abolicionista; em que confessa que fazia, propositalmente, Balbino, empregado de sua casa, descer e subir de uma árvore, para satisfazer-lhe os desejos. Enfim, em que nega a autonomia e a liberdade do outro, apenas, por vê-lo como negro, como trabalhador.

Eulálio, deliberada e forçosamente, tenta inscrever-se numa linhagem nobre, cuja origem remonta há vários séculos. Embora tal filiação não seja devaneio da cabeça do protagonista, este insiste em negar o presente, isto é, em reconhecer a derrocada da família e a miséria econômica em que se

encontra mergulhado⁸. Se o passado do patriarca é de mando, como membro de uma aristocracia nos trópicos, seu presente é de escassez. Se a sua ascendência tem bastão, sobrenome e influência política, a sua descendência envolve-se na contestação às injustiças sociais (seu neto é comunista e acaba morto) e seu bisneto é mulato e pai de um traficante de drogas que aparecerá na TV, por conta da ligação com o poder paralelo. A respeito da constituição familiar do velho narrador, lucidamente, Roberto Schwarz afirma:

Do ângulo senhorial, a degradingolada não podia ser maior. Do ângulo a que o livro deve a sua acidez e qualidade, alguma coisa na família pode ter melhorado, nada piorou, e no essencial ficaram elas por elas” (Schwarz, 2009, s/p.).

Como é possível vermos, através das formulações do referido crítico, não podemos desentranhar a fala de Eulálio, apenas, a partir de sua intencionalidade, mas, sobretudo, a partir do que ela lhe deixa escapar. Sendo assim, da mirada do narrador moribundo interessa-lhe o seu passado, pois é este que o situa como um representante da elite senhorial. No entanto, a nós, enquanto leitores, parece-nos mais produtivo o movimento de captar as lacunas e as contradições veiculadas pelo discurso do narrador. Inclusive, é por meio do presente de enunciação do protagonista que, claramente, damos conta de que a democracia – racial e social – no Brasil existe, somente, na superfície.

Do ângulo de Eulálio, a empreitada de registrar as suas memórias não é apenas um capricho senil, porém, sobremaneira, o projeto de um indivíduo que se vê como um homem ilustre, digno de cunhar a saga pessoal/familiar e, portanto, digno de imortalidade. O narrador-protagonista tenta situar-se, assim, conscientemente, na estirpe dos homens que têm história. É emblemática, nesse sentido, a passagem em que policiais invadem o seu apartamento à procura de seu neto comunista, quebrando vários objetos da casa e Eulálio, ao tentar marcar a sua posição social, a sua origem aristocrática, é, brutalmente, agredido. Há, na referida cena, uma tensão entre o que se quer

8 Como nos informa Leyla Perrone Moisés, no prefácio da obra, o romance de Chico Buarque insere-se numa longa tradição da literatura ocidental que se perfaz da narração da saga familiar decadente. Para a referida autora, *Leite derramado* renova tal tradição ao condensar a extensão do texto (já que essas escritas são, geralmente, compostas em vários volumes) e, ainda, ao reestruturar a ordem narrativa (dado que essas escritas são, predominantemente, lineares e transparentes), através de uma palavra marcada por lacunas e contradições.

ser e o que se é. Mas, mais importante do que isso, tal episódio revela que o velho moribundo sabe a quem está destinada a privação de direitos e a violência no país, a seus dessemelhantes, indivíduos sem história, sem memória e falados, sempre, pelo poder. Nesse episódio, para referir-nos segundo Agamben (2010), Eulálio tenta mostrar que não é uma vida nua, que não pode ter a vida ceifada, subjugada, pelo Estado e por suas instituições. Em suma, não se mostra indignado contra a violência a qual lhe foi destinada, mas por ser, hoje, um sujeito passível de sofrê-la.

Eulálio é herdeiro dos valores do autoritarismo e do paternalismo que permeiam as relações sociais no país e, como tal, jamais se imaginou na base da pirâmide social. Não obstante, num mundo regido apenas pelo dinheiro, os signos imateriais distintivos de classe ou de posição social não lhe retiram da pobreza.

A fala do narrador protagonista ressoa numa espécie de vazio, já que “[n]o novo tempo do mundo⁹” o que governa, predominantemente, é a cultura do dinheiro, não os signos, imateriais, de distinção social. Trocando em miúdos, o velho narrador aspira à condição de nobre, num mundo burguês, em que as leis econômicas é que condicionam as relações sociais. Dessa maneira, o fato de possuir uma linhagem, mas viver, na atualidade de sua fala, com os mesmos parcos recursos que aqueles em que marca distância, lança-o no mesmo patamar deles.

Sendo assim, na contramão do que realmente quer (marcar-se como um indivíduo *de facto*¹⁰), o narrador de *Leite derramado* delata-se. Delata a sua própria miséria humana e material, ao mostrar-se como um indivíduo incapaz de perceber as dinâmicas que regem o mundo em que vive e que pretende estigmatizar o outro, sem perceber que não possui (mais) os dispositivos que o autorizariam a fazê-lo, o capital, as posses.

Para encerrar as breves linhas que compuseram o nosso trabalho, passamos às reflexões finais deste.

Reflexões finais

9 O novo tempo do mundo nomeia o livro de Paulo Arantes (2014), em que o referido intelectual reflete acerca dos desafios de pensar um mundo sem os antigos fundamentos que governavam a realidade.

10 Bauman (2003) explica que os indivíduos *de facto* são aqueles que conseguem fazer valer a sua individualidade jurídica, contratual.

A tríade território/cultura/identidade, a qual nos situaria no plano do nacional, do local, enfim, de uma pátria, em *Leite derramado* parece esfacelada. E não é esfacelada por se tratar de um romance pós-moderno, em que as marcas do factível, do real, da experiência, são, totalmente, negligenciadas e suplantadas pelo culto aos jogos de linguagem. Aqui, a associação território/cultura/identidade é desestabilizada por evidenciar-se que esta é fruto de um processo autoritário, em que todos não receberam a mesma “fatia do bolo”, em que houve modernismo sem modernização, ou, em outros termos, uma modernização conservadora.

A grandeza de outrora dos d’Assumpção antes de suscitar o passado glorioso de um tempo, de uma estirpe e, em última instância, da cultura e da sociedade brasileira, demarca, através de uma fala que oscila entre o cinismo e o patético, que os d’Assumpção são mais “uma categoria social do que uma família”, como diz Roberto Schwarz. Nessa alçada, colhemos, a despeito das intenções da fala do narrador, que a coesão social no Brasil, sempre, foi mantida por meio de violência e paternalismo para com as classes populares.

O cenário do presente na obra, em que os símbolos dessa elite com ares e ações senhoriais se desvaneceram, devorados pelo ritmo do progresso – ao modo brasileiro, como, uma vez mais, sublinha Schwarz, indicariam, talvez, que a truculência e a negação dos direitos do povo são fundadoras da sociedade brasileira, mas que, contudo, está, cada vez mais difícil, macular isso.

Os símbolos que, via de regra, são emblemas da brasilidade, como o samba e o Rio de Janeiro, não constituem a comunidade imaginada, na obra, mas, sim, elementos marcadores da tensão de raça e de classe, obliterados na temporalidade da nação.

Por fim, é no contraste entre uma fala que se pretende autorizada a demarcar a gramática em que se inscreve a diferença e na realidade que a desautoriza a isso, que nós, os leitores, temos acesso às contradições, tensões e antagonismos do jogo de forças expresso no Brasil contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Editora Boitempo, 2014.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque: Histórias de canções*. São Paulo: Leya, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

SANTOS, Elaine Cristina de Jesus. *A narração e a experiência de morte em Leite derramado de Chico Buarque*. Dissertação (Programa de Estudos Graduated em Literatura e Crítica Literária) – PUC- SP, 2010. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp147658.pdf>. Acesso em 20 de julho de 2017.

SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. *Folha de São Paulo*, 28/03/09. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>. Acesso em 06 de julho de 2017.

ZYGMUNT, Bauman. *Comunidade. A busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

**LO DISPERSO, LO HÍBRIDO, LO FRAGMENTARIO.
A PROPÓSITO DE *PROSAS APÁTRIDAS* DE JULIO RAMÓN
RIBEYRO**

Ana Cecilia Olmos*

RESUMO: Este trabalho propõe uma indagação sobre a potência crítica de escrituras fragmentarias que resisten a cualquier rasgo de especificidad discursiva y se ponen en juego en lo precario, lo heteróclito, lo fugaz y lo abierto, asumiendo la dispersión como procedimiento discursivo que expulsa la literatura hacia zonas de indeterminación enunciativa, genérica y de afiliación literaria. A propósito de *Prosas apátridas* (1975;1986;1992) del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro y en diálogo con perspectivas teóricas sobre el fragmento, se busca indagar la peculiaridad de estas escrituras que, en tránsito entre diferentes formas discursivas, cuestionan las nociones de centro, unidad y totalidad de las formas acabadas de la representación.

PALABRAS CLAVE: fragmento; escrituras híbridas; Julio Ramón Ribeyro

ABSTRACT: This work proposes an inquiry into the critical power of fragmentary writings that resist any feature of discursive specificity and are put into play in the precarious, the heteroclite, the fleeting and the open, assuming dispersion as a discursive procedure that expels literature towards areas of enunciative, generic indetermination and of literary affiliation. On the subject of *Prosas apátridas* (1975; 1986; 1992) by the Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro, in dialogue with theoretical perspectives about the fragment, it is sought to investigate the peculiarity of these writings that, in transit between different discursive forms, question the notions of center, unit and totality of the finished forms of the representation.

KEYWORDS: fragment; hybrid writings; Julio Ramón Ribeyro

En este trabajo propongo una reflexión sobre la potencia crítica de escrituras que transitan entre el ensayo, la crónica, el cuento, el diario, el aforismo o el cuaderno de notas. Se trata de escrituras que resisten a cualquier rasgo de especificidad discursiva y que, en su configuración fragmentaria, se juegan en lo precario, lo heteróclito, lo fugaz y lo abierto, asumiendo la dispersión como procedimiento discursivo que expulsa la literatura hacia

* Universidade de São Paulo - USP e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq

zonas de indeterminación enunciativa, genérica y de afiliación literaria. Inclasificables, estas escrituras se presentan como restos de discursos ligados apenas por una relación de contigüidad y se ofrecen como series abiertas, heterogéneas y no sucesivas que colocan en crisis toda instancia de fabulación, sea del sujeto, de la trama narrativa o de la historia literaria. En otras palabras, estas escrituras no arman relato y, en ese sentido, pueden ser pensadas como prácticas negativas y políticas de lo menor que corroen las pretensiones totalizadoras de la Obra definitiva, del sentido pleno y de los fundamentos institucionales de la literatura.

No se trata de ningún fenómeno discursivo nuevo, una larga tradición moderna que va de Baudelaire a Borges permite dimensionar la relevancia de escrituras que apelaron a estrategias de hibridación y fragmentación discursiva para cuestionar el orden establecido de lo literario. En América Latina, en particular, estas prácticas parecen adquirir una singular potencia crítica a partir de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo cuando las narrativas totalizadoras del *boom* latinoamericano y sus presupuestos estético-ideológicos, sostenidos, en líneas generales, en la promesa de resolución simbólica de los conflictos culturales que traía aparejada la posición periférica en el marco internacional, comenzaron a dar señales de agotamiento. Por cierto, no se trata de atribuir la emergencia de estas estrategias de escritura a la tan mentada crisis de los grandes relatos de la modernidad en el fin de siglo, sino de reconocer su presencia como el reverso de una experiencia de modernidad que asumió la sospecha y el desencanto como perspectiva crítica ante el optimismo totalizador de la razón moderna. Esto explicaría también, al menos en parte, la proliferación, en las primeras décadas del siglo XXI, de estas escrituras híbridas y fragmentarias, aunque es posible sospechar que se presentan bajo diferente signo. En todo caso, lo que me interesa señalar es que a partir de los años 70, se observa una expansión de la literatura hacia una experiencia vital que la lleva a explorar las fronteras de los géneros en una peculiar reformulación del ámbito narrativo. No es raro, por lo tanto, depararse con textos que apuestan a una estrategia de perplejidad discursiva que borra las distinciones entre el ensayo, el diario, la carta, la autobiografía, el cuaderno de notas, la crónica o el poema en prosa, y que se ofrecen como

reunión de fragmentos restantes de un proceso de escritura siempre en abierto.

Ligadas a una experiencia vital, estas escrituras inclasificables, que históricamente han orbitado en los márgenes de las formas institucionalizadas, desestabilizan los límites de la literatura y acaban incorporándose al campo de lo literario, como señala Claudia Kozac, por efecto del principio de ficcionalización de todo discurso (cf. Kozac, 2006:15). Tal vez este gesto transgresivo explique la insistencia de los escritores en presentar estos libros como reunión de restos dispersos y heterogéneos de un proceso de escritura que explora los límites de lo que institucionalmente se define como literatura.

Se puede argumentar - y creo que con razón - que el arte moderno hizo de la exploración del límite la condición de posibilidad de la literatura. En este sentido argumenta Daniel Link, cuando afirma que “si la literatura tuvo, alguna vez, poderes que iban más allá del mero placer intelectual fue porque en la concepción misma de lo que era (o no era) literatura anidaba el *pharmakon* de la destrucción o de la descomposición” (Link, 2006:8). Y, en esa misma línea, este autor especifica que “si el siglo XX fue experimental y ecléctico, su literatura (el conjunto de prácticas que asociamos todavía con esa etiqueta) no pudo sino ser, y por las mismas razones, centrífuga y liminar” (Link, 2006:8). En esa condición centrífuga y liminar residiría, por tanto, la potencia crítica de una literatura siempre en tensión con los sentidos normativizados de lo literario. Retomo aquí la posición de Link porque, tributaria de una noción de literatura moderna, desemboca críticamente en un espacio de debate que, en los últimos años, activó la pregunta sobre los límites de la literatura y sobre una supuesta crisis de su especificidad discursiva y su autonomía estética.

Las reflexiones sobre las literaturas posautónomas (Ludmer, 2010), del arte fuera de sí (Escobar, 2004), del arte fuera de marco (Richard, 2001), de las ficciones errantes (Speranza, 2012), de la estética radicante (Baurrioud), del arte inespecífico (Garramuño, 2015), de las formas híbridas (Gutiérrez Giraldo, 2015), intentan responder a una producción literaria actual que se desplaza, con particular maleabilidad, entre la ficción y otros lenguajes y discursos (artes plásticas, historieta, fotografía, autobiografías, ensayo, memorias, blogs, correos electrónicos). De diferentes maneras, todas estas

nociones apuntan a un cuestionamiento de la especificidad literaria que, aunque remita a experimentaciones que no son ajenas a una idea de literatura moderna, parecen asumir otros modos y producir otros efectos en los días de hoy. Según explica Garramuño, estas exploraciones parecen ir más allá de un cuestionamiento de la especificidad formal de la literatura y expandir su campo de experimentación hasta el extremo de desmoronar la propia idea de autonomía estética. En ese movimiento expansivo debemos pensar, sugiere ella, “la idea de una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él, y ya no como esfera independiente y autónoma” (Garramuño, 2015:45). En otras palabras, ya no se trataría de negar la especificidad de la literatura como arte en particular, sino de estrechar los vínculos entre escritura y vida al punto de impugnar el arte como práctica específica y convocar, así, según esta autora, “un ser en común que vaya más allá de las identificaciones colectivas que funda la pertenencia” (Garramuño, 2015:39).

La presentación de estas posiciones acerca de la literatura contemporánea permite colocar de forma más pertinente la pregunta sobre la potencia crítica de las formas híbridas y fragmentarias. Si para Link, la condición centrífuga y liminar de la literatura del siglo XX comporta la potencia crítica de la escritura ante los códigos normativizados de la cultura; para Garramuño, las exploraciones liminares de la literatura contemporánea demandarían otras formas de pensar el potencial crítico del arte ligado a lo común que estas prácticas inespecíficas convocan. La diferencia de estas posiciones es instigadora si tenemos en cuenta, como sugieren estos críticos, que el gesto transgresivo de fusionar arte y vida de la literatura moderna, tiende a concretizarse hoy en el espectáculo banal de lo cotidiano, corriendo el riesgo de que la literatura pierda su fuerza de emancipación.

Una aproximación a *Prosas apátridas* (1975;1986;1992) de Julio Ramón Ribeyro, y un rápido pasaje por *Dichos de Luder* (1984), otro de los títulos del autor peruano que responde a esta caracterización de las escrituras híbridas y fragmentarias, permitirá presentar, a grandes rasgos, algunos aspectos que considero deben ser tenidos en cuenta a la hora de indagar sobre la potencia crítica de estas formas discursivas que, en su condición centrífuga y liminar, desestabiliza lo institucionalizado como literario. El hecho de que se trate de

títulos publicados hacia las décadas del 70 y 80 del siglo pasado permitirá, también, dejar que resuene la pregunta sobre los modos que asume la expansión de la literatura hacia otras prácticas y lenguajes en la contemporaneidad. Cabe aclarar que Ribeyro, además de escribir cuentos y novelas, publicó otros libros ligados a formas discursivas que, en estrecha relación con una experiencia vital, se abren a las posibilidades de lo híbrido y lo fragmentario, a saber, *La caza sutil. Ensayos y artículos de crítica literaria* (1976) y *La tentación del fracaso* (2003), un diario de escritor que el autor cultivó con particular dedicación entre 1950 y 1978. Si bien todas estas formas textuales dialogan entre sí y sería muy productivo considerarlas en forma conjunta, dejo estos títulos de lado porque en ellos la escritura se adecua de manera más disciplinada a ciertas exigencias de género (el ensayo, el diario) y lo que interesa pensar aquí es la desestabilización de presupuestos discursivos que lleven al cuestionamiento de los modelos institucionalizados de la literatura e, inclusive, a la pregunta sobre la especificidad y autonomía de su práctica.

Prosas apátridas se publicó por primera vez en 1975 y después, en versiones aumentadas, en 1986 y 1992. Ribeyro ofrece aquí un conjunto fragmentario de textos que resisten a una pertenencia genérica (como se alude en el título, “carecen de un territorio literario propio”) y, en cuanto restos de escritura, no tienen un propósito definido, tal como lo explicita el autor en el prólogo:

Se trata, en primer término, de textos que no han encontrado sitio en mis libros ya publicados y que erraban entre mis papeles, sin destino ni función precisos. En segundo término, se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo, al menos no los escribí con esa intención (Ribeyro, 2007:9).

La peculiar constitución del libro reconoce un antecedente en *Le spleen de Paris* de Baudelaire y, siguiendo este singular modelo que rechaza la linealidad de la fábula, Ribeyro describe a *Prosas apátridas* como un “espacio común” donde los fragmentos pueden coexistir, como él mismo dice, “gracias a la contigüidad y el número”. Además, la referencia baudelairiana, aclara el

autor, alude también al ambiente parisino donde la mayor parte de esos textos fue escrita¹.

Me detengo en el prólogo porque es paradigmático del tipo de presentación al que apelan los autores cuando los restos de escritura alcanzan el estatuto de la publicación en libro. Por cierto, esta descripción del libro como reunión de restos inclasificables de un proceso de escritura en abierto empuja la indagación hacia las reflexiones teóricas sobre el fragmento que, de Schlegel a Blanchot, hicieron de lo inacabado y de lo inespecífico el rasgo inherente de una palabra literaria que escapa a las determinaciones de las convenciones discursivas. Recordemos que el fragmento, como explican Lacoue-Labarthe y Nancy (2012:86), no se sujeta a las categorías de género y tampoco aspira a la exhaustividad, más bien se ofrece como unidad seminal de una escritura siempre en proceso. Esta es la imagen que también recupera Jacques Rancière cuando privilegia una noción de fragmento como germen, es decir, como unidad expresiva por la cual “toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis” (Rancière, 2009:80). Desde este punto de vista, el fragmento sustentaría la proliferación de una escritura en fuga que permanece ajena a las nociones de centro, unidad y totalidad de las formas acabadas de la representación.

No es otra la idea que sostienen las páginas de *Prosas apátridas* en las cuales la escritura prolifera en un juego recursivo del fragmento que rechaza la linealidad del relato, la jerarquía temática y la homogeneidad de la dicción. En esa dinámica discursiva se presentan, sin que se establezcan relaciones entre ellos, fragmentos donde el autor reflexiona acerca de la escritura y el arte; evoca experiencias del pasado; captura en rápidos trazos algunas escenas urbanas portadoras de una ficción en germen; manifiesta su perplejidad ante la imprevisibilidad de la vida; observa, no sin una dosis de extrañamiento, el tráfico de los objetos en el mundo; señala las tensiones entre naturaleza y cultura; se sensibiliza ante la injusticia social agazapada en el juego cruel e

¹ Ribeyro vivió fuera de Perú durante muchos años; fue una opción personal que lo llevó a residir en diferentes ciudades europeas. Atendiendo a esto, cabe señalar, como él mismo lo hace en reiteradas oportunidades, que el adjetivo *apátrida* atribuido a los fragmentos no se refiere a esta opción de vida, sino que alude exclusivamente a la resistencia de esta forma de escritura a ser incorporada al espacio literario institucionalizado. Cf. No quiero ser ejemplo de nada. Entrevista de Julio Ramón Ribeyro a Luis Jochamowitz, publicada en Variedades. Revista semanal Ilustrada, de *La Crónica*, Lima, 12 de marzo de 1978. In: Coaguila, Jorge (org) *Las respuestas del mudo. Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Lolita editores, 2012.

irracional de la historia; y en los que no faltan, incluso, los temas universales del ensayismo humanista: la amistad, el amor, la libertad, la experiencia, la muerte, la infancia, las virtudes y los vicios. Los modos discursivos y las dicciones son variados: el lirismo poético, el diálogo teatral, la trama narrativa, la enunciación ensayística son convocados en estos fragmentos en los que no están ausentes la ironía y el humor, a veces despiadados, como manifestación de un escepticismo existencial que, como fue señalado reiteradamente por la crítica, permea la escritura de Ribeyro y que puede ser pensado como una prolongación del existencialismo que rondó los años 50 – época de formación del autor – y que, en sus aspectos centrales, se mantiene a lo largo de toda su producción literaria. Escepticismo existencial que puede resumirse en la perspectiva fenomenológica que Ribeyro adopta ante el mundo sensible, el predominio de la percepción subjetiva y las preocupaciones de orden social que, en su caso, no se resuelven necesariamente en un compromiso político explícito, sino, más bien, como él mismo lo afirmaba, en el esfuerzo por “tener una visión lúcida sobre lo que pasa en el mundo” (*apud* Coaguila, 2012: 109).

Esta rápida descripción de *Prosas apátridas*, su peculiar dinámica textual, permite señalar la afiliación del libro a una modernidad crítica que asume el fragmento como práctica negativa, es decir, como una escritura incesante y sin mundo, es decir, ajena a las nociones de centro, unidad y totalidad de las formas acabadas de la representación. Aunque Ribeyro no dejó de frecuentar formas narrativas canónicas (el cuento y la novela), su práctica de escritura se posicionó en los márgenes de lo establecido y se evidenció, como señala Peter Elmore, en “una actitud adversa a la redacción de novelas monumentalmente modernas” (2002:3)². Distante de formas narrativas sostenidas en una visión totalizante del mundo, su concepción de escritura se sostiene – según él mismo explica – en un trabajo sobre la frase que favorece el recurso al

² Posición que también puede reconocerse en la acerba crítica que el autor dirige a la narrativa latinoamericana cuando ésta exagera el ademán culto en su afán por incorporarse a una literatura mundial. En el fragmento 142 se afirma: “La ostentación literaria de muchos escritores latinoamericanos. Su complejo de proceder de zonas periféricas, subdesarrolladas, y su temor a que los tomen por incultos. La voluntad demostrativa de sus obras, huachafísimas. Probar que también pueden englobar toda la cultura - ¿qué cultura? ¡Como si sólo existiera una cultura!- y expresarla en una hoja enciclopédica que resuma veinte siglos de historia. Aspecto *nuevo rico* de sus obras: palacetes heteróclitos, monstruosos, recargados, como el atuendo que el inmigrante africano o el arrabalero parisién luce los domingos para pasearse por los grandes bulevares. Su propio brillo los desluce”. (Ribeyro, 2007:109)

fragmento como unidad expresiva que, según explica Rancière, “reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación”(2009: 80). De alguna manera esto explicaría que *Prosas apátridas* sea considerado por el autor como el libro en el que su escritura alcanza una de sus mejores expresiones³.

Pero lo que me interesa resaltar es que la noción de fragmento presentada por Rancière, esto es, el fragmento como germen, como unidad seminal de una escritura en proceso, reviste un particular interés para estas poéticas que resisten a la clausura del sentido pleno y que, en la estrecha relación que establecen con la experiencia vital, no se dejan seducir tan fácilmente por una exploración de los límites del lenguaje que rozaría lo inefable. Como señala Rancière, con frecuencia, el fragmento ha sido concebido como marca de un estatuto de inacabamiento y destotalización que es propio del arte moderno y que, al ser llevado al extremo, ha empujado a la palabra literaria a “una experiencia radical del lenguaje, consagrada a la producción de un silencio”(2009:80). Aspecto de la noción de escritura fragmentaria que Rancière reconoce en el pensamiento de Blanchot y ante la cual él toma distancia⁴. En una primera aproximación a *Prosas apátridas*, esta distinción en la noción de fragmento resulta pertinente, precisamente porque atiende a un estrechamiento de las relaciones entre escritura y vida en el que la experiencia del sujeto no llegar a ser neutralizada o silenciada por la absolutización de una palabra literaria que borra todo origen.

³ Con relación a esta concepción de escritura, Ribeyro afirma: “...si uno articula todo su arte narrativo en frases, como es mi caso, entonces resulta sumamente arduo escribir. Cuando se trabaja sobre frases, estas tienen que estar perfectamente logradas, no solamente desde el punto de vista de la corrección gramatical sino también de la eufonía, de la armonía. Es decir, cuando se articula sobre la frase, la literatura se convierte casi en un arte musical en el que no pueden haber notas falsas. /... En cambio cuando se articula sobre macroproposiciones, no importan los movimientos falsos, lo que importa es el todo”. Más que una posición política, procuro tener una visión lúcida sobre el mundo. Entrevista de Julio Ramón Ribeyro a Alfredo Pita, publicada en Suplemento “Dominical” de *El Comercio*, Lima, 3 de mayo de 1987. In: Coaguila, Jorge (org) *Las respuestas del mudo. Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Lolita editores, 2012: 97.

⁴ Sobre el concepto de fragmento, Rancière afirma: “A menudo este ha sido concebido como marca de un estatuto de inacabamiento y destotalización que es propio de la obra moderna. Al asimilarlo al tema de la obra “inoperante” de Blanchot, se hace bascular a la literatura del lado de una experiencia de los límites. Pero esta visión es sin duda demasiado patética. Un fragmento no es una ruina. Es más bien un germen. “Toda ceniza es polen”, dice también Novalis. El fragmento es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis. Desde un punto de vista filosófico, es la figura finita de un proceso infinito. Desde un punto de vista poético, es la nueva unidad expresiva que reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación”. (Rancière, 2009: 80)

Aunque esta noción blanchotiana de escritura fragmentaria esté un poco más distante de la práctica de Ribeyro, es interesante tener en cuenta la peculiar atención que el autor le da a la materia significativa de la lengua en la instancia de la escritura. En el fragmento 86, el autor señala que:

El hecho material de escribir, tomado en su forma más trivial si se quiere - una receta médica, un recado -, es uno de los fenómenos más enigmáticos y preciosos que puedan concebirse. Es el punto de convergencia entre lo invisible y lo visible, entre el mundo de la temporalidad y el de la espacialidad. Al escribir, en realidad, no hacemos otra cosa que dibujar nuestros pensamientos, convertir en formas lo que era sólo formulación, y saltar, sin la mediación de la voz, de la idea al signo. (Ribeyro, 2007:72).

Esta idea de escritura aun preserva una composición binaria que, desde la metafísica de la racionalidad occidental articula “la idea al signo”, sin embargo, el acento puesto en la espacialidad y la forma, en lo enigmático del dibujo, permiten afirmar, como dice Elmore, que Ribeyro “reivindica para la literatura los fueros de la grafía” (2002:16). Como señala este crítico, Ribeyro “no identifica a la literatura con el régimen de la ficción, sino con el medio de las grafías: los términos confrontados son la comunicación oral y la escrita, no la invención de mundos y el registro empírico” (2002:16). En este punto, la práctica del fragmento de Ribeyro dialogaría, aunque tangencialmente, con una noción de escritura que privilegia el trazo de la letra y la espacialización del significante desestabilizando, así, la clausura del sentido en el orden de la representación e, incluso, al sujeto como instancia de origen de la palabra literaria.

Este es otro aspecto de la escritura fragmentaria con relación a la cual la práctica de Ribeyro tampoco peca de ingenua, me refiero a la problematización del lugar del sujeto en estos discursos que resisten a las determinaciones de origen. Recordemos que la dispersión de la escritura fragmentaria nos coloca ante la descentralización constitutiva del sujeto, es decir, ante su condición de sujeto no esencial, de constitución incompleta, abierto a lo diferente y susceptible de adoptar posiciones contingentes (cf. Arfuch: 2002). Ribeyro sabe de esta condición del sujeto y no cesa de señalarla; en el fragmento 56, afirma:

...nada hemos adquirido, ni paz, ni gloria, ni dolor, ni desdicha. Cada instante nos hace otros, no sólo porque añade a lo que somos sino porque determinará lo que seremos.

Sólo podremos saber lo que seremos cuando ya nada pueda afectarnos, cuando -como decía alguien- el cuadro quede colgado en la pared (2007:51).

Proyectado a la instancia de la escritura, ese “hacerse otro a cada instante” del que habla Ribeyro desmantela la concepción sustancial del sujeto como origen de la palabra literaria y postula su presencia en el texto en términos de posición enunciativa, poniendo en evidencia la imposibilidad de una fábula de identidad. Ese descentramiento de la subjetividad se figura en una de las prosas como una relación de disociación entre el escritor y el otro. En el fragmento 85 leemos:

La única manera de comunicarme con el escritor que hay en mí es a través de la libación solitaria. Al cabo de unas copas, él emerge. Y escucho su voz un poco monocorde, pero continua, por momentos imperiosa. Yo la registro y trato de retenerla hasta que se va volviendo cada vez más borrosa, desordenada, y termina por desaparecer cuando yo mismo me ahogo en un mar de nauseas, de tabaco y de bruma. (2007:71)

Este sujeto descentrado que, con marcado eco borgeano, se delinea en los textos de Ribeyro mantiene una cautelosa y, a menudo, dolorosa distancia, entre la escritura y la vida: “Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida en que implica el sacrificio de nuestro ser”, se afirma en la prosa 116 (Ribeyro, 2007: 94). En el mismo sentido, en la prosa 105, Ribeyro recuerda que en la adolescencia imaginaba y simulaba “una vida de escritor” y con un dejo melancólico afirma:

Ahora soy eso que imaginé, fumo, bebo y escribo de verdad y para ser sincero diré que eso puede entretenerme pero no me reconforta. Tal vez porque escribir significa desoír el canto de sirena de la vida, tal vez porque nada de lo que he hecho me satisface, tal vez porque a menudo tengo la impresión de que en algún momento erré el camino y ello me ha condenado para siempre a pasar *à côté de la question*. (Ribeyro, 2007:87).

Me detengo en este aspecto porque, como explica Tamara Kamenszain, ese descentramiento de la subjetividad colocó a la escritura en una posición central en la literatura moderna que prefirió “desoír el canto de sirena de la vida” (2016:59). Por el contrario, en algunas poéticas contemporáneas, esa centralidad de la escritura inherente a una modernidad literaria habría sido desplazada por una pulsión experiencial que excede la forma estética. En ese

sentido, como dice Kamenszain, lo que en esas poéticas “se afirma es más un estar en el mundo que un ser en la literatura” (2016:59). No sería el caso de la escritura de Ribeyro en la que el deseo de narrar la experiencia parece encontrar en el fragmento una puesta en forma que, pensada en términos de juego de posiciones enunciativas, tiende a preservar la autonomía y la especificidad de lo literario.

Es en este sentido que debe ser pensada la insistencia del autor en la idea de que la literatura es afectación e impostura⁵, lo que impide que los vínculos entre escritura y vida se estrechen al punto de impugnar el arte como práctica específica, en el sentido en que lo piensa Garramuño al referirse a textos contemporáneos. Inclusive es de esa forma que debe entenderse el juego autoral que Ribeyro inventa en *Dichos de Luder*, un brevísimo libro de 1984, en el que transcribe los dichos de un excéntrico y desconocido escritor cuya obra se restringe a ese registro escrito de sus sentencias. El juego con el nombre de autor desestabiliza, al mismo tiempo que señala, los límites entre realidad y ficción. No sorprende, por tanto que, en la voz de Luder, transcrita por la pluma de Ribeyro, retornen los fragmentos de las *Prosas apátridas* desde otra posición enunciativa, en tono enfático, con gesto asertivo y dotadas de una autenticidad ficticia que sostiene el nombre de autor⁶. Un juego de posiciones enunciativas que no deja de sugerir, en su reverso, cierta condición fantasmal

⁵ En el fragmento 72 esta idea se explicita: “La literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De ahí que la tentativa de dar la impresión de no ser afectado – monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial – constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Céline o tanto más que un Borges, un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación”. (Ribeyro, 2007:62). En el fragmento 166, con humor e ironía, Ribeyro relata haber sido confundido con Vargas Llosa por un “curita profesor de colegio andino”. Ante el simpático equívoco, él decide no decir nada, asumiendo indirectamente que si toda escritura es impostura, el escritor es un ‘impostor’: “Estas y otras frases del mismo género (‘Me parece mentira, ¡Julio Ramón Ribeyro!’) puntuaron nuestro encuentro. Cuando nos despedíamos, al estrecharme la mano calurosamente, añadió: ‘¡Y decir que he almorzado con el autor de *La ciudad y los perros!*’ Quedé lelo. Todo había sido el producto de un equívoco. No lo desengañé, ¿para qué? Que me atribuyera además la célebre novela de Vargas Llosa me pareció lisonjero. Que más tarde descubriera su error y me tomara por un impostor poco me importa.” (Ribeyro, 2007: 124)

⁶ Como señala Coaguila, ante ese juego de autorías que se pone en escena en *Dichos de Luder*, cabe preguntarse “¿qué significaría presentar a un escritor ficticio que el propio Ribeyro dice haber conocido? ¿No lo vuelve esto acaso menos ficticio y, siguiendo la misma lógica, al autor más ficcional?” (Requejo y Coaguila, 2009: p.379). Esa desestabilización de los límites entre realidad y ficción no se refiere apenas a la atribución de la autoría, del punto de vista del contenido, los dichos presentan una estrecha relación con los fragmentos de *Prosas apátridas*; un juego enunciativo que Ribeyro intensifica al poner en boca de Luder la siguiente afirmación: “Los conceptos pertenecen al dominio público - me dijo secamente -. Solo las formas son privadas” (11).

de la instancia autoral que acentúa un linaje moderno de la escritura de Ribeyro⁷.

Por último, cabe recordar que la disposición experimental de la escritura fragmentaria propicia la configuración de un saber otro que cuestiona las presunciones del sentido común, ofreciendo la posibilidad de tornar extraña la familiaridad con que el orden representacional del lenguaje nos ordena el mundo. Este saber otro de la escritura en fragmento se diferencia, como explican Lacoue-Labarthe y Nancy (2012:103), del saber de la discursividad analítica y predicativa, del pensamiento disciplinado y metódico. Se trata más bien de la puesta en acto del pensar o, como dice Miguel Morey, del pensar como “acto de indisciplina”, es decir, como un acontecimiento que interrumpe el discurrir del pensamiento e impone un quiebre que nos obliga a cambiar de umbral. “Lo propio del filósofo - explica Morey - reside en este dejarse invitar por el pensar, en su negativa a asumir una mirada disciplinada” (1990:12). Ese pensar indisciplinado, inherente a la práctica del fragmento, se traduce en la escritura de Ribeyro en una mirada de extrañamiento que el escritor lanza sobre el mundo buscando desentrañar la verdad de una realidad que se oculta tras los hábitos rutinarios de la razón⁸. La escritura es concebida, por tanto, como una instancia de acceso al conocimiento y no un instrumento para su simple transmisión, tal como se afirma en el fragmento 55. No obstante, ese pensar en acto bascula entre la perplejidad y el escepticismo, entre la búsqueda del conocimiento de la realidad y la conciencia de su imposibilidad, de la inutilidad de la tarea. Siempre defectivo, en el caso de Ribeyro, el mundo no priva al sujeto del desencanto, en la prosa 126, él afirma: “Mi error ha consistido en haber querido observar la entraña de las cosas, olvidando el precepto de Joubert: ‘Cuídate de husmear bajo los cimientos’. Como el niño con el juguete que rompe, no descubro bajo la forma admirable más que el vil

⁷ El fragmento 93 de *Prosas apátridas* puede ser leído también en este sentido: “La mayoría de las vidas humanas son simples conjeturas. Son muy pocos los que logran llevarlas a la demostración. Yo he identificado a quienes se encargarán de completar en mi vida las pruebas que faltaban para que todo no pase de un borrón. Han tenido casi las mismas experiencias, leído casi los mismos libros, sufrido casi las mismas desventuras, incurrido casi en los mismos errores. Pero serán ellos quienes escribirán los libros que yo no pude escribir” (Ribeyro, 2007:81).

⁸ En el fragmento 82 se afirma: “A veces descorro el visillo y lanzo una mirada ávida sobre el mundo, lo interrogo, pero no recibo ningún mensaje, salvo el del caos y la confusión /.../ Son los días nefastos, en los cuales nada podemos desentrañar, pues nuestra conciencia está excesivamente embarazada por la razón y nuestros ojos empañados por la rutina. Limpiar ambos de lo que los estorba no es una tarea fácil. A veces se consigue por un esfuerzo de concentración, otras viene naturalmente, gracias a un trabajo interior en el cual no hemos deliberadamente participado. Sólo entonces la realidad entreaire sus puertas y podemos vislumbrar lo esencial” (2007: 69-70)

mecanismo. Y al mismo tiempo que descompongo el objeto, destruyo la ilusión” (Ribeyro, 2007:99-100). Este aspecto de la práctica del fragmento, como la puesta en escena de un pensar en acto, abre una dimensión ética de la escritura a la que Ribeyro no se sustrajo y que supone ponerse en juego y formularse problemas de valor y de sentido último (cf. Morey, 1990:111).

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, FCE: 2002.

BOURRIAUD, Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

COAGUILA, Jorge (org) *Las respuestas del mudo. Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Lolita editores, 2012.

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUC del Perú/ FCE, 2002.

ESCOBAR, Tício. *El arte fuera de si*. Asunción: CAV, Museo del Barro, 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la especificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE. 2015.

GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. *Revista Landa*. Florianópolis, Vol 3. N.2. p. 94-115. 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2016.

LACAOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos aires: Eterna Cadencia. 2012.

LINK, Daniel. Prefacio. In: KOZAK, Claudia. *Deslindes. Ensayo sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

LUDMER, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos: Eterna Cadencia, 2010.

MOREY, Miguel. *Psiquemáquinas*. Barcelona: Montesinos, 1990.

REQUEJO, Néstor Tenorio y COAGUILA, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier. Homenaje a un clásico de la narrativa hispanoamericana*. Iquitos, 2009.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

----- . *Dichos de Luder*. Lima: Lápix editores, 2014.

RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Chile: Francisco Zegers, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos aires: Eterna Cadencia, 2009.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

LECTURAS/ESCRITURAS “FUERA DE LUGAR” (PERO NO DE CUALQUIER SITIO). A PROPÓSITO DE DOS TEXTOS DE JUAN VILLORO

Miriam V. Gárate*

RESUMEN: El trabajo indaga los desplazamientos, cruces y tensiones instaurados entre diversos géneros textuales, tradiciones literarias y lugares enunciativos en dos textos de Juan Villoro: *El rey duerme: crónica hacia Hamlet* (2008) y *8.8. El miedo en el espejo* (2010).

PALAVRAS-CHAVE: crónica, ensayo, Juan Villoro.

ABSTRACT: The work inquires the displacements, crosses and tensions established between textual genres, literary traditions and enunciative places in two texts of Juan Villoro: *El rey duerme: crónica hacia Hamlet* (2008) and *8.8. El miedo en el espejo* (2010).

KEYWORDS: chronicle; essay; Juan Villoro.

El cuestionamiento de relaciones lineales entre literatura y territorio; la fluidez de fronteras culturales y de géneros textuales; la constante incorporación de referencias filiadas a diversas tradiciones e idiomas (especialmente las provenientes de los ámbitos germánico y anglófono), bien como de otros lenguajes artísticos, , cuando no su directa incursión en ellos (música, cine, fotografía, artes plásticas) caracterizan el itinerario de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956).

Su puesta en entredicho de una tradición nacionalista fuerte como lo es (o ha sido) la mexicana se expresa tempranamente en diversos frentes de actuación y adopta inflexiones variadas. Guionista del programa radiofónico de rock *El lado oscuro de la luna* de 1978 a 1981, manifestación musical que vincula a su vez la serie de “crónicas imaginarias” de *Tiempo transcurrido* (1986) y que será convocada nuevamente bajo el signo de la memoria familiar en *El libro negro* (2005) como expresión del deseo de distanciarse en la adolescencia, junto otros amigos, de sus progenitores Hiperiones.¹ Satirista de

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

¹En 1967 inicié mi colección de discos de rock, con una avidez sólo superada por la de mi amigo Carlos, hijo de Emilio Uranga, otro filósofo nacionalista. Nuestros padres pertenecían al Grupo Hiperión, que buscaba la ontología

un amplio espectro de estereotipos tanto en sus novelas (baste recordar la “autenticidad artificial” del proyecto habitacional en equis del arquitecto Jesús Guardiola o la del grupo teatral Abraxas referidas en *Materia dispuesta*, de 1996), como en sus cuentos (menciono tan sólo tres títulos expresivos del volumen *Los culpables* (2008): El mariachi, El crepúsculo maya, Amigos mexicanos). Lector sensible al tránsito entre regiones y estratos culturales (lo popular, lo pop, lo kitsch, lo erudito, lo pre-hispánico, las prenociones cristalizadas acerca de lo propio y de lo ajeno), hecho que se traduce en una significativa producción ensayística y en una serie de crónicas en las que también abundan títulos elocuentes: *El mapa movedizo* (1991), *La literatura y la frontera* (1995, publicado con pocas variantes en diversos medios bajo los títulos de *La frontera de los ilegales* y *Mexicamérica, la frontera de los ilegales*), *Itinerarios extraterritoriales* (2001), *Berlín, un mapa para perderse* (2005), entre otros.

Sin embargo, esa permanente puesta en escena de lo heterogéneo ha ido modelando a lo largo de los años una poética a la que valiéndome de la expresión de Edward Said (2004) y deformándola ligeramente cabría considerar como “fuera de lugar” pero no de cualquier sitio, en la medida en que tiende a promover cruces pero también a mantener abiertas ciertas tensiones entre tradiciones, discursos y lugares de enunciación.

I.

Pese a su diversidad aparente, la discursividad de Villoro se articula con frecuencia en torno a un mismo dispositivo, el del recuerdo, lo cual implica un doble movimiento: “la escritura como recuperación, lo anecdótico como invención” (Fazio, 2010, p. 24). Se trate de crónicas imaginarias o no, de crónicas que derivan en ensayos, de cuentos, articuentos o de voluminosas novelas, la “mediación subjetiva entre el presente y pasado”, “la presencia de alguien que recuerda y generalmente *se recuerda*” (Ruisánchez y Zavala, 2011, p.13) es un gesto reiterado.²

del ser del mexicano. Para enfatizar nuestro abismo generacional, Esa fundamos el grupo de rock Fusifingus Pop” (Villoro, 2008, p. 3).

² Los críticos afilian este recurso a una genealogía literaria precisa: José Emilio Pacheco.

En *El rey duerme: crónica hacia Hamlet* (2008), la evocación de la coyuntura en la que se dio el viaje de Villoro a New Haven promoverá un vaivén entre ese género situado en “la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje, la literatura y el periodismo” (Villoro, 2006)³, expresamente convocado en el título del ensayo, y el ejercicio de una lectura tendiente a descentralizar la cartografía literaria bloomiana (Olmos, 2016)

Cito el comienzo de *El rey duerme*:

A fines de 1993 concluí en la UNAM un curso sobre “la idea de la Historia en la novela mexicana”, dedicado a explorar las tensiones que la narrativa establece con los hechos. El siguiente semestre daría el curso en Yale.

Una engañosa euforia dominaba México. El tratado de libre comercio con Estados Unidos y Canadá entraría en vigor el 1 de enero. Para muchos, así se anunciaba el ingreso al anhelado “primer mundo”. Mi viaje a Yale tenía que ver con esa circunstancia: el presidente de la universidad se sorprendió de que no hubiera una cátedra sobre un país que influía cada vez más en la vida de Estados Unidos y sugirió que se impartieran dos semestres de literatura mexicana. Margo Glantz se hizo cargo del primero y yo del segundo ¿Terminaba la época de los “espaldas mojadas” que trabajaban ilegalmente en los campos de algodón para pasar a los “cerebros mojados” que disertarían en las universidades?

Estábamos ante otro espejismo de la relación entre México y Estados Unidos. La realidad era distinta: mientras las botellas de champaña se enfriaban en el Palacio Nacional para celebrar el tratado de libre comercio, los indios chiapanecos aguardaban que terminara la Misa de Gallo del 31 de diciembre para iniciar su rebelión [...] Al llegar a Yale supe que Bloom impartía un seminario sobre “la originalidad en Shakespeare”. Durante un semestre asistí al salón 203. (Villoro, 2008, p.13-14)⁴

Varias líneas de fuerza se dan cita en este comienzo. En primer lugar, la que remite a los “hechos” situados en la esfera pública (tratado de libre comercio, insurrección zapatista), pero los da a leer desde el relato de una experiencia personal, cuyas peripecias se enmarcan entre dos cuadernos: el que el cronista recibe de una estudiante mexicana antes de partir a Yale, el que le entrega una estudiante norteamericana antes de retornar a México. El primero servirá para anotar las contundentes opiniones proferidas por Bloom, permanecerá olvidado y será recuperado años después. La escritura de Villoro querrá que el rescate de ese primer cuaderno ocurra inmediatamente luego de

³ La crónica, ornotorinco de la prosa (versión on line).

⁴ Enumero los subtítulos de las secciones que componen *El rey duerme*, cuyo fragmento inicial, arriba citado, carece de título, y al cual suceden los siguientes apartados: Un hallazgo; La traducción; El sueño de una sombra, El veneno, las palabras; Del cuaderno; El otro cuaderno.

haber leído *Shakespeare, la invención de lo humano* (Bloom, 2001) y antes de dar término a una larga búsqueda que culmina en el 2005, con el hallazgo de la traducción del “*Hamlet* de Tomás” Segovia en una librería de Cartagena. El otro cuaderno servirá para escribir la crónica del ensayo que leemos.

El empleo de objetos transicionales en la acepción psicoanalítica, dado su carácter de mediadores entre sujeto y mundo, no es inusual en la prosa de Villoro. Tampoco su retorno desplazado en estructuras narrativas que pese a las discontinuidades temporales suelen valerse de ellos como significantes del trayecto elaborado por la escritura. Aquí, el segundo cuaderno evoca pero a la vez difiere del primero. En *8.8. El miedo en el espejo* (2010), el objeto transicional será una prenda. Se trata de imágenes que circulan estableciendo itinerarios en los que “los hechos” se enredan en la experiencia del “testigo”.

En *El rey duerme*, a las referencias inscritas en el modo de presentar el origen de la invitación a Yale cabe agregar dos episodios en los que el orden de los hechos públicos y la experiencia del testigo se reconfiguran mutuamente. Villoro comienza a dictar su curso y a frecuentar el seminario de Bloom. En las vacaciones de mitad de semestre se fractura el tobillo.

Mientras tanto, mi país se sumió en una tragedia shakespeareana. Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia, fue asesinado. El sistema político instaurado desde 1929 se tambaleaba en un drama de intrigas, venganzas, lealtades inciertas.

Mi vida en Yale se revistió de una condición espectral. Subía en muletas al *handicap bus* y me dirigía a la universidad a hablar sobre la Historia interrogada por la ficción y a oír las interpretaciones de Bloom sobre la dramaturgia del poder y el asesinato. (Villoro, 2008, p.18)

Exactamente en esos “días de nieve y zozobra el curso de Bloom llega a *Hamlet*” (p.18). Innecesario decir que la “Historia interpelada por la ficción” encuentra en la dramaturgia shakeaspereana una representación alterna: el regicidio de la saga dinamarquesa se actualiza en el magnicidio de Colosio; el reino podrido y tambaleante se torna una imagen del PRI. De forma análoga, leer, años más tarde, la traducción del “*Hamlet* de Segovia” desencadena la rememoración de una anécdota que conduce a la revuelta zapatista:

Revisar la traducción me llevó en forma extraña al alzamiento zapatista. Cinco días después de que Marcos y los suyos se levantaran en armas, salí rumbo a la Universidad

de Yale [...] Un año después, en marzo de 1995, me hice cargo de “La Jornada Semanal”, suplemento cultural del periódico *La Jornada*. El director anterior, Roger Batra, le había ofrecido una columna a Tomás Segovia. Naturalmente, me pareció imprescindible que siguiera con nosotros. Segovia mantenía una correspondencia imaginaria con un alter ego (Matías Vegoso) en la que discurría sobre ética, política, el lugar del intelectual en la sociedad contemporánea. Uno de sus lectores más asiduos era el propio Marcos (Villoro, 2008, p.26).

Ocurre que el admirado traductor y ensayista radicado en México durante décadas, vive por entonces en un pueblo de España. Atrasos en la correspondencia incitan a Villoro, instado por Rossi, a sugerir la redacción de una columna sobre métrica: “Mi propuesta no le gustó nada al poeta. Él quería hablar de temas significativos para la hora mexicana” (p.26).

No es, sin embargo, en el pronunciamiento sobre la coyuntura inmediata, donde Villoro identifica el principal legado de Segovia. Es en el juego (entendido como desajuste pero también como bisagra, gozne, enlace) entre la evocación de esa circunstancia peculiar y aquello que constituye el centro neurálgico de *El rey duerme*; allí, donde la dicción del cronista cede lugar a la lectura sobre los alcances de una traducción que muestra “lo que Shakespeare podría haber escrito en nuestro idioma” (p. 22), desencadenando un “cruce de realidades”:

Ante su traducción experimenté los múltiples cruces de realidades de una obra cuyo sentido se mantiene abierto. En su *Hamlet*, Segovia revela la eficacia de la métrica para que una lección política llegue sin trabas a nosotros. El dilema entre la voluntad y la conciencia, los mecanismos de la usurpación y la venganza, la economía de las lealtades y las sombras de la traición encuentran acabado desarrollo en esta rendición de Shakespeare. (Villoro, 2008, p. 26)

II.

En el prólogo a *De eso se trata*, Villoro sostiene que “ensayar es una forma de ejercer la traducción, un intento de volver próximo lo ajeno” (2008, p.10). La caracterización puede extenderse a la tarea del traductor en sentido estricto, lo cual torna su quehacer una ensayística asordinada. Y ciertamente define la operación atribuida a Tomás Segovia: “Su cambio decisivo deriva de

pasar de una célebre frase forzada (“he allí el dilema”), a la lógica interna del idioma: “de eso se trata” (p.25).

Precedida por el “prestigio del rumor”, la solución encontrada, pautaada por el rescate de una expresión común, es la continuación de un diálogo polémico cuyo capítulo precedente es otra traducción: “Aunque decenas de traducciones lo facultaban para verter Shakespeare al español, Segovia quiso prepararse con las 862 páginas de *La invención de lo Humano*. Ese dilatado boxeo de sombra lo llevó a un combate decisivo” (p.21). Así, en esta versión de los hechos, el *Hamlet* de Segovia es simultáneamente una respuesta a las traducciones previas en español y a “la voz levantada” de Bloom, “combatida”, de forma diferida, luego de haberse “preparado” traduciéndola.⁵

¿Qué lee Villoro en ese nuevo *Hamlet*? “Las palabras que le convienen a un clásico que no existió en nuestra lengua” (p.24) y sin embargo da la medida de lo que “Shakespeare podría haber escrito en nuestro idioma” (p. 22). Como sostiene Olmos, “la traducción de *Hamlet* al español hecha por Segovia trabaja a favor de una descentralización de la cartografía literaria de Bloom. Las soluciones lingüísticas encontradas por el traductor, explica Villoro, consiguen evitar los clichés idiomáticos en los que el texto clásico se ha monumentalizado” (2017, p. 47). E inscriben *Hamlet* en otras constelaciones asociativas: el recurso a la “métrica sumergida” imprime a los versos “la ligereza, afin a nuestro oído, de los de Fray Luis de León o Ramón López Velarde” (Villoro, p. 22); la elección de algunas “expresiones habituales para la generación de españoles que llegaron a México con la guerra civil” (p. 24), a la cual pertenece Segovia, revela que “su versión no es indiferente al idioma de su momento”(p.24)⁶. El desvío en relación a ciertas expectativas evoca contrastivamente nombres y textos de la lengua de destino:

La sentencia “el perro tendrá su hora”, que dio lugar al título original de *Para esta noche*, de Onetti, es vertida como “irá a lo suyo el perro”. La solución... sorprende [...]. En su traducción de *La invención de lo humano*, las últimas palabras de Hamlet son “el resto es

⁵ Sobre las figuraciones de la relación maestro/discípulo en *El rey duerme* véase mi artículo (Gárate, 2017), parcialmente retomado en la primera parte de este trabajo.

⁶ Las alusiones a la “España peregrina” residente en México como referencia insoslayable para la tradición cultural de ese país son constantes en la escritura de Villoro y solicitan un examen pormenorizado.

silencio". En su versión de la pieza dramática, regresa a "lo demás es silencio", que en nuestra tradición dio título al libro de Augusto Monterroso" (Villoro, 2008, p. 25)

Ocioso señalar la afiliación borgeana del *Hamlet* de Segovia, en la versión de Villoro. Shakespeare en "nuestro idioma" deviene espacio de resonancias que van de la lírica de López Velarde a Jeremías Petrus y el aire fétido de Santa María. En lugar de la visión imperial y canónica de Bloom en la que el *Hamlet* de Shakespeare ocupa "el centro del centro" (Bloom, 2001, p. 522), la deriva hacia otras zonas culturales y textos. En el apartado siguiente, intitulado El sueño de una sombra, la introspección hamletiana lleva Villoro a pensar "en el verso de Gorostiza: "Inteligencia, soledad en llamas" (p. 27), dando prosecución a un juego asociativo que no excluye por entero la lectura bloomiana ni se propone invertirla, sino que la fuerza a abrirse y adoptar otra dinámica. La discrepancia en el modo de leer resulta tanto del contenido y procedencia de ciertas asociaciones como de su ley. En ese sentido, si se revisa el capítulo de *La invención de lo humano* consagrado al "centro del centro", no será difícil hallar varios nombres recurrentes en los textos del propio Villoro: Montaigne, Joyce, Nietzsche, Kierkegaard, Goethe, Brecht, están presentes en El rey duerme y otros escritos de su autoría. Pero a la estructura jerárquica y derivativa del discurso de Bloom, que hace partir y retornar todo a **su** centro, Villoro contrapone un tránsito en el que los "cerebros mojados" atraviesan fronteras sin visa.⁷ Quizá resida allí una diferencia significativa con respecto a la dicción borgeana, a la que sin embargo Villoro tanto le debe. La discreta pero constante interferencia del cronista/testigo insiste inscribir en su ensayística literaria algo del orden de "los hechos".

No es fortuito que "revisar la traducción" de Segovia conduzca "en forma extraña al alzamiento zapatista", ni que el admirado traductor desee "hablar de temas significativos para la hora mexicana" en lugar de escribir sobre métrica. Tampoco lo es que la "eficacia métrica" se torne garante de que "una lección política" sobre "el dilema entre la voluntad y la conciencia" "llegue sin trabas a nosotros". El "cruce de realidades" que Villoro experimenta ante el *Hamlet* de Segovia remite a una tensión que habita su escritura haciéndola transitar, sin visa, de la crónica al ensayo y viceversa.

⁷ Véase este respecto *La frontera de los ilegales* (Villoro, 1995) e *Itinerarios extraterritoriales* (Villoro, 2018).

Razón parcial, tal vez, de la presencia de una imagen compartida que asombra tanto este ensayo como sus crónicas sobre Chiapas.

Aquí, la observación de Bloom sobre el trato peculiar de Shakespeare con los fantasmas (“Todo en la obra depende de la respuesta de Hamlet al Espectro”, Villoro, 2008, p. 29) desencadena una interrogación acerca de las relaciones entre entendimiento/afecto, reflexión/acción. En Los convidados de agosto, crónica fechada en 1994 (tiempo recuperado “de forma extraña” al leer la traducción de *Hamlet*), el tercer apartado lleva el elocuente título de El retorno de los muertos vivientes⁸

En plena revuelta zapatista, el gobierno referendó la importancia política de los indios muertos. El hallazgo del sarcófago de una reina en el Templo de las Inscripciones de Palenque fue festejado como si el honor de la patria dependiera de las noticias provenientes del inframundo de Xibalbá [...] El mundo de los indios suele ser percibido como una necrópolis fotogénica. Por eso el EZLN hace tanta referencia al retorno de los muertos. Sus pasamontañas vengadores de película de Serie B provienen de un pasado incómodo. El historiador Antonio García de León cuenta que la puerta de un cementerio chiapaneco lleva la siguiente inscripción: “Aquí yacen los muertos que viven en Zapaluta” (Villoro, 2013, p. 161)

Pese a su diversa procedencia, los “muertos que viven en Zapaluta” parecen suscitar una inquietud emparentada con la del espectro hamletiano y hacer de éste un oportunidad de aparición aquél. De allí, tal vez, el intempestivo giro gramsciano,⁹ que adopta la lectura de Villoro al examinar el ensayo de Fisher sobre Hamlet, en el cuarto apartado (El veneno, las palabras):

Para el trágico príncipe de Dinamarca, la concepción de Gramsci del temple revolucionario (optimismo de la voluntad, pesimismo de la inteligencia”) se cumple solo en su segundo aspecto [...]

El padre aparece como fantasma porque fue asesinado mientras dormía. La muerte, país del que no hay retorno, no concede esa visa a todos sus inquilinos [...]

Fisher insiste en el abuso adicional sufrido por el rey: murió sin saber que moría. Su tragedia es la del desconocimiento; la de su hijo, primer nihilista de la cultura, es la del conocimiento. (Villoro, 2008, p. 30-31)

⁸ Los convidados de agosto se publicó en la revista *Nueva Sociedad* de enero-febrero de 1995 y muy probablemente exista una publicación previa en el suplemento de *La Jornada*. Ese mismo año la crónica es recogida en *Los once de la tribu* (1995). En 2013 es republicada nuevamente en *Espejo retrovisor*.

⁹ Cabe recordar la observación del escritor sobre las *Consideraciones intempestivas*, de Nietzsche, en *Mi padre*, el cartaginés: “En español, lo “intempestivo” alude a lo repentino, lo imprevisto. La palabra alemana sitúa este impulso en un contexto temporal... Se es repentino respecto a la época” (Villoro, 2013, p.195)

III.

Si en *El rey duerme* el ensayo literario se ve interferido por el registro de la crónica, la relación parece invertirse en 8.8. *El miedo en el espejo*, texto escrito por Villoro luego de ser sorprendido por el terremoto del 2010 en Santiago de Chile, donde participaba de un congreso de lengua y literatura infanto juvenil (otro de sus ámbitos de actuación). En este caso, prevalece la dicción del cronista no obstante se advierta desde el principio que se trata de una “crónica en fragmentos” ajena a cualquier ambición totalizante: “No es el reportaje de un país que se quebró en su zona sur ni de una capital que resistió en forma admirable. Es la reconstrucción en partes de un microcosmos: vidas de paso que estuvieron a punto de extinguirse” (Villoro, 2010, p.20). Y, en efecto, diversos apartados ponen al lector en contacto con las circunstancias previas al viaje del escritor a Santiago; con el conjunto de señales que anteceden al sismo; con el informe “neutro” de lo sucedido (subtítulo de uno de los apartados), al cual sucede contrastivamente el testimonio íntimo de los “minutos eternos” que duró el terremoto; con la (re)colección de palabras, gestos, actitudes e impresiones de un puñado de personas fortuitamente reunidas en un hotel. Valiéndose de estrategias asociadas al periodismo investigativo (empleo de datos y de relatos de terceros transformados en materia contextual o informativa); recurriendo a una pluralidad de tonos y de formas (de la impersonalidad numérica de los aparatos de medición a la plegaria del astronauta que fotografía el cataclismo desde el espacio, de los microrelatos producidos a partir de personajes reales y orquestados para recrear una atmósfera de inminencia a la transcripción de mensajes de celular, de twitter o de trechos de crónicas de terceros), Villoro reconstruye modos de percibir el drama dilatándolos en dirección a una serie de consideraciones socio-antropológicas formuladas a partir de Virilio y de Durban, entre otros, sobre las condiciones de existencia de un mundo en red, altamente tecnificado, indiferente al concepto de accidente e incapaz de calcular sus potenciales dimensiones (apartado Algunas conclusiones: Los habitantes de Claustrópolis).

Atravesando casi todos esos fragmentos, reverberando una y otra vez, el retorno de otro sismo, la réplica del terremoto mexicano de 1985 en el terremoto chileno de 2010: “La escritura elige sus distancias [...] Tuve que ir al fin del mundo para encontrar otra “primera ocasión”: hablar de la tierra que se abre” (p.113), sostiene el escritor. En los fragmentos intermediarios del libro, su discurso compara, contrasta, coteja: arquitecturas, culturas del trabajo, respuestas colectivas, coyunturas político-institucionales. Eso le permite explorar semejanzas y diferencias y retrazar, por ejemplo, el trayecto que va del surgimiento del “partido del temblor” (respuesta de la sociedad civil mexicana a la prepotencia e impericia de Miguel de La Madrid), al peligro de las réplicas políticas en el Chile de la transición Bachelet/Piñera.¹⁰ Prólogo y el epílogo son los espacios en los que la escritura deviene memoria íntima y fragmento autobiográfico sesgado por diversas resonancias literarias.

IV.

El objeto transicional que circula en esta crónica posibilitando un itinerario que tiene mucho de anagnórisis personal, como se mencionó anteriormente, es una prenda. “Mi padre siempre ha dormido en pijama”(p.15) es la primera frase del texto; “Supe lo que me había regalado Laura. En efecto: una pijama” (p.113), la última. En torno a ese significante y a otros dos indisolublemente ligados a él (nocturnidad, temblores), irán reuniéndose episodios de la propia existencia evocados/inventados en una prosa zigzagueante y digresiva: el sentimiento de amparo en la infancia (la confusión del primer sismo vivido con los pasos de ese “gigante” protector que es el padre), la ruptura con los valores representados por la imago paterna en la adolescencia (el rechazo de todo uniforme para dormir), las amistades y pasiones de juventud, la conquista de autonomía, el pasaje a la condición de autor editado (coincidente con otro temblor), el espectro en esos escritos iniciales de aquello que se tornaría motivo estructural y desenlace en su

¹⁰ Sobre estas cuestiones véase mi artículo (Gárate, 2016)

primera novela de largo aliento: *Materia dispuesta*, de 1996, narrativa que se “cierra” con los cimbronazos que anuncian el terremoto de 1985.¹¹

En ese relato, la literatura -la leída y la escrita, la de los otros y la propia- irá enmarañándose en los acontecimientos evocados, con derecho a fraguar una memoria afectiva (y quizá algo afectadamente) chilena, por medio del “decálogo accidental” incluido en el El país de las primeras ocasiones, apartado que sucede al Prólogo. De los epígrafes, que convocan tres veces a Neruda (Oda a la tormenta, al edificio, Entrada en la madera), al Peter Pan de Barrie o los hábitos nocturnos de Alain Tournier; de la filosofía del tocador (devenida ética de *boudoir* adolescente) a Montaigne (quien cumplía años el mismo día que un amigo de juventud con el cual Villoro viaja a Chile); de Valéry y Saint-John Perse (admirados por ese amigo que ambicionaba ser poeta) a las pasiones literarias juveniles del propio Villoro, pasiones que por esos años “iban de Cortázar a la cultura pop” (“en el medio de eso está Skármeta”, le dice Donoso Pareja); del descubrimiento de *Desnudo en el tejado* en el primer taller de escritura del cual participa Villoro a su encuentro en ese taller con Mario Santiago, lo que permite recordar a su vez al joven Bolaño; de Agamben a Rafael Gumucio, la literatura se inmiscuye en la vida (re)construida. Lo mismo cabe afirmar del Epílogo, que concluye evocando la escritura de un cuento para la hija luego de regresar de Chile, *La gota gorda*, cuyo protagonista usa pijama -y con el autor recibiendo de regalo esa prenda repudiada en el pasado. El resultado de ese juego (enlace y desajuste a la vez) es una cartografía literaria abierta, sensible al tránsito entre las más diversas regiones. Pero además de estas constelaciones relacionales, un recurso usual en Villoro, hay dos fragmentos en los que la literatura asume el primer plano.

El primero de ellos “narra la historia real de una pareja chilena”(p. 21) y se presenta como relato oído por “el testigo”. Su “escucha”, sin embargo, interfiere instaurando una ruptura estilística (ausencia de signos de puntuación y de mayúsculas que imprimen una dicción cercana a la letanía), de tono (ausencia de la perspectiva satírico-humorística que raramente abandona Villoro siquiera al abordar las situaciones más trágicas) y un desplazamiento temático (de leer una retomada en este texto podría pensarse

¹¹ Sobre el particular véase el texto de Morábito (2011).

en una variación irónico-sentimental de La bella durmiente, pero el desplazamiento que interesa más aquí tiene que ver con el “estallido interno” que desmantela a la protagonista transportándola a un limbo incierto).

Cito el comienzo de Ella duerme, el sexto apartado:

un gran amigo me contó una historia que se impone como el resumen secreto de nuestros días sin calendario en los que el tiempo adquirió la consistencia del polvo que lleva años detenido y parece proyectar una sombra como si el aire emanara de su reposo y fuera imposible limpiar los muebles porque tocar los corpúsculos inertes significaría despertarlos para llenar la atmósfera de su sequedad ardiente [...] mi amigo fue claro en su emocionada relación de esa historia que lo trabaja desde hace cuatro meses con afilada lucidez

no busca reproches ni enmiendas porque se trata de un hecho consumado que sin embargo no tuvo otra conclusión que la de una pausa entre la vida y la muerte el testigo escucha el relato como un fluir de la conciencia que transmite algo que solo puede definirse a partir de la incertidumbre de lo que no tiene término o no ha podido tenerlo en la forma que nos resignamos a ver como habitual

a no ser que vacilar entre una orilla y otra sea un modo de concluir y aceptar que después de todo no tener final definitivo es una variable comprensible del acabamiento ella le dijo que se iba después de casi treinta años juntos sin usar palabras de reproche o rencor ni apelar a otro recurso que la suave y casi fría voz de quien reconoce y valora la dicha transcurrida pero no puede seguir adelante con esa vida donde todo da señales de convertirse en una insostenible lastimadura y donde la única salida es apagar la estufa y sus llamas azules un poco antes de girar por última vez las llaves demasiado familiares para salir rumbo a la imprecisión y la nada.(Villoro, 2010, p.59)

El fin de la relación amorosa, la partida de ella a otro país, la visita de él en un vano intento de reconciliación, la resignada aceptación expresa por medio de un afectuoso correo electrónico se suceden con celeridad :

buscó una clausura a través del recurso de escribir que ella había aquilatado a lo largo de los años como una de las claves que les permitían tocarse sin mentiras y ser los otros que también eran y reconocían en la callada sombra de lo que llega por escrito [...] esa misma noche el teléfono lo sacó de un primer sueño y lo puso en contacto con una voz rota que hablaba del otro lado del mundo o quizá del otro mundo ella había sufrido un derrame cerebral sin padecer dolores ni sentir señales de que eso pudiera ser posible más allá del hecho extraño de que hubiera decidido alejarse de todo como si anticipara el estallido que la apagaría por dentro mi amigo fue a recoger el cuerpo dormido de su mujer (Villoro, 2010, p. 61)

A semejanza de lo que ocurrirá con los personajes de la novela de Kleist, el protagonista de esta historia (¿o su escucha?) teje “conjeturas retrospectivas

que buscan deliberación y sentido” donde no lo hay: ¿la mujer huyó porque presentía que iba a suceder o lo que sucedió fue una consecuencia del alejamiento?

ella preserva el mensaje de algo que solo puede ser intermedio o indefinido y sin orillas [...]

el 27 de febrero la tierra se abrió bajo la tierra y durante unos minutos todos fuimos como ella (Villoro, 2010, p. 62)

Un territorio “indefinido y sin orillas”, el lugar de la “incertidumbre”, el sitio de hundimiento del sentido (que de inmediato persevera en reerguirse pese a su provisoriedad). Se trate del “estallido” de un cuerpo, de una relación amorosa, de la vida en comunidad, del suelo que se pisa, la literatura es el país de la catástrofe (en su acepción etimológica, que guarda vínculos con el súbito cambio de fortuna del desenlace teatral, con la revuelta, ruina o desmoronamiento de una significación previa y engañosamente segura).

V.

El octavo fragmento de 8.8. *El miedo en el espejo* es un demorado ensayo literario acerca de *El terremoto en Chile*, novela de Heinrich von Kleist (Francfort der Oder, 1788/Berlín, 1811), que integra el primer volumen de sus *Fábulas Morales* (1810). Más allá del nexo superficial que posibilita el espacio escogido por Kleist para situar el drama se trata de una tradición a la que Villoro ha recurrido con frecuencia para des/familiarizar y simultáneamente iluminar la “propia”. De la asociación de *Pedro Paramo* con el *Baron Begge* de Lernet-Holenia y con Kafka¹² a la percepción brechtiana de su abuela paterna;¹³ de su autfiguración como “Hänschken Klein”, el “pequeño Juanito” errante de la canción germánica, a la caracterización del D. F. a partir de la que Karl Kraus propusiera para la Viena del pasaje de siglo (“El laboratorio del fin de los tiempos” (Villoro, 2013, p.18)), ¹⁴ las letras germánicas son una presencia constante.

¹² En *Pedro Páramo*, lección de arena (2001)

¹³ En *Mi padre, el cartaginés* (2010)

¹⁴ en *Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción* (2013)

Como ocurre en muchos de sus ensayos, el texto principia con una anécdota biográfica y presenta al Keist de 1807 que, a los 30 años de edad, se dirige a Königsberg en busca de Immanuel Kant: “Una obsesión lo abrasaba: ¿la verdad es una categoría esquivada y acaso inapresable? ¿Hay un sentido inmanente en el acontecer? ¿Es posible establecer una deliberación definitiva en nuestros actos?. Estas preguntas lo llevaron a componer *El terremoto en Chile* (Villoro, 2010, p.87).

También aquí la escritura elige la distancia. Aunque Europa aún se encontraba estremecida por el recuerdo del terremoto de Lisboa (1755) sobre el que escribirían Voltaire y Goethe, entre otros, Kleist opta por situar la acción en “St. Jago”, en 1647. Los amores clandestinos entre Josefina y Jerónimo, su joven maestro, organizan una trama “destinada a explorar los arbitrarios caprichos del destino” y las sucesivas conjeturas que buscan, como en el relato anterior sobre la mujer dormida, una deliberación o sentido (señales) adonde no lo hay. Descubierta la relación, ambos son conducidos a la cárcel, en la que los sorprende el terremoto. Jerónimo escapa, rememora lo sucedido, le agradece a Dios, “se atreve a concebir una esperanza” (“El mismo Dios que le devolvió la libertad -y condenó a sus jueces con la muerte- podrá traerle a su amada?” (p.88)). Se cruza con una mujer que le informa que Josefina ha muerto e interpreta su suerte como un castigo mayor aún. Pero de repente ve una bella joven amamantando un niño en la orilla del río: es Josefina. “El juicio del cielo, que libera a las víctimas y castiga a los verdugos” (p. 89) parece confirmarse. Parten a Concepción con el propósito de seguir a España. Antes de zarpar, son hospedados por don Fernando y su familia, reciben muestras de solidaridad: “la desgracia general” parece haber dado lugar a “una nueva comunidad” (la escena tiene algo de rousseauiano). Deciden permanecer y dar gracias por lo sucedido en la iglesia, donde son identificados por la multitud en busca de alivio espiritual. “Ahí son reconocidos, no como víctimas sino como criminales. Han caído en una trampa urdida por sus propias convicciones” (p. 90). La ceremonia se transforma en un linchamiento que recuerda las lecciones de René Girard (1982,1988). Josefina y Jerónimo son asesinados. También lo es el hijo de don Fernando, confundido con el de la pareja “pecadora”, que se salva.

En un primer plano, *El terremoto en Chile* cuestiona una moral impositiva, incapaz de producir el bien. De un modo más complejo, señala la imposibilidad de decidir con certeza ante numerosas disyuntivas éticas. Todo lo que sucede es a un tiempo lógico y arbitrario [...]

Todo terremoto convierte a los sobrevivientes en víctimas omitidas: podrían haber muerto pero se salvaron ¿Responde esto a una casualidad o a un designio?

La pregunta tiene sentido para cualquiera que atraviesa un caso semejante. La oportunidad de no morir exige un examen de conciencia.

Condenados por la sociedad, Jerónimo y Josefina son absueltos por el tribunal superior de la naturaleza. No es difícil que entiendan esto como un mensaje simbólico. Sin embargo ¿se trata de una redención o de una oportunidad de enmienda? [...]

Una de las paradojas del relato es que condena una moral rígida y al mismo tiempo sugiere que los protagonistas se salvarían si se sintieran culpables. Acaso su mayor tragedia es la de considerarse inocentes. Su creencia en el milagro es tan absoluta que se consideran señalados por Dios e inmunes a tragedias posteriores. [...]

En sus múltiples niveles de lectura, el relato confirma y niega la fatalidad (Villoro, 2010, p.91-2, subrayado mío)

En un corte/montaje sin transiciones, el lector es transportado nuevamente al Chile de 2010: “El domingo 28 de febrero fui a misa en la Iglesia de San Francisco, en el centro de Santiago” (p. 92-3). Lee un folleto distribuido en la puerta de la iglesia, que habla sobre la responsabilidad y la esperanza (“seguramente” ha sido “preparado antes del terremoto”, pero las circunstancias le confieren retrospectivamente una significación distinta). Testimonia (otra vez) un cruce intempestivo, ya que Villoro se recuerda de un poema de Gerald Manley Hopkins *El naufragio del Deutschland*, vertido de manera ejemplar por Salvador Elizondo (México, 1932/2006). La fábula moral de Kleist se actualiza, deviene lugar de réplica, reverbera y a la vez difiere de esta otra, contemporánea, premente:

Kleist registró los dilemas morales que plantea un terremoto ¿Hay designio en el azar y, de ser así, podemos anticiparlo o siquiera entenderlo? ¿En qué medida merecemos lo que nos sucede? [...] ¿Dónde está la verdad en lo que cambia siempre? Podemos abordar estas preguntas desde la religión, como hacen Jerónimo y Josefina. Si hacemos abstracción de Dios y la Providencia, no pierden sentido. Desde una perspectiva moderna, el filósofo chileno Fernando Viveros Collyer reflexionó sobre el terremoto del 2010 [...] Extraigo algunas de sus reflexiones, nada ajenas a Kleist:

“Uno de los temas o una de las palabras fundantes, quizá de la filosofía, es lo que llamamos verdad. Al parecer, una diferencia entre lógica y experiencia, consiste en la diferencia entre quien pretende fundar la verdad en la relación con una regla que se da a sí mismo y quien la busca “afuera”, donde hay una relación que siempre complica

cualquier regla (o lógica de la verdad). Nosotros, hijos de una civilización que ha domesticado la tierra por todos lados, habitantes de la ciudad que ha controlado la diferencia entre paisaje y urbanismo, parece que ya no respiramos aire sino esmog, que ya no bebemos agua sino bebidas. En este ambiente no hay afuera [...] El mundo es lenguaje, libros, películas, música, también periódicos, televisión, lugares de trabajo y entretenimiento. No hay experiencias sino confirmación [...]

El afuera se ha retirado tanto que parece no haberlo. Y entonces, en medio de una noche cualquiera, sin aviso, o sea, invisible, insensible para las alarmas de cuanto sistema hemos elaborado “adentro” para prevenimos de todo, irrumpe “eso” [...] Un aspecto o sector del paisaje demostró que siempre “algo” permanece allá afuera, y que, al parecer, ninguna de las obras que hacen nuestro adentro, son obstáculo o muro suficiente para contenerlo [...] Henos aquí devueltos al viaje y a la distancia, y en el afuera del cosmos. O sea, en eso que los antiguos griegos llamaron caos, que no es la traducción moderna de “desorden”, sino, al parecer, el modo de las cosas cuando lo humano no siente necesidad de constituirse algún centro del mundo (Viveros Collyer *apud* Villoro, 2010, p. 94-5)

El Chile imaginario imaginado por un escritor de lengua alemana en 1647 y el real de 2010, en el que reverbera a su turno el mexicano de 1985, se con-funden por un momento. Como Ella, la mujer dormida (estallada) por un sismo interno, Josefina y Jerónimo devienen figuración fugaz del nosotros, el aquí, el ahora, el des-astre (la literatura como cataclismo de ese astro llamado sentido): “Como Jerónimo y Josefina pasamos por el castigo, la zozobra, la salvación, la culpa, la dicha, la esperanza, la generosidad, la penitencia, la solidaridad, el repudio, la mezquindad. Como ellos, ignoramos si estas categorías pueden tener un orden o un sentido de la consecuencia” (p.95).

No obstante, la ignorancia de lo que permanecerá ineluctablemente indefinido no cancela el compromiso ético del ensayista. A menos que se opte por ponerse a salvo de la incertidumbre con el “punto final” que selló el destino de Kleist e Henriette Vogel (objeto de una bellísima meditación sobre anhelo romántico de fundir vida y estética), el sujeto de la escritura volverá otra vez a urgar destrozos, a recolectar fragmentos, a balbucear “conclusiones” inconclusivas y abiertas como las enunciadas en el noveno apartado (Los habitantes de Claustrópolis)

Quienes no hemos elegido una bala como la del poeta Kleist, enfrentamos la principal lección de la supervivencia: “falta un día menos” para que el mundo se vuelva a terminar (Villoro, 2010, p.100)

Coda (inesperada)

El 19 de setiembre de 2017 a las 13.14.40 Hs. un terremoto de magnitud 7.1 asoló nuevamente el valle de México, causando muerte y destrucción en el otrora Distrito Federal, así como en los estados de Puebla y Morelos. Ocurrió el mismo día que el terremoto de 1985 y poco después de un megasimulacro conmemorativo-preventivo. Doce días antes, el 7 de setiembre a las 23:49:18 Hs. un terremoto de magnitud 8.2 con epicentro en el golfo de Tehuantepec asoló Chiapas, Oaxaca y Tabasco. Otra vez Juan Villoro fue una víctima omitida, llegó tarde a la cita. El 22 de setiembre divulgó un video con su poema *El puño en alto*, que viralizó en las redes sociales. Ninguna certeza, ninguna vehemencia, ningún ímpetu en ese puño levantado. Sólo el silencio necesario para que “los que no dejan de escuchar” pudiesen “escuchar si alguien vivía”.

Eres del lugar donde recoges
la basura.
Donde dos rayos caen
en el mismo sitio.
Porque viste el primero,
esperas el segundo.
Y aquí sigues.
Donde la tierra se abre
y la gente se junta.
Otra vez llegaste tarde:
estás vivo por impuntual,
por no asistir a la cita que
a las 13:14 te había
dado la muerte,
treinta y dos años después
de la otra cita, a la que
tampoco llegaste
a tiempo.
Eres la víctima omitida.
El edificio se cimbró y no
viste pasar la vida ante
tus ojos, como sucede
en las películas.
Te dolió una parte del cuerpo
que no sabías que existía:
La piel de la memoria,
que no traía escenas
de tu vida, sino del
animal que oye crujir

a la materia.
También el agua recordó
lo que fue cuando
era dueña de este sitio.
Tembló en los ríos.
Tembló en las casas
que inventamos en los ríos.
Recogiste los libros de otro
tiempo, el que fuiste
hace mucho ante
esas páginas.
Llovió sobre mojado
después de las fiestas
de la patria,
Más cercanas al jolgorio
que a la grandeza.
¿Queda cupo para los héroes
en septiembre?
Tienes miedo.
Tienes el valor de tener miedo.
No sabes qué hacer,
pero haces algo.
No fundaste la ciudad
ni la defendiste de invasores.
Eres, si acaso, un pordiosero
de la historia.
El que recoge desperdicios
después de la tragedia.
El que acomoda ladrillos,
junta piedras,
encuentra un peine,
dos zapatos que no hacen juego,
una cartera con fotografías.
El que ordena partes sueltas,
trozos de trozos,
restos, sólo restos.
Lo que cabe en las manos.
El que no tiene guantes.
El que reparte agua.
El que regala sus medicinas
porque ya se curó de espanto.
El que vio la luna y soñó
cosas raras, pero no
supo interpretarlas.
El que oyó maullar a su gato
media hora antes y sólo
lo entendió con la primera

sacudida, cuando el agua
salía del excusado.
El que rezó en una lengua
extraña porque olvidó
cómo se reza.
El que recordó quién estaba
en qué lugar.
El que fue por sus hijos
a la escuela.
El que pensó en los que
tenían hijos en la escuela.
El que se quedó sin pila.
El que salió a la calle a ofrecer
su celular.
El que entró a robar a un
comercio abandonado
y se arrepintió en
un centro de acopio.
El que supo que salía sobrando.
El que estuvo despierto para
que los demás durmieran.
El que es de aquí.
El que acaba de llegar
y ya es de aquí.
El que dice “ciudad” por decir
tú y yo y Pedro y Marta
y Francisco y Guadalupe.
El que lleva dos días sin luz
ni agua.
El que todavía respira.
El que levantó un puño
para pedir silencio.
Los que le hicieron caso.
Los que levantaron el puño.
Los que levantaron el puño
para escuchar
si alguien vivía.
Los que levantaron el puño para
escuchar si alguien
vivía y oyeron
un murmullo.
Los que no dejan de escuchar.

REFERENCIAS

BLOOM, *Shakespeare, la invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Grupo Editorial Norma: Bogotá, 2001.

FAZIO, Silvina Celeste. La escritura ensayística como autofiguración: crítica y autobiografía en *Efectos personales* de Juan Villoro. *Taller de Letras*, N 41, 2010, p. 21-29.

GARATE, Miriam V. Réplicas y reflejos en una crónica de Juan Villoro. Acerca de 8.8. *El miedo en el espejo. Cuadernos de Literatura*, vol. XX, N 40, julio-diciembre 2016, p. 557-582. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/>

_____. Notas de lectura acerca de El rey duerme. *Revista Gragoatá*, v. 22, N 43, 2017, p. 853-857.

Disponible

en:

<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/939/674>

GIRARD, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1982.

_____. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1988.

MORABITO, Fabio. Materia dispuesta: curarse de la adolescencia. In: RUISÁNCHEZ, José Ramón; ZAVALA, Oswaldo eds. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2011, p. 91-96.

_____. Lecturas errantes y cartografías críticas. In: DHONDT, Reindert; VANDEBOSCH, Dagmar; WEINBERG, Liliana orgs. *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico: un género sin orillas*. Leiden; Boston: Brill, 2017, p. 36-48.

RUISÁNCHEZ, José Ramón; ZAVALA, Oswaldo. "El malabarista: las genealogías de Juan Villoro". In: RUISÁNCHEZ, José Ramón; ZAVALA, Oswaldo eds. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2011, p. 9-27.

SAID, Edward. (1983) *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004. Trad. Ricardo García Pérez.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Tomás Segovia. Norma: Bogotá, 2002.

VILLORO, Juan. La frontera de los ilegales. *Anales de literatura hispanoamericana*, N 24, 1995, p. 64-74.

_____ Lección de arena: *Pedro Páramo*. In: _____ *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 13-28.

_____ Monterroso: el jardín razonado. In: _____ *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 29-41.

_____ Goya y Fuentes, los trabajos y los días. In: *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 91-103

_____ “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. Diario *La Nación*, 22/01/2006. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>

_____ *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____ El rey duerme. Crónica hacia *Hamlet*. In: _____ *De eso se trata*. Ensayos literarios. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 13-38.

_____ Itinerarios extraterritoriales. In: _____ *De eso se trata*. Ensayos literarios. Barcelona: Anagrama, 2008, p.172-187.

_____ 8.8 *El miedo en el espejo*. Buenos Aires: Interzona, 2010.

_____ Los convidados de agosto (1995). In: _____ *Espejo retrovisor*. México, Seix Barral, 2013, p. 157-172.

_____ Mi padre, el cartaginés (2010). In: _____ *Espejo retrovisor*. México, Seix Barral, 2013, p.191-214.

_____ “El puño en alto. Disponible en: <http://www.reforma.com/libre/players/mplayer.aspx?idm=84448&te=100&dorigen=1&ap=1&tvm=1>”

UM ITINERÁRIO NA TRADUÇÃO: JUAN VILLORO

Livia Grotto*

RESUMO: Para Villoro, as biografias são capazes de alcançar parcelas da verdade do indivíduo. O autor chama esses vislumbres de “efeitos pessoais”, expressão explorada no prólogo de seu livro homônimo, *Efectos personales*. Eles resumiriam o que é de ordem pessoal sem ser essência. Contudo, ao narrar o outro, os biógrafos, tanto quanto Villoro, “delatariam” seu próprio temperamento. Partindo dessa escrita semeada de biografias e, portanto, de efeitos pessoais do próprio autor, o artigo se detém na reflexão sobre a tradução literária desenvolvida, fundamentalmente, em dois de seus ensaios: “El traductor” e “Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción”.

PALAVRAS-CHAVE: tradução literária; ensaio; alteridade; Juan Villoro; Jorge Luis Borges

ABSTRACT: For Villoro, biographies are capable of reaching plots of the individual’s truth. He calls these glimpses “personal effects”, an expression exploited in the prologue of his eponymous book and which sums up what would be personal without being essence. However, while narrating the other, biographers and Villoro also “betrays” his own temperament. Starting from this written sowing of biographies and, therefore, from personal effects of the own author, the article focuses on the reflection on the literary translation developed mainly in two of his essays: “El traductor” and “Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción”.

KEYWORDS: Literary translation; Essay; Otherness; Juan Villoro; Jorge Luis Borges

O México dói

Na primeira conversa com o mexicanista Ilan Stavans, intitulada “México duele”, o escritor Juan Villoro (2014: 17-18) conta que seu pai, o filósofo Luis Villoro, dedicou-se como os outros membros do grupo Hiperión a desenvolver a “filosofia do mexicano” durante as décadas de 1950 e 1960. Ao lado do livro paterno – *Los grandes momentos del indigenismo de México* – situa o muralismo mexicano, a “época de ouro” do cinema nacional e a “psicoanálise do mexicano” de Santiago Ramírez. O começo do nacionalismo – que culminaria com a publicação de *El laberinto de la soledad* – é situado no

governo do Presidente Lázaro Cárdenas, responsável pela nacionalização do petróleo em 1938.

Toda a obra de Villoro enfrenta essa construção de uma identidade coletiva nacional ou de uma mentalidade específica. Assim, o mexicano típico lhe parece uma “superstição desnecessária” (2001: 98). Llanes García (2012) explica que essa recusa se estende à ideologia do México telúrico, com a constante irrupção do passado pré-hispânico. Olmos (2015) assinala nos ensaios do autor a tomada de distância em relação às pautas de legibilidade do *boom* latino-americano e a elaboração de uma cartografia de leituras críticas a favor de uma arte desterritorializada. Para ambos, Villoro está em dívida com os estudos de Bartra que criticaram a identidade coletiva inspirada na psicologia dos povos e no essencialismo.

Este artigo se soma a essas linhas de reflexão, buscando acrescentar que ao longo de sua obra a encenação da alteridade – encontrada nas experiências vividas ou nos livros – é uma das ferramentas do autor para contrapor-se às noções coletivas de identidade. Além de revelar-se através de seus livros de ensaio como um leitor voraz de biografias, a observação subjetivada pela história de vida de um personagem ocupa grande parte de sua ficção, desde os contos, de *La noche navegable* a *Los culpables*, até os romances, entre eles *El disparo de Argón* e *El testigo*.

Para Villoro, as biografias, compreendidas como narrativas literárias e, portanto, dotadas de artifícios, são capazes de alcançar parcelas da verdade ou da realidade do sujeito biografado. Esses vislumbres – que participam de sua obra não como gênero circunscrito, senão como “espaços biográficos” (Arfuch 2002) ou “biografemas” (Barthes 1971) –, são chamados de “efeitos pessoais”. Esse recurso aparece explicado no prólogo de seu livro homônimo, *Efectos personales*. Resume o que seria de ordem pessoal sem ser essência, o que definiria o caráter com mais nitidez do que a introspecção. Os detalhes podem dizer o que é indispensável sobre um indivíduo, daí o esforço do autor por produzir certa coerência entre o material biográfico e a obra dos escritores que escolhe como tema.

Apesar disso, quando em seus ensaios Villoro “arrazoa as paixões” dos outros, acaba por “delatar” seu próprio “temperamento”. A propósito da figura do ensaísta, explica:

(...) sus argumentaciones sobre los demás acaban por definirlo y revelar la vulnerabilidad que no se concede ante el espejo, cuando el careo es franco y declarado. Los ensayos literarios se ocupan de voces ajenas, delegan las emociones y los méritos en el trabajo de los otros; sin embargo, incluso los más renuentes a adoptar el tono autobiográfico delatan un temperamento. Como los efectos personales, entregan el retrato íntimo y accidental de sus autores. (Villoro 2001: 8)¹

Partindo dessa escrita semeada de biografias e, conseqüentemente, de efeitos pessoais do autor, este artigo se detém na reflexão sobre a tradução desenvolvida fundamentalmente em dois de seus ensaios: “El traductor”, incluído em *Efectos personales*, livro publicado em 2000, e “Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción”, originalmente uma conferência de 2012, com diferentes versões escritas, publicadas em *Verbum et Lingua* (2013a), *Revista Crítica* (2013) e *Casa de las Américas* (2014)².

Como veremos, ao refletir sobre a tradução, o autor é levado a reelaborar a narração fragmentária de sua infância. As transformações e incrementos conformam uma busca, a de seus próprios efeitos pessoais, representando, ao mesmo tempo, a sua dupla formação, como escritor de ficção e tradutor. Entretanto, e pelo fato de as autofigurações ocorrerem por meio da confrontação com o outro e com a linguagem, o itinerário sugere um processo que nunca termina.

O representante da alteridade

Mi madre conserva, encuadernada, la colección de revistas Billiken de su infancia. Era una revista argentina que llegaba por barco a la ciudad de Mérida, en Yucatán, en los años treinta. Siendo yo una niña me gustaba perderme entre sus páginas amarillentas (...)

El libro de oro de los niños fue editado en México en 1957. Era una publicación española comandada por Benjamín Jarnés (...). El primer tomo de esta deliciosa aventura editorial venía precedido por sendos prólogos de Juana de Ibarbourou y Gabriela

¹“(…) suas argumentações sobre os demais acabam por defini-lo e revelar a vulnerabilidade que não se concede frente ao espelho, quando a acareação é franca e declarada. Os ensaios literários se ocupam de vozes alheias, delegam as emoções e os méritos do trabalho dos outros; no entanto, até os mais reticentes em adotar o tom autobiográfico delatam um temperamento. Como os efeitos pessoais, entregam o retrato íntimo e accidental de seus autores”.

² “Te doy mi palabra” foi uma conferência proferida na Universidade de Guadalajara a convite da Cátedra Julio Cortázar, no âmbito do XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos. Salvo outras indicações, as citações deste artigo privilegiam a última versão conhecida do texto, publicada em 2014 na revista *Casa de las Américas*.

Mistral (...) En los ocho volúmenes ilustrados que tengo hay colaboraciones de escritores y artistas de enorme sensibilidad. De esa fuente bebí las palabras y las formas que se convirtieron en mis propios sueños. (Villoro, C. 2012: 41)³

É assim que a escritora Carmen Villoro, irmã de Juan, recorda a sua infância. Quando menina, perdia-se nas páginas da coleção de revistas *Billiken*, colecionadas por sua mãe, a psicoanalista Estela Ruiz Milán, também ela, educada dentro de um círculo letrado cuja língua primeira era o espanhol. Além da coleção da mãe, Carmen encontra na biblioteca familiar os oito volumes de *El libro de oro de los niños*, uma publicação espanhola editada no México. Essa descrição de um ambiente de aprendizagem e aquisição da língua materna é radicalmente distinta das percepções entrecortadas de Juan Villoro. No ensaio de *Efectos personales*, “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso”, o autor conta que estudou no Colégio Alemão e foi educado na “língua do outro”:

Como mi primer idioma leído y escrito fue el alemán, saber algo significaba saberlo en extranjero. Esta educación extravagante tuvo dos resultados: nada me gusta tanto como el español y detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional. (Villoro 2001: 107)⁴

A comparação com a narrativa de sua irmã, dois anos mais nova e educada no mesmo colégio, mais do que ressaltar uma lembrança pouco crível, sublinha um dos efeitos pessoais de Villoro: a vontade de autobiografar-se como um estrangeiro dentro de seu próprio país, dotado de um passado que embora não disponha de fatos notáveis, é pelo menos deslocado do ponto de vista linguístico e cultural. Mais tarde, nas distintas versões do ensaio “Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción”, a lembrança do Colégio Alemão aparece reelaborada, pois “*recordar es traducir*,

³ “Minha mãe conserva, encadernada, a coleção de revistas *Billiken* de sua infância. Era uma revista argentina que chegava de barco à cidade de Mérida, em Yucatán, nos anos trinta. Quando menina, eu gostava de perder-me entre as suas páginas amareladas (...) // *El libro de oro de los niños* foi editado no México em 1957. Era uma publicação espanhola comandada por Benjamín Jarnés (...). O primeiro tomo dessa deliciosa aventura editorial vinha precedido por prólogos de Juana de Ibarbourou e Gabriela Mistral, respectivamente (...) Nos oito volumes ilustrados que guardo comigo há colaborações de escritores e artistas de enorme sensibilidade. Dessa fonte bebi as palavras e as formas que se converteram em meus próprios sonhos”.

⁴ “Como meu primeiro idioma lido e escrito foi o alemão, saber algo significa sabê-lo em estrangeiro. Essa educação extravagante teve dois resultados: nada me agrada tanto como o espanhol e detesto qualquer ideia redutora da identidade nacional”.

conocer de nueva cuenta. No siempre estamos seguros de la veracidad de una época pretérita” (Villoro 2014: 54)⁵.

Ao final de outro ensaio de *Efectos personales*, Villoro explica que as línguas têm “peculiaridades inapagáveis” e não existem “sem noções de tempo e território”. Essas características “fazem com que o tradutor se sinta duplamente estrangeiro” (2001: 124) por situar-se entre duas particularidades, cada uma delas dotada de tempo e território próprios: a língua de partida e a de chegada. Trata-se do ensaio “El traductor”. Não parece insensato que o texto que antecede essa dupla estrangeiridade em *Efectos personales* seja justamente “Iguanas y dinosaurios”, no qual o autor situa o início de sua desterritorialização⁶.

Retrospectivamente, portanto, o marco histórico e pessoal deixado pela memória do Colégio Alemão justifica uma escrita e um posicionamento a respeito da tradução próximos da extraterritorialidade, segundo é definida por Steiner (1990). Este professor e crítico literário é aludido, comentado ou recordado em vários dos ensaios de Villoro. Referindo-se à sua teorização sobre a tradução, pelo que é mais conhecido, comparece de passagem na primeira versão de “Te doy mi palabra” e adquire importância progressiva nas versões seguintes.

Do exterior, o incômodo das vozes alheias

Ao final de “El traductor”, depois de mencionar o ensaio de Adorno, “Palabras del extranjero”⁷, Villoro aborda a importância dos outros idiomas para lutar contra o nacionalismo e a “debilitação da cultura”. Os idiomas estrangeiros seriam “portadores da dissonância”. Esta metáfora alude ao campo da música em Adorno, mas ao ser retomada por Villoro, a dissonância

⁵ “recordar é traduzir, conhecer de novo. Nem sempre estamos certos da veracidade de uma época pretérita”.

⁶ Aprofundando sua estrangeiridade, em “Te doy mi palabra”, Villoro confessa que a convivência com os alemães lhe fazia “sentir-se em dúvida” (2014, 55), a ponto de rechaçar o idioma alheio, pelo menos até a primeira leitura (na versão de Carlos Gerhard, em espanhol) de *El tambor de hojalata* de Günter Grass. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1972) a desterritorialização se refere a qualquer processo que descontextualiza um conjunto de relações, atualizadas noutro contexto. Potencialmente, todo território traz consigo os vetores de sua desterritorialização. O conceito, empregado inicialmente como uma crítica a Freud – sobretudo por reduzir o inconsciente às relações familiares pai-mãe-filho – foi, ele próprio, desterritorializado ao ser apropriado por outros autores e em outras áreas do saber.

⁷ Adorno, “Wörter aus der Fremde”, *Noten zur Literatur*, vol. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1961.

reivindica o valor do diálogo, pois o escritor encontra, por detrás da oposição idioma estrangeiro *versus* idioma nacional, personagens que discutem. É nesse sentido que Villoro conclui o ensaio “El traductor” argumentando que “sin la incómoda voz de los otros, no existiría la literatura” (2001: 126).

Sobretudo, não existiria a literatura de Villoro. Tal como havia sugerido em “Iguanas y dinosaurios”, seu duplo ofício, de escritor e tradutor, constitui uma resposta às vozes estrangeiras de seus professores e colegas alemães que tinham colocado em funcionamento uma demanda europeia de exotismo, sendo convencidos da “mexicanidade” apenas pelo que soava extravagante.

Com o passar do tempo – e a observação retrospectiva que tudo transforma – esse incômodo proporcionado pela voz alheia cobrará seu valor. Seu “confronto” precoce com o outro lhe permitirá distanciar-se para ver de fora, fortalecendo sua convicção de que a arte é sempre desterritorializada, e que seu espanhol foi “intensificado” pelo “acoso” da língua estrangeira (2001: 118).

Tudo isso é recontado em “Te doy mi palabra” através de cortes biográficos de ícones da cultura alemã e austríaca. No fragmento que lemos a seguir, Villoro seleciona impressões de Canetti e de Lichtenberg, resgata (e provavelmente traduz) uma anotação de Nietzsche:

A los seis años, cuando alguien me preguntaba si ya sabía leer, mi respuesta era: “Solo en alemán”. El conocimiento me llegó en una lengua extranjera. Si Elias Canetti y Georg Christoph Lichtenberg descubrieron que vivir en Inglaterra les permitía gozar más del alemán, yo descubrí en el Colegio que nada me interesaba tanto como el español (...)
En un apunte de 1881, Nietzsche resume las bondades filosóficas de estar inmerso en una cultura ajena: “Quiero vivir durante un periodo largo entre musulmanes y, por cierto, ahí donde ahora su fe es más rigurosa. Así, sin duda, se agudizarían mi juicio y mis ojos para todo lo europeo”. Lo exótico es la mejor escuela para entender lo propio. (Villoro 2014: 53)⁸

Da mesma maneira que a lembrança infantil altera o passado para transmitir um significado mais vinculado com os propósitos do presente, os

⁸ “Aos seis anos, quando alguém me perguntava se já sabia ler, minha resposta era: ‘Só em alemão’. O conhecimento chegou-me em uma língua estrangeira. Se Elias Canetti e Georg Christoph Lichtenberg descobriram que viver na Inglaterra lhes permitia aproveitar melhor o alemão, eu descobri no Colégio que nada me interessava tanto como o espanhol (...) // Em uma nota de 1881, Nietzsche resume as bondades filosóficas de estar imerso em uma cultura alheia: ‘Quero viver durante um longo período entre muçulmanos e, com certeza, aí onde agora a sua fé é mais rigorosa. Assim, sem dúvida, meu juízo e meus olhos agudizar-se-iam para tudo o que é europeu’. O exótico é a melhor escola para entender o próprio”.

cortes biográficos que Villoro realiza para narrar-se através de Canetti, Lichtenberg e Nietzsche remetem a seus próprios ensaios, nos quais esses autores são centrais e, ainda no caso de Lichtenberg, à sua seleção e tradução dos *Aforismos*, acompanhados de uma extensa introdução⁹. Como se percebe na citação, os dados biográficos alheios servem para tirar conclusões, qualificar ou detalhar sua própria condição. Além disso, a ordem sintática registra a eleição de “companheiros” notáveis, no sentido de “estar ao lado”, tanto do ponto de vista da comparação estética como da proximidade textual. Apesar dos dois séculos que os separam, o artifício torna Canetti e Lichtenberg contíguos, e ainda que as situações não sejam semelhantes, o exílio inglês de ambos destaca a estrangeiridade de Villoro no Colégio Alemão sem que, para isso, ele tenha deixado o D. F.¹⁰

Na primeira versão de “Te doy mi palabra”, publicada em 2013, alguns paralelismos explicitam a formação de Villoro enquanto escritor e tradutor. Eles contrapõem e aproximam o autor do outro, seja ele um estrangeiro ou um familiar. Assim, a narração da sobrevivência e alteração do idioma espanhol sob o assédio do alemão é sintetizada por meio da canção tradicional alemã que o menino Villoro descobre no colégio. “Juanito”, assim chamado pela professora como modo de diferenciá-lo de outro mexicano que também se chamava Juan, compara-se ao personagem folclórico de “Hänschen klein”¹¹. Ele é como o menino desta canção: volta para casa depois de anos erráticos, sua irmã não o reconhece e sua mãe o abraça como se fosse um estranho.

Em “Te doy mi palabra”, também a subordinação do aluno ao professor, supostamente em vigor no rígido Colégio Alemão, recorda a subordinação do tradutor ao autor, assim como a do escritor hispano-americano, constrangido à demanda europeia de exotismo e exageração dos traços de cor local. Essas ressonâncias retornam com a figura do “menino bobo”¹² que é contrastado com o adulto, semelhante aos pares que reúnem um elemento frágil e um

⁹ Para Lichtenberg, cf. o estudo introdutório “La voz en el desierto” (Lichtenberg, 1989), além de “Lichtenberg en las islas del Nuevo Mundo” e grande parte de “Las ataduras de la libertad: Goethe y *Las afinidades electivas*” (Villoro 2008).

¹⁰ O primeiro período longo de Villoro no exterior ocorreu entre 1981 e 1984, quando foi agregado cultural da Embaixada do México em Berlim Oriental.

¹¹ “Pequeno Juan” ou “Juanito”.

¹² A expressão utilizada por Villoro, “*niño bobo*”, é tomada de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.

forte, como aluno-professora, tradutor-autor, escritor hispano-americano-escritor europeu.

Outro nó, que aproxima a autofiguração da alteridade, está na reconciliação com o idioma alemão e o conseqüente ingresso de Villoro no ramo da tradução. Esse nó teria se formado no momento da leitura de *El tambor de hojalata*, um livro de memórias do escritor alemão Günter Grass. Uma cena em particular parece determinante para a transformação de Villoro. Perdido no campo de batalha, Grass não pode distinguir aquele que está escondido nas imediações: é um russo (inimigo) ou um alemão (compatriota)? Ao assoviar a melodia “Hänschen klein”, o outro se identifica como um compatriota. A angústia e o medo se transformam em alívio. A história narrada impressiona o futuro tradutor que tinha aprendido a canção “Hänschen klein” na escola de seu remoto país. Ao emocionar-se com essa narração, lida em espanhol, na versão de Carlos Gerhard, Villoro percebe que converteu o alheio em próprio.

Essa forma de criar “efeitos pessoais” a partir da seleção e releitura de fragmentos biográficos de autores com os quais compartilha alguma identificação é substancial para entender a proximidade entre ensaio e tradução na obra de Villoro. Analogamente aos ensaios que reinscrevem autores e obras no tempo do ensaísta, segundo sua visão de mundo e dentro dos limites e possibilidades de que dispõe para imaginá-los, a tradução também esboçaria o alheio, delineado pelos “efeitos pessoais” do tradutor.

Três formas de ler: a ficção, a tradução e o ensaio

Para o Villoro que prologa *De eso se trata*, escrever ficção é uma forma de leitura solitária enquanto no ensaio se lê em companhia, ao mostrar com o dedo, isolando um detalhe que tinha passado despercebido. Ensaiar, no entanto, também é uma forma de tradução devido à tentativa de tornar o tema mais próximo do leitor:

Para quien escribe ficción, pasar al ensayo representa una forma menos solitaria de la lectura. (Villoro 2008: 7)

(...)

El ensayista acompaña y señala con el índice: “mira”. No hay fotografía capaz de captar la extraña consonancia entre la mano que indica un detalle y la mirada brillante de quien no lo había advertido. Un invisible resplendor une al que muestra y al que entiende. (Villoro 2008: 8)

(...)

Ensayar es una forma de ejercer la traducción, un intento de volver próximo lo ajeno, buscar que autores de épocas y territorios distantes dispongan de una lengua y una moneda común. (Villoro 2008: 10)¹³

Escrever ficção, traduzir e ensaiar são, portanto, três formas de ler, graduadas segundo a presença do outro. Entre a solidão da primeira forma e a companhia da última encontra-se a tradução, como se fosse um termo médio, de equilíbrio entre ambas. No ensaio “El traductor”, Villoro medita sobre o “mistério prático” da “solidão compartilhada”, mostrando que a tradução literária é formada por elementos dos dois gêneros. Do ponto de vista interno ou da elaboração, o tradutor se aproxima da solidão do escritor de ficção ao imaginar o outro (o autor, seu texto), mas adota o tom aproximativo do ensaio, sublinhando, embora sem a certeza de que o alheio será convertido no que é próximo. Do ponto de vista externo ou da recepção, o tradutor é um pouco mais do que o leitor, um pouco menos do que o autor. Enquanto traduz, sua solidão de leitor vai ao encontro da solidão do autor.

Tradução e erotismo

Diferentemente da ficção ou do ensaio, a tradução não é uma forma, não participa, a priori, de nenhuma convenção literária ou discursiva. Ainda assim, Villoro a considera como uma forma precisa de leitura por acumular três características principais e constantes: a “solidão” que o tradutor “compartilha” com o autor, o sentimento de dupla estrangeiridade do tradutor – na sua língua e na do outro – e o fato de ocupar um lugar fronteiro. Espaço onde convergem solidões, imantado pela ficção e o ensaio, a tradução existe sob tensão. Por isso é impura, com as conotações eróticas e

¹³ “Para quem escreve ficção, passar ao ensaio representa uma forma menos solitária de leitura. // (...) O ensaísta acompanha e assinala com o dedo indicador: “olhe”. Não há fotografia capaz de captar a estranha consonância entre a mão que indica um detalhe e o olhar brilhante de quem não o havia percebido. Um resplendor invisível une o que mostra com o que entende. // (...) Ensañar é uma forma de exercer a tradução, uma tentativa de tornar próximo o alheio, buscar que autores de épocas e territórios distantes disponham de uma língua e de uma moeda comum”.

sexuais que o termo evoca, como o prazer e as paixões. Em “El traductor”, nós a descobrimos como uma “alcova” aonde o tradutor entra sub-repticiamente ao passar por uma “janela proibida” (2001: 121).

As liberdades da tradução terminam por desvelar seu erotismo nas duas últimas versões de “Te doy mi palabra”. O menino Juanito, já adolescente, aceita a língua alemã e, conseqüentemente, a tradução. Desde o começo do ensaio, o itinerário do autor se associa com a travessia pelo “bosque enfeitado” (2014: 53) dos contos de fadas e da canção “Hänschen klein” – “lugar escuro, cheio de perigos” (2014: 54). Com o tempo, esse lugar que “rodeava” Villoro nos sonhos e “[d]espertava-o empapado no suor frio” (2014: 55) se transforma “no desejo de explorar (...) o bosque dos signos” (2014: 56) da linguagem.¹⁴ Por fim, o *Märchen*¹⁵ tinha exercido seu “papel liberador” (2014: 55).

Arrazoada e revisada por diferentes leituras, a atração pelo bosque é explicada, durante a maturidade, por seu caráter erótico-sexual. Um dos capítulos de *El tambor de hojalata* de Grass – extensamente comentado por ser o romance que teria reconduzido Villoro ao idioma alemão – traz uma relação de correspondência entre o corpo da mulher e o bosque, seus pêlos púbicos e o musgo.

Em benefício da língua

Nas duas últimas versões de “Te doy mi palabra”, Villoro conta que ao traduzir *Memorias de un antisemita* de von Rezzori, encontrou uma passagem que, “[d]e maneira simbólica, (...) capturaba las fatigas del traductor, que se acerca a un cuerpo que se le repliega” (2014: 63)¹⁶. O tradutor tenta repetidas vezes penetrar os pêlos púbicos ou o tecido do texto, ao passo que antes, em “El traductor”, ele “desvela[va]” (2001: 126) a outra língua,

¹⁴ Ainda que não requeira a tradição literária francesa, Villoro não deixa de ressoar Baudelaire, tão bem lido por Benjamin, com seu famoso poema “Correspondances”, passando pelas “forêts de symboles” [“florestas de símbolos”].

¹⁵ Conto de fadas.

¹⁶ “[d]e maneira simbólica, (...) capturava as fadigas do tradutor que se aproxima de um corpo que se dobra”. Note-se que a palavra “repliega”, aqui traduzida como “dobra”, também poderia ser traduzida como “redobra”. Note-se, além disso, que “pliega” remete, em português, a “prega”. Em Villoro, o corpo que de “dobra” como uma “prega” insinua os grandes e pequenos lábios da vulva.

afastando o “vel[l]o”¹⁷ que a cobria. Dessa maneira, em seu primeiro ensaio sobre o tema, o autor argumentava que a tradução trasladava os discursos irracionais, os estados ambíguos de consciência, as blasfêmias, os balbucios e o nonsense sem explicá-los. Em suma, a tradução deixava ver tudo aquilo que comunicava, ainda que não se entendesse completamente. Para isso, admitia o transgressivo “das alcovas” e acumulava liberdades que se assemelhavam à passagem por “janelas proibidas”: o uso de palavras que não são sinônimos, a adaptação estilística e psicológica assim como uma pontuação que não pertence ao original.

Mesmo o que impedia o raciocínio ou era obscuro precisava ser traduzido. Por isso em “El traductor” a língua do outro era “desvelada” em favor da sua. Uma empresa que segundo Villoro ficou magnificamente exemplificada no Hamlet de Tomás Segovia, tal como é apresentado no ensaio “El rey duerme: crónica hacia Hamlet”. O próprio título do livro de ensaios que o inclui presta homenagem ao achado de Segovia ao traduzir a famosa frase do monólogo de Hamlet. Passamos de “that is the question”, em inglês, a “de eso se trata”, em espanhol.

Apesar de a tradução possibilitar e até exigir liberdades desse tipo, com mudanças que denotam a subjetividade de certas eleições, Villoro hesita em relação à positividade da presença do tradutor no texto traduzido. Por isso, ao elogiar a tradução de Hamlet, não aparecem os “efeitos pessoais” do poeta e ensaísta Tomás Segovia, senão a prevalência da língua e da tradição literária castelhana: “os mais ricos recursos do espanhol”, o que é “afim a nosso ouvido” como a forma da língua castelhana de assimilar a musicalidade de Petrarca ou os pés de verso de Fray Luis de León e López Velarde (Villoro 2008: 22). Ainda assim, Villoro conclui que o mais digno de louvor numa tradução é a sua capacidade de fundir o tom pessoal do tradutor para que o idioma reluza:

Acaso el mayor hallazgo de un traductor consista en crear la sensación de que es el idioma y no un caprichoso artífice quien encuentra las soluciones. La voz que recibe el texto sumerge su tono personal y arroja un resplandor lejano, similar al que tiñe el

¹⁷ Em espanhol, existe um jogo de palavras entre desvelar o “velo” [véu, ou o que vela] tanto quanto o “vello” [pêlos pubianos].

horizonte cuando el sol ya se ha alejado. Esa modesta luz sugiere que el idioma brilla por su cuenta. (Villoro 2008: 25)¹⁸

Em “El traductor”, a centralidade da língua de chegada é formulada através da interpretação que Villoro apresenta do ensaio de Benjamin, “O ofício do tradutor”, no qual este aconselha pouca atenção às frases estrangeiras e mais às palavras que “deverão assumir as leis do outro idioma” (Villoro 2001: 122). Para o tradutor de Proust ao alemão, lembra Villoro, a maior parte das línguas aspira comunicar “mensagens compartilháveis”, por isso é desejável que a tradução fortaleça a língua de chegada com as riquezas da língua de partida. “Quem traduz do inglês para o alemão” – reforça – “não deve germanizar o inglês, mas anglicizar o alemão” (2001: 125).

Segundo Villoro, em Benjamin a moral da tradução equivaleria à forma de seu próprio ensaio: um texto “sagrado” que alterna a “luminosidade” com o “hermetismo” porque lê entre as linhas, mostrando uma capacidade que chama a discernir racionalmente (à maneira da cabala) aquilo que é da ordem do “espírito do autor e de seu tempo” (2001: 125).

Para Villoro, traduzir é, uma vez mais – e à maneira dos ensaios – ler o outro a partir de si. Mas à diferença do ensaio, na tradução o outro é incorpóreo e já faz parte do passado. Assim, no lugar do “espírito do autor e de seu tempo” que atribui a Benjamin, em “El traductor” Villoro considera o outro como um fantasma: “*El encierro con un espectro extranjero alerta los reflejos, obliga a una saludable paranoia: el idioma se mantiene en forma, perseguido por otro*” (2001: 118)¹⁹. Essa paranoia que em certa medida dilata o perigo do outro – ele é o fantasma que se avizinha demasiado – gera uma situação de coação que é sobrepassada por um idioma atualizado: nem o do espectro passado, nem aquele que o tradutor emprega em sua vida cotidiana.

Entretanto, no prólogo de *Efectos personales*, quando Steiner é mencionado, situações de risco como a tradução – afinal, o tradutor está trancafiado com um espectro estrangeiro, acossado pelo medo e com os reflexos prontos para atacar – pareceriam lançar mão dos recursos

¹⁸ “Talvez o maior achado de um tradutor consista em criar a sensação de que é o idioma e não um caprichoso artífice o que encontra as soluções. A voz que recebe o texto submerge seu tom pessoal e lança um resplendor distante, similar ao que tinge o horizonte quando o sol já se afastou. Essa modesta luz sugere que o idioma brilha sozinho”.

¹⁹ “A reclusão com um espectro estrangeiro alerta os reflexos, obriga a uma paranoia saudável: o idioma se mantém em forma, perseguido por outro”.

caracterizados como “efeitos pessoais”. “‘El hombre acorralado se vuelve elocuente’, ha dicho George Steiner. En la hora del riesgo” – completa Villoro – “las bagatelas son efectos” (2001: 8)²⁰. Apesar desta observação, para o Villoro de “El traductor”, o texto traduzido parece provir de um diálogo indireto: o que uma pessoa diz (o autor) através de outra (o tradutor) e cujos sentidos já não pertencem a ninguém, somente ao idioma. Embora “El traductor” faça parte de um livro que se intitula *Efectos personales* e afiance a presença do tradutor no texto traduzido através das transgressões libertinas, suas marcas não se inscrevem com clareza. No ano 2000, quando é publicado pela primeira vez – e até 2007, quando se edita *De eso se trata* – os “efeitos pessoais” definem mais abertamente os ensaios que ao “traduzir” o outro entregam uma mensagem suplementar sobre o ensaísta.

“El traductor” é, desde o título, uma reflexão sobre o outro. Não se comentam as traduções do próprio Villoro senão as que admira: a que Baudelaire fez de Poe, a que Elizondo fez de Hopkins, o *Tristram Shandy* de Javier Marías, “El desdichado” de Nerval na primeira versão de Octavio Paz. Seu nome aparece nas entrelinhas, à maneira de Benjamin: o ensaio está dedicado a Susanne Lange, tradutora de dois de seus livros para o alemão, *El disparo de Argón (Die Augen von San Lorenzo)* y *El juego de las siete faltas (Spiel der sieben Fehler)*.

Diferentemente de “El traductor”, o ensaio “Te doy mi palabra” adota a primeira pessoa, patente desde o título, quando Villoro empenha a sua palavra de escritor e de tradutor. Repassa, então, todas as traduções que empreendeu do alemão: Schnitzler, Greene, Hugo von Hoffmansthal, Gregor von Rezzori, Lichtenberg, Müller, Goethe. Ainda assim, retoma a tradução como um resultado que não pertence a ninguém, mas desta vez resolve o que apontava para uma contradição, ou pelo menos para um paradoxo entre os “efeitos pessoais” do tradutor e a preeminência do texto traduzido.

Se em “El traductor” somente o autor é fantasmagórico, em “Te doy mi palabra”, tanto o autor quanto o tradutor o são. Nas palavras de Villoro: “*Más que un pacto entre realidades [en la traducción] se sella un pacto entre fantasmas. No es casual que la traducción se haya asociado con la transmigración de las almas*”

²⁰ “‘O homem encurralado se torna eloquente’, disse George Steiner. Na hora do risco as bugigangas são efeitos”.

(2014: 59)²¹. Convertidos em fantasmas ou em almas sem corporeidade, o autor importa menos que o texto e o tradutor é menos importante que a inscrição de seus “efeitos pessoais”.

O fantasma de Borges

Apesar de elogiar a “versão corrigida” do conto “Las muertes concéntricas” de Jack London, em “Te doy mi palabra” Villoro se afasta parcialmente da concepção do Borges que o traduziu em 1934²². Em virtude disso, cita, além do conto, um poema do Borges ancião em vez dos ensaios mais conhecidos sobre a tradução, como “Las versiones homéricas”, “Las Kenningar” e “Los traductores de *Las mil y una noches*”, todos elaborados na época da tradução do conto de London, na década de trinta.

Se para o Villoro de “Te doy mi palabra”, tradutor e autor se tornam fantasmas no texto traduzido, para o aguerrido Borges daqueles anos, a tradução é o resultado de um processo de inscrição dos “hábitos literários” do tradutor (Borges 2009 [1936]: 732), ou seja, de seu tempo, língua e cultura, condensados pela tradição literária de seu país de origem. Quanto mais violenta a inscrição desse processo, melhor a tradução. Por um lado, Borges faz parecer que o tradutor é um instrumento histórico que manifesta uma época, uma sociedade e um saber coletivo. Por outro, seu posicionamento aciona outro processo interpretativo ao transferir parte da originalidade e criatividade do escritor para o tradutor. Dessa forma, portanto, o valor estético da produção de ambos tem a mesma magnitude: situados em sua própria tradição literária e nacional, cada um deles reordena nomes e inventa linhagens. Longe, portanto, de ser um trabalho segundo, realizado depois do principal, para Borges a tradução é invenção. Um texto pela primeira vez escrito e um texto traduzido seriam equivalentes por terem sido projetados com base na tradição literária nacional que os precede.

²¹ “Mais do que um pacto entre realidades [na tradução] sela-se um pacto entre fantasmas. Não é por acaso que a tradução esteve associada com a transmigração das almas”.

²² Publicado em *Crítica* com o título “Las muertes eslabonadas”. Publicou-se com o título definitivo em 1943, na antologia preparada com Bioy Casares, *Los mejores cuentos policiales*.

Os “efeitos pessoais” são devedores dos “hábitos do tradutor” borgeano no que concerne à inscrição do que é próprio do tradutor. Entretanto, enquanto os “hábitos” surgem daquilo que se repete na realidade do escritor-tradutor, os “efeitos” não correspondem aos fatos. Oferecem, antes, parcelas (artificiais ou ficcionalizadas) da verdade do escritor-tradutor. Enquanto o Borges que traduz e “corrige” Jack London afirma que o faz com o **seu** acento portenho, com o vocabulário típico do Rio da Prata e trazendo consigo o que elegeu da tradição argentina, Villoro crê que a literatura está acima dos sistemas e expressões nacionais. Para Borges, suas traduções – e as boas traduções em geral – são concebidas “*depois de uma literatura*”²³ nacional (Borges 2009: 743) e inscrevem uma permanência do eu, ou a “mesmidade” (Ricœur 1996). Para Villoro, a tradução é **a literatura**: ambas surgem com os saberes e inscrevem um eu que se torna ou se transforma, ou a “ipseidade” (Ricœur 1996).

Villoro também advoga por uma “moeda comum” (2008: 10), extraterritorial e “neutra”, ou seja, por uma língua que esteja para além das fronteiras nacionais²⁴. Da mesma forma que os “efeitos pessoais” são parcelas da verdade do escritor, trabalhadas pela literatura, a língua extraterritorializada seria o resultado de uma estilização. Em vez do idioma de Borges, com suas marcas pessoais e nacionais, Villoro prefere-se “conservador” e, mais uma vez, “neutro”. Por isso mesmo, abarca um imenso público leitor, heterogêneo e internacional, ou seja, todos aqueles que compartilham o espanhol, conforme se lê a seguir:

Desde el punto de vista de la riqueza del idioma, prescindir de localismos resulta “ligeramente conservador”, pero también permite una singular apuesta creativa: explorar las posibilidades naturales del habla. La versión “neutra” no busca reproducir la forma en que se habla en una calle de Montevideo o Lima, sino la forma en que podría hablarse sin que eso desentonara. (Villoro 2014: 58)²⁵

²³ Aqui, a ênfase marcada pelo itálico é do próprio Borges.

²⁴ Ainda que o “neutro” de Villoro pareça servir ao propósito pragmático de causar um efeito de espontaneidade – flertando, inclusive, com o benefício financeiro de uma “moeda comum” – não é possível ignorar a ressonância da reflexão de Maurice Blanchot e de Roland Barthes sobre o “neutro”. Cf. a respeito o ensaio de Marty (2010).

²⁵ “Do ponto de vista da riqueza do idioma, prescindir de localismo aparenta ser “ligeramente conservador”, mas também permite uma aposta criativa singular: explorar as possibilidades naturais da fala. A versão “neutra” não busca reproduzir a forma com que se fala numa rua de Montevideu ou de Lima, mas a forma que poderia ser falada sem que assim desentonnasse”.

O caráter fantasmagórico do autor e do tradutor só permite a Villoro uma aproximação do Borges ancião e cego, que abandona as autofigurações de escritor e de tradutor para, com mais modéstia, dar-se a conhecer como leitor. No poema “Al idioma alemán”, publicado em 1972 em *El oro de los tigres*, Borges percebe-se distanciado da língua admirada que, diz, já não domina como antes. Para o Villoro de “Te doy mi palabra”, as traduções de Borges obteriam “equivalências reais”, “reflexos”, “ecos” e “espectros do original” (2014: 60) em alemão. Um resultado que, a partir do ensaio “Te doy mi palabra”, parece similar ao de qualquer bom tradutor de literatura.

A expressão do último verso do poema de Borges – “a álgebra e a lua” – resume a dificuldade de apreensão da língua que requer certo nível de abstração e de transcendência. Assinala, igualmente, a distância que se interpôs entre ela e o eu lírico. Serve, em “Te doy mi palabra”, como título da primeira parte do ensaio. A seguir, lê-se o poema de Borges, segundo é citado por Villoro:

Mi destino es la lengua castellana,
El bronce de Francisco de Quevedo,
Pero en la lenta noche caminada
Me exaltan otras músicas más íntimas.
(...)
Tú, lengua alemana, eres tu obra
Capital: el amor entrelazado
De las voces compuestas, las vocales
Abiertas, los sonidos que permiten
El estudioso hexámetro del griego
Y tu rumor de selvas y de noches.
Te tuve alguna vez. Hoy, en la linde
De los años cansados, te divisó
Lejana como el álgebra y la luna. (Apud Villoro 2014: 60-61)²⁶

“Al idioma alemán” também anuncia dois temas desenvolvidos nas duas últimas versões de “Te doy mi palabra”. O primeiro deles é o amor sensual pela língua estrangeira. É assim que, em Villoro, os versos de Borges – a “música mais íntima” do alemão, o “rumor de selvas e de noites” e o

²⁶ “Meu destino é a língua castelhana, / O bronze de Francisco de Quevedo, / Mas na lenta noite caminhada / Exaltam-me outras músicas mais íntimas. / (...) Tu, língua alemã, es tua obra, / Capital: o amor entrelaçado / Das vozes compostas, as vogais / Abertas, os sons que permitem / O estudioso hexâmetro do grego / E teu rumor de selvas e de noites. / Possuí-te alguma vez. Hoje, no limite / Dos anos cansados, diviso-te / Distante como a álgebra e a lua”.

indicativo de possessão em “Possuí-te alguma vez” – confinam com o ato sexual, no qual o tradutor é o que deseja “penetrar” o corpo que se dobra. Não parece fortuito que a parte central de “Te doy mi palabra”, dobrada entre a primeira e a última, intitule-se “No campo de Eros”. Desejar a linguagem e o texto do outro é semelhante a penetrar a diferença do corpo feminino, buscando a reunião de duas solidões que, diferentemente da “solidão compartilhada” de “El traductor”, já não podem se reunir²⁷.

O segundo tema anunciado através de “Al idioma alemán” está no desafio de traduzir como o leitor proposto por Borges no fim da vida: o que duvida (e ainda fantasia) sobre os sentidos que lê, o que não tem certeza de sua própria capacidade de compreensão. Em Villoro, esse leitor, ainda que tenha, segundo outra expressão sexualizada, a “possessão completa” (2014: 61) da língua de partida, não é um nativo.

Traduzir como um leitor estrangeiro

“Quanto o tradutor se aproxima do original?”, pergunta-se Villoro (2014: 58), revisando a argumentação do ensaio “El traductor” sobre a necessidade de traduzir tudo (mesmo o que é pouco compreensível) e questionando a possibilidade de apreender o outro em sua completude. “Amante insatisfeito” que nunca “alcançará totalmente” (2014: 63) o objeto de desejo, em “Te doy mi palabra” o tradutor aceita a diferença e se conserva na fronteira. Não somente a fronteira entre a ficção e o ensaio, delimitada em “El traductor”, mas na fronteira das línguas de chegada e de partida, espaço que criaria um “leve vazio entre ambos os textos” e sugeriria uma “greta de sentido” (2014: 58).

²⁷ Remeto a Lévinas (1983, 21): *“En quoi consiste l’acuité de la solitude? Il est banal de dire que nous n’existons jamais au singulier. Nous sommes entourés d’êtres et de choses avec lesquels nous entretenons des relations. Par la vue, par le toucher, par la sympathie, par le travail en commun, nous sommes avec les autres. Toutes ces relations sont transitives: je touche un objet, je vois l’Autre. Mais je ne suis pas l’Autre. Je suis tout sel. C’est donc l’être en moi, le fait que j’existe, mon exister qui constitue l’élément absolument intransitif, quelque chose sans intentionnalité, sans rapport. On peut tout échanger entre êtres sauf l’exister.”* [“O que é a agudeza da solidão? É comum dizer que nós não existimos jamais no singular. Nós somos cercados de seres e de coisas com os quais nós mantemos relações. Pela vista, pelo toque, pela simpatia, pelo trabalho em comum, nós estamos com os outros. Todas as relações são transitivas: eu toco um objeto, eu vejo o Outro. Mas eu não sou o Outro. Eu sou só. É então o ser em mim, o fato que eu existo, minha existência que constitui o elemento absolutamente intransitivo, qualquer coisa sem intencionalidade, sem relação. Nós podemos tudo intercambiar entre seres, menos a existência”].

Essa fronteira poderia ser identificada por um leitor-tradutor-estrangeiro que, distanciado, percebe a diferença, ou a (incômoda) voz do outro. Por isso, ao Borges leitor, que confessa já não dominar o alemão, Villoro acrescenta a experiência de estranhamento de Beatriz Sarlo, leitora de Dostoievski em alemão:

Adiestrada como descodificadora de textos, Sarlo agrega un aura en lo que no comprende del todo, una presencia espectral entre el ruso, que desconoce, y el alemán, que no domina. Esa zona incierta es altamente literaria; permite cerrar vínculos, reconocer y aun imaginar segundas intenciones y valores entendidos. (Villoro 2014: 58)²⁸

Na esteira de Borges e Sarlo, Villoro também anexa a experiência de estranhamento de Julien Gracq. Como estrangeiro, ele pode sublinhar as “vibrações” que encontra na leitura do inglês de Edgar Allan Poe. Suas palavras, citadas por Villoro, transcrevem-se a seguir. Nelas se faz patente que o tradutor, como o animal, atua por instinto:

“¿Es preciso admitir que las vibraciones propias de Poe se emiten en algo así como una frecuencia infrarroja o ultravioleta de esa lengua – imperceptibles para los nativos y que solo perciben los ojos asilvestrados, menos entrenados, pero más perspicaces –, de la misma forma en que el animal capta sonidos que emiten instrumentos que hemos fabricado y, no obstante, no oímos?” (Apud Villoro 2014: 59)²⁹

Essa zona fronteira, dobrada, uma vez mais, entre as línguas de partida e de chegada, “incerta” e por isso mesmo sensual, apela para os instintos do tradutor e está carregada de valor literário. É nela que o “efeito pessoal” de Villoro (ou de seu fantasma) penetra com o desejo (sempre esperado, jamais realizado) de se reunir com a “presença espectral” que já está ali. Nessa fronteira, o Villoro tradutor imagina “segundas intenções”, reconhece o que pode ter do outro e o que pode dar de si, “fecha laços”.

²⁸ “Adestrada como decodificadora de textos, Sarlo acrescenta uma aura ao que não compreende por completo, uma presença espectral entre o russo, que desconhece, e o alemão, que não domina. Essa zona incerta é altamente literária, permite fechar laços, reconhecer e ainda imaginar segundas intenções e valores acordados”.

²⁹ “É preciso admitir que as vibrações próprias de Poe são emitidas como algo parecido a uma frequência infravermelha ou ultravioleta dessa língua – imperceptíveis para os nativos e que só os olhos asselvajados, menos treinados, mas mais perspicazes percebem –, da mesma forma que o animal capta sons que emitem instrumentos que nós fabricamos e, não obstante, não ouvimos?”.

Ao tentar prestar conta de uma unidade das obras que traduziu e assinou com seu nome e sua palavra, a estrangeiridade e o erotismo aparecem como os “efeitos pessoais” mais destacados de Juan Villoro. Mais do que uma aprendizagem das técnicas literárias por meio da cópia de modelos de escrita – à maneira do aprendiz de pintor que copia telas expostas em museus – suas traduções assinalariam verdades sucessivas do eu, irreduzíveis, ainda que não possam ser colocadas à prova. Elas promoveriam (auto)reconhecimentos constantes e uma maneira de habitar os mundos construídos pelos textos como um estrangeiro que a cada interpretação (compreendida como leitura e tradução) se estrangeiriza de uma forma diferente e própria. Como os ensaios que ao falar de outros deixam cair as chaves para que se leia a obra ficcional do próprio ensaísta de um certo modo, as traduções de Villoro podem deixar rastros, se bem que evanescentes, porque passam por um processo contínuo de ressignificação.

REFERÊNCIAS

Arfuch, L. (2002), *El espacio biográfico, dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.

Barthes, R. (1971), *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.

Borges, J. L. (1934, 28 de marzo), “Las muertes eslabonadas”. *Crítica, Revista multicolor de los sábados*, n. 38.

_____ (2009), “Los traductores de *Las Mil y una noches*”. *Historia de la eternidad, Obras completas I*. Edición crítica comentada por R. C. Picazo e I. Zangara. Buenos Aires: Emecé, p. 730-744.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.

Lévinas, E. (1983), *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, Quadrige.

Llanes García, M. J. (2012), *Idea de Hispanoamérica en la obra de Juan Villoro*. Tesis, Facultad de Filología. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Marty, É. (2010), "Maurice Blanchot, Roland Barthes, une 'ancienne conversation'". En Hoppenot, E.; Milon, A. (dir.). *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Nanterre: Presses Universitaires Paris 10.

Olmos, A. C. (2015), *Ensaio de narradores na literatura latino-americana, 1970-2010*. Livre-docência. São Paulo: Departamento de Letras Modernas, FFLCH, USP.

Ricoeur, P. (1996), *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

Steiner, G. (1990), *Extraterritorialidade, a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. J. C. Guimarães. São Paulo: Cia. das Letras.

Villoro, C. (2012), *La algarabía de la palabra escrita*. Guadalajara, Jalisco: Rayuela.

Villoro, J. (1989), "La voz en el desierto". En Lichtenberg, G. C. *Aforismos*. Selección, prólogo, traducción y notas de J. Villoro. México: FCE.

_____ (2008), *De eso se trata*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2001), *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama.

_____ Stavans, I. (2014), *El ojo en la nuca*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2013a), "Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción". *Verbum et lingua*, Universidad de Guadalajara, 1 (1) , en.-jun.:

http://verbumetlingua.cucsh.udg.mx/articulo/te_doy_mi_palabra_un_itinerario_en_la_traducion (14-06-2017).

_____ (2013), "Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción". *Revista Crítica*, 13 de junio: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/te-doy-mi-pal%C2%ADabra-un-itin%C2%ADer%C2%ADario-en-latra%C2%ADduc%C2%ADcion> (14-06-2017).

_____ (2014), "Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción". *Casa de las Américas*, n. 274, en.-mar., p. 53-73.

DESLOCAMENTO E DISSIMULAÇÃO EM *UN POQUITO TARADA DE DANI UMPI*

Isabel Jasinski*

RESUMO: Em sintonia com a reflexão sobre as “Américas transitivas e as redes do literário”, este trabalho pretende levantar questões sobre a obra *Un poquito tarada* (2012) de Dani Umpi, escritor, músico e artista visual uruguaio, residente em Buenos Aires. A dinâmica narrativa na obra se constitui pela mobilidade e pela multiplicidade, pois a viagem é um aspecto fundamental da trama. Nesse processo, a condição da protagonista passa a ser de abandono de si, gerando ambivalência de sentidos. Disso resulta desidentificação e elipse do nome, o que favorece a dissimulação e a braconagem como processos narrativos marcados por multiplicidades que tencionam as relações de sentido em *Un poquito tarada*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura hispano-americana contemporânea; literatura e mobilidade; Américas transitivas; Dani Umpi.

ABSTRACT: In accordance with the reflection about the “Transitive Americas and the literary webs”, this paper intends to raise some questions about the work *Un poquito tarada* (2012) by Dani Umpi, who happens to be a Uruguayan writer, musician, and visual artist, that lives in Buenos Aires. The narrative dynamic followed in the text is constituted by the mobility and by the multiplicity, once travelling is a fundamental aspect in the book. In this process, the protagonist’s condition becomes one of self-abandonment, generating the ambivalence of senses. From this we have the resulting non-identification and the ellipsis of the name, favoring the dissimulation and the braconage as narrative processes marked by the multiplicity which propone the sense relations in *Un poquito tarada*.

KEYWORDS: contemporary Hispanic-American literature; literature and mobility; transitive Americas. Dani Umpi.

A dinâmica da experiência contemporânea da mobilidade é complexa, pelas razões políticas, religiosas, econômicas e culturais que a impulsionam. O desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação viabiliza novos modos de circulação e visibilidade. Por intermédio da rede, os internautas

* Universidade Federal do Paraná (UFPR).

saltam espaços e constroem relações, virtuais e físicas, envolvendo gesto e linguagem, ação, corpo e espaço. A expressão artística desses deslocamentos se manifesta como hibridez de palavras e meios nas obras de escritores que misturam texto, imagem e performance, produzem “ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” e vivem fora de seus lugares de origem, ou seja, perdem “la relación "natural" de la cultura con los territorios geográficos y sociales”, como observa Néstor García Canclini acerca dos processos culturais latino-americanos (Canclini, 1990, p. 288). Em decorrência disso, a literatura atual promove a disseminação de paradigmas de valor e julgamento em multiplicidades de referências, propondo uma nova política da sensibilidade, em consonância com Jacques Rancière (2005). O filósofo francês defende a relação entre estética e política, ao destacar as “práticas estéticas” enquanto formas de visibilidade das práticas de arte. O questionamento da arte contemporânea decorre da caída de um recorte ordenado da experiência sensível, pela superação do sentido de autonomia, pelas misturas de gêneros e suportes, pelas polivalências políticas e formais. Rancière propõe um novo regime de identificação para as artes, vinculado à invenção de formas sensíveis de uma vida por vir: “a virtualidade nos modos de experiência sensíveis inovadoras de antecipação da comunidade por vir” (Rancière, 2005, p. 44). Ao definir o “regime estético das artes”, entende que essa linguagem artística já não se identifica somente conforme “maneiras de fazer”, baseadas na técnica e no suporte, mas como “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (Rancière, 2005, pp. 32-34), modos de ser dos seus objetos na relação arte/vida e também na reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte.

Para Giorgio Agamben, em *Profanaciones* (2005), modos de ser são gestos do “ser especial”, equivalente à dissolução do eu absoluto, desencantamento do nome, da propriedade e da legitimidade. O autor como gesto, na reflexão do filósofo italiano, pontua sua condição contemporânea como imagem descontínua e deslocada – na singularidade de sua ausência, segundo processos de subjetivação constantes (Agamben, 2005, p. 85) –, que marca um regime de circulação de bens simbólicos e constrói políticas de sensibilidade com o intuito de restituir o “poder profanatório da linguagem” (Agamben,

2005, p. 115). Os “produtos da arte” deixam de ser a finalidade, o que justificava suas “maneiras de fazer”, pois os “processos da arte” passam a ter maior relevância. Nesse sentido, ela pode se constituir como expressão ficcional da significância – condição de possibilidade da significação, conforme observa Jean-Luc Nancy em *O sentido do mundo* (2003, p. 25). A construção de novos processos de significação da arte literária se desenvolve em espaços descentralizados para muitos escritores latino-americanos na atualidade, redefinindo modos de ser em relação a maneiras de fazer, para propor novas políticas de sensibilidade.

Em sintonia com a reflexão sobre as “Américas transitivas e as redes do literário”, exposta acima, este trabalho pretende levantar questões sobre a obra *Un poquito tarada* (2012) de Dani Umpi, escritor, músico e artista visual uruguaio, residente em Buenos Aires.¹ Muito conhecido pelas suas performances musicais, Dani Umpi divulga seu trabalho pela *web*. Esse trabalho artístico envolve texto, gesto, corpo e espaço, partindo do *underground rio-platense*, conjugado como um espaço descentralizado ou uma ilha urbana, de acordo com Josefina Ludmer (2010).

La isla urbana no es un microcosmos ni una metonimia ni reproduce la sociedad: su régimen no reconoce estos modos de representación y sentido. Es un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisionarios y ambivalentes: una secuencia sobre la irrupción de la naturaleza en la sociedad y al mismo tiempo un régimen de sentido.² (Ludmer, 2010, p. 137)

Essa perspectiva permite considera-lo como um escritor que expressa “territórios de estranheza e vertigem”, ao abrir-se para a passagem entre linguagens e meios, o texto escrito e o hipertexto, a palavra e a imagem, a arte *pop* e a linguagem *queer*.³ Deste modo, supomos que Umpi cria vias

¹ Nascido em Tacuarembó (1974), próximo à fronteira do Uruguai com o Brasil, Dani Umpi possui uma ampla produção musical e visual, mas também já publicou várias obras literárias: *Aún Soltera* (2003), *Miss Tacuarembó* (2004), *Sólo te Quiero Como Amigo* (2006), *Niño rico con problemas (y algunos otros cuentos)* (2009), *La Vueltita Ridícula* (2010), *Nena, no robarás* (2010), *El vestido de mamá* (2011), *Un poquito tarada* (2012), *¿A quién quiero engañar?* (2013).

² A ilha urbana não é um microcosmos nem uma metonímia, nem reproduz a sociedade: seu regime não reconhece estes modos de representação e sentido. É um instrumento conceitual; uma fábrica de imagens e enunciados territoriais, provisionários e ambivalentes: uma sequência sobre a irrupção da natureza na sociedade e ao mesmo tempo um regime de sentido. (tradução minha)

³ Queer é uma palavra inglesa, usada por anglófonos há quase 400 anos. Na Inglaterra havia até uma “Queer Street”, onde viviam, em Londres, os vagabundos, os endividados, as prostitutas e todos os tipos de pervertidos e devassos que aquela sociedade poderia permitir. (...) Queer era o termo para os “desviantes”. (...) A Teoria Queer começa a se consolidar por volta dos anos 90, com a publicação do livro “Problemas de Gênero” (Gender Trouble) da Judith

transversais de sentido, que afetam as “tecnologias do eu” de modo amplo, não somente quanto ao gênero, redimensionando para o leitor a percepção de si a partir do outro absoluto, o estrangeiro de Emmanuel Lévinas (2002). Assim, a personagem de *Un poquito tarada* subverte as técnicas de ser (amiga, mulher, argentina), usando-as para circular em territórios alheios e mutantes, mimetizar-se e diferenciar-se do senso comum pela sua rede de relações.

Allison Gothz, mi drag queen preferida, está por ahí charlando generosamente con otra drag divina pero de menor rango y peor vestida. Me reconoce y corre a recibirme con pasos cortitos, seguramente para usarme como pretexto y zafar de la charla atomizante de su colega cocainómana. Elevo la vista y le doy un beso vistoso casi en la boca. Su colorido acentúa la magia de mi mejoría. Sin quererlo, logró lo que Bruna no conseguía, bajar la temperatura de mis sesos, poner los pies en la tierra, razonar, preguntarme qué hora es. Desde adolescente las drags queens generan en mí un efecto ibuprofeno flex. Me basta tocarlas. Con las monjas, las flores amarillas, los gatitos y los ancianos moribundos es igual. Los toco y me dan mucha paz. Conecto a la perfección con la pavada y hago como que todo bien, no pasó nada, jamás me dolió el pecho. Me concentro en aparentar fresca porque eso es lo que quiere ver la gente, generalmente. Eso es lo que yo quisiera sentir. Frescura. Una chica fresca, no una loca de atar en una malísima noche, en pánico, toda despeinada, con los ojos mirando para cualquier lado, buscando nucas, charlas de extraños y vasos para emborracharme como medida de emergencia.⁴ (Umpi, 2012, p. 39)

A protagonista é uma mulher argentina de 30 anos que mora com a avó em São Paulo e adota o nome da melhor amiga, Mica. Esse gesto constitui a primeira dissimulação promovida por ela repetidas vezes. Sua vida no Brasil

Butler. (...) [Teresa de] Lauretis, foi a primeira a pensar em “Tecnologias de Gênero”, aqui entendidas como as técnicas de ser homem ou ser mulher que aprendemos desde cedo. (...) a Teoria Queer é sobre tudo aquilo que escapa a nossas formulações habituais. Às formulações do senso comum. (...) É importante notar que a Teoria Queer não propõe um modelo “queer” de mundo. O queer é justamente o estranho. É aquele que se narra ou é narrado fora das normas. A Teoria Queer propõe o questionamento às epistemes (pressupostos de saber), ao que entendemos como verdade, às noções de uma essência do masculino, de uma essência do feminino, de uma essência do desejo. (VIEIRA, Helena. Teoria Queer, o que é isso?. In <http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade/>, acesso em 27/07/2017)

⁴ Allison Gotz, minha drag queen preferida, está por aí conversando generosamente com outra drag divina mas de classe menor e pior vestida. Me reconhece e corre para me receber com passos curtos, certamente para me usar como pretexto e escapar da conversa atomizante da sua colega cocainômana. Levanto a vista e dou um beijo vistoso nela quase na boca. Seu colorido acentua a magia da minha melhoria. Sem querer, conseguiu o que Bruna não conseguia, baixar a temperatura dos meus miolos, por os pés na terra, pensar, perguntar que horas são. Desde adolescente as drags queens geram em mim um efeito ibuprofeno flex. Basta tocá-las. Com as freiras, as flores amarelas, os gatinhos e os anciãos moribundos é igual. Toco-os e me dão muita paz. Me ligo perfeitamente na viagem e faço como que tudo bem, não aconteceu nada, jamais me doeu o peito. Me concentro em aparentar leveza porque isso é o que as pessoas querem ver, geralmente. Isso é o que eu gostaria de sentir. Leveza. Uma menina suave, não uma louca de atar em uma noite malíssima, em pânico, toda despenteada, com os olhos olhando para qualquer lado, buscando nucas, conversas de estranhos e copos para me embriagar como medida de emergência. (tradução minha)

passa a ser uma ficção expressa pelo relato das suas ações nos múltiplos ambientes sociais e virtuais que frequenta. A perspectiva narrativa é subjetiva e alterna episódios passados da sua vida com eventos atuais ao relato, relacionados a encontros com personagens pontuais, na maioria femininos (principalmente sua avó, chamada Abu; Bruna, sua meia irmã; Mica, sua melhor amiga). O movimento de “Mica” em São Paulo, no meio familiar pessoal e alheio, no *underground* paulistano, constitui-se enquanto sobrevivência de si, pela necessidade de preenchimento do vazio resultante do trauma do abandono, motivo da sua loucura, que admite a incidência de múltiplas temporalidades no presente e espacialidades invadidas.

Lo pensé muy rápido. Fue tener el DNI de Mica en mis manos y planearlo en un segundo a velocidad de la luz en el espacio infinito. Ese documento era la llave. Era la vida. En el aeropuerto mi cabeza estaba en blanco completamente. Línea muerta. Me había tomado una pastela y eso ayudaba. Traté de no mostrar más emociones que suspirar. Entregué el DNI que le robé a Mica a la salida de Argentina y a la entrada de Brasil. Los de la aduana miraron, sellaron unos papeles, hicieron pasar al siguiente y nada más. Apenas se fijaron en la foto. Pasé. Lo sabía, lo intuía. Parecidas siempre fuimos.⁵ (Umpi, 2012, p. 21)

Rouba sua identidade em Buenos Aires para entrar furtivamente no Brasil e se aproximar de Bruna, sua meia irmã, com o intuito de achar o paradeiro do pai que fugira quando era pequena. Após descobrir seu plano, Bruna revela que ele está na Bolívia, para onde as meninas se deslocam e encontram outra meia irmã, Luzmilla. Como em um jogo de espelhos e desdobramentos, a identidade da protagonista se perde, produzindo opacidades ao longo do percurso para encontrar o pai, produzidas pelos deslocamentos de perfis que não são o que parecem ser. A protagonista parece ser Mica, mas não é; Bruna parece ser sua meia irmã, mas não; ganha uma irmã, Luzmilla, quando não pensava em ter uma; o pai, por fim, não se parece a nada do que esperava.

⁵ Pensei muito rápido. Foi ter o documento de identidade da Mica em minhas mãos e planejar tudo num segundo a velocidade da luz no espaço infinito. Esse documento era a chave. Era a vida. No aeroporto minha cabeça estava em branco completamente. Linha muda. Tinha tomado um comprimido e isso ajudava. Tratei de não mostrar outras emoções além de suspirar. Entreguei o documento que roubei da Mica na saída da Argentina e na entrada do Brasil. Os funcionários da aduana olharam, carimbaram uns papéis, chamaram o seguinte e nada mais. Nem olharam a foto. Passei. Eu sabia, intuía isso. Sempre fomos parecidas. (tradução minha)

Ao estar vinculada à religião, porque era líder de uma comunidade espiritualista, a existência do pai projeta uma sacralidade e associa sua imagem à ausência, na maior parte do relato, sendo a condição mesma da imagem, como observa Giorgio Agamben (2005, p 72), nem contínua nem quantificável. Porém, isso a personagem descobre no ápice da sua jornada em busca de sentido. A foto do *facebook* produz efeito na ação da protagonista, que atribui para aquela família uma felicidade negada a ela, quando o pai foge com a vizinha de Punta del Este e abandona sua mãe. Isso a move em seu plano de aproximação a Bruna, chamada La piojito, quando eram pequenas.

Ahí comenzó a pensar y reaccionó muchos años después, cuando me hice un facebook y nos pusimos a buscarlo, cuando dimos con el paradero de Diego Muniz en Sao Paulo, cuando vio que la madre de La Piojito estuvo atrás de casi todo. Fue espantoso. Vimos una foto de ellos juntos, abrazados, en una playa, al atardecer, con el cielo como una explosión de bomba atómica. Sí, era él, mi padre con la madre de La Piojito, con Marisa, la psicóloga hija de puta, la vecina en Punta del Este, en una playa brasilera tomando agua de coco verde. Vimos la firma de Maradona.⁶ (Umpi, 2012, p. 50)

O reconhecimento do pai se dá pela tatuagem do nome do jogador argentino, uma espécie de marca que intensifica a percepção de estar fora do lugar. Essa marca imprime singularidade, ao ser reconhecida por ela, percebendo que a imagem da harmonia familiar deles não correspondia à realidade dela, sua filha, o que explicita um descompasso entre a expectativa e o encontro falido com o real, em constante movimento. Quando pensava em tomar satisfação e superar seu sentimento de abandono, não o localiza em São Paulo, perde seu disfarce (pois revela sua identidade para Bruna e Marisa, a família feliz do *facebook*), Abu morre e seu espírito a assombra. Esses eventos geram uma mudança nos planos da personagem e novo deslocamento espacial, desta vez para a Bolívia, a protagonista se afasta da loucura da cidade e seus espaços mutantes, suas ilhas urbanas, onde inventa perfis *fakes* que subvertem as “técnicas de ser”, mencionamos a princípio, e sofre um redirecionamento de si após o reencontro com o pai. Seu fantasma se

⁶ Aí começou a pensar e reagiu muitos anos depois, quando fiz um facebook para mim e começamos a procura-lo, quando nos deparamos com Diego Muniz em São Paulo, quando viu que a mãe de La Piojito esteve atrás de quase tudo. Foi espantoso. Vimos uma foto deles juntos, abraçados, em uma praia, ao entardecer, com o céu como uma explosão de bomba atômica. Sim, era ele, meu pai com a mãe de La Piojito, com Marisa, a psicóloga filha da puta, a vizinha em Punta del Este, numa praia brasileira tomando água de coco verde. Vimos a assinatura de Maradona. (tradução minha)

materializa para a personagem como um nômade incapaz de estabelecer vínculos permanentes, isso redefine sua imagem para ela, pois Diego Muniz não corresponde exatamente ao que as “técnicas de ser pai” determinam como norma. Isso produz um efeito de dessacralização da figura paterna pela consciência do jogo de imagens, de astro a efeito banal do marketing pessoal, para descontextualizá-lo.

Está más delgado, recto, tirante, sin panza. Le debe sobrar tiempo como para ponerse a hacer ejercicio. Tiene la boca rara, probablemente operada, pero bien, en proporción, la puede cerrar sin babearse como un viejo de mierda. Su elegancia es atemporal y por momentos, hipnóticos segundos después de algún gesto arrogante, los planetas giran enloquecidos a su alrededor. Se siente omnipotente y tal vez lo sea gracias a movimientos pensados, logrando que cada objeto y cada persona se tense, se erice, quede pendiente de lo que él pueda llegar a hacer. Hipnotiza. Un gran vendedor. Puro marketing, electromagnetismo y ego. ¡Qué jodido, mi viejo! Un velociraptor. (...) Es un imán y es mi padre, es el padre de las tres. Bueno, no es el padre de Bruna pero es como si lo fuese. El mismo, pero distinto, más acabado, con otro cuerpo, en otro país, siempre descontextualizado Dieguito Muniz El Gringuito.⁷ (Umpi, 2012, p. 59)

O pai também se apresenta como um dissimulado que veste máscaras para mimetizar-se e ao mesmo tempo construir sua singularidade soberana contrária ao acúmulo. Ao partir de uma memória individual cultivada pela distância e pelo trauma do abandono, em seu percurso, a personagem profana a imagem que tinha *a priori* do pai, segundo Giorgio Agamben entende em *Profanaciones* (2005), equivalente a uma ressignificação do passado na fluidez do presente. Isso permite que ela redimensione sua presença como uma aparência, um gesto e um uso, característicos do que Agamben chama de “ser especial” para se referir a “um qualquer” (Agamben, 2005, p. 75), que não se define pela sua propriedade. Por outro lado, a *persona* é a máscara que captura a espécie para tornar possível a identificação, um dispositivo que cria as “tecnologias do eu”, as citadas técnicas de ser homem ou mulher, pai ou mãe. A identidade se relaciona ao sagrado e ao sacrifício, mas o ser especial se

⁷ Está mais magro, reto, enxuto, sem barriga. Deve sobrar tempo para ele fazer exercício. Tem a boca estranha, provavelmente operada, mas certa, proporcional, pode fechá-la sem babar como um velho de merda. Sua elegância é atemporal e por momentos, hipnóticos segundos depois de algum gesto arrogante, os planetas giram enloquecidos a sua volta. Se sente onipotente e talvez o seja graças a movimentos pensados, conseguindo que cada objeto e cada pessoa fique tensa, se arrepie, fique pendente do que ele possa vir a fazer. Hipnotiza. Um grande vendedor. Puro marketing, eletromagnetismo e ego. ¡Que foda, meu velho! Um velociraptor. (...) É um imã e é meu pai, é o pai das três. Bom, não é o pai da Bruna mas é como se fosse. O mesmo, mas diferente, mais acabado, com outro corpo, em outro país, sempre descontextualizado Dieguito Muniz O Gringuito. (tradução minha)

vincula ao uso do profanado, do “um qualquer”. Seu pai reencontrado ressalta aquilo que não é, uma descontinuidade. A partir daí sua busca por preencher as lacunas, seus vazios, fantasmas, e procurar respostas, perde o sentido. O poder magnético do pai (astro, deus, vendedor, predador) se equaciona pela impossibilidade de mobilizá-lo ou territorializá-lo. Seu pai deixa de ser o pai que a abandonou por outra para se tornar o pai de todas, destituído de sua exclusividade. Um sentido de coletividade parece substituir o de exclusividade e exclusão, o que possibilita a narrativa, locução enquanto articulação da dispersão.

Sigo sin entender por qué ni mi madre ni Abu me informaron que mi padre es boliviano. No recuerdo haberlo escuchado hablar de eso. ¿Seré tan distraída? Recién ahora me entero que desde niño le decían El Gringuito pero había nacido aquí, en Bolivia. No era gringo ni ahí aunque se ve que siempre le gustó ser extranjero, ir rebotando de país en país como un globo aerostático. Por suerte el viaje es largo y tenemos asientos, así puedo pensar mejor y la cabeza no se me suelta tan rápido. No me queda otra que estar en tránsito, dejarme llevar. Aprovecho. Mientras pienso lo de mi padre miro el paisaje muerto que cada tanto revive con la ropa colorida de la gente. Me resulta increíble que Dieguito Muniz El Gringuito haya nacido aquí, en Bolivia. Las llamas, las mulas, las casas destruidas y las nuevas sin terminar, los maizales. Todo seco. Vengo de esta tierra, indudablemente.⁸ (Umpi, 2012, p. 55)

Diego Muniz é símbolo do estrangeiro nessa obra, “el Gringo” boliviano que a personagem descobre não ser argentino, como acreditava. Paradoxalmente, o movimento da viagem oferece estabilização para ela, porque o trânsito também é sua natureza, como a do pai. Reconhece sua territorialidade por meio da desterritorialização. Para ela, o Todo – que está acima do cosmos e dentro dos átomos, conforme exemplo abaixo – é o receptáculo pré-subjetivo da existência, do qual não pode escapar, como num exercício de estoicismo místico. Por esse viés, podemos entender seu desapego, que viabiliza o deslocamento e a dissimulação.

⁸ Continuo sem entender porque nem minha mãe nem Abu me informaram que meu pai é boliviano. Não lembro de ter escutado falar disso. Sou tão distraída? Só agora me dou conta de que desde pequeno lhe diziam O Gringuito mas tinha nascido aqui, na Bolívia. Não era gringo nem aqui, apesar de que se vê que sempre gostou de ser estrangeiro, ir quicando de país em país como um globo aerostático. Por sorte a viagem é longa e temos assentos, assim posso pensar melhor e a cabeça não escapa tão rápido. Não resta outra coisa que estar em trânsito, me deixar levar. Aproveito. Enquanto penso na história do meu pai olho a paisagem morta que a cada tanto revive com a roupa colorida das pessoas. Me parece incrível que Dieguito Muniz O Gringuito tenha nascido aqui, na Bolívia. As llamas, as mulas, as casas destruídas e as novas sem terminar, os milharais. Tudo seco. Venho desta terra, sem dúvida. (tradução minha)

A protagonista de *Un poquito tarada*, a quem é atribuído o adjetivo “alucinada”, elabora seu relato de viagem em função do que não é, da ausência, da falsificação. O carnaval em Pocoata, onde reencontra o pai, acaba sendo o ritual de passagem da estratégia inicial ao jogo lúdico, não utilitário, é a metáfora da profanação em curso.

Con papá nos damos cuenta que no se puede escapar de la vorágine, del pueblo. Por eso de nada me sirvió insultarlo, soltar lo que tenía reservado desde niña. Hay energías que son más importantes que los deseos individuales. Una de ellas es el carnaval. Otra es el cosmos. Encima de eso y más adentro de los átomos, está el Todo. Tendría que estudiar psicología o algo relacionado a las piedras. Somos los que estamos. No hay movilidad. No llegan nuevas flotas, no hay transporte. Es como si se hubiese detenido el tiempo en este espacio. La burbuja.⁹ (Umpi, 2012, p. 67)

Chega a essa conclusão por perceber que as coisas não dependem somente de sua vontade ou verdade individual, mas da combinação das variantes que compõe o todo, imprevisíveis. O presente conclamado pelo carnaval em uma cidade distante nos Andes bolivianos suspende o andamento planejado inicialmente e institui a improvisação como ação não direcionada a nenhum fim nem ancorada em nenhuma intenção. Não há saída para ela porque a saída é sua condição, ela se sente capturada pelo destino. Isso se confirma pela carta do Louco no tarô, tirada para ela ao final da narrativa, que simboliza a natureza viajante da personagem, assumindo a improvisação e a espontaneidade como condutas (UMPI, 2012, p. 89). É o resultado da sua busca, fim e começo de um novo ciclo na sua vida.

As redes sociais de diferentes épocas (como *fotolog*, *plop*, *facebook*, *instagram*), os intercâmbios culturais promovidos pela mobilidade, os deslocamentos urbanos em São Paulo, Buenos Aires, Punta del Este, Santiago do Chile, Los Angeles, as desterritorializações identitárias dos perfis *fakes* da protagonista, as múltiplas subjetividades da noite paulistana e portenha, são experiências de deslocamento e mascaramento na obra de Dani Umpi antes da epifania do carnaval em Pocoata. O mascaramento se converte em jogo

⁹ Com papai nos damos conta de que não podemos escapar do turbilhão, do povo. Por isso não serviu de nada insultá-lo, soltar o que tinha guardado desde pequena. Existem energias que são mais importantes do que os desejos individuais. Uma delas é o carnaval. Outra é o cosmos. Acima disso e dentro dos átomos, está o Todo. Teria que estudar psicologia ou algo relacionado às pedras. Somos os que estamos. Não há mobilidade. Não chegam novas frotas, não há transporte. É como se o tempo tivesse se detido neste espaço. A bolha. (tradução minha)

para a protagonista de modo a subverter a identificação, equivalente à *persona* de Agamben, enquanto ocultamento da sua singularidade e controle dos efeitos pretendidos no ambiente. Em qualquer jogo social em que a personagem atue, nas festas, nas redes, nos restaurantes, o mimetismo sustenta a dissimulação enquanto linguagem corporal, gesto e linguagem.

El asunto es así. Aprovechando mi nacionalidad, mi acento y algunos ejemplares viejos que tengo de la revista argentina Bocado, especializada en gastronomía y buen vivir, consigo reunirme con dueños o encargados de restaurantes tops. La excusa es una entrevista, preguntas livianas y complacientes para la edición de verano dedicada completamente a Brasil, Paraíso del Mundo, con un ranking de los mejores restaurantes de las ciudades más importantes del país. Un bolazo. Obviamente jamás podría trabajar en algo de eso. Me hice tarjetas personales. Resultó mucho más fácil de lo que esperaba. A la semana ya me estaban invitando a conocer platos especiales, degustar obras maestras de sus chefs explotados.¹⁰ (Umpi, 2012, p. 20)

Como vimos, dinâmica narrativa da obra se constitui pela mobilidade e pela multiplicidade em processos de des(re)territorialização, como menciona Ana Lúcia Silva Paranhos em *Dicionário das mobilidades culturais* (Paranhos, in Bernd, 2010) a partir de Gilles Deleuze, já que a viagem e os deslocamentos são aspectos fundamentais da trama. Porém, outro dos recursos da mobilidade, propostos nessa obra organizada pela Zilá Bernd, especificamente no artigo escrito por Nubia Hanciau, se destaca como procedimento na obra de Umpi, a “braconagem” – que não se apossa dos lugares, mas os invade mediante táticas de camuflagem e astúcia (Hanciau, in Bernd, 2010, p. 47) como modos de sobrevivência e resistência. Os trajetos da protagonista evidentemente destacam dissimulações, como o roubo da identidade de Mica e a aproximação a Bruna, contudo a dimensão virtual das tecnologias de comunicação favorece muito essa tendência na obra.

As relações da personagem se estabelecem na narrativa como um jogo social em rede virtual e pessoal, em trânsitos urbanos, com alternância de reminiscências e ficcionalizações da realidade. A personagem vai desvestindo

¹⁰ O papo é o seguinte. Aproveitando minha nacionalidade, meu acento e alguns exemplares velhos que tenho da revista argentina Bocado, especializada em gastronomia e bem viver, consigo me reunir com donos ou gerentes de restaurantes tops. A desculpa é uma entrevista, perguntas levianas e amáveis para a edição de verão completamente dedicada ao Brasil, Paraíso do Mundo, com um ranking dos melhores restaurantes das cidades mais importantes do país. Puro engodo. Obviamente jamais poderia trabalhar em algo desse tipo. Fiz uns cartões de visita. Foi muito mais fácil do que esperava. Na outra semana já estavam me convidando para conhecer pratos especiais, degustar obras maestras dos seus chefs explorados. (tradução minha)

as máscaras na medida em que se aproxima da conclusão da busca pela origem, onde encontra movimento e fluxo, pois o pai não se deixa aprisionar pelos dispositivos paternos. Esse movimento começa no momento em que “Mica” revela sua falsa identidade para Bruna, assumindo a intenção que movia suas ações e seu relato. A partir desse momento, novos territórios se desenham no seu mapa, a viagem de trem para a Bolívia ilustra essa experiência. Da premeditação ao impulso, a protagonista passa a viver o instante, processo simbolizado pelo carnaval de Pocoata. Sua condição passa a ser de abandono de si, da origem, da identidade, da nação, do sentido, gerando processos que criam sua própria “arqui-textura”, conforme considera Raul Antelo, em “Postautonomia: pasajes”:

El presente y la presencia derivan del juego mismo del acontecimiento. Son fruto de las fuerzas que se configuran gracias al acto crítico y así generan sus propias arquitecturas (sus propias archi-texturas) de manifestación. Ese instante presente ya no afirma, frente a la estabilidad cerrada del pasado, el flujo incesante y promisor del tiempo. Promete, en cambio, una reconfiguración temporal que se nos presenta como confluencia, casi siempre catastrófica, de temporalidades.¹¹ (Antelo, inv/2008, 2009, p. 11)

Com a caída das antigas certezas, Antelo considera mais adiante na sua análise, “surge también la apertura hacia el acontecimiento fortuito, el encuentro o *tyché* con lo real, que configura una estética de la inmanencia, una estética que se quiere gesto y no representación” (Antelo, inv/2008, 2009, p. 20). Os perfis *fakes* da protagonista questionam a identidade, a origem e a nacionalidade, mas o disparador para os processos de deslocamento e dissimulação, encontrados na obra, é a ausência do pai. Esse vazio na sua existência a move sorrateiramente na busca ilusória da correspondência (da imagem do pai, do amor paterno), da repetição da cadeia significativa, do *automatón*. Ao dessacralizar essa projeção por meio do encontro, “ou *tyché* com o real”, a protagonista se depara com a impossibilidade de correspondência, ela desautomatiza a busca de sentido e assume seu corpo/gesto/palavra como deslocamento e dissimulação.

¹¹ O presente e a presença derivam do próprio jogo do acontecimento. São fruto das forças que se configuram graças ao ato crítico e assim geram suas próprias arquiteturas (suas próprias arqui-texturas) de manifestação. Nesse instante presente já não afirma, frente à estabilidade fechada do passado, o fluxo incessante e promissor do tempo. Promete, em troca, uma reconfiguração temporal que se apresenta a nós como confluência, quase sempre catastrófica, de temporalidades. (tradução minha)

A narrativa dessa aventura pelos lugares externos e internos da protagonista oscila entre variações das experiências que coleciona, ao habitar espaços alternativos de sentido, pois se apoia na constituição de subjetividades sem afirmação de uma identidade. Disso resulta desidentificação e eclipse do nome, o que favorece a dissimulação e a braconagem como processos narrativos marcados por multiplicidades que tencionam as relações de sentido e os intercâmbios culturais em *Un poquito tarada*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ANTELO, Raul. Postautonomia: pasajes. *Pasajes*, No. 28 (Invierno 2008 - 2009), Universitat de Valencia, pp. 10-21.

BERND, Zilá (org). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. 6 ed. Trad. Daniel E. Guilloit. Salamanca: Sígueme, 2002.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

UMPI, Dani. *Un poquito tarada*. Montevideo: Planeta, 2012.

VIEIRA, Helena. *Teoria Queer, o que é isso?*. In <http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade/>, acesso em 27/07/2017.

ERRÂNCIAS DE UM GÊNERO NA OBRA DE AUTORES DE ORIGEM ANTILHANA: A REINVENÇÃO DA TEXTUALIDADE POLICIAL À LUZ DA POÉTICA DA CRIOULIZAÇÃO

Maria Bernadette Porto¹

RESUMO: No âmbito das textualidades transatlânticas e transamericanas, a reinvenção do gênero policial conhece um lugar significativo em obras inspiradas pela poética da criouliização. Entre a tessitura policial consagrada na Europa e sua ressignificação nas Américas, dá-se um enriquecimento estético de um paradigma, nem sempre considerado literário. No que concerne a autores migrantes de origem haitiana no Quebec, a partir do deslocamento de mitos da ilha – Haiti – ao continente – Quebec – observam-se vínculos entre a experiência diaspórica e a existência de um duplo espaço de representação.

PALAVRAS-CHAVE: gênero policial; criouliização; diáspora

ABSTRACT: Within transatlantic and transamerican textualities, the reinvention of the police genre has a significant place in literary works inspired by the poetics of creolization. Between the consecrated police fabric in Europe and this resignification in the Americas, there is an aesthetic enrichment of a paradigm, not always considered literary. Regarding migrant authors of Haitian origin in Quebec, from the displacement of myths from the island – Haiti – to the continent – Quebec – there are links between the diasporic experience and the existence of a double space of representation.

KEYWORDS: police genre; creolization; diaspora

A Crioulidade é uma anulação da falsa universalidade, do monolinguismo e da pureza. Encontra-se na criouliidade o que se harmoniza com o Diverso (...) A Crioulidade é nosso caldo primitivo e prolongamento, nosso caldo original e nosso manguê de virtualidades.

(BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1989.p.28)

Primeiras pistas

Em tese centrada na análise do romance policial nas Antilhas e no Maghreb, Estelle Maleski(2003) salienta o aspecto menor, popular e comercial

¹Universidade Federal Fluminense (UFF) / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico- CNPq

desse gênero, visto como literatura de estação de trem, de praia e de outros lugares de passagem, inscrita no efêmero e no caráter descartável. No caso da produção francófona antilhana, autores de peso publicaram obras inspiradas na escrita policial, marcadas pelo olhar crítico e estético de quem se vale desse gênero para repensar a noção de identidade, o contexto social e o próprio fazer literário. Como será visto adiante, dois autores do manifesto *Éloge de la créolité* buscaram inspiração na tessitura policial para escreverem dois romances, *Le meurtre du Samedi-Gloria* (Raphaël Confiant) e *Solibo Magnifique* (Patrick Chamoiseau), textos-chave para se explorar a reinvenção de um gênero no campo literário antilhano. Ao ancorarem seus textos em um gênero que poderia ser visto como previsível à primeira vista, tais escritores repensam as fronteiras do policial, surpreendendo o leitor, convidado a se deslocar das estratégias habituais de uma textualidade consagrada, para adentrar nos territórios do “mangue de virtualidades” crioulas.

Há mais de um século, em toda parte, o gênero policial não deixou de se transformar, de se adaptar para acompanhar a evolução da sociedade. Escrita da atualidade, alimentada por um contexto rico em acontecimentos caros a um leitorado ávido de ação, suspense e mistério, o policial não se restringe a um universo fechado em torno do crime, da investigação e de sua solução. Em romances antilhanos construídos em torno de uma investigação para desvendar um assassinato, observa-se que o mais importante não é, necessariamente, a identificação do criminoso, como se a escolha do gênero fosse uma estratégia para buscas de outra ordem, que apontam para aspectos sociológicos, políticos, existenciais e identitários.

Associado tradicionalmente ao mero divertimento e marginalizado no gueto do infra-literário, em trinta anos na França, o gênero policial saiu do purgatório que o identificava como algo popular, escrito às pressas e frequentemente caricatural, para assumir uma verdadeira legitimidade cultural, em sintonia com problemas sociais. No contexto antilhano, embora esporádica, nos últimos quinze anos, a retomada da escrita policial se reveste de importância significativa, buscando inspiração no sonho, nos fantasmas e no maravilhoso (Maleski-Breuille. 2007.p.69), o que o afasta do maniqueísmo e da lógica cartesiana presentes no romance policial de enigma. Desviando-se do esquema clássico crime/investigação/solução do mistério,

autores antilhanos se engajam na aclimação do gênero ao contexto sócio-histórico e cultural local. Pouco preocupados em seguir um modelo textual anterior, escritores se valem do gênero em questão para propor uma reflexão crítica sobre a sociedade, para divulgar a relevância e os recursos da oralidade no espaço crioulo e para se indagar sobre a própria escrita. À unicidade do cartesianismo, respondem com a pluralidade, própria da criouliização. À luz dessa perspectiva podem ser lidos os romances *Solibo Magnifique*, de Patrick Chamoiseau (Martinica), e *L'Homme-au-Bâton*, de Ernest Pépin (Guadalupe).

Como é sabido, na base de grande parte dos romances policiais, uma pergunta se coloca: “Quem matou X?” A tal indagação tentam inutilmente responder os investigadores do romance *Solibo Magnifique*, de Patrick Chamoiseau. A trama desse romance se constrói a partir da morte súbita do contador de histórias, que se deve a uma “égorgette de la parole”, ou, em outros termos, à palavra sufocada. Sensível ao declínio da oralidade nas Antilhas, Chamoiseau escolhe essa morte como metáfora para denunciar o fim de toda uma era em que os contadores desempenharam um papel fundamental na constituição da sociedade caribenha. Em uma paródia grotesca dos representantes do poder policial, o leitor se depara com caricaturas de investigadores e inspetores que, engessados pela racionalidade, se mostram incapazes de ler toda a riqueza da simbologia dessa morte. Obcecados pela necessidade de encontrar o culpado, os policiais tentam fabricar uma versão compatível com a estreiteza de sua lógica, buscando arrancar uma confissão da boca dos seres que compunham o séquito de admiradores de Solibo, desqualificados sociais, figuras da desordem, vista como suspeita aos olhos dos que defendem a manutenção da ordem.

Elaborado como a retomada de um *fait-divers* que circulou na crônica policial de Pointe-à-Pitre, capital da Guadalupe, no fim dos anos cinquenta, o romance *L'Homme-au-Bâton* coloca em cena um personagem misterioso, que seria responsável pela gravidez inexplicável de muitas jovens e mulheres (cf. o boto no imaginário da Amazônia). Na vida real, conforme é mostrado em vídeos do youtube, no fim dos anos 50, não teve uma resposta o pânico decorrente de uma série de estupros e mortes causados por um homem – a histeria coletiva chegou a criar a possibilidade de existir uma *Femme-au-Bâton* – cuja identidade nunca foi revelada. Mito ou realidade, a verdade é que tal

figura inspirou um dos romances mais belos e profundos da produção literária antilhana. Tratadas com muito humor e sentido estético, cenas de aparente violência se neutralizam, pois, em muitas passagens, as mulheres se deixam seduzir pelo ser misterioso, preparam-se com banhos e perfumes para recebê-lo, deliciam-se com a possibilidade de traírem seus maridos, fugidios do leito conjugal e fiéis aos braços das amantes. Com a presença do sedutor, mulheres traídas têm seus momentos de prazer e de vingança, o que confere ao romance um lugar de crítica à sociedade antilhana, marcada pela hipocrisia e desatino de figuras representativas das instituições sedimentadas. Como no romance citado de Chamoiseau, o ser da desordem não se deixa capturar pelas malhas da lei, em parte, graças a seu poder de metamorfose, traduzida como devir animal e devir vegetal. Perseguido por seus opositores, o *Homme-au-Bâton* transforma-se em cachorro e em goiabeira, exercitando-se nas linhas do devir e das máscaras. Acreditando que essa árvore seria o estuprador, os policiais decidem colocá-la na prisão. Curiosamente, a goiabeira continua a expandir suas raízes e a se afirmar livre, apesar das tentativas de cerceamento por parte dos responsáveis pela segurança pública.

Após essa rápida incursão pela renovação do romance policial nas Antilhas de língua francesa, cabe mostrar como isso se manifesta em autores da diáspora haitiana no Quebec. Aqui também o prestígio da mobilidade e das metamorfoses se faz presente, sugerindo identidades em devir, plurais enquanto construções inacabadas no cenário das metrópoles.

Cabe lembrar o vínculo do gênero policial com a urbanização, o que se verificou desde sua criação, que coincidiu com o surgimento da civilização urbana no fim do século XIX. A paisagem da cidade constitui um cenário propício para a manifestação da violência, em particular nas grandes metrópoles com marginais, gangues rivais, bairros suspeitos e espaços abandonados pelo poder público. Na cultura do lixo e da precariedade (Bauman, 2005) de nossa época, seres marginalizados como refugio da humanidade estariam sujeitos a ser alvos de crimes, ou seriam autores de atos violentos desenfreados que se alastram nas ruas. Não se restringindo a ser apenas o local do crime, a cidade torna-se, muitas vezes, personagem da intriga policial. Guardando mistérios e apontando pistas, em narrativas iluminadas pelo viés policial, a cidade pode ser encarada como texto a ser

decifrado pelo leitor e pela figura do detetive. Ao percorrer o tecido urbano em busca de pistas distribuídas ao longo da narrativa, o inspetor coloca em prática seu poder investigativo e sua necessidade de seguir sempre em frente em busca da verdade, o que confirma o sentido dinâmico da investigação como arte de fazer (Certeau, 1990), como estratégia hermenêutica de deslocamento (físico e intelectual).

No caso de textos marcados por aspectos policiais, escritos por autores da diáspora haitiana estabelecida em Montreal, a experiência urbana ocupa posição importante na vida de personagens afastados de sua origem, que ressignificam sua experiência do habitar, negociando a coexistência de signos do aqui e do lá, do hoje e do ontem. A vivência diaspórica permite a seres desterritorializados compreender que é possível existir em vários lugares ao mesmo tempo. Um exemplo de metáfora para definir tal posição aparece em uma afirmação do escritor de origem haitiana Émile Ollivier: como um “esquizofrênico feliz”, de dia, se sente quebequense; à noite, haitiano. (Gauvin, 2012. p.82) Recusando-se, pois, a se situar unicamente de um lado - o que seria redutor - coloca-se fora da estreiteza dos nacionalismos, tirando partido de um duplo pertencimento identitário. Pode ser aqui evocada a lembrança da noção de posnacionalismo proposta por outro representante da diáspora haitiana: Joël Des Rosiers. Em seu livro *Théories caraïbes*, Des Rosiers identifica, na aurora do terceiro milênio, a emergência das populações pós-nacionais. Segundo ele, o processo do desnacionalismo pode ser visto como o conjunto de processos graças aos quais os imigrantes constroem campos sociais desterritorializados que ligam sua terra de origem ao país que os acolhe. (Des Rosiers, 1996, p.123).

No conjunto de sua obra e em entrevistas, inspirada pela experiência diaspórica de seus antepassados galegos, Nélide Piñon mostra que os mitos também viajam, o que se confirma no cenário da contemporaneidade, no qual fluxos de pessoas, povos, ideias, imaginários não cessam de transitar, reforçando o prestígio dos deslocamentos em nossos dias. Mais do que se referir a seu próprio romance memorial familiar, a escritora brasileira alude à vivência que caracteriza seres do continente americano, elaborado, em grande parte, a partir da convergência de povos diaspóricos que, ao fazerem a América, fundaram um espaço onde os termos contato, invenção e

heterogeneidade foram responsáveis pela criação de algo rico e inacabado sob o ponto de vista identitário.

Mais do que pelo seu caráter histórico, geográfico e antropológico, ressalta, aos olhos do leitor, o caráter poético da diáspora em textos de autores que privilegiam a experiência das migrações. No campo literário do Quebec, ao integrarem “suas vozes singulares e uma diversidade de lugares de memória (reais e imaginários) à cultura legítima do país anfitrião”, escritores da diáspora haitiana transcendem a literatura quebequense vista como nacional, fundamentada na busca de identidade e na defesa de uma língua própria e da unicidade cultural. (Kwaterko, 2002)

Oriundos do Haiti, Stanley Péan e Émile Ollivier exploram, respectivamente, na novela “Une nuit, un taxi” (2001) e no romance *Bizango* (2011) signos da hibridação e dos contatos entre culturas diversas. Construídas em torno de duas figuras míticas ligadas ao imaginário haitiano, Erzulie e Bizango, tais narrativas colocam em cena a irrupção do insólito antilhano no cotidiano de Montreal. Nesses textos, o fato de investirem na capacidade de reinvenção própria da espécie fabuladora – analisada por Nancy Huston (2008) – os autores atribuem menos relevo à representação da diáspora como perda e sofrimento para realçarem a ressignificação de mitos que, ao se dispersarem, ao se disseminarem para além das fronteiras do Haiti, adquirem novos sentidos. Investidos dos movimentos do *trans*, Erzulie e Bizango são vistos como transculturais, transnacionais e imprimem à paisagem urbana de Montreal as marcas do imprevisível, capaz de abalar antigas certezas.

Escrita sob o signo do entre-dois e da dualidade relativa a dois apelos identitários vivenciados por um imigrante, a novela de Émile Ollivier intitulada “Une nuit, un taxi” (2001) retrata a possibilidade dos mitos migrarem da ilha (Haiti) para o continente (o Quebec). Texto dos trânsitos por excelência – a começar pelo personagem do taxista haitiano que vive em Montreal há cerca de vinte anos – a novela mostra a vivência de identidades em deslocamento, a partir de um enredo bem simples: na noite de São João, padroeiro do Quebec, Erzulie, divindade do amor no panteão do Vodou, surge, de modo imprevisto, no meio da ponte Jacques Cartier, diante do táxi do imigrante haitiano Lafcadio Larsène. Exibindo toda a sensualidade e

exuberância de suas formas, entra no táxi provocando forte emoção no automobilista, impactado pela presença carnal e perturbadora da entidade. Lafcadio ingressa no mundo imaginário e acaba se perdendo no labirinto das ruas e na zona imprecisa entre a fantasia e a realidade. Após certo tempo, desperta do coma (outra forma de entre-dois) em um hospital, amarrado em uma camisa de força, acusado de um crime que não lembra ter cometido: o atropelamento de uma mulher. Precisa convencer os representantes da ordem (médicos, policiais, juízes) de sua inocência e tenta apresentar sua versão dos fatos. Resistentes ao relato de alguém considerado inferior e incapaz de se expressar com eficiência (cf. a necessidade de um tradutor), os defensores da ordem não acreditam na história contada pelo motorista. A dificuldade de comunicação se refere também ao uso do idioma para fazer o relato de sua possessão a seus inquisidores, como se a língua francesa fosse incapaz de traduzir toda a força e veracidade do que acontecera, que remete ao universo crioulo e, em particular, ao panteão Vodou.

Aos olhos de Élène Brière, ao introduzir o palimpsesto haitiano na paisagem transcultural montrealense, Ollivier mostra que o encontro de diferenças pode ser produtivo como inspiração textual. Além disso, Brière reconhece, na imagem do taxista imobilizado na camisa de força, uma ilustração do estatuto do imigrante, paralisado no seu papel, quase silenciado pela sua dificuldade com a língua do Outro (o francês de Montreal com referenciais diversos da língua francesa do Haiti cujo idioma oficial é o crioulo, expressão maior da afetividade, janela que permite aos antilhanos ler o mundo).

A irrupção do sagrado no espaço profano e urbano da metrópole - que pode ser interpretado como deslizamento em direção ao rico imaginário antilhano - sugere a maneira pela qual a contribuição haitiana transforma a paisagem quebequense, graças à incorporação do estranho - que era familiar ao taxista- ao cotidiano urbano da grande metrópole.

Nesta novela o táxi se reveste de sentido significativo, pelo fato de ser o veículo das passagens físicas e de outro tipo de passagem, a que aproxima dois mundos tão distantes à primeira vista. A opção pela escrita policial coloca em circulação signos próprios ao gênero: a presença de uma vítima, o mistério e a investigação. Todavia, no final do texto, o leitor não sabe, de fato, se houve

um crime, a ambiguidade sendo constitutiva desta novela de um escritor da diáspora que se definia pelo duplo palco da representação. Mais importante do que a decifração da causa da morte da vítima é o deslocamento pelas searas da imaginação e a reinvenção da escrita policial em um contexto marcado pela coexistência de signos identitários.

Outra obra inspirada pelo modelo policial nascida no entrecruzamento de culturas na grande metrópole montrealense é o romance *Bizango* (2011), de autoria do escritor da diáspora haitiana: Stanley Péan. Assim como na novela "Une nuit, un taxi" a divindade feminina se desloca do espaço insular ao continental, no livro de Péan, outra figura inquietante do imaginário haitiano "invade" a cidade de Montreal. É o Bizango, personagem ambivalente no romance onde atua como anjo protetor, justiceiro, super-homem, ladrão de identidades, "voyeur telepático", novo Zelig da metrópole transcultural.

Na cultura haitiana, o Bizango se apresenta como um camaleão voador que, de dia, esconde seus poderes, e, à noite, se despe de sua pele para exercer a violência contra suas vítimas. A única maneira de vencê-lo é jogar sal e pimenta na sua pele antes dele voltar a habitá-la, o que precisa fazer antes dos primeiros raios de sol. Ao vestir a pele cheia de sal e pimenta, o Bizango morre queimado. Para derrotar esse mestre da astúcia e da camuflagem, é preciso, como ele o faz, adotar a inteligência da *mètis* grega (Vernant e Detienne, 1974) como arma de combate. Segundo Maximilien Laroche (2002. p.164), o Bizango é "duplamente hipócrita, um traidor ao quadrado, um monstro de duas caras: uma que ele mostra, outra que ele esconde." Ao se despir de sua máscara, a noite e a obscuridade o cobrem; de dia, ao expor seu rosto, está coberto por uma máscara que não pode ser retirada.

Baseando-se, pois, em uma figura da mitologia antilhana, Stanley Péan reinventa suas ações na cidade de Montreal e, mais precisamente, em zonas urbanas onde a violência explode no mundo de crimes, drogas, gângsters, prostituição, exploração sexual. Entretanto, é preciso lembrar que a mesma cidade se associa ao universo do hip-hop, do jazz e à literatura (cf as citações da escritora quebequense Élise Turcotte). Diferentemente do que se passa no imaginário haitiano, o Bizango de Péan adquire densidade psicológica. Em certo momento do livro, esse ser monstruoso se sensibiliza diante de um comentário feito por uma amiga prostituta que o compara a um vampiro que

se nutre de sangue, não podendo nunca ser ele mesmo, pelo fato de assumir constantemente a aparência de outrem para melhor dominar seu interlocutor. Dessa forma, Péan relativiza a ação dessa figura mítica, ao mostrá-la como alvo de uma maldição que o condenaria a perambular continuamente de uma espécie de máscara identitária a outra.

Assumindo características do monstro – ser das zonas limítrofes, nascido das encruzilhadas metafóricas e culturais (Cohen, 2000) -, Erzulie e Bizango devem ser vistos sob o viés dos movimentos do *trans*: transculturais, transnacionais, imprimem à paisagem cosmopolita de Montreal as marcas do imprevisível, capazes de abalar antigas certezas. Ao tirarem partido da cultura fortemente híbrida do Haiti, os dois autores trazem os trópicos para o espaço urbano montrealense, graças à contribuição de signos culturais antilhanos que, no espaço do Outro, circulam em jogos de negociações identitárias entre línguas, memórias e imaginários, em um mundo marcado pela Relação (Glissant, 1990) e por identidades móveis, ligadas à inauguração de novas origens no interior das Américas transnacionais.

Crônicas da morte (nem sempre) anunciada em narrativas policiais de enigma

Revestida de um valor antropológico particular na tradição cultural antilhana, a morte está presente em muitos textos de autores caribenhos de língua francesa, nos quais a vigília fúnebre remete a um espaço-tempo consagrado à celebração da vida e ao fortalecimento dos vínculos comunitários. Se a morte corresponde ao silêncio, é preciso exorcizar seus malefícios pela força do Verbo, dizer a última palavra sobre o morto. Se a morte é tristeza, é preciso investir no riso e na festa, Se a morte se reveste de mistério, é preciso brincar com adivinhações para vencer o medo do desconhecido. Se a morte equivale à imobilidade, é preciso apostar na mobilidade de todos que se deslocam de seus lares para velar o morto.

Elemento-chave em narrativas policiais em geral, a representação da morte adquire valor relevante em obras ligadas à cultura antilhana, nas quais se coloca a questão de um enigma a ser decifrado. A título de exemplificação, podem ser evocados brevemente dois romances centrados na existência de

um crime. Em primeiro lugar, cabe ser lembrado o livro *Traversée de la mangrove*, de Maryse Condé (1989). O tempo da narrativa corresponde ao de uma vigília fúnebre em homenagem a Francis Sancher, personagem de origem misteriosa que suscita diversos sentimentos, tensões e paixões entre os participantes desse ritual. Explorando os recursos da polifonia, a autora atribui a cada participante a narração de um capítulo de seu livro no qual cada um conta sua história e sua relação com o morto. Ao contrário dos outros personagens, Francis Sancher não toma a palavra, uma vez que é assassinado logo na primeira página. Graças ao entrecruzamento de vozes, de pontos de vista e de experiências de vida, o romance adquire um sentido rizomático, já insinuado no próprio título. A sugestão da "mangrove" (=manguezal) indica, à luz da geopoética, o entrelaçamento de histórias, a impossibilidade de se chegar a uma só origem. Como pensa Kullberg no artigo "L'écriture arborescente de la Caraïbe: esquisse d'une écopoétique en situation", o manguezal intervém no romance de Condé como estrutura narrativa profunda. Em uma sociedade construída a partir da colonização, da escravidão e a da migração, as raízes e as histórias se misturam a tal ponto que é impossível se falar em uma genealogia linear pura (Kullberg, 2012). Essa realidade marcada pelos entrecruzamentos e os vínculos com a Europa, África e Ásia é sugerida pelas narrativas entrelaçadas dos diversos personagens. Mais uma vez, vê-se que a adoção de elementos do gênero policial seria o pretexto ou o pré-texto passível de ser reinventado, a partir de sua ancoragem no imaginário antilhano.

Outro romance segue muito mais à risca o romance policial tradicional construído em torno do enigma de um crime. Na obra *Le meurtre du Samedi-Gloria*(1997), de Raphaël Confiant (1997), em um sábado da semana santa, o corpo de um morto atingido na garganta por um quebrador de gelo aparece ao lado do banheiro público. Investigações são feitas junto a personagens de diferentes status sociais e culturas, pistas se acumulam e por vezes sugerem que vários personagens teriam um motivo para assassinar a vítima, confundindo o inspetor responsável pelo caso. Recém-chegado da França onde trabalhara durante quinze anos, o inspetor martinicano precisou se reintegrar à vida crioula e deixar de lado tudo o que aprendera, a duras penas, na delegacia de Paris, uma vez que os raros crimes cometidos na Martinica

"não obedeciam a nenhuma lógica europeia". (Confiant, 1997, p.45) Depois de muitas digressões sobre as pequenas histórias de seres anônimos que se distribuem ao longo das páginas, o inspetor descobre o culpado: a mulher de um rival da vítima.

Como já foi dito anteriormente, mais do que pela intriga propriamente dita, a escolha do gênero policial ou de elementos do mesmo por parte de escritores de origem antilhana se justifica na medida em que ela permite o desfile de personagens os mais diversos, a inclusão de línguas e de registros linguísticos plurais e a representação ficcional da sociedade caribenha de língua francesa com suas mazelas e estratégias de sobrevivência em um espaço crioulo em que coabitam, nem sempre de forma pacífica, diferentes culturas, memórias, idiomas e práticas religiosas.

Abordar a questão da violência própria do gênero policial nas Antilhas é reconhecer sua onipresença em toda parte, a exclusão social e a cadeia de preconceitos que se reproduzem em vários níveis e grupos. Evocando o jogo mimético identificado por René Girard (1972) como base da violência coletiva, cada segmento social no romance de *Confiant* discrimina um grupo diverso, a tal ponto que se tem a impressão de que cada um é sempre o Outro aos olhos de determinado grupo: "Neste país da Martinica, todo mundo odeia todo mundo. O Branco odeia o negro, o negro odeia o mulato, o mulato odeia o indiano e vice-versa." (Confiant, 1997, p.23) Não é por acaso que nesse romance, onde a violência está em toda parte, as práticas ilícitas das brigas de galo (os "gallodromes") e do "damier" (espécie de luta, de dança-combate) são associadas ao prestígio por aqueles que as frequentam. Antes de ser iniciado nos mistérios do "damier", Romule Beausoleil - a vítima da história - exercia o trabalho degradante de recolher os penicos cheios de excrementos de seu bairro, o que lhe valia o apelido de "Romule Odeur de Caca" (p.37), devido ao forte cheiro que impregnava seu corpo. Cheiro do qual se livrou somente após haver feito sacrifício à deusa indiana Maliémin, o que sugere os contatos entre diferentes culturas e práticas religiosas. Após ter realizado o ritual iniciático junto a um velho sábio que o preparou para se tornar invencível na dança-jogo-luta do "damier", o mesmo personagem sobe – ou pensa subir - de posição social, passando do status de recolhedor de fezes ao de chofer do caminhão que transportava o conteúdo infecto dos penicos. Um objetivo

orientou sua metamorfose: o desejo de lavar a honra de seu bairro, vencendo um célebre "Major" que, no passado, derrotara o "Major" do mesmo bairro miserável. Ao se valer do gênero policial para fazer o inventário dos preconceitos e das injustiças sociais, Confiant denuncia o tratamento diferenciado conferido às investigações em função do status social da vítima: se esta for um burguês mulato que fala francês como um dicionário, os representantes da lei lhe darão um tratamento diferenciado, o que não acontece em se tratando de negros miseráveis.

Como já foi anunciado, em sintonia com ideias defendidas no manifesto *Éloge de la créolité*(1989) no qual defendeu a necessidade de se produzir uma literatura enraizada no universo da criouldade, Patrick Chamoiseau é autor do livro *Solibo Magnifique*(1988), um dos mais ricos romances escritos a partir do roçar entre a língua francesa e a língua crioula, entre a escrita e a oralidade. A história se desenvolve em torno da descoberta do corpo de um cadáver durante o carnaval: o do contador de histórias Solibo Magnifique que, como de hábito, deambulava pelas ruas de Fort-de-France cercado de seu público fiel, composto por prostitutas, desempregados, sem-teto. Na lógica policial, a presença de um cadáver indicaria necessariamente um crime. Por isso, os seres anônimos da comitiva do contador de histórias passam a ser vistos como suspeitos, tornando-se testemunhas e autores de relatos orais nos quais falam de suas relações com o morto. Se no romance *Le meurtre du Samedi-Gloria* o inspetor martinicano se mostra atento ao dito e ao não-dito de testemunhas e informantes, abandonando a lógica europeia das investigações, no romance de Chamoiseau os representantes da lei são, antes de tudo, toscos e inflexíveis na truculência adotada no exercício de sua profissão. Na verdade, mesmo inspirado em aspectos de narrativas policiais de enigma, o romance *Solibo Magnifique* não é construído sobre um assassinato. Surpreendendo as expectativas policiais e confirmando a leitura feita pelos sem-teto, desempregados, prostitutas, vagabundos amigos do morto, o contador de histórias morre de uma "égorgette de la parole". A intenção de Chamoiseau foi a de representar o risco de desaparecimento de uma figura expressiva da cultura antilhana: a do contador de histórias cujo fim acarretaria o apagamento de toda uma tradição, de toda uma bagagem cultural.

A grande questão colocada por Chamoiseau em seu texto é a seguinte: Como representar por escrito toda a riqueza e complexidade da cultura da oralidade - ou melhor, da oralitura -, toda a expressividade corporal das performances do contador de histórias? Buscando responder a um tal desafio, Chamoiseau introduz, na parte final do romance, os "Ditos de Solibo" ("Dits de Solibo"), texto quase ilegível que tenta reproduzir as batidas do tambor para que eles soem na escrita. (Turcotte, 2010, p.134) Para tanto, o autor se vale de onomatopeias que evocam o som do tambor *ka*, de marcas exclamativas, introduz rápidas intervenções do auditório que interage com o contador, respondendo a adivinhações propostas por ele, repetindo suas palavras.

Mais uma vez se confirma que a incorporação de elementos do gênero policial não é o mais relevante no romance. Aqui as investigações em torno da morte de um personagem levam o leitor a refletir sobre a morte simbólica de um contador de histórias, um dos restos da cultura antilhana, resgatado pelo escritor que se apresenta como *Marqueur de Paroles* (o que capta e registra os sons musicais) que, no romance *Chronique des sept misères* (1986), deu visibilidade a outra figura expressiva da cultura antilhana: o *djobeur*.

E é também de restos que trata o último romance a ser aqui apresentado: *Le soleil pleurait* (2011), de Ernest Pépin. Neste livro, a narrativa polifônica - em geral conduzida pela figura do "raconteur-écrivain" ("contador-escrevedor") - é centrada no sequestro, em Port-au-Prince, de uma jovem mulata de cor clara, filha da personagem Marie-Soleil. Os sequestradores fixam um valor de resgate muito elevado, acreditando que a jovem era filha de um pai branco e rico. Durante dias e noites de tortura, humilhação e violência, Regina revisita, pela imaginação, a história de suas ancestrais, violentadas já nos navios negreiros. Ao longo das páginas, sua morte é anunciada, para desespero de sua mãe que chega a se prostituir para alcançar a soma exigida pelos sequestradores. No final do livro, a mãe recolhe, pelas ruas, partes do corpo de sua filha, violentado, queimado, esquartejado por seus agressores. Ao assumir a (im)possível missão de denunciar a violência que culminou com a morte de sua filha, adota a postura de resiliência de um povo que passa continuamente por catástrofes naturais e por violências desde o período da colonização. Recolhendo em seu carrinho de mão - lembrança de Pipi, o *djobeur* do romance *Chronique des sept misères* - o que resta de sua filha, de sua

própria história e de seu país, a "senhora dos mortos" é vista como uma consciência pelo personagem do "*raconteur*". Sua frase reiterada "Haiti não morrerá" ecoa em nós como uma lição de vida e de resistência, como voz-testemunha de um crime reiterado e silenciado nas páginas da história oficial.

Balanco final após as investigações

Gênero aberto à pluralidade de vozes, de pontos de vista e de temporalidades, o romance constitui domínio privilegiado da representação do Diverso (Glissant, 1995) no campo literário antilhano. No âmbito da escrita policial, autores como Patrick Chamoiseau, Ernest Pépin, Raphaël Confiant e Maryse Condé introduzem um espaço de reflexão e de transformações criativas. Para tanto, afastam-se de um modelo prévio como se conferissem nova origem a um gênero considerado, muitas vezes, como menor. Buscando inspiração nos arquivos móveis do universo da oralitura, conferem a suas obras um perfil singular que os distingue do maniqueísmo e da lógica cartesiana presentes na textualidade policial de origem anglo-saxã. Desviando-se do esquema clássico crime/investigação/solução do mistério, engajam-se na aclimatação do gênero ao contexto sócio-histórico e cultural antilhano, propondo uma reflexão crítica sobre a sociedade e sobre a própria escrita. A partir da ironia e de um olhar desviante, apostam frequentemente na subversão do gênero graças a uma perspectiva paródica e carnavalesca. Enquanto repetição com diferença e transcontextualização irônica, em suas obras a paródia corresponde à mobilidade de um gênero que, ao migrar do centro hegemônico para as "margens", não cessa de se revitalizar.

Nas obras ficcionais dos escritores citados, a escolha da textualidade policial se reveste das características do desvio (Glissant, 1981): diante da impossibilidade de representar a palavra dos oprimidos na história oficial, trata-se de dar voz, na qualidade de testemunhas de um crime, a uma pluralidade de personagens subalternos cujos depoimentos parecem suspeitos aos olhos dos representantes da lei. Isto confirma o poder fabulador da morte, presente no imaginário coletivo antilhano, como se depreende nas vigílias fúnebres. Mais do que a solução de um mistério ao término de uma investigação ou a confrontação entre o Bem e o Mal, os romances apresentam

a antinomia entre dois universos à primeira vista irreconciliáveis, entre a ordem e a desordem, entre a violência da urbanização e a força da tradição, entre a língua francesa e a língua crioula. Sem cair nas armadilhas das dicotomias previsíveis, tais livros foram inspirados na crioulação (Glissant,1995), processo cultural associado ao inacabamento e aos encontros imprevisíveis para além das fronteiras.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël; CHAMOISEAU, Patrick. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.

BRIÈRE, Élène. « Quand Erzulie investit l'espace de Maria Chapdelaine... » *Études littéraires*. vol. 34, n° 3, 2002.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien 1: arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

CHAMOISEAU, Patrick. *Chronique des sept misères*. Paris: Gallimard, 1986.
_____. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 1988.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *Pedagogia dos monstros: os prazeres e a confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CONDÉ, Maryse. *Traversée de la mangrove*. Paris: Mercure de France, 1998.

CONFIANT, Raphaël. *Le meurtre du Samedi-Gloria*. Paris, Mercure de France, 1997.

DESROSIERS, Joël. *Théories caraïbes: poétique du déracinement*. Essai. Montréal: Tryptique, 1996.

Gauvin, Lise. (dir.) *Émile Ollivier: un destin exemplaire*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2012.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Poétique de la Relation*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Introduction à une poétique du Divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995.

HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. Montréal: Actes Sud, 2008.

KWATERKO, Józef. Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec. *Revue de Littérature Comparée*. n. 302. Klincksieck, 2002.

KULLBERG, Christina. L'écriture arborescente de la Caraïbe.: esquisse d'une écopoétique en situation. In: ROMESTAING, Alain; SCHOENTJES, Pierre; SIMON, Anne (dir.) *Revue critique de fiction française contemporaine*. n.11. 2015.

LAROCHE, Maximilien. *La double scène de la représentation : oraliture et littérature*

dans la Caraïbe. Québec : Presses de l'Université Laval, 1991.

_____. *Mythologie haïtienne*. Sainte-Foy (Québec): GRELCA, 2002.

MALESKI, Estelle. *Le roman policier à l'épreuve des littératures francophones des Antilles et du Maghreb: enjeux critiques et esthétiques*. Thèse pour l'obtention du Doctorat ès Lettres. Université de Michel de Montaigne. Bordeaux III. U.F.R des Lettres, 2003.

MALESKI-BREUILLE, Estelle. Le roman policier au coeur de la mangrove antillaise: entre acclimation et détournement du genre. *Francofonía*. n.16. Universidad de Cádiz, 2007.

OLLIVIER, Émile. Une nuit, un taxi. In: _____. *Regarde, regarde les lions*. Paris: Albin Michel, 2001.

PÉAN, Stanley. *Bizango*. Montréal: Les Éditions Les Allusifs, 2011.

PÉPIN, Ernest. *Tambour-Babel*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Le soleil pleurait. Vent d'ailleurs/Ici & ailleurs*, 2011.

ROSIERS, Joël des. *Théories caraïbes: poétique du déracinement. Essai*. Montréal: Tryptique, 1996.

TURCOTTE, Virginie. *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*. Montréal: Figura/UQAM, 2010

VERNANT, Jean-Pierre; DETIENNE, Marcel. *Les ruses de l'intelligence: la mètis chez les Grecs*. Paris: Flammarion, 1974.

LITERATURA, ÉTICA E VIOLÊNCIA: NARRATIVAS TRANSAMERICANAS DA ESCRAVIDÃO

Denise Almeida Silva*

RESUMO: Este é um estudo comparativo da narrativa da escravidão nos romances *Corregidora* (1975), da escritora americana Gayl Jones; *Abeng* (1984), da jamaicana Michelle Cliff, e *Ponciá Vicêncio* (2003), da brasileira Conceição Evaristo. A partir da noção da ação ética como a caracterizada pelo caráter racional, livre e responsável de seu agente, o estudo examina, por um lado, a noção do mal associada à prática da escravidão e às formas de violência por ela desencadeadas, e, por outro, a forma como as narrativas levam a refletir sobre a restauração da capacidade de agência do afrodescendente, e o papel da descolonização mental e justiça social para sua fruição do ideal de liberdade e dignidade. Apoio teórico para o estudo é buscado, sobretudo, em Chauí, Evaristo, Fanon e Hall.

PALAVRAS-CHAVE: Escravidão. Ética. Conceição Evaristo, Gayl Jones. Michelle Cliff. Violência.

ABSTRACT: This is a comparative study of the narrative of slavery in novels written in an American, a Jamaican and a Brazilian context, respectively: Gayl Jones's *Corregidora* (1975), Michelle Cliff's *Abeng* (1984) and Conceição Evaristo's *Ponciá Vicêncio* (2003). The ethical action, characterized as the one practiced by a rational, free and responsible agent, underlies the examination of how the narratives reflect on, on one hand, the notion of evil associated with the practice of slavery and the violence it triggers, and, on the other, on the role of mental decolonization and social justice in the enjoyment of the ideal of freedom and dignity. Theoretical support for the study is sought, above all, in Chauí, Evaristo, Fanon and Hall.

KEYWORDS: Slavery. Ethics. Conceição Evaristo. Gayl Jones. Michelle Cliff. Violence.

Este é um estudo de narrativas da escravidão em uma perspectiva trans-americana, a partir da análise comparativa de obras de escritoras negras das Américas do Norte, Central e do Sul, publicadas a partir do quarto final do século XX: *Corregidora* (1975), da escritora americana Gayl Jones; *Abeng* (1984), da jamaicana Michelle Cliff, e *Ponciá Vicêncio* (2003), da brasileira

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI)

Conceição Evaristo. Uma vez que a presença negra em solo americano associa-se à prática da escravidão em diferentes regiões de cada país e do continente americano, desafia e impossibilita uma narrativa una, nacional ou continental; contudo, percebe-se recorrentemente, nessas narrativas, a presença do ideal de liberdade e dignidade, contraposto à prática da escravidão, em seu viés histórico e em formas contemporâneas de despossessão econômica e injustiça social. Nesse contexto, e para os povos colonizados, a arte torna-se lugar de recriação e resistência, apresentando fatos e interpretações novas de uma história anteriormente narrada pela voz e pelo olhar do colonizador. Entendendo, pois, tais narrativas como expressões de resistência que se posicionam contra a violência da escravidão, proponho aqui, o exame de como essa violência é narrada a partir do contexto enunciativo próprio de cada uma dessas escritoras. Igualmente a prática da violência é concebida, aqui, como construção material e histórica, a qual deve, pois, ser entendida a partir de contextos temporais e espaciais específicos; o exame aqui levado a cabo recorrerá à análise da relação forma – conteúdo na expressão desse tema, assunto sobre o qual volto a deter-me, com mais demora, ao longo desta comunicação.

A escolha temática da exploração da escravidão e da violência inerente a essa prática justifica-se quando se considera como a exploração e saque dos bens naturais das Américas, impulsionada pelo desejo de lucro fácil e farto, após levar ao aprisionamento e, especialmente no Caribe, ao genocídio dos indígenas, resultou na importação em massa de escravos africanos. Embora seja impossível calcular o número de africanos sequestrados para as Américas, estima-se que não menos de quatorze milhões cruzaram o Atlântico, a bordo dos navios negreiros, dos quais cerca de vinte por cento morreram já na travessia transatlântica. Atestam, ainda, a violência do sistema escravista os incontáveis escravos mortos, mutilados e abusados física e psicologicamente.

O exame de narrativas americanas que, a partir de diferentes contextos, fazem uma releitura da escravidão e das práticas de resistência adotadas pelos escravos e seus descendentes faz-se sobretudo convidativo quando se reflete, com Alfredo Bosi, que resistir é “[...] opor a força própria à força alheia” (2008, p. 118). À primeira vista, na condição de “imigrantes nus”

- como os descreve Edouard Glissant, pareceria impossível opor resistência àqueles que se assenhoreavam de seu corpo, e pensavam ser possível, também, tolher-lhes a alma; àqueles que, ainda, julgavam-nos mesmo desprovidos desta última: uma justificativa recorrente da escravidão era a de que o negro não passava de besta de carga, incapaz de raciocínio e que, portanto, sendo totalmente desprovido de humanidade, poderia legitimamente ter seu trabalho explorado, semelhantemente ao uso que se fazia do trabalho animal.

Contudo, como Evaristo (2009) relembra, não só o escravo deu repetidas provas de sua humanidade e capacidade de raciocínio, como opôs enfrentamento à prática escravista, ainda que este fosse, enquanto recurso do fraco contra o forte (em termos institucionais, não morais), tão sutil que passava despercebido do senhor de escravos e do capataz, espectro e mandante do senhor que mais de perto acompanhava os negros em seus trabalhos, tornando-se, também, seu algoz mais imediato. Nesse sentido, vale lembrar o raciocínio de Evaristo que, ao comentar as formas como as mulheres africanas escravizadas nas Américas e suas descendentes procuraram adaptar-se às circunstâncias, registra algumas dessas estratégias, retomando a distinção, traçada por Michel de Certeau, entre estratégia e tática. “A tática é a arma do fraco”, pondera Certeau (2000, p. 101, apud EVARISTO, 2009). Para o teórico francês, estratégia corresponde a recursos dos que detêm as armas, domínio, e que, pois, podem colocar em funcionamento planos de ação e ataques bem planejados. Para aqueles que não detêm o poder, resta, nos embates de enfrentamento, o uso de estratégias, as quais têm, como recurso básico, a astúcia. Certeau raciocina que é necessário, ao que emprega táticas, mover-se de dentro do lugar do outro, jogando com e no terreno que lhe é imposto, e organizando, a partir do mesmo, formas estranhadas de enfrentamento, já que não pode manter à distância, em posição recuada, de previsão e de convocação própria.

Revisões da escravidão em romances das Américas: violência, resistência e ética

Quando se pensa na forma com que o afrodescendente, historicamente, buscou defender sua liberdade e dignidade, percebe-se que se moveu a partir desses lugares intersticiais, ou, no dizer de Evaristo, de um “não lugar”: “penetrando no espaço do outro [...] [onde] cria surpresa, consegue estrar onde ninguém espera” (2006, p. 115). A autora lembra estratégias que brotam do próprio corpo, como o sorriso, o canto (notadamente o *blues*, no contexto americano, e o samba, no Brasil) e a ginga.

Ainda que esta última, com seus “[...] atos de negaceio de um corpo, que parece se ausentar e que retorna inesperadamente ferindo o espaço do outro” (EVARISTO, 20016, p.115), seja, talvez, o mais claro exemplo dessas táticas de resistência corporais, é ao *blues* que me reporto inicialmente nesta análise. Isto porque, embora, na América do Norte, a escravidão tivesse sido praticada desde os tempos coloniais, sendo ainda legal nas treze colônias à época da Declaração de Independência de 1776 (situação que se prolongou até a ratificação da 13ª. Emenda constitucional, em 1865), curiosamente, é à prática da escravidão no Brasil que Gail Jones recorre para narrar a história de uma descendente de escravos, Ursa Corregidora, cuja bisavó e avó haviam servido sob o jugo de um senhor português em terras brasileiras. Essa protagonista, não coincidentemente, penso, é construída por Jones como sendo uma cantora de *blues*.

Ao início do romance, Ursa é apresentada ao leitor em um momento decisivo de sua vida: o dia em que seu marido, o ciumento e autoritário Mutt Thomas, a joga de uma escada ante sua recusa de parar de cantar no Happy’s Café, onde, segundo ele, os ouvintes a devoravam com os olhos. Como resultado da queda, a protagonista, que está grávida, não apenas aborta como tem de ser submetida a uma histerectomia. Este fato, traumático para qualquer mulher, é ainda mais traumático para Ursa porque esta, desde criança, era instada a ter filhos a fim de que, através da continuidade familiar, ficasse garantida a transmissão intergeracional contínua da história do abuso por que passaram as mulheres Corregidora sob a escravidão, para que essa história jamais fosse esquecida.

Essa história, continuamente atualizada pelo relato das ex-escravas do português, ganha, assim, função testemunhal, e justifica-se a partir do fato, recorrentemente mencionado ao longo do romance, de que os documentos

acerca da escravidão haviam sido destruídos. A alusão encontra seu contexto histórico na queima de documentos levada a efeito por decisão de Rui Barbosa. Na qualidade de Ministro da Fazenda de Deodoro da Fonseca, em despacho de 14 de dezembro de 1880, Rui Barbosa autorizou a destruição de todos os livros de matrícula, documentos e papéis referentes à escravidão existente no Ministério da Fazenda, de modo a impedir qualquer pesquisa que visasse à indenização de ex-proprietários de escravos. A ordem, que viria a ser cumprida cinco meses depois, data de 13 de maio de 1891.(INDENIZAÇÃO, s. d).

A narrativa de *Corregidora* intercala o drama presente de Ursa com a rememoração das narrativas do período escravocrata de sua bisavó e avó; é, também, relatado como o passado de repetidos abusos enfrentados pela bisavó e avó afetara o relacionamento de sua mãe com seu pai. A narrativa, fragmentada, replica, em sua forma, a dificuldade com que uma pessoa traumatizada teria de apresentar, de forma cronológica e organizada, o relato de experiências de caráter traumatizante.

Antes mesmo da introdução, no romance, das narrativas da bisavó e avó, a figura de Corregidora, navegador português que veio a se tornar senhor de escravos e perfilhou tanto a bisavó como a avó de Ursa, é introduzida: a avó narra como sua mãe, Dorita, foi retirada do trabalho na agricultura para servir como prostituta. Após revelar a preferência do português pela jovem, a narrativa incorpora uma citação do modo como o homem se referia àquela que considerava sua favorita: “*She was the pretty little one with the almond eyes and coffe-bean skin. His favorite. ‘A good little piece. My best. Little gold piece.’*” (JONES, 1975, p. 10).¹ Percebe-se, assim, que, para ele, a menina não passava de uma fonte de ganho farto e fácil, mera mercadoria ou força de trabalho.

Segue-se, imediatamente, o primeiro relato da bisavó à menina, quando esta tinha apenas cinco anos. Ursa relembra como, sentada à cadeira de balanço, a bisavó a coloca no colo e repete-lhe a mesma história vez após vez. O evento torna-se uma espécie de ritual rememorativo, no qual narrativa e gestualidade (postura do corpo, das mãos e dos braços da avó e da menina)

¹ Ela era a menina bonitinha com o olhos de amêndoa e a pele de grão de café. Sua favorita. ‘Uma bela mercadoriazinha. Minha melhor. Minha mercadoriazinha de ouro’. (Esta e as demais traduções, em tradução da autora).

recorrem. Mesmo sendo uma criança, Ursa Corregidora percebia que, para além da função memorial, a narrativa tinha um efeito catártico: “*It was as if the words were helping her as if the words repeated again and again could be a substitute for memory, were somehow more than the memory. As if it were only the words that kept her anger.*” (JONES, 1976, p. 11).²

É exatamente esse efeito catártico, curativo, que o *blues* opera. Evaristo elenca-o como uma das maneiras pelas quais as afro-descendentes esconjuram a dor através de estratégias de defesa e cura que brota do corpo-mulher negro. Apoiada na autoridade de Opal Palmer Adisa (2000), jamaicana de nascimento residente nos Estados Unidos, Evaristo registra:

[...] foram as mulheres negras que ‘deram luz ao *blues*’. [...] quando [...] foram transportadas à força para o litoral americano e ao serem ‘escravizadas e mais maltratadas do que gado, elas trincavam os dentes e, decididas a sobreviver em seu destino, deram luz ao *blues*, à *melancolia*’. [...] ao cantar *blues*, as afro-americanas exercitam um modo de enfrentamento ao *stress* diária, ao qual estão submetidas na sociedade americana. [...] Entoar o *blues* parece se tornar, portanto, uma forma para encararem a vulnerabilidade a que se acham expostas, por uma condição étnica. (2009).

Nesse sentido, é digno de nota o modo como a contista Opal Adisa enfatiza claramente o poder catártico dessa música:

Quanto mais se escutam os lamentos, mais os cantores de *blues liberam suas dores e mágoas, mais a tristeza vai saindo deles*, vai saindo de nós, dando-nos energia para continuar a viver. O *blues* nos ajuda a zombar de nossa própria desgraça, dá luz às mazelas de nossas vidas e reafirma que viver em si é o que dá significado à vida, quaisquer que sejam os obstáculos a ultrapassar. (ADISA, 2000, p. 112-113, apud EVARISTO, 2009).

Aprender a conviver com a perda, livrar-se do peso da escravidão, que ainda no presente vitima as mulheres Corregidora, mantendo-as reféns de um passado de abuso, é o desafio que se impõe a Ursa Corregidora. Por dezenas de anos, a linha matrilineal familiar não só relembra um passado de abuso e submissão, como o atualiza em sua vida presente: tanto Ursa como sua mãe têm relacionamentos turbulentos com seus parceiros, e dificuldade para gerir

² Era como se as palavras estivessem ajudando, como se as palavras muitas vezes repetidas fossem um substituto da memória, fossem de alguma forma mais do que a memória. Como se fossem apenas as palavras que mantivessem sua raiva.

seu corpo de modo saudável em seus relacionamentos. A dificuldade de livrar-se do passado é simbolizada, ainda, pela manutenção do nome Corregidora. Muito embora casem, tanto Ursa como a mãe não cogitam se desfazer do nome, que fora herdado de um senhor de escravos.

À época em que a narrativa inicia, Ursa encontra-se, ainda, oprimida pelo trauma de ter “machucado” suas sementes, o que a impede de cumprir o destino para o qual vinha sendo preparada desde a infância, no momento mesmo em que estava prestes a “fazer gerações” – a expressão (*make generations*) é usada pelas matriarcas da família a cada vez que relembram a função rememorativa que a procriação deve assumir entre elas. Por isso, cantar é tão necessário para Ursa. Conforme declara ao marido no dia em que este a proíbe de cantar e mais tarde a empurra escada abaixo, não canta por dinheiro, mas, antes, porque sente necessidade disso: ([...] *I said I didn't just sing to be supported. [...] it was something I had to do*) (JONES, 1975, p. 3).³

Tão logo recupera, ainda que em parte, sua força, ainda acamada Ursa deseja voltar a cantar. Sente que a voz mudara; a fraqueza física, que se reflete na mudança de timbre, emitida por uma voz que ainda não reconhece como sua, sinaliza este momento de transição por que passa. Contudo, o conteúdo da canção é o mesmo: “[...] *I started singing about trouble in mind. Still the new voice. The one Cat said you could hear what I'd been through.*” (JONES, 1975, p. 50).⁴

O português Corregidora dissera uma vez a sua bisavó, quando a ouvira cantando, que o *blues* era canção do diabo. “Eu a aprendi com você”, (“*I got them from you*” – JONES, 1975, p. 54)⁵ foi a pronta resposta da antepassada. Então o canto não pareceu à bisavó ser uma tática tão efetiva, já que o português apenas replica que não entende suas palavras. Em contraste com o português, porém, quando a mãe de Ursa a escuta cantar, não são necessárias palavras entre as duas: a protagonista sente como se a mãe já tivesse cantado aquela mesma canção, embora com palavras diferentes. Apesar de experiência de vida diferente, ambas as mulheres sabem o que

³ [...] eu disse que eu não cantava só para me sustentar. [...] era uma coisa que eu tinha que fazer.

⁴ [...] comecei a cantar sobre problemas que afligiam a minha mente. Ainda na nova voz. A única em que, segundo Cat, dava para ouvir o que eu tinha passado.

⁵ Herdei de você.

significava a dupla discriminação por racismo e sexismo, e as violências que deles podem advir.

A incapacidade do português de entender a alma da gente negra, como exposta através da canção, motivou a bisavó a dar testemunho através do próprio corpo, gerando um feto cor de café, como que extraído da própria plantação na qual servia, com o qual ela pudesse manchar as mãos dos senhores de escravos. Impedida de testemunhar dessa forma, ao reassumir o posto de cantora de blues, Ursa sente a necessidade de fazer uma canção que tocasse tanto a sua vida, como a dos outros, uma canção que, mesmo encerrando em si toda a história passada, fosse uma canção nova, forjada no novo mundo, por uma nova e libertadora história: *"I wanted a song that would touch me, touch my life and theirs. A Portuguese song, but not a Portuguese song. A new world song. A song branded with the new world."* (JONES, 1975, p. 59).⁶

Ao fim do romance, quando Ursa retoma o relacionamento longamente interrompido com o marido, é ainda à voz da mulher que Mutt recorre como prova de que ela ainda é a mesma: *"[...] you've still got your voice, [...] you're still Ursa."* (JONES, 1975, p. 183)⁷. E voz, na experiência de ambos, lembra um exercício expressivo que, para além da expressão vocal de sentimentos, lembra vontade, agência, capacidade de gerir a própria vida, e seguir para além do aprisionamento da mágoa e de históricas brutalidades. O final do romance sugere que a protagonista e Mutt, estão, finalmente, prontos para um recomeço: o abraço final que os une é selado por um pacto pacificador de não agressão mútua, o que parece dar a entender que, finalmente, Ursa está pronta para libertar-se da histórica sucessão de violência e abuso que marcara a vida de sua bisavó, avó e mãe.

Para além da história de abuso matrilinear, é a história de Corregidora e de homens como ele que jamais deve ser esquecida. Seu retrato é cuidadosamente guardado, e passado de geração a geração de mulheres para que conheçam aquele a quem consideram a própria face do mal. Assim julgada, a memória de Corregidora e da escravidão passa a ser pensada a partir de uma perspectiva ética.

⁶ Eu queria uma música que me tocasse, tocasse minha vida e a deles. Uma música portuguesa, mas não uma canção portuguesa. Uma nova música mundial. Uma música marcada pelo Novo Mundo.

⁷ Você ainda tem a sua voz... Você ainda é Ursa.

A ação ética, como Marilena Chauí lembra, é “balizada pelas ideias de bom ou mal, justo ou injusto, virtude e vício” (1998), valores cuja avaliação varia de acordo com cada sociedade e contexto histórico. Contudo, como Chauí ainda registra, a ação ética implica sempre uma diferença intrínseca entre condutas, balizando-as segundo o Bem, a Justiça e a Virtude. Só será virtuosa a ação realizada em conformidade com o bom e o justo. Mais: para ser virtuosa, uma ação deverá ser livre, e somente o será se for autônoma, resultando de decisão interior do próprio agente, não se originando, portanto de ordem, comando ou pressão. Depreende-se daí que a subjetividade ética é sempre uma intersubjetividade, pois a ação ética não apenas só se realiza a partir da natureza racional, livre e responsável do agente, como demanda que este igualmente respeite a racionalidade, liberdade e racionalidade de outros agentes. Considerando-se esses padrões, mesmo variações de contexto espaço-temporal dificilmente autorizariam o julgamento da prática escravocrata como alinhando-se ao bom, justo e virtuoso.

A decisão e empenho das mulheres Corregidora em procriar tem implicações profundas. Por um lado, representa a decisão de um agente moral, livre, capaz de raciocínio. Por outro, representa uma tática do fraco contra o forte que, tanto como o *blues*, brota do próprio corpo. É, porém, uma tática que atesta uma reversão de posições no que concerne ao gerenciamento do corpo-mulher: é como senhoras de seu corpo, e de seu ventre, que as mulheres Corregidora optam por perpetuar sua linhagem para fins testemunhais. Nesse contexto, a ação da procriação rememorativa pode ser pensada dentro do contexto de uma “recuperação do papel de mulas”, expressão pela qual Conceição Evaristo (2009) significa a condição em que, afastando-se da condição da qual só se exige força bruta, sem que o cansaço seja permitido, a mulher negra perfaz um caminho que lhe permite encontrar um espaço próprio, para além do corpo visível a seus outros.

Como o romance de Gayl Jones, *Abeng*, da jamaicana Michelle Cliff, denuncia a influência duradoura da escravidão sobre os corpos e as mentes dos escravos e seus descendentes, mas o faz de maneira diversa: ao invés de narrativa sempre renovada de trauma e violência, da qual as escravas e suas descendentes têm dificuldade para se divorciar, *Abeng* enfatiza a necessidade de conhecimento do passado para orientação no futuro, e a formação de

modelos positivos que facilite a assunção de autoimagem positiva. Como *Corregidora*, Abeng tematiza a identidade do africano e do afrodescendente, investigando, a partir de um contexto pós-colonial, quem é esse afrodescendente resultante da forte influência cultural e política da Inglaterra, de quem foram colônias. Por isso, é necessário trazer a esses cidadãos pós-coloniais modelos positivos. Estes são buscados na figura de líderes *maroons*, especialmente Nanny. A escravidão é lembrada especialmente com referência à estratégia de resistência representada pelos quilombos (*maroonage*, no contexto da obra, conforme o vocábulo em uso no Caribe inglês).

Ao salientar líderes quilombolas cuja história não costuma ser narrada na história oficial do país, e, ao salientar, portanto, a história excluída, não contada pelos livros adotados pelas escolas da ilha (à época que o romance foi escrito a independência do país, que data de 1962, ainda era muito recente, e toda a geração adulta experimentara, ainda, a educação de acordo com os moldes britânicos), Cliff constrói uma narrativa resistente, a qual, estrategicamente, se posiciona entre os silêncios da história oficial. A narrativa de Cliff tem, como *Corregidora*, função memorial, e visa reivindicar uma história subtraída, cujo conhecimento é definitivo para que os jamaicanos possam se perceber como seres completos, realmente sabedores sobre quem foram seus ancestrais. No longo ensaio "*A journey into speech*", a autora diz:

To write as a complete Caribbean woman, or man for that matter, demands us retracing the African part of ourselves, reclaiming as our own, as s our subject, a history sunk under the sea, or scattered as potash in the canefields, or gone to bush, or trapped in a class sYstem notable for its rigidity and absolute dependence on colour stratification. On a past bleached from our minds It means finding the art forms of these of our ancestors and speaking in the patois forbidden for us. it means realizing our knowledge will always be wanting. It means also, I thin, mixing in the forms taught us by the oppressor, undermining his language and coopting his style and turning it to our purpose. (CLIFF, 1985, p. 14).⁸

⁸ Escrever como uma mulher caribenha completa, ou um homem, exige-nos recuperar a parte africana de nós mesmos, reivindicando-a como nossa própria, como um assunto nosso, uma história submersa sob o mar, ou espalhada como potassa nos canaviais, ou desviada para arbustos, ou presa a uma sistema de classe otável por sua rigidez e dependência absoluta da estratificação de cor. Em um passado branqueado de nossas mentes, isso significa encontrar as formas de arte destes nossos antepassados e falar nos patois proibido para nós. Significa perceber que nosso conhecimento sempre estará incompleto. Significa, penso, um amálgama com as formas que nos ensinou o opressor, minando seu idioma e cooptando seu estilo e transformando-o de acordo com nosso propósito.

A estratégia subversiva é visível já no título da obra: a palavra “abeng” ostenta dois sentidos: tanto pode referir-se à concha assoprada para chamar os escravos ao trabalho, como àquela que era usada para comunicação entre eles, à distância. Assim, a concha abeng ambigualmente remete à ideia de servidão e liberdade, submissão e agência.

É sobretudo a capacidade de agência que é sublinhada pela narração da história dos *maroons* no romance. Especial destaque é concedido à líder *maroon* Nanny, a qual é descrita como majestosa, dotada de grande capacidade de comando e de resistência aos ingleses, e considerada a real soberana da ilha, ao invés da rainha inglesa imposta pela administração colonial. A narrativa acompanha a conquista da Jamaica espanhola pelos ingleses, os 180 anos de resistência *maroon* à coroa britânica, a batalha final entre as tropas de Nanny Town e os poderes coloniais, a traição dos negros aquilombados por um negro aliado à metrópole, e o assassinato de Nanny.

A contranarrativa à história oficial de Michelle Cliff demora-se na lista de outras omissões/distorções históricas deliberadas que roubam à população a possibilidade de construções identitárias mais positiva. Dentre essas, figuram o desconhecimento acerca dos reinos dos Ashanti e de Daomé, de onde a maioria dos ancestrais procederam, o contraste entre a escravidão praticada pelas sociedades tribais africanas e a organizada pela *Royal African Company*, de Londres, a natureza extremamente brutal da escravidão na Jamaica, a taxa de mortalidade dos escravos e os castigos corporais a eles infligidos, e o estímulo à divisão entre os negros através da prática da traição. Esta última é presentificada, no romance, através das figuras de Kishee e Cudjoe, no contexto dos episódios finais da Segunda Guerra Maroon. Após liderar seu povo através das *Blue Mountains*, Nanny encontra-se com seu irmão Cudjoe em um lugar seguro e autoriza Kishee a inteirá-lo acerca de seus planos: unirem-se aos *Leeward Maroons* contra os britânicos com a ajuda dos índios Miskitos, através dos quais os *Windward Maroons* tinham feito contato com o governador espanhol. Como Cudjoe rejeita essa oferta de aliança, retorna a seu território. Não muito depois, Nanny é assassinada (traída por Kishee); Cudjoe assina um tratado de paz com o governador britânico. Segundo a versão apresentada no romance, Cudjoe teria prometido entregar rebeldes à Coroa. O fim do relato é contundente: “*He and his followers became*

known as the King's Negroes. Some said he had tired of fighting. Others that he wanted to consolidate his power" (CLIFF, 1984, p. 21-22).⁹ O nome *Massa Cudjoe*, dado ao porco selvagem de Miss Mattie morto por um tiro não intencional de Zoe, adolescente amiga de Clare, lembra, pois, uma identidade enfraquecida, ambivalente, afetada e cindida em suas lealdades.

Refletindo sobre a lendária Nanny Town, o narrador onisciente do romance avalia: "*There is absolutely no doubt that she actually existed. And the ruins of her Nanny Town remain difficult to reach*" (CLIFF, 1984, p. 15).¹⁰ Ao negar a dúvida – e, portanto, inseri-la no texto – a afirmação obliquamente situa a líder *maroon* a meio caminho entre rebelde e mito, reproduzindo o lugar ocupado por essa mulher no imaginário jamaicano. Independente de qual tenha sido o real *status* dessa escrava, sua figura, como Brown (s. d.) lembra, é símbolo da duradoura sobrevivência do legado cultural dos Ashantis na Jamaica, e uma alentadora promessa afrodiaspórica para uma população que vivenciou um regime de subserviência e dominação.

Tornar-se sujeito ou assujeitar-se, ser dominado ou resistir a variadas formas de dominação política e cultural é, ainda, associado a modelos de liderança que remontam a Nanny e sua irmã. A narrativa de origens exposta no romance diz: "*In the beginning there had been two sisters – Nanny and Sekesu. Nanny fled slavery. Sekesu remained a slave. [...] It was believed that all island children descended from one or the other.*" (CLIFF, 1995, p. 96).¹¹

Se, como o romance de Gayl Jones, o texto de Michelle Cliff denuncia a influência duradoura da escravidão sobre os corpos e mentes dos escravos e seus descendentes, o faz de maneira diversa: ao invés de narrativa sempre renovada de trauma e violência, da qual as escravas e suas descendentes têm dificuldade de se dissociar, *Abeng* enfatiza a necessidade de conhecimento do passado para orientação no futuro, e formação de modelos positivos que facilitem a assunção de autoimagem positiva.

⁹ Ele e seus seguidores se tornaram conhecidos como os Negros do Rei. Alguns disseram que ele estava cansado de lutar. Outros que queria consolidar seu poder.

¹⁰ Não há absolutamente nenhuma dúvida de que ela realmente existiu. E as ruínas de sua Nanny Town continuam praticamente inacessíveis.

¹¹ No início havia duas irmãs - Nanny e Sekesu. Nanny fugiu da escravidão. Sekesu permaneceu escrava. [...] Acreditava-se que todas as crianças da ilha descendiam de uma delas.

Tanto *Corregidora* como *Abeng* retrocedem do passado colonial a um presente em que a realidade histórica da vivência escrava ainda repercute intensamente; caminho similar é traçado em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. O romance narra a história da protagonista homônima, uma história de resistência que, embora remetendo à escravidão de direito, sublinha a existência e persistência de uma escravidão de fato.

A trama retrocede ao tempo em que o avô de Ponciá, escravo, enlouquece, mata a esposa e tenta suicidar-se depois de ver quatro de seus filhos serem vendidos em plena vigência da Lei do Ventre Livre. O pai, quando criança e já no período posterior à Lei Áurea, atuava como pajem do filho do patrão, ficando de quatro para que o menino montasse a cavalo nele; um dia, até aparou com a boca o mijo do sinhô-moço. A passagem retoma de forma ampliada e crua a cena do menino Brás Cubas, de Machado de Assis, o qual, voluntarioso e egoísta, montava e vergastava o moleque Prudêncio, que fazia de cavalo. Tanto o pai como o irmão de Ponciá servem ao senhor Vicêncio, ausentando-se por longos períodos de casa, o que faz com que a menina passe a maior parte do tempo somente com a mãe.

Os Vicêncio – o nome, derivado do senhor de escravos, constantemente reinscreve sua dependência dele – habitam em morada humilde, distanciada da casa grande, como distanciados da casa grande costumavam ser os aposentos dos escravos: a geografia do local faz lembrar e reafirma a geografia escravista, e a história se repete.

A ida de Ponciá para a cidade grande representa uma tentativa de rompimento do ciclo: deseja um bom emprego, que lhe permita comprar casa, casar e melhorar a vida de seus familiares. Tudo o que obtém é um subemprego e um barraco em bairro afastado; o casamento é frustrante: o marido, incapaz de compreender seus silêncios, é por vezes violento. Outro sonho frustrado é a possibilidade de ser mãe, já que nenhum de seus filhos sobrevive. Desiludida, deprimida, Ponciá acaba enlouquecendo. Já o irmão, Luandi, é pouco mais bem sucedido: ao mudar-se para a cidade grande torna-se soldado, profissão que, imaginava, traria consigo o poder do mando; não enriquece, porém, como almejava. Ao final da história, quando se reencontra com a mãe e a irmã, descobre, ao observar esta última, que verdadeiro poder

viria de autorar a própria vida e, em comunidade, ajudar a construir história dos seus.

Ponciá Vicêncio registra, assim, a memória de uma dor que é física e moral, individual e coletiva, expondo a continuidade da escravidão, e suas consequências físicas, psicológicas e econômico-sociais. Como Ponciá intuía, quando ainda não ensandecida, o ato tresloucado do avô de nada adiantara:

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, 203, p. 83).

Reflexões conclusivas

Escritos ao longo de um período de três décadas, os romances aqui analisados exemplificam a persistência com que a discussão do direito à liberdade tem-se constituído em forma de exame e reavaliação crítica da história negra na América e da contribuição dessa etnia para a formação cultural do continente. Tal discussão é exponenciada em face da violência com que a escravidão, em suas diferentes formas, atingiu a cada um dos protagonistas, bem como a outros personagens de cada uma dessas obras.

Embora a narrativa da escravidão histórica seja narrada a partir de diferentes perspectivas, e apesar de, ainda, variar a intensidade com que o fenômeno quilombola é focado em cada um deles, ainda assim um inquestionável ideal libertário perpassa a todos eles. Tal ideal claramente opõe-se a noção de um sujeito cujas ações deixam de ser pautadas por um caráter responsável, livre e responsável, como se caracterizavam os personagens submetidos a humilhações, abusos e sujeição nos romances analisados. Esse fato, e ainda a forma como escravidão e escravocratas, são tomados, em autores como Jones, como a própria encarnação do mal, abre perspectivas promissoras para o estudo das narrativas da escravidão a partir da relação entre ética e violência, ou mais precisamente, da impossibilidade da existência de um real sujeito ético em face de violência brutalizadora e opressora. A partir dessa perspectiva, tais relatos assumem um caráter resistente, de denúncia; por outro lado, é notável a forma como propõem alternativas para que o afrodescendente encontre, em sua própria história de

resistência e lutas, modelos para encarar os desafios sociais que se lhes apresentam ainda hoje.

A revisão da história colonial jamaicana, como a efetuada por Michelle Cliff, ou da escravidão em terras brasileiras levada a efeito por Gayl Jones e Conceição Evaristo equivale a uma prática de redescoberta identitária, baseada em um recontar do passado. Ao contrário de textos aos quais Fanon (1963) se refere como expressando o que chama de lógica pervertida da colonização, a qual se volta para o passado dos povos oprimidos, distorcendo-o e desfigurando-o a ponto de destruí-lo, os textos aqui estudados apresenta uma contranarrativa oculta, capaz de fornecer modelos positivos e, assim, empoderar os descendentes de escravos. Tais atos de redescoberta imaginativa, como Hall (1996, p. 69) observa, são instrumentais em construir uma coerência imaginária à experiência da dispersão e da fragmentação, a qual, como o autor ressalta, “é a história de todas as diásporas forçadas” (1996, p. 69). Dessa forma, tais textosconstituem-se em recursos de resistência que restauram uma plenitude originária, a qual se contrapõe à história oficial.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras: 2002. p. 118- 135.

BROWN, Juanita. Nanny of the maroons: history, memory and imagery. The Gilder Lerman Center for the study of slavery, resistance & abolition. Disponível em: <<http://www.yale.edu/glc/nanny.htm>>. Acesso em: 22/05/2017.

CHAUÍ, Marilena. Ética e violência. *Teoria e debate*. São Paulo. n. 39, out. 1998. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/sociedade/etica-e-violencia&page=0,1>>. Acesso em: 23 maio 2017.

CLIFF, Michelle. *Abeng*. New York: Plume, 1995.

EVARISTO, Conceição. Dos sorriso, dos silêncios e das falas. In: SCHENEIDER, Liane; MACHADO, Charlinton. (org.). *Mulheres no Brasil –*

Resistência, lutas e conquistas. João Pessoa: Editora Universitaria UFPB, 2009. Disponível em: <https://b5af303c-a-62cb3a1a-sites.googlegroups.com/site/nossaescrevivencia/ensaios>>. Acesso em : 15 maio 2017.


EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 1 reimp. Belo Horizonte: Mazza, [2003], 2006.

FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. New York: Grove Press, 1963.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, 1996.

INDENIZAÇÃO aos ex-proprietários de escravos no Brasil. In: *Wikipedia, a enciclopédia livre*. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Indeniza%C3%A7%C3%A3o_aos_ex-propriet%C3%A1rios_de_escravos_no_Brasil>. Acesso em: 13 maio 2017.

JONES, Gayl. *Corregidora*. Boston: Beacon Press, 1975.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

