

Narrativas de travessia

Relações entre literatura, cinema e exílio

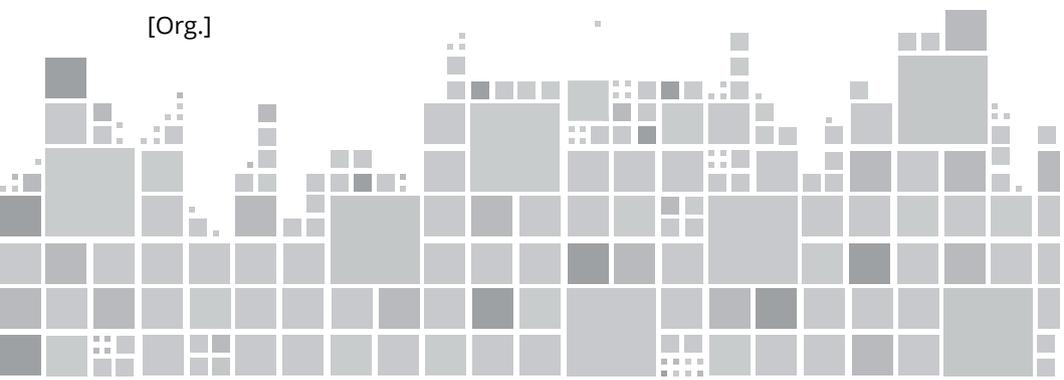


Karine Rocha

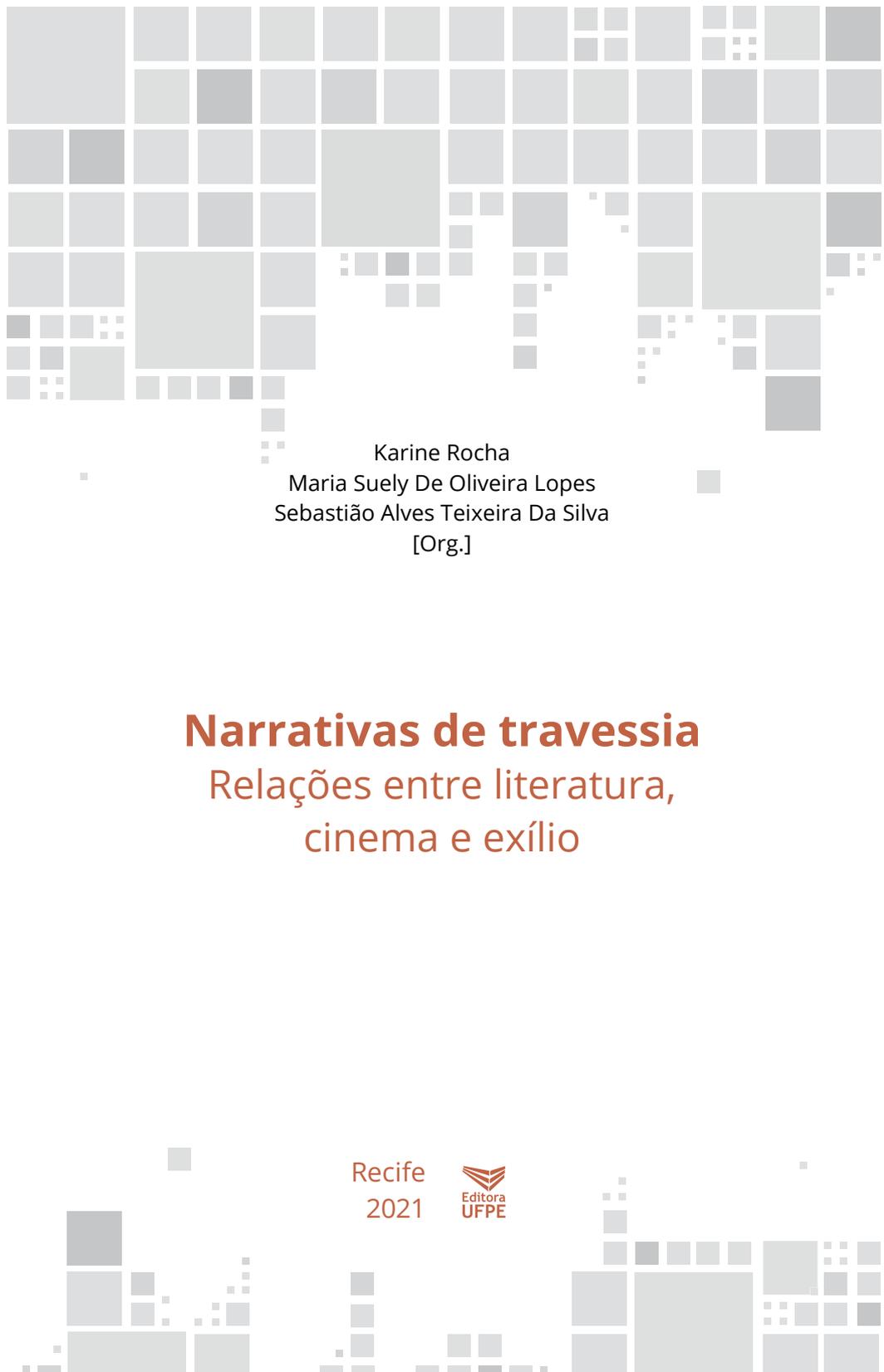
Maria Suely de Oliveira Lopes

Sebastião Alves Teixeira da Silva

[Org.]



Série Livro-Texto



Karine Rocha
Maria Suely De Oliveira Lopes
Sebastião Alves Teixeira Da Silva
[Org.]

Narrativas de travessia
Relações entre literatura,
cinema e exílio

Recife
2021



Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

EDITORA ASSOCIADA À



Pró-Reitoria de Graduação

Pró-Reitora: Magna do Carmo Silva

Diretora: Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Editores UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

Comitê de avaliação

Adriana Soares de Moura Carneiro, Ana Célia Oliveira dos Santos, Andressa Suely Saturnino de Oliveira, Arquimedes José de Araújo Paschoal, Assis Leão da Silva, Ayalla Camila Bezerra dos Santos, Chiara Natercia Franca Araujo, Deyvylan Araujo Reis, Djailton Cunha, Flavio Santiago, Hyana Kamila Ferreira de Oliveira, Isabel Cristina Pereira de Oliveira, Jaqueline Moura da Silva, Jorge Correia Neto, Keyla Brandão Costa, Luciana Pimentel Fernandes de Melo, Márcia Lopes Reis, Márcio Campos Oliveira, Márcio Vilar França Lima, Maria Aparecida Silva Furtado, Maria da Conceição Andrade, Michela Caroline Macêdo, Rodrigo Gayger Amaro, Rosa Maria Oliveira Teixeira de Vasconcelos, Shirleide Pereira da Silva Cruz, Tânia Valéria de Oliveira Custódio, Waldireny Caldas Rocha

Editoração

Revisão de texto: Manoel Edson de Oliveira

Projeto gráfico: Diogo Cesar Fernandes | Gabriel Santana

Diagramação: Adele Pereira

Catálogo na fonte

Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

N234 Narrativas de travessia [recurso eletrônico] : relação entre literatura, cinema e exílio / organizadores ; Karine Rocha, Maria Suely de Oliveira Lopes, Sebastião Alves Teixeira da Silva. – Recife : Ed. UFPE, 2021. (Série Livro-Texto)

Vários autores.
Inclui referências.
ISBN 978-65-5962-093-7 (online)

1. Literatura – História e crítica. 2. Política e literatura. 3. Exilados na literatura. 4. Refugiados na literatura. 5. Política e cultura. I. Rocha, Karine (Org.). II. Lopes, Maria Suely de Oliveira (Org.). III. Silva, Sebastião Alves Teixeira da (Org.). IV. Título da série.

809

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2022-021)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



SÉRIE LIVRO-TEXTO

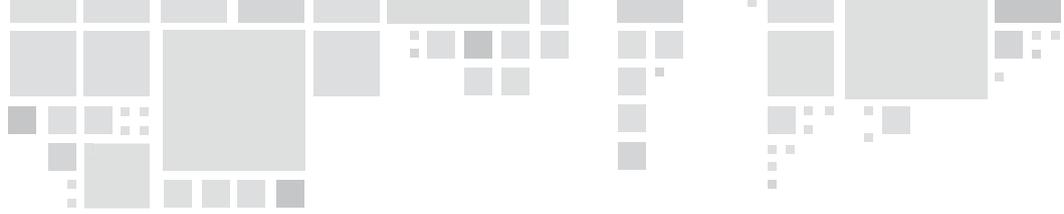
A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pautada pelos princípios da democracia, da transparência, da qualidade e do compromisso social, assume a Educação Superior como um bem público e um direito de todas e todos. Nesse sentido, estimula a melhoria das condições do trabalho docente, a inserção de metodologias de ensino inovadoras e a articulação dos conhecimentos teóricos e práticos nas diferentes áreas do saber como instrumentos de promoção de uma formação científica, humanística e artística que prepare nossos estudantes para a intervenção na realidade, segundo o compromisso com o desenvolvimento integral e sustentável, a equidade e a justiça social. Assim, a UFPE, por intermédio da Pró-Reitoria de Graduação e da Editora UFPE, oferta à comunidade acadêmica e à sociedade mais uma seleção da Série Livro-Texto, com o objetivo de contribuir para a formação da biblioteca básica do estudante de graduação e para a divulgação do conhecimento produzido pelos docentes desta Universidade. Os 34 livros selecionados para esta coleção, que contemplam diferentes áreas do saber, foram aprovados segundo as condições estabelecidas no Edital 14/2021 (Edital simplificado de incentivo à produção e publicação de livros digitais Prograd/ Editora UFPE) e representam o esforço de discentes (de graduação e pós-graduação) e servidores (docentes e técnicos) e da gestão da Universidade em prol da produção, sistematização e divulgação do conhecimento, um de seus principais objetivos.

Alfredo Macedo Gomes – Reitor da UFPE

Moacyr Cunha Araújo Filho – Vice-Reitor da UFPE

Magna do Carmo Silva – Pró-Reitora de Graduação (Prograd)

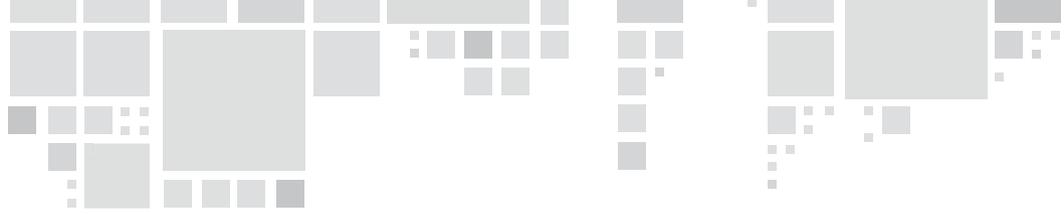
Fernanda Maria Ribeiro de Alencar – Diretora da Prograd



SUMÁRIO

Apresentação 7

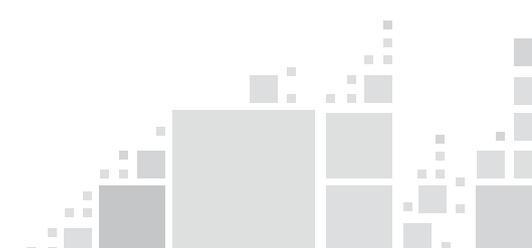
1. **Argirópolis, Sonhos de uma ilha fluvial** 9
 2. **Caliban's Reordering, and Assertion of Black Identity** 20
 3. **Onde Os pés não tocam o chão: travessia e exílio em 3052** 30
 4. **Entre el exilio y el insilio: la jornada de una mujer sefardita en Aves exóticas, un cuento de Reina Roffé** 48
 5. **Tecer memórias: imagens do trauma e Aves exóticas de Reina Roffé** 58
 6. **Exílio e Ditadura em Conversación al Sur, de Marta Traba** 68
 7. **Exilados ou estrangeiros?: Pau de Fumo e Alonso** 81
 8. **Devir mundo e o ensaísmo no documentário brasileiro: notas sobre O Andarilho, de Cao Guimarães** 92
 9. **Todas as ilusões perdidas: O silêncio como fica, em O Profeta, de Samuel Rawet e "Uma noite, Markovitch, de Ayelet Gundar- Gosshen** 107
- 



10. Literatura e exílio em *La Divina Comedia de Oscar Wilde*, um *Graphic Novel* de Javier de Isusi (2020) 121

11. La utopia de la soberania latino-americana 134

Sobre os autores 147





APRESENTAÇÃO

Karine Rocha

Os séculos XX e XXI têm em seu cenário a imagem de imensas massas humanas se deslocando ao redor do globo terrestre. Cotidianamente, ouvem-se notícias sobre sujeitos que atravessam fronteiras em busca da utopia de viver em um lugar onde a sua dignidade não seja roubada. De acordo com Jensen & Parada (2019), os sujeitos exilados se configuram como de extrema importância porque foram os primeiros a transformar o horror da nossa contemporaneidade em objeto de pensamento. Estudiosos admitem que a condição do exílio é importante para a construção de uma nova forma de se fazer história, já que os sujeitos nessa condição vivem um espaço temporal pouco coerente. Esses sujeitos percorrem espaços fugindo de um passado que estará sempre vivo em seu presente, indo ao encontro de um futuro que é mais incógnito que para os que não abandonam as suas terras. Lançar-se a esse encontro com o incerto gera angústias, vazios e fraturas jamais superadas.

Essa realidade, que para os mais sensíveis gera espanto, não poderia passar despercebida pela literatura, principalmente porque muitos dos sujeitos que fazem a literatura também foram acometidos pelo exílio. Aqui lembramos Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*, ao alertar-nos que o exílio não é bom para a literatura. Afirmar

que a angústia e o horror são excelentes para a literatura reduziria o sofrimento do exilado. A literatura, neste caso, é importante porque promove a dignidade desses sujeitos. Dignidade perdida em sua terra natal e, em muitos casos, jamais encontrada em países distantes.

O presente livro oferta ao leitor uma coletânea de texto que engloba diversas razões que geram o primeiro passo do percurso do exilado. Aqui estão presentes reflexões sobre obras literárias e cinematográficas de sujeitos que caminham fugindo da ditadura militar, de perseguições de gênero, da Shoah, de condições econômicas precárias, da utopia que os move, mas também da tentativa fracassada que acaba em insílio. Ainda sobre a utopia, também podemos encontrar um texto que fala dos que ficam e acreditam ser possível modificar o estado de opressão das coisas.



ARGIRÓPOLIS, SONHOS DE UMA ILHA FLUVIAL

Alfredo Cordiviola

1850 é um ano decisivo na biografia de Domingo F. Sarmiento. Cinco anos antes, havia publicado seu ensaio capital, *Civilizacion i barbárie. Vida de Facundo Quiroga* consagrara essa antinomia como método de análise histórica e duradoura chave de interpretação política. Acabara de voltar de uma viagem de descoberta pela Europa, África e os Estados Unidos, onde havia podido acompanhar conflitos e debates sociais candentes e observado em primeira mão as maravilhas do progresso. Permanecia exilado no Chile, mas a essa altura já intuía ou sabia que o governo do seu odiado Juan Manuel de Rosas estava próximo do fim. Faltavam, no entanto, ainda dois anos para que isso acontecesse e dezoito para que o febril autor assumisse a presidência da República. 1850 marca o ponto de inflexão em que Sarmiento decide revisar cuidadosamente seu passado pessoal e sonhar em detalhe o futuro da nação. São tarefas que cumpriria ao longo de toda sua vida e que, nessa instância particular, se condensam em dois dos textos centrais da sua longa produção. 1850 é o ano da publicação de duas obras tão diversas entre si e tão complementárias quanto *Recuerdos de provincia* e *Argirópolis*.

Como não podia ser de outra forma, a sombra terrível de Rosas atravessa e inflama os dois textos. Um ano antes, ele havia pedido a

extradição do inveterado opositor que o governo do Chile rejeitaria. A modo de réplica e defesa contra o vilipêndio que seu nome desperitava do outro lado dos Andes, Sarmiento rememora sua história intelectual e pública e afirma-se como figura política que, por formação e projeção, aparecia destinada a cumprir um papel preponderante na vida nacional. A sua autobiografia é discurso histórico que, partindo da sua San Juan natal e dos muitos passados que nela perduram, invoca a lembrança, os laços familiares e o documento como fontes, igualmente legítimas e igualmente valiosas da sua narrativa.

A província, esse lugar menor por natureza e periférico por situação, é restaurada pela recordação como espaço íntimo e público, no qual se inserem as crônicas coloniais, as estórias preservadas pela oralidade e os relatos de família. A província é o reino da figura materna, essa mulher que permanentemente ilumina a prosa do filho pródigo como uma esfinge sábia e antiga. A província é também o local das cenas de leitura inaugurais, que para um autodidata como Sarmiento (que fazia do autodidatismo uma fé e uma vocação), permitem transformar o livro em verdadeiro objeto de culto. Um objeto a ser reverenciado, mas também, como um talismã, conservará a perpétua capacidade de promover sua sempre necessária e sempre invocada consagração como leitor autorizado.

Ler para Sarmiento é, e será, também traduzir. Ler a língua materna e traduzir todas as outras, já que os tesouros do pensamento moderno excedem os repertórios inscritos em castelhano. Ler e traduzir a seu modo, como aponta Sylvia Molloy (1988, p. 411):

El deseo de hacer suyo un texto recorrido con premura, aprehendido precariamente por la imperfecta competencia lingüística, y de hacer decir a ese texto lo que él quiere que diga, sin duda también lleva a Sarmiento a animar con digresiones la tela de sus propias lecturas / traducciones. Escasamente formuladas al comienzo, esas digresiones se volverán programáticas: Sarmiento declara haberse formado traduciendo el espíritu europeo al espíritu americano, con los cambios que el diverso teatro requería.

Articuladas e confrontadas entre si pelas estratégias da digressão, suas leituras vorazes e suas fábulas de tradução permitem ensaiar diálogos com letrados ilustres e reservar um lugar para si nas genealogias do saber. Ler e traduzir são tarefas constantes, eminentemente úteis. Sua utilidade remete à procura do bem comum (“todas las traducciones que he hecho tienen por objeto dotar a la instrucción primaria de tratados útiles”, (SARMIENTO, 1979, p.221)),

mas também aponta a uma dimensão pessoal, consagradora da figura pública do autor. São tarefas que, para Sarmiento, parecem ter uma dupla função: por um lado, conferir uma espécie de diploma de formação, progressivamente validado por citações e referências; por outro, definir um plano de ação que haverá de acompanhar toda sua vasta obra.

Esse plano de ação, antes de toda concretização, e antes de toda possibilidade de atingir seus objetivos, devia ser exaustivamente enunciado; devia ser escrito. Ler, traduzir, escrever compõem assim etapas sucessivas de um plano de luta que parte da invenção individual em busca de atingir a transformação de toda a sociedade. Um plano que se completa com a publicação do texto que, ao tornar-se público, transforma-se em ferramenta de combate. Não surpreende então que, após reconstruir sua vida pregressa e sua formação como pensador e estadista, Sarmiento feche *Recuerdos de provincia* com uma espécie de memorial em que examina “las diversas publicaciones que de mis ideas y pensamientos ha hecho la prensa” (SARMIENTO, 1979, p. 210). O autor define esse memorial como sua “hoja de servicios”, que comprova a atuação da primeira pessoa que narra e transita entre o jornalismo, a história, a proclama, a biografia, a pedagogia, o ensaio e (sempre) a política. A pessoa do escritor confirmado e salvo pela aura da palavra impressa, que em breve declararia, na epígrafe da sua seguinte obra, que “Aquello que sabéis y es útil y digno de que todos lo sepan, no podéis ocultarlo en conciencia. Hablar es bueno, escribir es mejor; pero nada hay como publicar por la prensa” (SARMIENTO, 1850, p.1). Essa é a epígrafe que inaugura *Argirópolis*.

Publicado também no exílio, em Santiago do Chile, é um opúsculo que defende a conveniência de fundar uma capital futura de uma nação futura, os “Estados Confederados del Río de la Plata”. Era um tratado sobre uma cidade invisível, que seria criada no meio desse rio, na ilha de Martín García, que em 1850 ainda era ocupada pela França. Cidade da prata sobre o Prata, o nome Argirópolis (inventado “para evitar uma perífrase”, como diz Sarmiento) parece uma redundância, quase uma obviedade, mas não deixa de evidenciar também um uso enfático e inventivo da toponímia. Alude, por um lado, a antigas etimologias conquistadoras, mas, por outro, conserva a capacidade de formular promessas e augúrios que, como os espectros imaginados na geografia colonial, interpelam o porvir. Conforme a proposta, a capital do Prata seria o ponto de convergência e a garantia de estabilidade que daria coesão a uma unidade territorial

e política a ser formada pelas províncias argentinas: o Uruguai e o Paraguai.

Como seria essa capital situada na confluência dos rios? Que características teria? Qual seria a sua composição social? São perguntas que no texto nunca são formuladas e que, em algum momento, caberiam aos urbanistas, com seus planos e obras, responder. Sarmiento não define o traçado, nem imagina os volumes dos futuros edifícios, nem planeja o sentido das principais vias de comunicação. A cidade que não existe também carece de planta, não tem prefigurações, nem ruas, cruzamentos ou alamedas. Eventuais possibilidades ou restrições dadas pela topografia são ignoradas. Nem sequer se indica em que parte da ilha seria conveniente ou estratégico estabelecer o porto principal. Não há nenhum interesse estético em fundar alguma cidade ideal pautada pela ordem e as simetrias, nem se pretende criar perspectivas, vistas ou ornamentações próprias de um teatro urbano. Não há, de fato, uma reflexão específica sobre os modos de ocupação do terreno, nem se propõe discussão alguma sobre os usos e políticas das formas que deveriam reger a existência da capital.

Nos tempos coloniais, as novas cidades definiam a praça central e os edifícios contíguos como insígnias do poder, enquanto as missões e aldeamentos inscreviam com linhas retas e prédios emblemáticos as hierarquias que promoveriam o bom andamento da empresa evangelizadora. No século XIX, todo projeto fundacional também parece ter a necessidade de mensurar, distribuir e dar valor a diversas superfícies para legitimar-se e adquirir alguma verossimilhança. Falanstérios, colônias experimentais e outros projetos dos socialistas utópicos, que aspiravam a transformar o mundo, partiam de uma cuidadosa indagação sobre os usos possíveis dos espaços locais. Mais prosaicos, os empreendedores de fronteira, que aspiravam a criar assentamentos fugazes até esgotar as riquezas disponíveis nos arredores, deviam antes calcular, como os aventureiros do século XVI, o sítio mais propício para cumprir seus objetivos. Sarmiento, porém, associava o jesuitismo com o atraso e o passado, e em nada se parecia a esses cobiçosos descobridores que perseguiram súbitos enriquecimentos. Estava bem informado sobre modelos alternativos de sociedade e, em suas recentes viagens, havia conhecido entre outros a Eugène Tandonnet, discípulo e propagandista do pensamento libertário de Fourier, mas não comungava com o socialismo nem com seus princípios doutrinários, que observava com desconfiança e incredulidade.

Contrariando, talvez, as expectativas dos leitores, Sarmiento evita oferecer desenhos e precisões que ajudem a vislumbrar a futura urbe. Esta omissão ou aparente descaso com as minúcias do planejamento urbano podem ser entendidos como resultado das urgências do autor, ou como evidência de que outras prioridades animavam seu discurso. Afinal, o opúsculo era uma apologia, não uma pintura descritiva. Havia sido escrito com o intuito de dar à luz e justificar a existência de uma nova capital para os estados confederados. Assim sendo, para que serviria uma cidade que carecia de medidas, materiais e contornos concretos, que era mera projeção sem projeto e que unicamente possuía *um nome*? Para que, então, postular a invenção de uma capital para um estado que ainda não existia?

Responder a essas perguntas é o propósito central da obra. Todo o ensaio, por certo, é construído a modo de resposta a essas interrogações que, em forma tácita, guiam toda a deliberação. Sarmiento não se preocupa em imaginar as eventuais formas do visível que definiriam as singularidades de Argirópolis, mas jamais deixa de ser incisivo e insistente quando se trata de defender as virtudes da sua ideia. Com as armas do polemista que caracterizam sua prosa, impõe-se a missão de fundamentar, com ênfases, documentos e argumentos, a utilidade e a premência da fundação da cidade em Martín García.

O primeiro motivo em favor das suas hipóteses já estava inscrito no subtítulo: “solución de las dificultades que embarazan la pacificación permanente del Río de la Plata”. Mais adiante, no segundo capítulo, instará “a entrar en un arreglo definitivo de este triste estado de cosas, que ha hecho del Río de la Plata la fábula del mundo, y un caos de confusión y de desastres” (SARMIENTO, 1850, p. 16). Contra tanta confusão e desastres que haviam marcado a história da região desde os tempos da independência, a cidade no meio do rio seria o recurso que desviaria o devir americano desse destino fatal, que para Sarmiento estava cruamente personificado nas figuras dos caudilhos e tiranos e nas mitologias da guerra. Contra esses representantes da inveterada barbárie, a cidade serviria de base e ponto de partida para a expansão do progresso. Se toda cidade, para Sarmiento, é foco civilizatório, essa cidade em particular, ancorada entre as margens do tumultuoso rio, seria duplamente benéfica, já que irradiaria a ordem, promoveria o império da lei e estabeleceria a paz e o equilíbrio essenciais para o bom desenvolvimento da futura confederação. Argirópolis seria assim o lugar comum, a capital permanente, a inflexão no espaço e no tempo capaz de vencer os desencontros e de obturar para sempre os ominosos retornos do passado. A cidade

seria em si mesma a consequência e a prova da superação dos conflitos devastadores e constantes. Seria, enfim, o emblema da pacificação definitiva que as diversas regiões haviam tentado em vão conseguir, fracassando sempre, ao longo de todas essas décadas.

A localização da ilha, equidistante dos dois portos principais do Prata e coroando o encontro dos dois grandes rios, o Uruguai e o Paraná, já indicaria um bom auspício. Conforme as teorias que reivindicavam a influência do meio na caracterização das sociedades, a sua favorecida posição, no centro da bacia, daria naturalmente marco ao desenvolvimento de convivências harmoniosas e de políticas justas. A mera existência da nova capital obrigaria a redefinir os poderes centralizadores de Buenos Aires, que haviam gerado (e continuariam gerando) uma fonte constante de conflitos entre as províncias. Argirópolis mitigaria as perpétuas rivalidades e disputas alfandegárias entre Buenos Aires e Montevideo, estabelecendo uma administração mais equilibrada do comércio portuário, que redundaria em mútuo benefício e favoreceria os fluxos e as comunicações com as províncias do interior e com o mundo atlântico.

Nesse aspecto, como em tantos outros para Sarmiento, os Estados Unidos, que o autor acabara de visitar, ofereciam o modelo a ser seguido. Os rios Paraná, Paraguai e Uruguai poderiam ser os Hudson e os Mississipi do sul, “ríos desiertos y casi inexplorados no hace veinte años y que hoy surcan cuatrocientos vapores y veinte mil embarcaciones de vela” (SARMIENTO, 1850, p. 32). Como no norte, os rios do Prata tinham todas as condições para canalizar o progresso e albergar nas suas margens grandes e prósperos centros urbanos. As terras férteis e ainda desertas seriam o Ohio que acolheria os grandes contingentes de imigrantes, e Entre Rios poderia ser “el país más rico del universo”. A posição autonômica da ilha, nessa certa interseção das águas, seria o signo da concórdia futura, da mesma forma que a fundação de Washington, a cidade surgida do nada, nascida para servir como capital garantia a estabilidade da federação norte-americana. Para Sarmiento, Argirópolis seria ainda mais adequada e propícia do que Washington para cumprir essa função:

Martín García llenaría aún mejor que Washington entre nosotros el importante rol de servir de centro administrativo a la Unión. Por su condición insular está independiente de ambas márgenes del río; por su posición geográfica es la aduana común de todos los pueblos riberaños, entrando desde ahora en mancomunidad de intereses comerciales y políticos el Paraguay, Corrientes, Santa Fe, Entre Ríos y

la República del Uruguay; por su situación estratégica es el baluarte que guarda la entrada de los ríos; y puesta bajo la jurisdicción del gobierno general de la Unión será una barrera insuperable contra todo amago de invasión (SARMIENTO, 1850, p. 20).

Impulso à exportação, fim dos antagonismos, integração regional, favorecimento das navegações, disseminação das ideias que advogam a liberdade, o progresso e o fim de toda tirania, distribuição adequada das rendas, criação de uma promissora pátria para os emigrantes do mundo, articulação conjunta para compensar o poderio do vizinho brasileiro, inserção da área do Prata nas redes de intercâmbio globais, pacificação duradoura, um futuro de grandeza: essas seriam para o autor as magníficas consequências da fundação de Argirópolis. Amparada na sua situação geográfica, que facilitaria a defesa em caso de eventuais ataques externos e favoreceria o comércio em tempos de paz, a cidade-ilha em Martín García seria capaz de impulsionar todas as potencialidades, até então anuladas ou represadas, da região. A capital serviria de garante da liberdade comercial dos estados, beneficiando diretamente os vastos territórios compreendidos pela Banda Oriental, Santa Fé, Entre Rios, Corrientes e Assunção e suas áreas de influência, e por extensão a todas as províncias do norte e do oeste, de Cuyo ao Alto Peru. Como escreve Sarmiento, “El objeto de una Confederación es reunir la fuerza colectiva de la nación al provecho y ventaja de cada uno de los Estados asociados”. (SARMIENTO, 1850, p. 23). Argirópolis seria assim o local ideal da fusão dessa força coletiva, o sítio que inauguraria uma nova era para as nações do cone sul.

Essa fusão, em todo caso, não aconteceria por obra da providência divina nem pela mera energia gravitacional da ilha. Esses tão desejados efeitos deviam ser incentivados, deviam obedecer a uma planificação, a ser cumprida sem tardança na já iminente etapa que começaria com o derrocamento de Rosas. Esse programa, cujos traços gerais já estavam anunciados no *Facundo*, contaria agora com Argirópolis como peça central. Como dissemos, Sarmiento não se entrega ao exercício de imaginar uma vista da sua cidade fluvial, nem se preocupa por definir seus traços peculiares, mas isso não significa que Argirópolis fosse apenas um ente abstrato, produto de uma elucubração apressada. Pelo contrário, se Sarmiento omite detalhes urbanísticos e jamais menciona edifícios, praças ou vias públicas, é muito firme ao definir tudo aquilo que não poderia estar ausente e que seria imprescindível para que a capital pudesse operar e cumprir

seus propósitos republicanos. Para que Argirópolis pudesse existir, precisava, antes de tudo, de instituições.

A primeira dessas instituições, a mais importante e essencial, é o Congresso. Se houvesse uma única causa que justificasse a fundação da capital, essa seria a de sediar as deliberações do *Congreso General*, entendido como órgão representativo máximo composto por todas as partes da confederação. Seria o lugar do debate e da conciliação, o berço comum das leis que impeliriam a livre navegação dos rios e a afluência do comércio exterior e interior. Como a capital mesma, o congresso seria a prova da soma e da união entre os membros, que reverteria o enfraquecimento das repúblicas e a desagregação sofrida pelas nações sul-americanas a partir da independência. Situado no ponto mais elevado de Argirópolis, o edifício do congresso seria o emblema da legalidade e do consenso, ocupando o lugar de maior destaque dentro do baluarte da cidade-ilha.

No capítulo V, o autor enumera as outras instituições que compo-riam o núcleo administrativo estatal:

La aduana de los estupendos ríos que recorriendo medio mundo vienen a reunirse en sus puertos atraerá allí cien casas de comercio. El Congreso, el presidente de la Unión, el tribunal supremo de justicia, una sede arzobispal, el Departamento Topográfico, la administración de los vapores, la escuela náutica, la universidad, una escuela politécnica, otra de artes y oficios y otra normal para maestros de escuela, el arsenal de marina, los astilleros, y mil otros establecimientos administrativos y preparativos que supone la capital de un Estado civilizado, servirían de núcleos de población suficiente para formar una ciudad (SARMIENTO, 1850, p. 36).

Junto com as entidades militares, a Igreja, o judiciário e os órgãos de fiscalização e implementação das políticas públicas, não surpreende encontrar nessa listagem várias e diversas instituições educativas, que seriam encarregadas da formação integral do cidadão nos níveis técnico, de magistério e superior. O Sarmiento previsor de Argirópolis é coerente com as teorias pedagógicas previamente defendidas em *Educación popular* e em tantos outros folhetos e escritos, e prefigura já sua posterior atuação como presidente da nação, quando implementaria efetivamente as propostas aqui defendidas. Todas essas instituições seriam assim o coração da cidade-ilha, os alicerces fundamentais de um modelo cívico que exaltava um postulado simples de enunciar e difícil de realizar: uma única capital para uma única nação.

Em 1850, Sarmiento cultuava a hipérbole e (ainda) o otimismo. Com a mesma convicção que havia animado as lembranças de *Recuerdos de província*, estava escrevendo, nas páginas de *Argirópolis*, um tratado político e um programa futuro de governo, enfatizando a viabilidade e a relevância das ideias defendidas. Pretendia, de alguma forma, delinear uma espécie de *proposta de lei* que pudesse ser aplicada em breve, quando o país fosse outro, quando condições mais favoráveis, que muitos já adivinhavam no horizonte da pátria, fossem finalmente efetivadas. Faltava muito pouco, de fato, para que essas condições de possibilidade, com a batalha de Caseros e o fim do rosismo, se tornassem mais palpáveis e reais.

Os ventos da história pareciam propícios e alentavam a postulação de uma nova organização nacional. *Argirópolis* pretendia responder a esse magno desafio que as circunstâncias estavam preparando. No entanto, apesar da razoabilidade da sua proposta, da abundância de proposições e documentos que avaliassem seu projeto, Sarmiento parece não conseguir livrar-se de uma tensão que (provavelmente contra sua vontade) haverá de acompanhar todo o ensaio. Pela própria natureza de *Argirópolis*, que evoca algo inexistente e que poderia nunca existir, essa tensão se estabelece entre o plano e a promessa, entre uma alegação fundamentada e um componente lábil, marcadamente imaginário, que acaba permeando toda a argumentação, ou, como assinala Susana Villavicencio (2010), entre o programa e a utopia.

Ao potencializar as virtudes da ilha a partir da sua condição de continente vazio e à margem, ao aludir a um futuro de esplendores nunca vistos, Sarmiento cria uma fábula da iminência que entra necessariamente em conflito com os dispositivos analíticos que sustentam seu discurso. Há um embate permanente entre o tom didático e taxativo do estadista e a confiança abissal do visionário; entre o árduo raciocínio e o devaneio; entre as ilusões e as certezas que impregnam o texto. Sarmiento mesmo não ignorava a existência (e os riscos) desse embate, que será brevemente interpelado através dos significados possíveis de uma palavra dúbia e polissêmica. Essa palavra é “sonhos”:

¿Dirásenos que todos estos son sueños? ¡Ah! Sueños, en efecto; pero sueños que ennoblecen al hombre, y que para los pueblos basta que los tengan y hagan de su realización el objeto de sus aspiraciones, para verlos realizados. Sueño, empero, que han realizado todos los pueblos civilizados, que se repite por horas en los Estados Unidos, y

que California ha hecho vulgar en un año, sin gobierno, sin otro auxilio que la voluntad individual contra la naturaleza em despecho de las distancias (SARMIENTO, 1850, p.36).

“Seria, afinal, a cidade de Argirópolis apenas um sonho?” – pergunta Sarmiento. “Sim e não” – responde. É um sonho que deve ser sonhado, em todo caso. Um sonho que em outras terras se tornou real, um sonho que, contudo, no Prata poderia nunca deixar de ser apenas uma *aspiração*.

Ambivalente como um sonho truncado, a cidade idealizada para ser capital permanente da confederação nunca seria construída na ilha de Martin Garcia, nem em parte alguma. Continua como quando foi formulada, sendo pura enunciação, feita de presságios, desejos e expectativas, como se estivesse toda contida em um sonho. “Sarmiento, el soñador, sigue soñándonos”, diria Borges (1986, p. 899) em um poema indiscriminadamente citado.¹ Se *Argirópolis* existe de alguma forma (dessa forma em que existem as ideias extravagantes), é para ratificar esse verso. Se existe ainda, é para continuar sendo o que, de fato, jamais pôde deixar de ser: uma utopia. Paradoxalmente, essa dimensão utópica parece ser hoje a única que permite avivar sua perduração, a única que instiga ainda a evocar as ilusórias, clássicas e algo remotas etimologias que se conservam no seu nome.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luís. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1989.

MOLLOY, Sylvia. Sarmiento, lector de sí mismo em Recuerdos de provincia. In: **RI**, LIV, 143, (abril-junio 1988), p. 407-418. Disponível em Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2010. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5354>.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Argirópolis**. Santiago: Imprenta de Julio Belín y Cia, 1850.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Recuerdos de provincia**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.

1 O poema, intitulado “Sarmiento”, foi publicado em 1964, no volume *El otro, el mismo*.

VILLAVICENCIO, Susana. Argirópolis: territorio, república y utopía en la fundación de la nación. In: **Revista Pilquen**, Año XII, número 12, 2010, p. 1-9.



CALIBAN'S REORDERING OF HISTORY

Exile, language, and assertion of black identity

Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)

In honor and memory of Professor
Rosilda Alves Bezerra,
State University of Paraíba

George Lamming often uses images and metaphors from Shakespeare's *The tempest* (1611) in order to speak of the History of the Caribbean, colonialism and struggle for decolonization, the cultures and identity formation of the islands' peoples, and of his own experience as a postcolonial writer, placing the experience of exile in the heart of his reflections. He also makes recurrent use of Trinidadian C. L. R. James's *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo revolution* (1938), which narrates the events that led to the Haitian Revolution, highlighting the importance of this insurgency for Caribbean History and the formation of a Black consciousness throughout the region.

Perhaps no other region in the world is so profoundly marked by the experience of exile as the West Indies. The Euro-centered historical process which forges a so-called West-Indianness begins in the age of the great voyages across the Atlantic, goes on with a persistent colonial politics of physical and cultural extermination, and

the insertion of African slavery to cope with the toughness of the plantation. The region is also stage of great insurgencies, especially the Haitian and Cuban revolutions of the early 1790s and late 1950s. Lamming is vividly identified with the experience of exile, be it internal, when still living in his native Barbados, as presented through the boy G, protagonist of his first novel *In the castle of my skin* (1953), or external, especially when he moves to England, as shown in the essays of *The pleasures of exile* (1960).

NO EXTRAORDINARY DEPARTURES: LANGUAGE, COLONIALISM, AND SLAVERY

When the deposed Duke of Milan reaches the shore of the supposed uninhabited island, floating on imaginary geographies that linked Mediterranean and Caribbean waters, he demonstrates the thirst for power he had neglected at home. A usurped duke who becomes the usurper himself, Prospero soon appropriates of the qualities of the island, controlling the local sources of subsistence and compelling the native islander, Caliban, into enslavement. The duke then develops a Euro-centered language of colonization through which he states his self-declared racial and moral superiority, justifying the conquest of the island, animalization of native inhabitants and the degradation of their cultural values, as well as their enslavement or even extermination.

The process of conquest and colonization exercised by Prospero over Caliban is accomplished through the dominion over discourse. Prospero controls speech in the play. He is the one who narrates to Miranda their story before arriving on the island, including the memoirs of his beloved and virtuous wife. Prospero also manipulates the young couple, Ferdinand and Miranda, to meet and crave for each other, as well as he directs the King of Naples to bless the union of the two youthful nobles. Prospero's domain over discourse is cleverly portrayed in *Prospero's books* (1991), filmic adaptation of Shakespeare's *The tempest* written and directed by Peter Greenaway, in which Prospero voices all the other characters' speeches, in a metafictional process which ends up in the handwriting of *The tempest* itself.

This Euro-centered discourse when used to interpellate the island's previous inhabitants is even more emphatic, revealing a

colonialist ideology which dehumanizes other peoples and deprecate indigenous cultural values. Prospero describes Sycorax as a witch of African origin, practitioner of black magic, who was not killed in her homeland only for finding herself pregnant. He contrasts his supposed white magic with what he considers Caliban's mother's unholy spells, although, when closely observing the Milanese sage's magic practices, they seem as rough as Sycorax's. He narrates Sycorax's misadventures, and how she would have left Ariel trapped in a cloven pine. He then emotionally blackmails the spirit to perform his commands alluding to a never-ending sense of gratitude and an always deferred promise of liberty. In relation to Caliban, it is the man of books who claims a treacherous attempt from the part of the native against Miranda's virtue as excuse for his confinement and enslavement.

The clear dissention such a discourse caused between Europeans and other peoples places the conquerors in a position of moral and cultural supremacy. *The tempest* presents several paradigmatic examples of a European superiority complex: demonization of Sycorax's knowledge and practices as well as desecration of local religious beliefs, condemnation of Ariel to servitude, brutalization of Caliban, abrogation of a native language, use of torture and enslavement (if not extermination) of a native population. All these colonialist politics lead to the conquest of the island, justifying all sorts of atrocities against those who were considered uncivilized, especially those under the regime of enslavement, as described more than once by Lamming, when making reference to Toussaint L'Ouverture's revolt as expounded by James in *The Black Jacobins* (1938):

After the slaves were encamped in Haiti, torture became a common method of persuading them to work. In some cases, they were roasted; others were buried alive up to the neck, their heads smeared with sugar that the flies might devour them; they were fastened to nests of wasps, made to eat their excrement, drink their urine, and lick the saliva of other slaves. A great pastime too, was to fill them with gunpowder and strike a match somewhere near the hole of the arse. There is a similar sadism in Prospero whenever he is moved to threaten Caliban for his rebellion. (LAMMING, 2009, p. 98-99).

Scrutinizing this totalizing colonial enterprise, Lamming reserves an especial attention to language. Caliban is taught a new language and culturally becomes entrapped in this new tool of thinking, perceiving reality, and of communicating, as presented in the famous

verses "You taught me language, and my profit on't / Is I know how to curse" (SHAKESPEARE, I.ii.427-428). Language becomes gift and damnation, a perfect instrument of Empire through which the inner domain of the spirituality, encompassing the fundamental marks of cultural identity (CHATTERJEE, 2010) is colonized. Through language, the spiritual journey of colonized subjects is tied to that of the colonizers, making of indigenous populations and enslaved groupings in the diaspora imperfect scribbles of the European conquerors. "Prospero has given Caliban Language; and with it an unstated history of consequences, an unknown history of future intentions" (LAMMING, 2009, p. 109). Caliban's cultural identity is then to be realized in and restricted to the European language, leaving the islander with no other possibility than to adapt spiritual values that only reinforce his cultural exclusion.

Caliban becomes a mimicry of what he will not be allowed to be. "Therefore, all of Caliban's future – for future is the very name for possibilities – must derive from Prospero's experiment which is also his risk" (LAMMING, 2009, p. 109). According to Lamming (2009), Caliban is a kind of Adam who is taught language so that he can name beings and things, all under restricted limits. Knowledge is forbidden for the biblical first man, although he is introduced to the instrument through which it is achieved. Similarly, Caliban acquires a European language, but his possibilities are restricted. "Caliban can go so far and no further. Prospero lives in the absolute certainty that Language which is his gift to Caliban is the very prison in which Caliban's achievements will be realized and restricted (LAMMING, 2009, p. 110).

The risk of Caliban represents a profound alienation of himself, to the extent that he can no longer be who he was before the process of conquest nor is he allowed to become who he is demanded to be. Shakespeare's savage and deformed slave, used by Lamming as a metaphor for the Caribbean islanders, is the result of the great voyages across the Black Atlantic, a diasporic subject ruptured by a historic process of conquest and enslavement that leads to the settlement of the so-called Brave New World, despite the antiquity of some of the region's populations. This situation leads the character to a profound sense of exile, an eternal sense of estrangement with himself, in a process of de-personalization that involves Psychology and Geography, internal and external movements.

Deprived of any 'extraordinary departure', Caliban is tied to Prospero's language as the result of a totalizing process of colonization. As Franz Fanon (1952) has emphatically alerted, however,

colonized subjects have always confronted the so-called 'dependency complex' and have revolted in different places and times against the oppression of colonialism. Despite Prospero's sovereignty over the island, Caliban has revolted, and has learned how to curse.

A TEMPESTUOUS NEW LANGUAGE: REVOLTS AND THE REORDERING OF HISTORY

Prospero's arrival and conquest of Shakespeare's imagined island has led Caliban to several forms of imprisonments. He who was once king is now secluded and stied in the hard rocks of enslavement. Entrapped in Prospero's language, his wordy purposes are now known through an alien perspective. Confined in new cultural and religious systems, he becomes a mimicry of his oppressor Other. Arrested by an ideological discourse of racial and cultural supremacy, Caliban is dehumanized and reduced to a gabbling brutish thing. All this leads to an irredeemable sense of alienation, an irreconcilable sense of detachment from place and self.

This is a fairly paradigmatic metaphor for the Caribbean subjects during the early colonization of the Caribbean, especially for blacks forced into slavery in the diaspora. On the shores of Africa, they went through rituals of abdication and forgetfulness, crossed doors of no return, and headed to unknown and empty horizons. Like human spiders, they crowded the cargo of slave ships, already in the Middle Passage experiencing a process of dehumanization with no parallel in Western History. At the New World plantations, these enslaved subjects meet the most inhuman situation, worst labor condition, along with the sadism of their masters. Exiled from their native landscapes and themselves, they carry with them reminiscences of who they were and traces of who they will become.

Echoing James's *The Black Jacobins*, Lamming addresses the cruelties faced by enslaved subjects on the islands of the Caribbean in the 18th century.

These men [Africans exiled in Haiti] were property as a plough is the property of any English farmer. They were fed, kennelled, and pushed around as ploughs may be polished, transported, and stacked for safe keeping. And in the eyes of their owners, they had no language but the labour of their hands, if these hands, like the prongs of the plough, showed signs of weakening, the property was disposed of; buried or burnt while it was still alive. (LAMMING, 2009, p. 120).

Slavery has de-personalized and commodified human beings, and this was only possible through the use of extreme violence. Enslaved blacks are equalized to farm appliances and simply discarded when they no longer are able to cope with the hardness of the farm labor.

Colonialism and slavery, however, have always been defied by revolts. James in *The Black Jacobins* and Lamming in *The pleasures of exile* focus on the biggest of them, “the only successful slave revolt in history”, according to Lamming (2009, p. 119), the one that confronted the French Empire in its acme, resulting in the constitution of the sovereign state of Haiti along with the abolition of slavery in the ex-colony of Saint-Domingue. With the Haitian Revolution led by Toussaint L’Ouverture, some of the ideals of the French Revolution were tropicalized and the notion of citizenship was racialized.

Revolt was in the air, in the thin air of the then French colony of Saint-Domingue.

Eh! Eh! Bomba! Heu! Heu!
Cango, bafio té!
Canga, mouné de lé!
Canga, do ki la! Canga li!

[Translation: *We swear to destroy the whites and all that they possess; let us die rather than fail to keep this vow.*]¹ (LAMMING, 2009, p. 124).

As explained by Valéria Menezes (2019), voodoo dances, songs and rituals were forbidden, but they were widely practiced concealedly all over Saint-Domingue. The song above, performed at the ancestral rhythm of drums, was widely known among the enslaved blacks especially for its defiant tone, announcing a restorative revenge to come. Despite the strange words, the white colonists and enslaved blacks’ masters could understand the message and could but be afeared of the noises, sounds and airs of the island.

It is believed that this song was part of a ritual performed by the houngan Dutty Boukman as an exhortation for a fearless combat in the night of August 22nd, in Bois Caiman, where fugitive enslaved blacks assembled to plan the first huge insurrection against the white colonialists and enslaved blacks masters of the colony of Saint-Domingue. In 1988, UNESCO appoints August 23rd as the

1 For a deeper debate on whether this ritual performance by Dutty Boukman really happened or not, or on whether this song was part of it or not, and on the origins, translations and possible meanings of this song, see Alasdair Pettinger’s texts and blog.

International Day for the Remembrance of the Slave Trade and of its Abolition, an especial date for reflecting on the history and consequences of the slave trade through the Black Atlantic.

Lamming narrates:

One night in July, 1791, there was a terrible storm. The forests shook with wind. Rain washed everything clean. Lightning burnt the leaves. But the thunder was elsewhere. It did not descend from a great burst of cloud. It rose, instead, from the preparation of the slaves. (LAMMING, 2009, p. 124).

Fugitive enslaved blacks had benefited from the northern mountains of the island, now they take advantage of the elements. Enlightening the night, they set fire in the plantations just to be followed by their comrades in the plain. In the forested mountains of northern Haiti, having alligators for witnesses, History was redressed.

Violence dictated the new order, in a process of restoration that reclaimed deep waters of unnameable cruelties, torture, and humiliations. Fire is now the element of rehabilitation and self-assertion. Lamming poignantly depicts the scene:

Action and intention became part of the same plan. Without the least hesitation they went to work; and in less time than the birds were allowed to fly, the whole place was a furnace. Poison had given way to fire. There was a straight fight between masters and slaves. Casualties would happen in the course of burning, but nothing could have been no less a triumph. Their prison would have crumbled. They burnt and tortured as they had seen their owners burn and torture those slaves whose death would be sanctified by these fires. Haiti could sink with fire under the sea; but the miracle had happened. The ploughs had spoken. The human spirit had been redeemed, inscribed in fire by one act of freedom. (LAMMING, 2009, p. 125).

Poison, eventually used to murder some masters or, in an act of desperation, to slay enslaved blacks' children in order to break the chains of slavery, now concedes protagonism to a redemptive fire. A new language was established in fire, and all was all ignited in a stormy night. This tempest, however, was not conjured by Prospero.

A new Caliban emerges, now in the form of a Black Haitian. According to Lamming (2009, p. 124), James, in *The Black Jacobins*, "shows us Caliban as Prospero had never known him: a slave who was a great soldier in battle, an incomparable administrator in public

affairs; full of paradox but never without compassion, a humane leader of men". Toussaint L'Ouverture becomes the military commander of a most improbable army. Lamming highlights that "the transformation of slaves, trembling in hundreds before a single white man, into a people able to organize themselves and defeat the most powerful European nation of their day, is one of the great epics of revolutionary struggle and achievement" (2009, p. 110). The ex-enslaved subject avatarred as a Black Jacobin leads the Haitian Revolution and helps reordering the course of Caribbean History.

A new language requires to be taught and learned, a new sense of language capable of bearing "witness to the miracle of the plough which now talks" (2009, p. 110). Prospero's bony language, so well absorbed by the colonial psyche, needs to be reformed. "We shall never explode Prospero's old myth until we christen Language afresh; until we make available to all the result of certain enterprises by men who are still regarded as the unfortunate descendants of languageless and deformed slaves" (LAMMING, 2009, p. 118-119). History is to use other names, other words, in order to have its purposes known.

Based on the experience of exile, Lamming suggests that Shakespeare's New World drama conveys the paradox of enacting the past and outlining the scenery to come:

The tempest is a drama which grows and matures from the seeds of exile and paradox. Through a process of poetic schematization, it contains and crystallizes all the conflicts which have gone before. It is the poet's last will and testament; but the details of the legacy read like an epitaph: an apology for any false dividends which Art—meaning all method and experience of transformation—may have brought home. (LAMMING, 2009, p. 95).

At the same time that it metaphorically dramatizes the savagery and deformation of European colonialism and slave trade, it points to a legacy of diaspora and crisscrossed routes.

We know Prospero gets his Dukedom back and returns to Milan. Ferdinand is to marry Miranda, annexing Milan to Naples, conquering through promises of love what his father was unable to do through political subterfuge. Ariel is freed at last. Caliban, however, is left to his own fate, with an indecipherable promise to be wise and seek for grace. Lamming inquires:

For where, we wonder, is our excluded Caliban? And what fearful truth will Caliban discover now the world he prized has abandoned

him to the solitude of his original home: the island which no act of foreign appropriation ever could deprive him of. (LAMMING, 2009, p. 96).

Exiled in his own native island, Caliban needs to reconstruct new forms of connection with place and self. The ex-enslaved islander, however, has acquired a new language through which he is capable of asserting a new sense of identity.

Crossing waters so many times crossed before, a new age of exile and alienation begins. Part of a wave of self-exiled subjects postcolonial Caribbean authors like Lamming who built himself a career as a writer in England, never forgetting the archipelago of his early memories. Exiled in a foreign landscape, those writers have to create a new sense of home, be it on Caliban's or Shakespeare's island. In a complex web of differences, a new sense of West-Indianness must be generated, but these authors are descendants of Caliban and heirs to his new language. Prospero's legacy is to be revised.

FINAL CONSIDERATIONS

According to Lamming (2009), the Caribbean is at once a landscape and a human situation. It is possible to move from island to island with the same sense of language. European colonization has constructed a discourse, a certain grammar through which watery geographies have been constructed, History has been textualized, and identities have been forged. Diaspora and slavery is at the core of this process, imprinting an intense sense of estrangement and alienation both in relation to place and self. Home has been a pretty harsh place and sentiment for enslaved blacks in the Caribbean, evangelized and supposedly civilized by the savagery of the whip.

Revolts, the biggest and most successful one being the Haitian Revolution led by Toussaint L'Ouverture, were able to deflect the course of History. A wave of redemptive violence falls over the ex-French colony of Saint-Domingue and not even the then Miranda, Empress Joséphine, or the Prospero of the moment, Napoleón Bonaparte himself, as Lamming (2009) puts it, were able to stop the insurrection or prevent the enslaved blacks to set themselves free. Ploughs have learned how to speak, reformulating Prospero's language and making it to encompass the History and culture of the Caribbean ex-enslaved blacks.

The tempest metaphorically presents the moldy pages of European History of colonialism and slave trade through the Black Atlantic. History penned in the cruel language of genocide, subjugation and exclusion, reducing human beings to substitutable appliances in New World plantations. It also performs, however, the resistance of enslaved blacks, showing that not even the savagery and sadism of the white colonialists and slave masters were able to break the spirit of enslaved blacks. Going beyond curses, Caliban reinvigorates Prospero's language, making it incorporate his historical perspective as well as his cultural identity.

In the epilogue of *The tempest*, it is possible to perceive past Middle Passages and crossings to come, in an ongoing process of exile, alienation and recovery through the Black Atlantic. Part of a generation of self-exiled postcolonial Caribbean authors, Lamming makes a kind of reversal voyage to unknown dukedoms. From within the once imperial center, these authors now write back, revising the European discourse of colonialism and slavery erected through Prospero's language. These new generation of Calibans have learned more than how to curse.

REFERENCES

- CHATTERJEE, P. Whose imagined community? In: CHATTERJEE, P. **Empire and nation: selected essays**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010. p. 23-36.
- FANON, F. **Pele negra, máscara branca**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- LAMMING, G. **The pleasures of exile**. Ann Arbor: Ann Arbor Paperback, 2009.
- MENEZES, V. S. **Zarité: a representação metonímica da descolonização haitiana**. 2019. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2019.
- SHAKESPEARE, W. **The tempest**. Ed. Bilingue Inglês e Português. Rafael Raffaelli, tradutor. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.



ONDE OS PÉS NÃO TOCAM O CHÃO

Travessia e exílio em 3052

Imara Bemfica Mineiro

Como epígrafe deste texto, colocaria uma música de Fela Kuti, *Water no get enemy*. Ocorre que transcrever um trecho da letra não só seria insuficiente como restringiria sua expressão mais extensiva e visceral, que transcende o alcance do registro escrito e que consiste, justamente, na razão da escolha. Reproduzir um excerto da canção atenderia ao regime de uma economia escriturística, mas sufocaria a potência fascinante que gostaria de evocar para abrir a leitura. Assim, fica o convite à escuta.

Efetivamente, a consolidação da escrita como parâmetro de legitimação histórica e cultural reduziu o repertório passível de ser visto pelas lentes da chamada modernidade ocidental. Inúmeras formas de organização comunitária e social, modos de significar e simbolizar a experiência, de produzir cultura, de lembrar o passado, viver o presente e projetar o futuro estiveram excluídas do regime de visibilidade vigente a partir do estabelecimento do capitalismo global. Não obstante tal exclusão epistêmica, a espoliação das forças de trabalho, terras e demais recursos dessas mesmas comunidades, por meio das práticas coloniais, conformou as condições de possibilidade fundamentais para a emergência e institucionalização da configuração geopolítica que agora experimentamos.

Amaka, adolescente arguta e perspicaz de *Hibisco Roxo*, romance de Chimamanda Adichie (2011), enche a casa com o som de Fela Kuti. A trilha sonora combina com as inquietações e o afiado senso crítico que dão o tom da personagem. Chimamanda Ngozi Adichie, como Ngũgĩ wa Thiong’o, Paulina Chiziane e Ondjaki – para mencionar apenas alguns nomes – são autores que têm operado, por meio da literatura, uma intervenção na miopia epistêmica e cultural que alicerçou o paradigma etnocêntrico da modernidade ocidental. O som de Fela Kuti, é certo, circula há mais tempo – desde os anos 70 – e tem um alcance diferente. Em todo caso, trata-se de artistas cujas obras provocam a reconfiguração das imagens difundidas sobre África e incitam à reflexão sobre as dinâmicas geográficas, políticas, econômicas, étnicas e culturais das quais derivam as condições presentes. Chamam atenção para a complexidade de relações e composições culturais que foram reduzidas, pela narrativa de uma faceta da modernidade, ao estereótipo de um “outro” anônimo, numérico e impalpável, por isso usualmente percebido com distância. Por meio da apropriação das línguas imperiais, à maneira do *Caliban* de Roberto Fernández Retamar (2006), esses autores inserem, na economia escriturística da modernidade (DE CERTEAU, 1998), sensibilidades, materialidades, culturalidades e historicidades silenciadas ou invisibilizadas pela narrativa parcial da modernidade. Lançam luz sobre sua “cara oculta” – qual seja, a colonialidade (MIGNOLO, 2017) – e, com seus textos de ampla circulação, tornam visíveis formas de ser, de saber, de entender-se, de relacionar-se com os demais seres e com o meio, obliteradas pelo olhar etnocentrado e hierarquizante que fundou a narrativa excludente da modernidade ocidental.

Com isso, operam uma intervenção na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), conferem espessura e complexidade ao que fora estereotipado pelo discurso universalizador da modernidade eurocentrada. Por meio da difusão de seus textos, inserem, no regime de visibilidade, o que fora reduzido e que estava na exterioridade da cultura escrita das línguas imperiais. Como a música de Fela Kuti, obras literárias de autores africanos têm tido maior alcance e circulação em outras latitudes, impactando sobre as dimensões simbólicas da distância e da alteridade. Conferem corpo, voz e humanidade ao que antes era um outro numérico, longínquo e abstrato; convidam à revisitação da história através de outras perspectivas, de olhares assentados em diferentes geografias e comunidades, fazendo lembrar que todo saber é situado, ressignificando, assim, os encontros do passado e as dinâmicas do presente.

É esse tipo de intervenção que a narrativa de Mamadou Dia realiza. 3052, título de seu livro, é a distância, em quilômetros, entre Dakar e Murcia. Embora senegalês, Mamadou Dia opta por escrever em espanhol. Com isso, torna possível aproximar os *hispanohablantes* do universo da imigração que relata, transformando o amontoado de números daqueles que se arriscam na *ruta canaria*¹ em seres animados, cujas aspirações e necessidades lembram a partilha da própria condição humana. Observe-se que não se trata de um escritor profissional ou autor consagrado como Paulina Chiziane ou Ngũgĩ wa Thiong'o. A narrativa que dá corpo ao livro é o cumprimento da promessa feita a amigos, a familiares e a si mesmo, de relatar a travessia do Senegal à Espanha e a experiência dos primeiros anos de exílio.

PERSEGUINDO UM SONHO

Entre 2004 e 2008, inúmeras embarcações partiram da costa africana em direção às Ilhas Canárias. Iam lotadas de pessoas que decidiram emigrar para prover condições mais dignas às famílias: na maioria, homens jovens que decidiram tentar a vida na Europa, embalados pelo sonho do Estado de bem-estar social e melhores condições de trabalho. Milhares chegaram à costa de Tenerife, outros tantos pereceram no trajeto. As condições da travessia são extremamente precárias e as embarcações, impróprias para o percurso. Tal fluxo de imigração gerou a chamada “crise dos cayucos”. *Cayucos* ou *pateras* são denominados os pequenos barcos de pesca, espécie de canoas com o fundo plano, que carregam dezenas, às vezes centenas, de pessoas pelo Atlântico na *ruta canaria*. Foi 2006 o ano em que se registrou o maior número de pessoas desembarcadas nessas condições: 31.678.² Mamadou Dia era um deles – 83 foram seus companheiros de viagem, entre os quais, alguns familiares e amigos.

1 A expressão *ruta canaria* refere-se ao trajeto entre a costa oeste africana e as Ilhas Canárias pelo qual passa um grande volume de embarcações com imigrantes que se dirigem à Europa desde os primeiros anos do século XXI. É considerada a rota mais perigosa da Europa. Em dezembro de 2020, estimava-se que 2.170 pessoas faleceram no intento de chegar à Espanha. Cerca de 85% delas morreram na *ruta canaria* (VEGA, 2020).

2 Conforme os dados da Organização Internacional para as Migrações da ONU, em 2004, chegaram à costa canária 8.426 pessoas nessas condições; em 2005, 4.715; 12.478 em 2007; e 9.191 em 2008. Nos anos subsequentes, foram registrados nú-

Outros amigos e conhecidos partiram antes e depois dele. Vários pereceram em *cayucos* que nunca alcançaram a costa. A emigração era como uma “nova epidemia”, relata Mamadou Dia, e a Espanha, um “vírus intenso” que acometia a juventude do Senegal: “El futuro en mi país se presentaba como un cubo vacío, una juventud sin empleo que desesperadamente se marchaba a la búsqueda de algo mejor [...] habían decidido jugarse la vida con el propósito de ayudar a sus familias en los problemas del día a día” (DIA, 2017, p. 38). Em 3052, a partida dos jovens senegaleses é descrita como uma espécie de imperativo moral, de responsabilidade familiar. É movido por esse sentido de dever que Dia abandona os estudos universitários para organizar a viagem.

Antes de partir, Dia tem consciência de que a viagem teria dois destinos possíveis: a morte ou a vida. Promete, então, que sendo seu destino o segundo, escreveria o relato da travessia. Dois meses depois de desembarcar na Espanha, fica sabendo que um *cayuco* com vários de seus amigos não conseguiu chegar. Fazer jus à memória dos que pereceram na *ruta canaria* acresce de propósito a promessa do relato. Essa é a origem de 3052.

Efetivamente, a primeira parte do livro é um convite à viagem, abordando desde o momento em que Dia entende, com espanto e apreensão, que seus amigos e parentes partiam em condições de risco incalculável até a sua própria experiência de travessia.

Hoy toca rehacer el viaje contigo, enfrentarnos las interminables pruebas de muerte que presenta el largo océano Atlántico, jugar nos la vida a cambio de nada o/y de todo para poder salvarnos y salvar nuestras humildes familias fatigadas por las múltiples inquietudes causadas por las consecuencias del mal comportamiento de occidente, los que nos hicieron sufrir la esclavitud, después la colonización y en fin nos ataron las manos con las cuerdas de las deudas externas, que en muchos de nuestros países superan el PIB. (DIA, 2017, p. 25-26).

Seu testemunho assume, pois, um tom de coletividade. A experiência individual é inserida em um panorama mais amplo, relevando aspectos históricos e condições sociais, chamando a atenção para o fato de que movimentos migratórios, como o que gera a “crise dos

meros gradualmente menores até 2019 (ILHAS..., 2020). Em 2020, voltaram a subir os números de *pateras* que chegam a Tenerife, sendo registrada a entrada de 23.023 pessoas (MARTIN; TASCA, 2021).

cayucos” e joga com a vida de milhares de pessoas, estão intrinsecamente articulados à dinâmica global dos últimos cinco séculos. Com isso, o relato de Mamadou Dia confere, por um lado, espessura histórica, econômica e social ao acontecimento que, pontualmente, é tratado como “crise” e, por outro lado, atribui volume, evocando carne e osso, subjetividades, aspirações, necessidades e existência aos números precisos da imigração ilegal e aos imprecisos dos que perecem nesse processo.

“Persiguiendo un sueño” são as primeiras palavras que lemos ao abrir o livro. Constam como uma espécie de subtítulo. Durante a travessia, em momentos de alguma tranquilidade e esperança, os jovens conversam sobre seus projetos: “ganar dinero, construir una casa para mamá y llevarla a la Meca. Nos imaginábamos la vida que nos esperaba en España: tener un trabajo, conseguir una casa y enviar dinero a nuestras familias” (DIA, 2017, p. 49). Sonhos dessa natureza movem Mamadou Dia e seus conterrâneos a lançarem-se ao mar, arriscando a vida em embarcações pequenas e vulneráveis.

TRAVESSIA: OS LIMITES DO TRÂNSITO GLOBAL

Desde que os pescadores identificaram o caminho para as Ilhas Canárias em seus GPS, inúmeras *pateras* zarparam de Gandiol, pequena cidade senegalesa onde vive a família de Mamadou Dia. Cada vez que os visitava, era informado da partida de amigos, irmãos e primos. A princípio, recebia a notícia com consternação – era como se tivessem se atirado em uma missão suicida: fazer tamanha viagem em um barquinho de pesca. Até que em determinado momento entendeu que, pelo bem da família, esse também deveria ser seu destino. Ajudou a identificar os interessados em fazer a viagem e a organizar a compra da embarcação e dos suprimentos. Um de seus irmãos mais novos, que era pescador, ficou entre os responsáveis pela condução do barco. A decisão de viajar foi tomada no feriado de 1º de maio de 2006. Dez dias depois, iniciavam a travessia.

Entre los pasajeros había trabajadores que representaban a todas la profesiones de mi país: pescadores, soldados, albañiles, mecánicos, agricultores, comerciantes, carpinteros, estudiantes... Ellos habían dejado todo para ir a España dorada. Pero, excepto los que eran pescadores, todos se mareaban y llevaban desde la noche vomitando lo que habían comido, hasta perder sus fuerzas. (DIA, 2017, p. 46).

Essa primeira noite indicava o teor da viagem: mal-estar, fraqueza e uma atmosfera quase generalizada de insegurança. Pouco tempo depois, o medo sequestraria grande parte da tripulação, fazendo pesar sobre eles um manto de silêncio sob o sol causticante, a escuridão da noite ou o furor da tempestade. Embalados pelo sonho dourado, lançaram-se em uma travessia aterradora em que muitos adoeceram e outros não resistiram vivos. Não abundava espaço, comida ou combustível. A viagem se realizava no limite das mínimas condições materiais.

3052 é organizado em pequenos relatos que se apresentam como cenas esparsas desse trajeto. O autor, ao mesmo tempo em que narra, reflete sobre o caminho. Entre as cenas da travessia evocadas, uma é a passagem por Goree, “la isla donde tuvo lugar el comercio inhumano de mis abuelos a los que llamaban ‘esclavos’. Los llevaban a la isla desde otros países del África negra y allí pasaban unos días, encadenados y encerrados en mazmorras, antes de cruzar el Atlántico hacia Europa o América” (DIA, 2017, p. 44).

Nesse momento, a viagem de Dia entrecruza-se com a de seus ancestrais, aqueles cujos braços ergueram a riqueza do mundo ocidental: “la fuerza de mi abuelos fue el motor del desarrollo” (DIA, 2017, p. 50). Presente e pretérito articulam-se na constituição da geopolítica moderna, recordando que tanto o capitalismo como a hegemonia eurocentrada ergueram-se às custas da instauração e difusão de múltiplas hierarquias pelos poderes coloniais (GROSFUGUEL, 2008; QUIJANO, 2005). Nesse sentido, a narrativa de Dia lança luz sobre o lado oculto da modernidade (MIGNOLO, 2017) para iluminar os trânsitos contemporâneos, conferindo-lhes um contexto que extrapola a imediatez de uma crise migratória.

Uma das repercussões do processo excludente de constituição da modernidade ocidental – que reverbera tanto as dimensões da colonialidade do poder quanto da colonialidade do ser (QUIJANO, 2005, WALSH, 2009) – concerne ao caráter falacioso da ideia de globalização como culminância da viabilidade de transitar entre diferentes pontos do planeta. As hierarquias coloniais ecoam nas possibilidades e condições contemporâneas de deslocamento, tanto por questões econômico-políticas, quanto por questões étnico-culturais.

Me parece injusto que unos tengan derecho a viajar hacia donde quieren y cuando quieren y otros no. Un europeo, sin importar su situación económica o estatus social, simplemente con tener la piel blanca, puede viajar a donde quiera y permanecer el tiempo que quiera. No

entiendo por qué un africano, sea cual sea su condición, no puede viajar hacia donde quiera. (DIA, 2017, p. 51).

Essa diferença, patente, inquieta Mamadou Dia. Enquanto ele e seus conterrâneos se expõem aos riscos e intempéries da travessia pela *ruta canaria*, torna-se cada vez mais evidente o caráter injusto do descompasso.

Quando un ciudadano europeo viaja a mi país es como un pájaro que pasa de una rama a otra. ¿Qué necesita un pájaro para viajar hacia otra rama? Nada, sólo sus alas; igual que un europeo, que solo necesita las ganas de ir. Pero si un africano quiere viajar para buscarse la vida, estudiar o visitar, es como si alguien quisiera devolverle la vida a un muerto. Imposible. (DIA, 2017, p. 72).

Depois de vencer a maior parte da distância, após apertos, miragens, mortes e desesperanças, surge a alentadora visão das ilhas a que se destinavam. Nessa altura, findam a comida e o combustível. Por sorte, passa por eles outro *cayuco* e lhes deixa um galão de diesel. Conseguem aproximar-se um pouco mais da costa, mas logo o motor para novamente. Quando o suplício da viagem ensaia terminar, surgem novos desafios. Viram-se sob o risco de morrer a poucos quilômetros da costa, depois de passar dias em alto mar e em condições desumanas para chegar até ali. Por sorte, são localizados pela guarda costeira, que vai ao resgate da embarcação. A partir daí, inicia-se outra etapa da imigração de Dia:

El barco de Salvamento Marítimo vino hasta la patera y salió un hombre vestido con traje de protección blanco, con guantes y una máscara. Las precauciones que tomaba aquel hombre hacia nosotros me sorprendieron bastante y me hicieron inquietarme por mi vida futura en este país. (DIA, 2017, p. 61).

LEITURAS DA EUROPA

Incerteza e receio marcam os primeiros dias em território espanhol: correm o risco de ser deportados de volta ao Senegal, jogando por terra todo o esforço da travessia. Foi o que aconteceu com a terça parte dos que viajaram com Dia. Ele ficou na Espanha, onde, a despeito da pobreza que assolava sua família em África, experimenta a

miséria pela primeira vez: “Tras dar vuelta por varias delegaciones de policía, nos llevaron a un campo militar que se encontraba en las afueras de Tenerife. Los primeros días de miseria en mi vida los viví en este campo” (DIA, 2017, p. 63). A partir desses dias iniciais de miséria, seguiram-se muitos outros, como vai relatando 3052. A imagem do *El Dorado* espanhol desfaz-se rapidamente no contato com o solo europeu. Isso decorre tanto em função do lugar – ou da ausência de lugar – que é concedido aos imigrantes como Mamadou Dia, quanto do modo de vida que encontra na Europa, bastante distinto do que imaginava.

De estudante universitário no Senegal a morador de rua na Espanha, passando fome, frio e catando comida no lixo, assim foi recebido Mamadou Dia pelo Primeiro Mundo: “Pasaba los días buscando comida tirada en los contenedores, bebiendo agua no potable en las fuentes. Me sentía olvidado, marginado, alejado de las demás personas con las que me cruzaba por las calles” (DIA, 2017, p. 74). A solidão é um dos principais aspectos da miséria descrita no relato: sentir-se ignorado, invisível, passar dias sem que ninguém lhe dirigisse a palavra. Trata-se de um isolamento peculiar, próprio do modo de vida com o qual se surpreende naquela sociedade. Seu antípoda seria, conforme o relato de Dia, a solidariedade como realidade, como base da comunidade e parcela fundante da cultura senegalesa. É o sentido de comunidade que impede que a pobreza vire miséria, garantindo que todos sejam recebidos para comer em casa, assegurando que cada um seja visto e reconhecido como parte de um todo. Trata-se de um distinto entendimento do mundo, da vida e da coletividade.

No contraste entre essas diferenças, Dia assenta sua leitura da Europa e relata as surpresas frente ao que destoa do imaginário sobre aquele lugar. O primeiro aspecto que o surpreende é o fato de que lá, como no *cayuco*, não se caminha sobre a terra: “habían conseguido, con los avances, echar cemento en toda superficie de la ciudad” (DIA, 2017, p. 65). Onde os pés não tocam o chão, o projeto de humanidade é alheio à Terra, adverte Krenak (2019). O sentido de humanidade estreita-se a uma visão míope de civilização, iludida pela ideia de que haja um “jeito de estar” neste planeta, um modo de caminhar mais “verdadeiro” ou certo (KRENAK, 2019, p. 8-9) cristalizado no projeto civilizacional. Tal concepção de humanidade, descolada da natureza e baseada na noção de indivíduo, esgarçou as teias do sentido de comunidade. Sem chão para pisar e sem olhos que o reconhecessem como parte de uma mesma totalidade, Dia experimentava a miséria.

As comunidades que se reconhecem como parte da natureza, que não se pensam alheias a ela, observa Krenak (2019, p. 11), são eventualmente consideradas como sub-humanidade. Seriam povos que (ainda) não naturalizaram os alicerces civilizacionais do “jeito certo de estar” no mundo. A análise de Dia sobre o que encontra na cidade supostamente rica e civilizada parte de um lugar de onde se vê como inusitada, ruidosa e sem sentido a barreira asfaltada entre os homens e a terra:

Mucha prisa, muchísima prisa, la gente andaba muy rápido, no hay que perder tiempo que es dinero. [...] Es casi imposible pisar la esencia de la tierra, todo está asfaltado. [...]

Los tacones de los zapatos suenan encima del gran tambor hecho de cemento que es la tierra. Es verdad que Europa no tiene nada que ver con África. Aquí hay mucho ruido. Las ciudades están llenas de ruidos, pero parece que soy el único que lo nota.

Bueno, a lo mejor es que vengo de un rincón subdesarrollado y que no somos tan avanzados. ¿Cómo no se dan cuenta? (DIA, 2017, p. 65-66).

Subdesenvolvido, subsaariano, subumano: posições aquém do “normal”, “esperado” ou “ideal”, conforme a régua do projeto civilizatório. Dia considera a inconsequência desse modo de estar no mundo: “Seguramente la tierra está sufriendo con tanta carga encima de ella. ¿Pero cuánto tiempo la soportará?” (DIA, 2017, p. 66). E ironiza: “Pero como aquí están tan avanzados, seguro que lo saben mejor que yo” (DIA, 2017, p. 67).

Além da relação com a terra, a relação entre as pessoas também chama a atenção de Dia e o faz questionar a ideia de riqueza:

En las calles no había sonrisas ni bromas ni relación, la gente estaba muy fría y seria. Todos se vestían muy elegantes; los chicos con trajes que les hacían parecerse a los actores de las películas que veía en África. Las chicas bien arregladas y bien pintadas, se parecían a las muñecas que tenía mi hermana, pero con caras serias y sin sonreír. Aquí la gente parecía que lo tenía todo, todo excepto la sonrisa y la facultad de relacionarse. (DIA, 2017, p. 67).

O Estado de bem-estar social, avalia Mamadou Dia, padece de pobreza. Uma pobreza distinta da de África, mas também lamentável e que faz vacilar as fundações do sonho vendido pelo discurso da modernidade ocidental:

No entiendo el hecho de tener tanta gente a mi alrededor y estar tan solo. Me gustaría poder salir del piso, entrar al de mi vecino y tomar un té con él mientras vemos las noticias sin ningún prejuicio. Pero la sociedad del bienestar no permite ese lujo; es fuerte tener una persona tan cerca y sentirla muy lejos, no compartir nada con ella. El bienestar ofrece un chalet con una piscina y un jardín pero sin tiempo ni oportunidad para estar allí. El bienestar te ofrece dinero, pero con un miedo que te roba la tranquilidad de disfrutarlo. El bienestar ofrece un salón bien equipado, limpio y ordenado, donde no se reúne nadie. El bienestar te da un coche con cinco asientos pero solo se usa uno, los demás parecen de decoración. El bienestar es avance que genera mucho miedo e ignorancia. Es dedicar tiempo a un desconocido internauta que está muy lejos, para que sea tu amigo, e ignorar el vecino del piso de enfrente. El bienestar es entrar cerrando y salir cerrando la casa, ser una persona cerrada que no se fía de nadie. El bienestar, al final, es ser pobre; tenerlo todo, hasta lo que no necesitas, pero no poder disfrutarlo. (DIA, 2017, p. 68).

A partir das leituras do modo de vida na Espanha, de como são recebidos os imigrantes que, como ele, chegam em busca de condições dignas de subsistência e, tendo em vista o alto risco da viagem, Mamadou Dia passa a considerar que a melhor saída talvez não seja cruzar os 3.052 quilômetros. O modelo de progresso difundido como “bem-estar” a ser almejado por toda a superfície do globo não passa de um esboço, ao mesmo tempo limitado e limitante, despejado mundo afora como parte do processo de homogeneização que tende a instaurar monoculturas do ser, do saber e do viver (SANTOS, 2010).

Tal esboço é limitado porque parte de regiões muito específicas do mundo, cuja hegemonia cultural prepondera sobre a extensão dos demais territórios sócio-históricos. E porque sua própria condição de existência é a permanência de um “fora”, de uma “exterioridade” que propicie, com força de trabalho, recursos e riquezas, esse bem-estar predatório.³ E é limitante porque vendido como aspiração

3 Para evocar apenas um exemplo que ilustre essa condição, os fundos de pensão que garantem a aposentadoria de cidadãos de Primeiro Mundo são alimentados a partir da especulação financeira nos chamados “países emergentes”, que oferecem mão de obra barata, matéria-prima barata e isenção de impostos a empresas estrangeiras ou multinacionais, às custas da propagação da pobreza e da exploração. A esse respeito, ver o documentário *Let's make money*, de Erwin Wagenhofer (2008).

universal, colocando-se como traçado monocromático de um futuro a ser almejado por todas as comunidades humanas, integrando as dimensões da colonialidade no que diz respeito ao imaginário, às cosmologias e às formas de significar nossa existência enquanto sujeitos coletivos. Assim, as diversas vozes, línguas, sons, cores, paisagens e memórias a partir dos quais se constituem os sonhos comuns esmorecem, empobrecem, estreitam-se no ajuste dessa outra monocultura, onírica, que homogeneiza os anseios pelo futuro.

DESCONSTRUINDO O SONHO

O divisor de águas entre a solidão miserável e uma experiência mais humana na Espanha foi a decisão de Mamadou Dia de se oferecer ao trabalho voluntário na Cruz Vermelha. Avaliada desde a perspectiva do individualismo ou da lógica do paradigma econômico, essa decisão seria um contrassenso: alguém que carece de muito, um pária naquela sociedade, coloca-se na posição de quem oferece, de quem quer ajudar, contribuir sem esperar em troca qualquer retribuição financeira. O aparente contrassenso é justamente sintoma da existência de outras lógicas, de outros paradigmas que confirmam sentido à existência em comunidade.

Nos dicen siempre que los inmigrantes no quieren integrarse, pero la realidad es que no nos dejáis integrarnos. Una sociedad donde no hay libertad sin derechos: me busca la policía y la Guardia Civil, me insultan los ignorantes que no quiero llamar racistas, los analfabetos me amenazan porque piensan que les voy a quitar el trabajo. (DIA, 2017, p. 91).

Este não é o futuro que deseja para seus irmãos mais novos, para as crianças que, como ele, crescem no gargalo da pauperização de África, em imensa medida resultante da incansável transposição de riquezas no fluxo Sul-Norte e do fomento do caos político e social por parte dos interessados em assegurar a perpetuação desse fluxo. Com isso, o sonho da Espanha “dourada” que o induziu – ele e milhares de outros jovens – a arriscar a vida num *cayuco* é desmantelado.

La verdad es que España no tiene nada que ver con El Dorado que soñábamos cuando estábamos en Senegal. Los españoles, hay de todo tipo. Tengo muchos amigos, pero también hay muchos ignorantes. [...]

Hay muchos ricos pero también hay muchos pobres. [...] Aquí he llegado a ver condiciones de vida que no me esperaba: gente sin hogar, otros que se buscan la vida en la basura, otros que viven en cuevas, otros en coches abandonados, niños que no van a la escuela. Lo que sucede es que las imágenes de los pobres de Europa no nos llegan a África; la televisión nos engaña enseñando sólo la parte bonita. (DIA, 2017, p. 103).

Escreve Dia em carta a um irmão mais novo, Assane, reproduzida em 3052. Parece-lhe imperativo desconstruir o sonho do *El Dorado* para evitar que mais e mais jovens se lancem, iludidos pela falácia do bem-estar e da integração na Espanha às intempéries da travessia e da exclusão. Para isso, é preciso contrastar as leituras do Primeiro Mundo que realiza a partir de suas vivências com as imagens difundidas em profusão. Comenta sobre as reais expectativas de trabalho para os imigrantes na Europa, a despeito de sua capacitação e habilidades:

Te puedo confesar que muchos paisanos se decepcionaron de la realidad que les ha reservado esta tierra, que casi nos cuesta la vida. Nosotros aceptamos cualquier tipo de trabajo porque no hay elección, muchos diplomados recogiendo frutas o poniendo ladrillos. Médicos recogiendo basura, educadores vigilando discotecas o clubes nocturnos. (DIA, 2017, p. 103).

E chama a atenção para o papel dessa força de trabalho no desenvolvimento dos países ricos: “No te imaginas la cantidad de energía que gastamos al día y la participación que tenemos en el desarrollo económico de estos países que, en vez de darnos las gracias, nos ponen leyes que cada vez nos dificultan más la vida” (DIA, 2017, p. 103).

Diante disso, Mamadou Dia reflete, em outro momento do texto, sobre a desumanidade das leis de imigração: “Mi pregunta ha sido siempre si son personas que crearon esas leyes. Si son personas conscientes, normales, iguales que nosotros. Esas personas comen igual que nosotros; tienen la misma sangre roja que ustedes y yo” (DIA, 2017, p. 94). O que se ilumina com tais questionamentos é, pois, o conceito de humanidade e o que ele abrange, quais são seus limites, até onde as fronteiras são verdadeiramente diluídas nesse mundo que se arvora globalizado, cujos fluxos de pessoas e riquezas indicam vias de mão única. Frente ao discurso civilizador, caracterizado como justificativa moral da colonização e artifício de classificação e

hierarquização do mundo (MBEMBE, 2018, p. 31), Dia convoca o passado e a história para contextualizar a travessia:

Somos las víctimas de la esclavitud, de la corrupción, de la marginalización y el maltrato. Nadie llegará a explicarme el porqué. Europa debe mucho a África. La esclavitud y la colonización son los padres de la situación de pobreza que vive el continente negro. Si estoy en esta patera jugandome la vida, es para olvidar para siempre estas cicatrices. (DIA, 2017, p. 51).

Sinaliza, então, para a radical divergência entre o discurso e a prática a esse respeito:

En las conferencias y los congresos nos aburren con discursos largos de programas de desarrollo y de la lucha contra la miseria en África ¡Basta ya! Toman África como un contenedor de basura para tirar sus residuos. Hoy en día se habla continuamente de cooperación Norte-Sur, bellas palabras que llenan los medios de comunicación... (DIA, 2017, p. 51).

A partir dessa perspectiva, reflète sobre a importância de se pensar um futuro a partir do lugar de origem, uma vez que o futuro vendido pelo exemplo dos países ricos se mostra estreito. Ao irmão mais novo clama: “Assane, por favor, ni vendas tu negocio ni hagas locuras, como subirte a una patera para venir a Europa, porque luego te podrías arrepentir y la cosa estará hecha y ya será tarde para dar marcha atrás. La vida está en África, el futuro está en África” (DIA, 2017, p. 103). Como parte do processo colonial, observa Ashis Nandy (2015, p. 127), “indisciplinadas visões de futuro de outros povos foram domesticadas para se conformar às visões domesticadas da própria Europa”.

O que sugere Mamadou Dia com o relato de sua experiência – que representa a experiência de inúmeros outros – é a recusa em deixar-se levar por essa visão domesticada e colonizada do futuro. O convite que faz ao irmão é de alimentar essas visões “indisciplinadas”, que partam de outras lentes, outras formas de ser, de saber e de entender-se no mundo. Visões que partam da primazia da solidariedade e do sentido de comunidade cuja ausência o surpreende na sociedade do bem-estar que encontra na Europa. Visões que reservem o espaço vital da relação e do sorriso.

Quanto à primeira – a relação – é interessante a ressonância com a perspectiva proposta por Édouard Glissant (2011) de uma Poética

do Diverso e uma Poética da Relação como formas de contraposição à ideia de universalização e de identidades rígidas. Quanto ao segundo – o sorriso – Mamadou Dia escolhe para nomear o projeto social que coloca em curso em sua comunidade do Senegal para o qual parte da renda de 3052 se destina: *Hatatay, son-risas de Gandiol*.

SONHAR COM AUTONOMIA, O SONHO QUE BROTA DA TERRA

“Esta es mi historia, como la de mis hermanos inmigrantes de todos los países y de todos los rincones del mundo” (DIA, 2017, p. 171). 3052 investe-se de uma voz coletiva e de certo caráter exemplar: ao contar sua história, Mamadou Dia espera dar a conhecer as histórias de inúmeros outros cujos percursos podem ser iluminados pelo seu. Explícita os objetivos do relato, que são múltiplos e articulados entre si: chamar a atenção para a condição dos imigrantes e convidar a “romper barreiras” a partir do reconhecimento da condição humana que equipara todos os homens; denunciar a falácia do “avanço” dos países “ricos” como aspiração universal, apontando para o que não tem de atrativo – individualismo, falta de sorrisos, esmorecimento dos laços de solidariedade, monetarização das relações com os outros e com o tempo, distanciamento da natureza etc. –; convidar à reflexão tanto os que, como ele, partem de seus países em busca de um lugar melhor no mundo, como aqueles que pertencem aos lugares aonde chegam imigrantes como ele.

Alguns apelos são impessoais e ilustram as engrenagens da geopolítica econômica e de fronteiras que, no neoliberalismo globalizado contemporâneo, são marcadas pela promiscuidade entre os interesses do mercado e do Estado: “Pediré, por favor a los países ricos que dejen de financiar la rebelión en los países pobres para robarles su riqueza. Les invitaré a reflexionar hasta que me escuchen” (DIA, 2017, p. 34). As riquezas do Sul são sistematicamente dragadas pelo Norte sob formas mais ou menos institucionalizadas desde fins do século XV. Com a extinção dos estatutos coloniais, que legitimavam e naturalizavam essa dragagem, outros instrumentos asseguram a transposição dos recursos, como a política das dívidas externas e a soberania do mercado frente às decisões antes relativas ao escopo dos Estados:

los que nos impiden vivir en África son los mismos que nos impiden vivir en Europa o en cualquier otro rincón del mundo, los capitalistas, las multinacionales, los bancos, así que tenemos el mismo

adversario, el mismo objetivo, solo nos hace falta la unión y juntos hacerles frente. (DIA, 2017, p. 168).

Mas o objetivo que mais se destaca, e que de alguma forma vai tomando corpo com o projeto social *Hatatay, son-risas de Gandiol*, é o de apontar para o malogro do impulso civilizatório em seu próprio solo de origem, a Europa. A partir daí, Dia convida a imaginar e construir futuros de outra natureza, que não envolvam arriscar a vida dos jovens ou sua imigração em massa.

Hoy tocamos las puertas de cada corazón con la simple y bella sonrisa con la que los niños arropan nuestras ilusiones de satisfacer sus necesidades, para que mañana no vivan las carencias o la obligación de subirse en un cayuco para escaparse de las rejas de las duras celdas del pesado castigo de la pobreza. (DIA, 2017, p. 25).

O fundamental da experiência de nossa época, o grande evento de nosso tempo fragmentário, que tende a escapar das grandes narrativas, é a perda de lugar da Europa como centro de gravidade do mundo (MBEMBE, 2018). Com isso, delineia-se a decadência de um processo cujo início seria a chegada dos navegadores ibéricos em terras que, pouco depois, batizariam de América. Antes disso, como mostra Enrique Dussel (1994), à Europa cabia uma posição marginal entre as rotas comerciais e seus consequentes intercâmbios culturais. Foi a partir do domínio das rotas atlânticas, da inauguração de um regime de tráfico e escravidão ordenado a partir de uma lógica inédita e um volume massivo, do extermínio de comunidades humanas, da prática sistemática de saques e ocupação de terras, da relação estritamente predatória com a natureza, entre outros, que a Europa se posicionou como centro de gravidade da modernidade. Tal posição envolveu a criação e difusão de um “mito” da modernidade (DUSSEL, 1994) que justificasse, histórica e filosoficamente, a soberania desse modo de fazer, ser e relacionar-se com as outras parcelas do mundo.

Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais “civilizado” do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um “direito das gentes”. Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser

humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe exercer seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo o que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. (MBEMBE, 2018, p. 29).

Ocorre que, além “da obstinação colonial em dividir, classificar, hierarquizar e diferenciar, sobrou ainda algo: cortes e lesões” (MBEMBE, 2018 p. 22). A chamada “ferida colonial” condiciona as dinâmicas contemporâneas de um mundo supostamente pós-colonial, incide sobre o entendimento das formas de ser, saber e estar no mundo. Incide também sobre as projeções de futuro, dando forma – ao mesmo tempo genérica e generalizada – ao lugar dos desejos, informando o espaço da imaginação e do sonho. Nesse sentido, Ashys Nandy ressalta a importância de formular “utopias tercermundistas” (NANDY, 2015).

A “abstração civilizatória”, que vem sendo difundida há séculos e vendida como sonho, solapa a imaginação e a criatividade de buscar alternativas (KRENAK, 2019, p. 12). Dia dá-se conta da falácia desse sonho e, a partir da sua própria experiência, trabalha para que os jovens do Senegal não sigam seu trajeto, mas, ao contrário, busquem alimentar sonhos e construir futuros a partir de sua própria terra e modo de viver nela. Neste momento em que o centro de gravidade é colocado em xeque e a hegemonia cultural deixa entrever as brechas de outras formas de ser, saber e relacionar-se com as gentes e com o meio, é necessário assegurar a autonomia do imaginário e nutrir sonhos que brotem de outros solos. É nesse sentido que Dia sugere a África como continente do futuro.

É possível pensar que vários lugares se tornam moradas do futuro na medida em que declina a univocidade de um projeto universalizante, pautado pela hierarquia e pelo ímpeto de uma miopia cultural autoritária. Nesse sentido, é mister reconhecer, encarar e apropriar-se criativamente da condição diversa do mundo como potência de autonomia. Fomentar o entendimento das identidades como relação no mosaico do mundo, ao mesmo tempo fragmentado e intimamente articulado em seu cerne (GLISSANT, 2011). Afinal, como sugere Mbembe, “quem de nós é capaz de duvidar que tenha chegado o momento de finalmente *começar por si mesmo* e, enquanto a Europa se extravia, acometida pela doença de não saber onde se

situa no mundo e em relação a ele, fincar pé e fundar algo inteiramente novo?” (MBEMBE, 2018, p. 22).

O questionamento de Achille Mbembe e o convite de Mamadou Dia em 3052 convergem no sentido de semear futuros alternativos, autônomos e mais coerentes com a diversidade do mundo, pois o futuro vislumbrado por Dia e tantos outros, situado onde os pés não tocam o chão, como culminância de um violento processo de quinhentos anos, tem-se mostrado uma espécie de miragem para a maioria das mulheres e homens do presente. Frente a ele é preciso “fincar pé” em outros terrenos, formular outras geografias, revisitar a história e a memória para fundar outros projetos e alimentar outros sonhos a perseguir.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Hibisco Roxo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DE CERTEAU, Michel. A economia escriturística. In: DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 221-229.
- DIA, Mamadou. **3052**. Barcelona: Hatatay, son-risas de Gandiol, 2017.
- DUSSEL, Enrique. **1492 – El Encubrimiento del Otro**: Hacia el Origen del “Mito de la Modernidad”. La Paz: Plural Editores, 1994.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Porto: Sextante, 2011.
- GROSGUÉL, Ramón. Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Tradução de Inês Martins Ferreira. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.697>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- ILHAS canárias recebem mais de 2.000 imigrantes ilegais em 15 dias. **Agência EFE**, Las Palmas de Gran Canaria, 16 out. 2020. Disponível em: <https://www.efe.com/efe/brasil/mundo/ilhas-canarias-recebem-mais-de-2-000-imigrantes-ilegais-em-15-dias/50000243-4370011>. Acesso em: 15 jan. 2021.

- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KUTI, Fela. **Water No Get Enemy**. Álbum: Funkiest Grooves Vol. 2. Japão: 1993. CD. 11:01.
- LET'S make money. Direção de Erwin Wagenhofer. Viena: Allegro Film, 2008. Disponível em: <https://vimeo.com/82118195>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- MARTIN, Maria; TASCA, Elisa. **Cuatro fallecidos entre los emigrantes de un cayuco que ha desembarcado en Tenerife**. El país, Madri, 5 jan. 2021. Disponível em: <https://elpais.com/espana/2021-01-05/cuatro-fallecidos-a-bordo-de-un-cayuco-que-llego-a-una-playa-de-tenerife.html>. Acesso em 15 jan. 2021.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, jun. 2017.
- NANDY, Ashis. **A imaginação emancipada: desafios do século 21**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber, eurocentrismo e Ciências Sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 107-130.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RETAMAR, Roberto Fernández. **Todo Caliban**. La Habana: Fondo Cultural del ALBA, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Descolonizar el saber, reinventar el poder**. Montevidéo: Trilce, 2010.
- VEGA, Guillermo. **La 'ruta canaria' supuso el 85% de las muertes de migrantes a España en 2020, según la ONG caminando fronteras**. El País, Madri, 29 dez. 2020. Disponível em: <https://elpais.com/espana/2020-12-29/la-ruta-canaria-supuso-el-85-de-las-muertes-de-migrantes-a-espana-en-2020-segun-la-ong-caminando-fronteras.html>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (org.). **Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.



ENTRE EL EXILIO Y EL INSILIO

La jornada de una mujer sefardita en aves exóticas, un cuento de Reina Roffé

Karine Rocha

Nascida en 1951, Reina Roffé es argentina, miembro de una familia de judíos sefarditas y actualmente reside en Madrid. En 1973 publica *Llamado al Puf*, su obra de estreno en el mundo literario. La dictadura militar argentina será un marco en su vida como escritora gracias a la censura sufrida por su segunda novela, *Monte de Venus*, en 1976. En entrevista a Laura Prieto, Reina Roffé confiesa que los eventos traumáticos argentinos, y de la colectividad judía, son trabajados desde el cruce de la vida emotiva de sus personajes y lo político, representado por la historia nacional. Así, una trayectoria literaria que tenía por objetivo recurrir caminos intimistas, no encuentra otra opción sino cambiar su destino, dedicándose a temas como el exilio, la dictadura, la censura y la vida a las márgenes sociales. En esta entrevista a Laura Prieto, la escritora admite lo importante que es dar a las mujeres un rol central en sus narrativas, pues en tiempos violentos somos las más castigadas.

De ahí su protagonismo en mis narraciones, que ocupe el centro del relato para analizar la relación con la historia y consigo misma, porque a veces las mujeres aceptamos situaciones que deberíamos haber rechazado hace tiempo, que callamos por miedo y auto-represión

para subsistir en una sociedad que siempre pone sobre nosotras su mirada más crítica y prejuiciosa. (ROFFE, s/d)

De este universo de exilios, traumas, silencios y memoria surgen los personajes de su único libro de cuentos *Aves exóticas: cinco cuentos con mujeres raras*, publicado en 2003. Cada cuento narra la historia de una mujer en situaciones de exilio, sea para huir de los acosos del padre, de la dictadura militar, de la Shoah o de la tradición familiar. Estas mujeres hablan de sus traumas y del exilio como utopía por imaginarlo como un espacio donde las violencias de género son mitigadas. Para este momento nos interesa el cuento *Aves exóticas*. Este cuento narra la historia de tía Reche, una joven que tiene como rasgo de personalidad la sensación de vivir desubicada. Su familia escogió la provincia de Santa Fe para vivir. Ahí, tía Reche vivía deseando construir su vida en Buenos Aires. Con el traslado de su familia para la capital argentina, tía Reche siguió viviendo en inquietud, deseando irse. La imposibilidad del exilio tiene como consecuencia, en el cuento, el insilio de la protagonista. Marisa Pereyra (2010) afirma que lo que mueve al sujeto al exilio es el enorme descontentamiento con la situación reinante en la localidad donde vive. Muchos de estos movimientos de exilio ocurren por cuestiones de persecuciones étnicas, culturales, políticas y religiosas. El sujeto exiliado es lo que vive en choque entre su derecho individual y los intereses ideológicos del Estado Nación. Moverse significa rescatar la dignidad de ser quien uno es y vivir de acuerdo con esta identidad. La familia de tía Reche llega a Argentina en el inicio del siglo XX, desde Marruecos. En un primer momento, el lector puede interpretar la inquietud de la protagonista como deseo de regreso a su tierra natal, pues:

De pequeña, atravesaba las calles de tierra de un pueblo con nombre ostentoso, perdido en la provincia de Santa Fe, para esconderse en la estación del ferrocarril con un sueño que se desvanecía una y otra vez: subir a ese tren que la llevaría a Buenos Aires. Sin embargo, cuando la familia se mudó a la capital, de la ciudad sólo le interesó el puerto, donde desembarcaron los sefaradís provenientes de Marruecos y, entre ellos, sus propios padres siendo todavía muy jóvenes, a principios del siglo (ROFFE, 2003, p. 12)

De esta cita desarrollaremos dos cuestiones: primer la inmigración sefardita; en seguida analizaremos el probable sentimiento de la protagonista en el cuento. Anteriormente mencionamos que lo

que mueve el exiliado es un descontentamiento con el local donde vive y el deseo de existir con dignidad. Cuando hablamos en vivir dignamente y exilio judaico, surge primeramente la idea de que la causa principal es el antisemitismo. Este no es el caso de familias judías como la de tía Reche, Lo que mueve a las familias judías marroquíes al exilio es el deseo de una vida económicamente más estable, en un país donde también fuera posible garantizar un estado de bien estar social. Esto ya no era posible en el Marruecos de la segunda mitad del siglo XIX. Diana Epstein (2010) apunta como las principales causas de inmigración la guerra hispano-marroquí que empeoró la situación económica del país, además de la intervención europea que culminó con el sistema de protectorado. El acuerdo de Fez, en 1912, dividió Marruecos entre Francia y España, generando un estado de anarquía. Ante este escenario, muchas familias judías decidieron exiliarse en América del Sur, optado primeramente por ciudades como Recife y Belém, y posteriormente yendo a Argentina y Uruguay.

Los judíos marroquíes que decidieron ir a Argentina lo hicieron porque el país, en esta época, era económicamente promisor, además de incentivar la inmigración masiva. Epstein (2010) afirma que la Ley de Inmigración y Colonización, de 1876, fue una maniobra política para garantizar la presencia de inmigrantes considerados *persona non grata* por la élite nacional, tales como rusos, asiáticos y judíos. En el caso judaico, la ley garantizaba la libertad de culto, ya que lo que interesaba políticamente era lograr mano de obra barata. Así, la familia de tía Reche llega a la provincia de Santa Fe y crea una red de soporte comunitario entre los judíos marroquíes.

Cumplía y sé que cumplió rigurosamente con el encargo de cada viernes al atardecer, en el pueblo. La comunidad sefaradí de Jobson, por entonces unas tres o cuatro familias, a falta de sinagoga había improvisado un oratorio en la trastienda de su padre, el abuelo que yo no llegué a conocer. Allí, pocas veces reunían a tiempo diez hombres, número imprescindible para que el rabino diera comienzo a la ceremonia. Tía Reche tenía designado salir en busca de los que faltaran. Ella no entendía esta ley, y aunque intuyo su indignación por el hecho de que las mujeres no contaran, estoy convencida de que se tomó seriamente su tarea semanal. Su hermana, la mayor, que nunca le guardó los secretos, aseguraba que, una vez, al serle imposible encontrar al décimo hombre, decidió sustituirlo. Se vistió con las ropas en desuso de los varones de la casa, tapó sus redondeces en ciernes con un abrigo ancho, engominó su pelo, se cubrió con la kipá y completo la cifra. (ROFFE, 2003, p.13)

La inquietud de tía Reche no era el deseo de volver a su tierra natal, tampoco el espíritu nómada, que es parte de la identidad histórica de su pueblo. La cita empieza a revelarnos que su sentimiento tenía como raíz la dinámica de la comunidad. No entender las restricciones impuestas a la mujer en los espacios religiosos, el silenciamiento de estas voces, la presión por tener hijos tiene como consecuencia diversos choques entre muchas mujeres y su herencia judaica. Esta relación, por su vez, ni siempre fue de esta manera.

Al observar la presencia femenina en las historias narradas en la Torah, lo que uno percibe es un rol comunitario bastante activo. La rabina Sandra Kochman (2005) afirma que las mujeres estaban presentes en el Monte Sinaí, en el momento del pacto, que estas participaban activamente en las ceremonias religiosas, sociales, económicas y políticas. Al analizar la figura de las matriarcas, encontramos mujeres con preocupaciones más allá de la maternidad y los quehaceres hogareños. El *Midrash* nos enseña, por ejemplo, que la primera matriarca, Sara, era responsable por la instrucción espiritual femenina, mientras Abraham se dedicaba a la misma tarea entre los hombres. En la política sabemos que la profecía era considerada un elemento esencial para alguien ser un líder. Esto fue bastante difundido en lo que llamamos, dentro de la historia judaica, Era de los Jueces. Y ahí, claro, la mujer podría ser una líder, o jueza. Tenemos los ejemplos clásicos de Débora y Chulda. Nos parece oportuno recordar que, para ser considerado un verdadero profeta o profetisa en la comunidad judaica, el individuo debería además del poder de comunicación con lo divino, ser gran conocedor de la Torah, ser un *tzadik* y ser aprobado por el Sanhedrin, Corte Suprema Judaica. Con las dos destrucciones del Templo, ocurre el declino de las prácticas de las profecías y la presencia femenina pierde fuerza en el espacio público.

Podemos agregar también la fuerte influencia extranjera, principalmente griega, dentro de las comunidades judías, acentuando cada vez más el espacio hogareño como propio de lo femenino. Varias interpretaciones rabínicas, que durante mucho tiempo es exclusivamente masculina, es otro agravante en el cambio de la presencia femenina en la dinámica judaica:

Os Sábios do *Talmud* interpretaram o versículo 'Toda a glória da filha do rei na sua casa' (Salmo 45:14), ensinando que a honra de uma mulher exige que ela fique na sua casa, cumprindo sua função essencial de ter filhos e de facilitar ao seu marido o cumprimento dos preceitos. Seguindo esta lógica, as mulheres eram definidas pelo aspecto biológico, como mães procriadoras; do ponto de vista sociológico,

eram dependentes, primeiro do pai e depois do marido; e, sob o prisma psicológico, eram incapazes de dedicar-se a temas tidos sérios ou importantes, exclusivos dos homens. (KOCHMANN, 2005, s/p)

La religiosidad femenina gana, entonces, otro significado. Ella debe ser ejercida en la casa, a través de la educación de los hijos. La maternidad ahora tiene la función de garantizar el futuro de la colectividad y la no obligación en participar de diversos rezos y ceremonias públicas pasa a ser interpretada como la naturaleza espiritual más elevada. Estos cambios que perduran a lo largo de siglos terminan por ser incompatibles con el mundo moderno, que tía Reche, de alguna manera vivió.

El siglo XX presencia el nacimiento de los movimientos feministas, que gradualmente garantiza a la mujer su derecho a ocupar espacios públicos, educarse y tener una profesión. La inquietud de la protagonista de *Aves exóticas* tiene como raíz la voluntad de libertarse de las amarras impuestas por una tradición religiosa y cultural contaminada por el pensamiento masculino misógino. Marisa Pereyra (2010, p. 216), al analizar la obra de Reyna Roffé afirma que:

Otro aspecto interesante a señalar es que la literatura de la diáspora está marcada por la categoría de género. Es decir, esta literatura no solo habla de las experiencias del desplazamiento judío, sino de las transformaciones que las mujeres viven al pasar de una cultura fuertemente patriarcal y religiosa – la judía – a nuevas culturas seculares.

Concordamos en partes con esta la afirmación de Pereyra, por considerarla un poco genérica dentro del universo judaico. A principios del siglo XX ya existían formas más igualitarias de vivir el judaísmo, gracias a los movimientos reformistas y conservadores. Entendemos que la personaje del cuento aquí analizado no tuvo contacto con ninguna de estas formas de vivenciar el judaísmo, quedándose encarcelada en un modo de vida más ortodoxo que enmarcaba, y todavía enmarca, las comunidades sefarditas de África del Norte y Salónica.

La revista *La Alvorada* (Apud Ayala), que circulaba en Salónica y Marruecos, contemporánea a la familia de Reche, que todavía no había inmigrado, dedicó espacio para pensar la mujer sefaradí. En este momento, fines del siglo XIX, llega al territorio sefaradí del norte de África las primeras escuelas para niñas. La educación de las niñas se resumía a los clásicos literarios, clases de francés, costura,

culinaria y cualquier otro tema considerado útil para su futuro como esposa. Frecuentar la escuela y tener algún grado de instrucción no era aprobado entre los intelectuales sefardíes de la época¹. La recopilación de los textos de *La Alvorada* hechos por Ama Ayala revelan un rechazo generalizado de la instrucción femenina, interpretado como un mal, pues la mujer judía “está andando con passos de dijjigante sobre el kampo yano de la dejenerasion i de la dekadensia” (Cohen apud Ayala). La instrucción secular, y aquí nos restringimos al ámbito de las familias burguesas que podían costear la educación de sus hijas, ponía en peligro la sobrevivencia del judaísmo, ya que los valores tradicionales estaban muriendo, creían estos intelectuales de la época. Ya no se podía encontrar las características de lo que ellos creían ser la esencia femenina, “la simplicidad y la bondad, la satisfacción en la vida doméstica, la preocupación por su esposo, la disponibilidad para ayudar a los más desfavorecidos de la comunidad”. (Cohen apud Ayala).

Inúmeros otros artículos de la época refuerzan la idea de que la mujer judía debería asumir sus responsabilidades domésticas, familiares y comunitarias. El proyecto educativo femenino debería estar volcado en la historia judaica y alguna instrucción religiosa para que ellas fuesen capaces de actuar socialmente a través de la filantropía. La libertad de las sefardíes era algo que podría ser aceptado, desde que esta fuera aprovechada moderadamente. Conocer el contexto sefardita del norte de África de esta época es conocer la mentalidad de la familia del cuento *Aves exóticas*. Este universo era responsable por la revuelta interior de Reche. Su deseo de irse es, en realidad, el deseo de huir de sí misma, de quien toda una cadena de tradición quería determinar su destino.

Un día Reche decide ir más allá de la observación del tren en la estación o de los navíos en el puerto. Ella decide que es su momento de partir:

Llovía, y en la otra punta, la del fondo, un pájaro sobrevolaba el patio. Tía Reche alcanzó el vestíbulo. Ganó el primer tramo sin perder el impulso ni el coraje. Yo hacía fuerza, pujaba con ella, por ella, también por mí. Pero necesitó tomar aliento en el descansillo. El breve

1 Ressaltamos que tais intelectuais representam o pensamento da comunidade judaica de origem exclusivamente marroquina. No Marrocos, nesta época, havia também a presença de sefarditas originários da Espanha e Portugal. Para esta comunidade, a dinâmica feminina era bastante diferente. Estas duas comunidades, inclusive, não mantinham uma relação considerada amigável.

alto antes de abrir la puerta cancel y bajar hasta el final, la demoró, la detuvo irremediamente. El segundo de vacilación fue decisivo. Era mejor permanecer con los suyos que arriesgarse a vivir entre desconocidos, pensó tal vez. La soledad familiar suele tener un tono menos desolador que la del exilio y, por lo tanto, carecía de importancia dónde y con quién estuviese: una mujer afincada sólo en su mundo particular es una extraña para todos en todas partes. (ROFFE, 2003, p.16)

Su gana por errancia representa una tentativa de afirmación de una identidad totalmente ajena a la herencia que la pasaron compulsoriamente. Esta identidad, por su vez, no puede ser plenamente desarrollada porque el territorio donde vive impone fronteras que la sofocan. Irse significa descubrirse, permitirse. Esta tensión del sujeto acaba por crear la idea utópica que la vida en otros espacios sociales irá garantizar la posibilidad de ser, en el caso de la protagonista, una mujer libre de todo lo que la sofoca. El movimiento de ir, entre tanto, no es algo simple.

Tía Reche representa el sujeto que no logra concretizar el deseo del exilio. En su caso, la causa más aparente es su condición de mujer. Oliva Espín (Apud Pereyra) afirma que la migración impacta el sujeto femenino de manera distinta al masculino. Las dificultades encontradas por cualquier sujeto exiliado pueden ser agravadas por cuenta de su condición de género, ya que muchas de ellas generan vulnerabilidad. La mujer que parte al exilio dependiendo de su condición, puede pasar por experiencias de violencia sexual y, encontrar una sociedad que irá descriminalizarla igualmente. En el caso de tía Reche, otros hechos pueden ser apuntados. Además de ser mujer, ella es judía. De su condición judaica ella jamás podría libertarse. En *Portrait of a Jew*, Albert Memmi nos alerta para el concepto de judéité, como una existencia imposible de huir:

A man is not a Jew because he decided to be one: he discovers that he is a Jew, then he either consents or refuses...without ceasing to be one. Of course he is a Jew in a different way depending upon his refusal or his approval, but in any case he is still a Jew. (MEMMI, 1962, p. 287)

Esto nos sirve para entender algunas de las actitudes de tía Reche:

En la casona de Jobson-Vera, donde había nacido hacia 1925, padres y hermanos se olvidaban de ella, no porque quisieran sino por el empeño que ponía en ser olvidada, en volverse una mancha incolora,

filigrana imperceptible del suelo o las paredes. Las maestras de la escuela solían calificarla con notas altas, pero decían que era como una prolongación del banco de clase: apagada, quieta, cumpliendo con el presente obligatorio. (ROFFE, 2003, p.13)

La protagonista del cuento *Aves exóticas*, sabía desde siempre, como cualquier judío, que no importan los cambios que se hace en su vida ni siquiera cuantas veces uno cambia de ciudad o país, ella sería siempre judía. Siempre llevaría en su identidad, como perteneciente a una familia sefaradí religiosa, su modo de vida impregnado por su tradición. Recuerdo aquí Schlomo Sand (2015) en su libro *Como deixei de ser judeu*. El autor afirma que, aunque se sienta exiliado en su etnicidad judaica, no logra huir de ella porque cuando se aparta, siente nostalgia. Hay también, nos dice, algo que hace con que los judíos se reconozcan, tornándose imposible huir de su origen. Para la protagonista de *Aves exóticas* este era un problema sin solución. Con esta imposibilidad del exilio, tía Reche opta por el insilio. Así, va a crear despaciosamente una vida enmarcada por el silencio y la opacidad. Ya que no consigue exiliarse de su identidad, no contribuiría con la tradición.

Tía Reche rechazó cumplir dos mitsvot consideradas centrales en el ciclo de la vida judía, casamiento e hijos. La narradora del cuento nos dice que ella prefirió mantener su virginidad intacta.

En las fotos y en mi memoria, tía Reche aparece tan atractiva como la mayoría de las mujeres de su época y su clase social. Incluso, entre los veinte y los treinta años, irradiaba un encanto, sorprendente que la ponía por encima de las jóvenes más bellas. Tal vez en la sutileza de sus formas y de su fondo existía un matiz disuasorio que intimidaba a los hombres, impedía el acercamiento, disolvía la incitación. Aquellos que, acaso, hubiesen querido tenerla, pronto cambiaban el deseo por el respeto. (ROFFE, 2003, p. 14)

Miriam Lída Volpe (2005) considera la importancia de mirar a los sujetos que insertan su dislocamiento físico en un ámbito más intimista. Para la investigadora, el auto degredo ni siempre tiene el carácter religioso presente en la enseñanza védica o en los aspirantes a santos del cristianismo. Este auto degredo, que aquí lo llamamos insilio, ocurre por cuestiones del ostracismo económico, social y/o cultural. Estas causas generan una ruptura dentro del propio país o comunidad donde el sujeto está inserido. El sujeto termina, por fin, estando sin ser. De acuerdo con Tudela-Fournet (2020) el sentimiento

y la sensación del sujeto del insilio es muy parecida a la del sujeto exiliado. Pero hay un hecho bastante importante, el sujeto del insilio vive bajo el peso de la angustia de que las cosas no van a cambiar. Aquí ya no existe más la utopía de una vida mejor.

Y esta fue la vida de tía Reche. Delante a la imposibilidad de cambiar su identidad, vivió la borradura. La narradora del cuento confiesa que desea muchísimo que su tía ultrapasara los umbrales de la casa porque, de esta manera, también estaría libre. Una mujer cuando rompe las corrientes de la opresión, obviamente, abre un nuevo horizonte para las demás. Abandonar el modo de vida de los judíos marroquíes no era tarea fácil para la protagonista del cuento, quizás por estar sola. Sin tener una referencia y en soledad cruzar los umbrales exigía el coraje que pocos pueden tener. Quizás apagarse no fue un fracaso total. Quizás la imposibilidad de un ancestro sea nuestra inspiración para romper con los paradigmas. No sabemos lo que pasó con la narradora del cuento, pero nos gusta creer que esta se emancipó gracias a varios cambios que ocurrieron y todavía ocurren en el seno de la colectividad. Quizás la narradora se permitió una vida más igualitaria, disminuyendo, así, la necesidad del insilio entre las judías de origen marroquíes.

REFERÊNCIAS

- AYALA, A. "La mujer moderna" por Y. A. Basat (La Alvorada, Ruse 1899): la mujer sefardí y sus deberes en la nueva sociedad. In www.revistaseug.ugr.es. Acceso em: 19 jan. 2021.
- BURKE, Peter. **Pérdidas y ganancias**. Exiliados y expatriados en la historia del conocimiento de Europa y las Américas, 1500 – 2000. Madrid: Ediciones Akal, 2018.
- EPSTEIN, Diana. **Marroquíes de origen judío en Argentina**. Cohesión y dispersión comunitaria. In: www.diversidadcultural.net. Acceso em: 19 jan. 2021.
- FRANKIEL, Tamar. **A voz de Sara**. Espiritualidade feminina e judaísmo tradicional. São Paulo: Maayanot, 2000.
- KOCHMAN, Sandra. **O lugar da mulher no judaísmo**. In www.pucsp.br. Acceso em: 19 jan. 2021.
- MEMMI, Albert. **Portrait of a jew**. London: Orion Press, 1962.

- PEREYRA, Marisa. Silencio, viaje y memoria: la experiencia del exilio en los cuentos de Reina Roffe. In SANHUEZA, Carlos; PIÑEDO, Javier. **La patria interrumpida. Latinoamericanos en el exilio. Siglos XVIII – XX.** Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2010.
- ROFFE, Reina. **Aves exóticas.** Cinco cuentos con mujeres raras. Madrid: Babab, 2003.
- SAND, Shlomo. **Como deixei de ser judeu.** São Paulo: Benvirá, 2015.
- TUDELA-FOURNET, Miguel. **Insilio:** formas y significados contemporáneos del exilio. In: www.dialnet.unirioja.es. Acesso em: 19 jan. 2021.
- VOLPE, Miriam L. **Geografias do exílio.** Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.



TECER MEMÓRIAS

Imagens do trauma em aves exóticas de Reina Roffé

Maria Luana Caminha Valois

INTRODUÇÃO

Muitas são as funções da literatura. Lemos para nos deleitar, para nos informar, para nos distrair. Lemos também para nos instruir, para ampliar nossos horizontes, para mitigar nossos medos, para nos comunicar com o outro e para ter esperança. O mesmo ocorre com o ato de escrever. A partir da experiência com a literatura e apoiados nas ideias de Beatriz Sarlo e Said – principalmente, decidimos pensar como Reina Roffé¹ descreve em *Aves exótica cinco cuentos con mujeres raras* as identidades femininas atravessadas pelo imperativo do exílio.

Dessa forma, questionamos acerca da incrível potência da imaginação em representar afetos ligados ao passado. Atrelado a isso, nosso olhar se volta aos recursos estéticos criados para comunicar

1 Reina Roffé nasceu em Buenos Aires em 1951. É autora dos romances *Llamado al Puf* (1973, vencedor do prêmio Pondal Rios), *La rompiente* (1987, vencedor do Internacional de Novela Short para obras em castellano), *El cielo dividido* (1996), *El otro amor de Federico Lorca* em Buenos Aires (2009), entre outros. A sua atividade intelectual inclui também a não ficção, área em que publicou, por exemplo, *Juan Rulfo, autobiografía armada* (1973).

tais vivências, por isso entendemos que é possível criar um espaço para reflexão de aspectos comuns ao humano, à filosofia e, principalmente, à literatura.

Nesse sentido, o presente escrito tem por principal objetivo analisar as personagens do livro anteriormente mencionado e, a partir delas, pensar suas relações com a identidade, a nação e as memórias do trauma, desde o âmbito particular até as implicações sociais, a partir do enfoque dos Estudos Culturais/pós-colonial sobre Gênero.

Confiamos que trabalhar com a autora/obra por um viés analítico-crítico nos possibilitará abrir um caminho de diálogo com a literatura marginalizada de autoria feminina, já que ela revela questões circunscritas aos contextos sociais desde um lugar de enunciação pouco explorado e por muitos anos silenciados. De tal forma, nossa discussão se organiza a partir de uma reflexão a respeito do contexto histórico e político em que a obra se insere e, posteriormente, iremos expor nossa análise referente ao escopo teórico mencionado.

RASTROS DO DESPOTISMO EM CONTOS QUE PERTURBAM: UMA REFLEXÃO SOBRE O CONTEXTO E A OBRA

Percebemos que o século XX, em especial, foi um período de transição entre um mundo de identidades mais estáveis para uma nova realidade, na qual, como afirma Stuart Hall (2003), a identidade do indivíduo moderno é fragmentada. Arelado a isso, os fluxos migratórios aumentaram consideravelmente devido aos avanços tecnológicos, deslocamentos esses voluntários ou compulsórios. No caso dos obrigatórios, E. Said considera-os “fraturas incuráveis” (SAID, 2003) entre o ser humano e sua terra natal. Tratamos, dessa forma, do exílio, como “um estado de ser descontínuo” (SAID, 2003, p. 51).

Em março de 1976, um golpe de Estado instaurou na Argentina um regime autoritário, violento e repressor. Dessa forma, o exílio acabou apresentando-se como um caminho frente às ameaças e perseguições por parte dos militares. De maneira mais profunda, os exilados buscavam fugir do silenciamento que ia além do ato de calar as palavras, porque este censura também a esperança. É nesse contexto, portanto, que decidimos pensar como os corpos femininos são atravessados pela necessidade de exilar-se, tendo em vista que: “os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado (SAID, 2003, p. 51)”, bem como sobre as consequências desse evento para a (re)construção da identidade particular e coletiva.

Consideramos fundamental, então, discorrer sobre a questão do exílio a partir do texto literário da autora Reina Roffé – escritora argentina marcada pela dolorosa experiência do exílio – em sua obra: *Aves exóticas cinco cuentos con mujeres raras* (2004). Tal como mencionamos, a obra citada reúne relatos sobre a vida de várias personagens em contexto de expatriação, vivendo em fronteiras culturais e identitárias. Elas fazem parte da produção testemunhal de memórias femininas que começa a emergir maciçamente na Argentina nos anos 90. Nessas histórias, observamos uma mudança na maneira de conceber o passado, concentrando suas narrativas no impacto que esses eventos tiveram em suas identidades.

Em *Aves exóticas cinco cuentos con mujeres raras*, Reina Roffé escreve sobre a figura feminina em exílio, sendo ela a protagonista de todos os seus contos. Assim, a autora apresenta mulheres solitárias, quietas, estranhas e amargas – exóticas -, lutando para se encaixar na sociedade a qual lhe fora imposta. Decepção, violência, esquecimento e silêncio afetam diretamente as protagonistas em suas vidas cotidianas e, apesar disso, elas tentam se opor a realidade. Mesmo com muito esforço, é possível notar o cansaço dos corpos sem horizonte, abandonados à falta de decisão sobre si mesmos. Por isso, questões como solidão e invisibilidade surgem quase como uma característica inerente às mulheres exiladas nessas histórias.

Ao analisarmos o período ditatorial argentino através da autora e obra anteriormente citada, percebemos que na historiografia foram produzidas diferentes versões e que, entre os diversos protagonistas que participaram desses eventos, alguns acabaram “excluídos” do debate, como é o caso das mulheres. É possível notar que, em vários períodos históricos e em diversas sociedades – mais marcadamente na cristã ocidental -, as mulheres foram, durante muito tempo, silenciadas, e seu espaço de atuação social, de modo geral, acabou restrito ao âmbito doméstico, como afirma a autora Ana Maria Colling (1997):

A mulher é uma presença silenciada na história e sua voz não é ouvida na política-arena pública e masculina por excelência. A história da repressão do período militar é a história dos homens. As relações de gênero estão aí excluídas. O sujeito é produzido, constituído por um discurso, e a história oficial tem sido parcial, silenciando ou escondendo sujeitos (COLLING, 1997, p.07).

Como é possível notar, o silenciamento da mulher durante esse período nos traz, portanto, questões sobre as quais precisamos refletir. Por isso, vale ressaltar que a nosso estudo se justifica a partir da percepção de que tal panorama precisa ser revisitado, de modo a trazer à tona a história dessas mulheres, que também tiveram uma função importantíssima na luta contra o regime militar.

Dessa forma, em diálogo com a autora que selecionamos, destacamos que ela recorre à imaginação para reinventar suas subjetividades, reunindo memórias e escrevendo a partir do próprio corpo. Tal ponto de partida confere originalidade à referida obra, além de nos levar a considerar que a redação de testemunho dessa mulher, exilada e sobrevivente é, de fato, a expressão das mais íntimas memórias tentando reconstruir uma noção de pertencimento, antes brutalmente roubada.

Por isso, nosso trabalho, à luz das Teorias de Gênero Decoloniais, bem como de autores da Crítica Literária, é incentivado pelo interesse em discutir a situação das mulheres-migrantes-latino-americanas, que vivem em contexto de êxodo – em ambientes de transculturação –, sendo desafiadas, constantemente, pelas reverberações do retiro compulsório.

Tendo em vista toda a discussão apresentada, no próximo tópico, apresentaremos uma análise da obra discutida.

MULHERES EXÓTICAS EM TRÂNSITO: EFEITOS DA TIRANIA

A ditadura militar gerou, a partir dos anos 1970 e 1980, uma literatura sobre o exílio da qual fazem parte autores que viveram essa experiência. Tal regime acabou banindo certos cidadãos em razão de suas atividades políticas e/ou militância social. Dessa forma, literatura não é apenas uma ponte que a consciência adotaria emprestada para manifestar-se, é também uma ação que sugere instituições. Nesse sentido, a memória, após a ditadura, ganhou uma função político-social e estética, como lembrou Beatriz Sarlo a respeito da América Latina após o ciclo de ditaduras dos anos 1960 a 1980.

Assim, consideramos que a literatura, a cultura e os estudos de Gênero estão estabelecidos a partir de uma noção de trocas e negociações entre os elementos citados, gerando possibilidades para que os pesquisadores possam ponderar sobre questões históricas e as vozes marginalizadas. Ou seja, além de romper com os tradicionais

dualismos que colaboram para a permanência das desigualdades sociais, os atos de memória integraram o fundamento social das lutas por justiça.

Por esse motivo, elegemos Reina Roffé e suas personagens. Buscamos, assim, desmistificar o que naturaliza e homogeneiza a figura feminina, bem como analisar o elemento essencial que constitui a noção de tempo e de identidade, os vestígios de passado presentes nas referidas obras, como atestou Beatriz Sarlo (2007, p. 12), “o tempo do passado, não podendo ser eliminado, transforma-se em um perseguidor que ora escraviza, ora liberta”.

É necessário, portanto, resgatar a história dessas mulheres-personagem, que nos permita, entre outras coisas, entender melhor e de forma mais ampla o que aconteceu nesse período. Assim, através delas, podemos perceber minúcias tanto em relação à repressão do governo quanto à própria vivência dessas pessoas. Isso fica claro quando analisamos, por exemplo, tortura praticada nas mulheres, que em muitos aspectos divergia daquela aplicada nos homens, sendo de certa forma ainda mais brutal.

Nessa perspectiva, a memória, diante da sua capacidade de repensar o passado, subvertendo a causalidade das certezas históricas, é um processo significativo pelo qual se pode alcançar, mesmo de maneira fragmentada, uma imagem interpretável do tempo.

Desse modo, estendemos uma ponte entre os Estudos Culturais, Teorias Feministas e Crítica Literária através do livro que compõe o *corpus* de nossa pesquisa, por acreditar que vamos contribuir de maneira significativa para a quebra de fronteiras epistêmicas, especialmente em relação à literatura contemporânea feminina, pois “o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito” (SARLO, 2007, p. 39).

Desse modo, ao reconhecer que o texto não pode ser reduzido a uma linha de palavras, percebemos como as narrativas de memória, em seus testemunhos, podem preencher lacunas nem sempre contempladas pelos debates ao longo da história.

O fato de Roffé ter sido forçada ao exílio Roffé – Estados Unidos e depois em Madrid – a une a outros escritores argentinos que também viveram a expatriação. Como feito os levou para contextos culturais distintos, eles estes precisaram reconstruir-se em muitos níveis. Tal fenômeno adiciona aos escritos desses representantes uma inovação temática e estética que modifica e enriquece o cânone. Logo, notamos, a partir do anteriormente exposto, que a experiência diaspórica pessoal é um elemento central para construir a narrativa.

Outro fator interessante dessa literatura é seu aspecto transnacional que levou os escritores exilados a meditar continuamente sobre sua própria mudança e dialogar com a própria identidade, mantendo-a sempre viva. Esse movimento mental, expresso independentemente das condições e que privilegia um ponto de vista excêntrico em relação ao espaço ocupado, no caso de um escritor, é convertido no ato criativo. De tal modo, o exílio se torna, para estes autores, um espaço para registrar, alimentando-se das memórias de sua pátria-mãe. Recria-se, assim, o que se é e onde se esteve, mantendo-se, literalmente, no limiar.

A partir do debatido, conduzamos nossa atenção para as personagens criadas por Reina Roffé na obra *Aves exóticas Cinco cuentos com mujeres raras*. As cinco mulheres descritas pela autora correspondem, cada qual, a uma história, mas em comum todas carregam a necessidade de mudar radicalmente sua existência devido a um evento traumático que as levou para outro país.

No primeiro conto, “Convertir el desierto”, a protagonista está na Espanha, onde chegou fugindo de um homem contra quem tem sentimentos de vingança. Já a segunda, “La noche en blanco”, é uma francesa que sofreu a deportação para campos de concentração nazistas e, uma vez libertada, ela deixou seu país apenas para se encontrar, muitos anos depois, em uma situação idêntica de repressão política e ter que cuidar de uma menina confiada a ela por sua mãe antes de ser levada pelos militares. A terceira personagem, “El rufián melancólico”, muda-se para Madrid para trabalhar e melhorar sua condição econômica, porém acaba em uma situação de exploração laboral que a obriga a retornar ao seu país.

Nas outras duas histórias, as protagonistas tentam em vão superar aquele limiar que as permitirá alcançar a liberdade. Assim como Tia Reche, “Aves exóticas” – a história que dá o título à coleção – quer resgatar uma vida de cinzas que a torna invisível mesmo dentro da família. Teresa, protagonista de “Línea de flotación”, anseia afastar-se da vivência de duros compromissos familiares a que é forçada, após a morte de sua mãe, por um pai violento e autoritário.

Em suma, todas as mulheres dessas histórias demonstram, ao longo das narrativas, revolta contra uma vida que não as satisfaz. Entretanto, para conter suas tentativas de fuga existem, os “outros”: aqueles personagens com quem as protagonistas se encontram como, por exemplo, o empregador em “El rufián melancólico”; como a criança deixada sob custódia da protagonista de “La noche en

blanco”; ou como o velho de “Convertir el desierto” que dissuade a protagonista de realizar sua vingança.

Juntas, essas mulheres que se movem na fronteira entre um antes e um depois, um aqui e um ali, vivem em um estado de solidão. Elas vivem quase que resignadas a uma vida sem vislumbre de mudanças, como no caso de tia Reche que, em um acesso de raiva, determinada a deixar sua família, sai correndo de casa, mas, para recuperar o fôlego, ela para no limite da porta e antes de cruzá-lo, decide regressar, como podemos constatar no trecho abaixo:

El segundo de vacilación fue decisivo. Era mejor permanecer con los suyos que arriesgarse a vivir entre desconocidos, pensó tal vez. La soledad familiar suele tener un tono menos desolador que la del exilio y, por lo tanto, carecía de importancia dónde y con quién estuviese: una mujer afincada sólo en su mundo particular es una extraña para todos en todas partes. Al volver sobre sus pasos, tía Reche aún temblaba, pero había en ella una serenidad de rendición frente a su propia batalla, como si hubiese aceptado un veredicto, como si hubiese tenido una revelación. Su mirada era la de un guardabosques escudriñando aves exóticas. (ROFFÉ, 2004: 24)

A sensação de estranheza é a figura que marca essas cinco histórias para as quais a metáfora de “pássaros exóticos” (no sentido de estrangeiros) se encaixa perfeitamente. Assim, são personagens que vivem em uma condição de invisibilidade a partir da qual projetam visões alternativas de mundo, livre de modelos dominantes e das linguagens de poder. É isso que acontece, por exemplo, com a protagonista de “Convertir el desierto”, à qual os trens dão sentido de liberdade porque

ostentaban una curiosa identidad, una identidad liberadora que le permitía desconectar del afuera o adentrarse en él con una percepción íntima, más profunda. En un tren podía elegir la ventanilla que la asomara al descubrimiento de un río o una nueva urbanización, mirar el cielo y, de pronto, sucumbir a la oscuridad del túnel. También podía ensimismarse en la lectura o, sencillamente, cerrar los ojos y gozar de una duermevela segura. Le daba tranquilidad saber que se desplazaba sobre la tierra, sobre rieles. (ROFFÉ, 2004: 7-8)

Idêntica sensação de tranquilidade é a percebida pela protagonista de “Linha de flutuação”:

Trasladarse en tren le gustaba; aunque el trayecto fuese corto, el viaje representaba para ella, que nunca había salido de Madrid y sus alrededores, un pasaje hacia algo que suponía mejor, el tránsito que le permitía oír una melodía incidental, el preludio de una aventura encapsulada en un período de tiempo que discurría sobre rieles, sin sobresaltos. Abstraída de la gente, se centraba en esa extraña armonía que crecía en su interior a medida que el tren avanzaba. Llegó a Móstoles transportada por una música celestial que sólo ella oía. (ROFFÉ, 2004: 40)

É relevante mencionar que as fugas mentais dessas mulheres são temporárias, destinadas a acabar com uma realidade cotidiana feita de frustrações, violência, raiva na qual os “Outros”, aqueles que as oprimem, assumem o controle, propelin-do-as a marginalidade. Dessa forma, a viagem, enfim, se converte em um confronto entre um cotidiano insatisfatório e a ideal que sonham as personagens.

Había puesto diez mil kilómetros de distancia, se había esforzado por olvidar, incluso creía haber olvidado el deseo de amar y ser amada, un título con honores, el ejercicio de una profesión y los prodigios que alguna vez avistó en su futuro. Pero unos meses atrás, un maletín de cuero con dos iniciales entrecruzadas la remitió a la casa y a los cuerpos, a las cosas que habían sido suyas y saqueadas. El maletín estaba en el banco de un andén, pertenecía a un extraño, un extraño con el que había convivido veinte años. (Roffé 2004: 8)

Em suma, é a relação com a distância que define o estranho em relação ao contexto em que vive. Todas as personagens da obra sentem-se exóticas – “fora do lugar” –, mas acabam adaptando-se ao cotidiano que parece ser sua sina, como se a rebelião não lhes pertencesse. Reina Roffé dá vida a essas histórias que se configuram como um espaço de discordância, visando à reconstrução de uma identidade em que o eu do presente chega a um acordo com o eu do passado na tentativa de se abrir para o diferente.

Para preencher esse sentimento de estranhamento, as mulheres recorrem as suas memórias, em que as lembranças do passado e do presente são misturadas pela dor da violência sofrida, pelo medo e pelo sentimento de isolamento – estranhas no mundo ao seu redor. Dessa maneira, a memória é a estética mobilizada pelos autores do pós-ditadura à qual escritores e escritoras como Roffé recorrem para conferir a seus textos estilo singular, pois são justamente as lembranças dos autores que alimentam sua criatividade para seus escritos.

Deste modo, a memória é um espaço que segue o escritor em todos os lugares, independentemente de onde ele se encontra vivendo. E sua produção inevitavelmente sempre volta à terra natal, no caso de Roffé Buenos Aires, aquele lugar sonhado.

Por fim, as histórias das *Aves exóticas*, mesmo que nem todas tenham a ver com Buenos Aires, são fortemente marcadas por dados biográficos que desviam a narração para uma literatura de testemunho em que o uso da ficção serve como uma espécie de porta-memórias, pois os personagens exemplificam a repressão e as várias formas de exílio sofridas pela autora em sua vida como expatriada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos, ao longo da discussão, algumas das infinitas violências praticadas nos tempos marcados pelo regime ditatorial militar, de maneira mais específica, contra as mulheres. Dessa forma, é pertinente pontuar a importância de pensar as literaturas marginalizadas, aqui representadas pelos escritos de Reina Roffé.

Além disso, é notório que a autora recorre à escrita como ferramenta para lidar com as memórias dolorosas e a vida como estrangeira. Por essa razão, leituras como a que fomentamos se fazem urgentes para contextos em que a luta das mulheres por igualdade de direitos ainda caminha lentamente. A leitura de *Aves exóticas* fomenta, além de muitas coisas, o desejo de mover-se em direção à mudança.

REFERÊNCIAS

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

COMPAGNON. Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte:

Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

ROFFÉ, R. **Aves Exóticas**: cinco cuentos con mujeres raras. Buenos Aires: Leviatán, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma**: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos**: literatura e exílio no Cone Sul. São Paulo: Annablume, 2004.



EXÍLIO E DITADURA EM CONVERSACIÓN AL SUR, DE MARTA TRABA

Maria Suely de Oliveira Lopes

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre exílio e ditadura no campo da análise literária têm-se destacado nas últimas décadas. A discussão traz de forma simbólica várias questões, a saber: a condição do exilado, as implicações do fenômeno diaspórico, os aspectos da emigração para a construção das nações latino-americanas, o dilema do exílio em tempos de guerra, assim como os conflitos do exílio nas mudanças políticas. O assunto da literatura de exílio, segundo Montañez (2013, p.60), é latino-americano porque sempre esteve exilada. E ainda, parafraseando Emir Rodriguez Monegal (1982), o exílio de nossa literatura inicia-se com mais precisão por ser uma literatura escrita numa língua que vem de fora e que nos foi estabelecida pelo conquistador. Mas é somente no século XIX que começa na América Latina.

Nos séculos XIX e XX, alguns países latino-americanos passaram por governos ditatoriais. E uma das primeiras providências que os governos ditatoriais adotaram foi silenciar as pessoas que faziam oposição política, seja através de prisões, submissões, exílios e, nos casos extremos, por meio da morte. O silenciamento implicou

também eliminar projetos políticos e pessoais de gerações inteiras que se opunham a determinado governo, adotando para si o exílio. Todavia, esse recurso do exílio, como diz o adágio popular, é uma faca de dois gumes, tanto para os governos quanto para os exilados.

Essas questões, entre outras, são discutidas na narrativa de Marta Traba por meio de sua obra *Conversación al sur* (1981). Nosso interesse com esse estudo é debater sobre a questão exílio e ditadura militar na Argentina, sendo um decorrente do outro. E a partir dessa querela, trazer à tona, a título de denúncia, o horror, o desaparecimento de pessoas, o trauma e os relatos feitos por meio das personagens Dolores e Irene, como uma forma de universalizar a questão.

SOBRE MARTA TRABA

Marta Traba, escritora argentina (1928-1983), começou sua viagem estética três anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Em 22 de outubro de 1948, segue rumo à Europa, partindo para um destino duvidoso, com poucos recursos, mas cheia de sonhos. O navio foi o meio da fuga desejada para tornar-se uma pessoa livre. Desembarcou no porto italiano de Gênova e iniciou sua estadia na Europa e sua vida de exilada nômade.

É filha de descendentes espanhóis, e seus avós vieram da Galícia a Buenos Aires de navio. Como eles, partiu para um mundo desconhecido, para viver livre e sem ser identificada. A partir daí, constrói sua identidade, fazendo da experiência do exílio um modo de vida. No exílio, não existe mais um sujeito unitário, pois seu mundo é despedaçado e, conseqüentemente, fragmentado. O sujeito em exílio fica reduzido a um agregado de relações psíquicas, vendo desagregar-se sua unidade individual.

Marta Traba, segundo Francisco Alambert, em *Enciclopédia Latino-americana* (2019), atuou como professora de história da arte na Universidad Nacional e na Universidad de los Andes. Fundou a revista *Prisma*, em 1957, que defendia a modernidade estética e a visualidade latino-americana. Em 1958, publicou o ensaio sobre estética *El museo vacío* e, em 1961, *La pintura nueva en Latinoamérica*, discutindo e denunciando o silêncio sobre a arte da América Latina. Militou também pela criação do Museu de Arte Moderna (MAM) de Bogotá, do qual, em 1962, foi nomeada diretora.

No ano de 1966, após se separar de Zalamea, recebeu o Prêmio *Casa de las Américas*, em Cuba, pelo seu romance *Las ceremonias del verano*. A escritora sofreu perseguições por forças militares que invadiram a Universidade Nacional. Em 1969, saiu da Colômbia para viver e trabalhar em Montevidéu com seu novo marido, o crítico literário uruguaio Ángel Rama. Em 1974, ambos se exilaram na Venezuela. Até instalar-se em Barcelona, em 1978, trabalhou em diversas cidades, como professora, conferencista ou jurada, sempre criando e participando de polêmicas culturais e políticas. Em 1971, foi publicado no México seu polêmico e influente livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*, que analisava o surgimento e os significados das vanguardas latino-americanas.

Depois de seis anos, foi viver na Colômbia, país que adotou como sua segunda pátria. Verlichak afirmou que Traba, além de escritora, sempre foi e é uma apaixonada pelas artes. Traba publicou, no suplemento cultural do Jornal uruguayo *El País*, o seguinte [...]: La notable y sobresaliente trayectoria de desarrolló entre Colombia[...] y Venezuela, Centro-américa, Puerto Rico, Estados Unidos y Europa puerto finalal que llegó luego de ser expulsada de Estados Unidos junto a su segundo marido, El crítico Ángel Rama. (VERLICHAK, 2007).

O romance *Conversación al sur* (1981) e seu ensaio *Hipótesis de una escritura diferente*, sobre as especificidades de uma "literatura feminina", levaram-na aos Estados Unidos, onde passou a ensinar e escrever. Por suas posições políticas de esquerda, teve o visto de permanência negado pelo governo norte-americano. Em 1983, ano de sua morte em um desastre de avião em Madri, que vitimou também Ángel Rama, foi-lhe concedida a nacionalidade colombiana.

De acordo com Montañéz (2013), sua obra é composta por um conflito entre a realidade e o desejo, a partir de seus dados biográficos numa mescla de relatos que estão inteiramente relacionados com sua experiência nômade, com sua capacidade de observação e sua sensibilidade social: "No comprendo cómo los autores pueden escribir sobre lo que no han experimentado personalmente. Em cuanto a mí, nunca podría escribir exclusivamente desde la imaginación, in referencias a la realidad" (VERLICHACK, p.19,2001 *Apud* MONTAÑÉZ, p.159,2013).

A escrita de Traba joga com a ordem natural das coisas, criando outra ordem e dissolvendo o discurso oficial dentro da narração da história.

EXPERIÊNCIA DE EXÍLIO E DITADURA EM *CONVERSACIÓN AL SUR*, DE MARTA TRABA

O romance *Conversación al sur* (1981) apresenta ao leitor uma narração enternecedora sobre exílio e ditadura. A narrativa é sobre duas mulheres, Irene e Dolores, que rememoram suas vidas como militantes durante a ditadura do Uruguai, da Argentina e do Chile. O tempo dessa narrativa se distribui entre uma tarde e uma noite subsequente. Irene acolhe Dolores na sua casa de praia, em Montevideu, após cinco anos sem notícias da jovem e, a partir do encontro, se desenvolve um diálogo tenso, no qual o silêncio é o espaço temporal entre as lembranças. Aos poucos, as duas mulheres refazem seus caminhos pelos labirintos da memória e recuperam, não somente os itinerários físicos, mas os laços afetuosos que as uniam.

Conversación al sur (1981) traz como temas o exílio, a repressão e a tortura – “Una muchacha, Dolores, a la cual los torturadores en el Uruguay han llevado a abortar pateándola recupera su voz” (TRABA, 1981 p.30). Traba não relega o exílio a uma categoria secundária na narrativa, pois os lugares de memória se concretizam nas vozes das personagens a partir da experiência provocada pela ditadura.

Irene não sabe do paradeiro de seu filho e da nora grávida desde que ela saíra da capital chilena. Enquanto Dolores a guia nos trançados das reminiscências do horror, imagina-os perseguidos, torturados pelos militares chilenos. A chegada súbita de Dolores, também uma fugitiva, avigora seus temores, suas lembranças. Nelas, as duas mulheres se exilam noite adentro para lembrar os acontecimentos e, por fim, desfazer mal-entendidos e mágoas.

Dito isso, pensar o exílio é ter em mente a ideia do sujeito em permanente desterro. Por definição, é expulsar, não apenas o sujeito da pátria, mas também das relações afetivas dos pertencimentos dos cotidianos, das práticas culturais.

Conforme Montañéz (2013), o ser humano tem sido forçado a reconhecer-se como um sujeito em permanente exílio. Isso é lembrado quando se retoma o mito de Adão e Eva, que foram expulsos de sua terra: o Paraíso. Observa-se que, uma vez expulsos, abandonam sua pátria, seu lar e passam a possuir o estatuto de estrangeiros, de emigrados, ou seja, são condenados ao exílio. Logo, todo filho de Adão e Eva é hospede de passagem, um estrangeiro em qualquer país em que se encontre e até mesmo em sua pátria,

[...], pois cada um de nós entrou nesse universo como se entrasse numa cidade estrangeira, com a qual não tivesse nenhuma ligação antes de nascer; e uma vez aqui dentro, o homem jamais deixa de ser um hóspede de passagem, até ter percorrido de um extremo a outro a duração da vida que lhe houver sido atribuída [...] Se a pátria é o céu, os exilados do céu serão estrangeiros durante toda sua vida terrena (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p.403).

Entender o exílio como uma experiência que se deve suportar para adquirir uma identidade restaurada é uma atividade reducionista porque transforma o exílio em uma pré-condição imprescindível para se chegar a um estágio mais elevado. (ARENDDT, 2003). Deve-se compreender, nesse sentido, o exílio como condição da perda terminal porque foi tão facilmente transformado num tema vigoroso.

Para Said (2003, p.), o exílio é comparado a “uma fratura incurável entre o ser humano e seu lar; para Giorgio Agamben (2016, p.41-52), ele é “o exercício de uma vida nua” que transcende a uma relação jurídico-política marginal. Enquanto imposição política, o exílio é notadamente distinto da emigração, que geralmente decorrente de conjunturas econômicas, mas também por opção pessoal. Said (2003) discute o tema exílio de modo enriquecedor, abordando-o sob diversos aspectos, no entanto o que chama a atenção é o interesse que Said demonstra em expor ao leitor que o exílio não é uma coisa boa, isto é, ele tem aspectos positivos, mas, no final, seu resultado é negativo. O autor profere sua discussão asseverando:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46).

As palavras de Said fortalecem a ideia do exílio como experiência traumática, sendo às vezes necessário, mas doloroso, acompanhado de medo e solidão. Diante dessa declaração, o exílio não é uma questão de opção; daí a necessidade de distingui-lo de outras formas de distanciamento da terra natal. Ser expulso de sua terra e impedido de voltar a ela são o que define a condição do exilado. Há também

os expatriados, aqueles que “moram de maneira voluntária em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais” (SAID 2003, p. 54). Já os emigrados poderiam ser aqueles que, para Said, encontra-se em uma situação dúbia: podem ter escolhido ou não escolhido abandonar seu país. É provável, em alguns casos, que eles sejam observados como pioneiros e construtores de uma nova nação, o que os põe em uma condição bem diversa daquela vivida pelos exilados.

Em *Conversación al sur*, Traba, a partir de sua experiência de exílio, denuncia as agruras e todo sofrimento que presenciou e viveu durante a ditadura militar. A escritora argentina narra os atos abusivos da ditadura nas décadas de 1970 e 1980, no Cone Sul da América (Buenos Aires, Montevidéu e Santiago). Esta obra, como outras que narram catástrofes históricas, possui o comprometimento com o “real”, com a memória das vítimas e com a sociedade, pois, como assinala Seligmann-Silva (2008, p.74), a memória do trauma de acontecimentos ruinosos em massa é um compromisso do trabalho de memória individual e do trabalho que é construído pela sociedade.

Traba, através de seu engajamento político, deixa claro, por meio de *Conversación al Sur*, o terrorismo, a tortura e a angústia pelos desaparecidos durante o regime militar. Essa afirmação é complementada com palavras de Montañez:

Marta Traba desafia por meio da palavra “autoridade” do regime. Escrevendo a partir de sua posição marginal de exilada, condena o regime ditatorial por uma narrativa testemunhal escrita na forma de conversação, na qual se projeta toda a violência do sistema militar: desamparo, dor, agonia, angústia, horror são sentimentos presentes todo momento no texto (MONTAÑEZ, 2013, p. 155).

A última ditadura militar argentina (1976-1983) foi auto aclamada Proceso de Reorganización Nacional. Em meio aos procedimentos empregados para a imposição do terror, destaca-se a política de desaparecimento forçado daqueles determinados pelas autoridades como “terroristas subversivos” e “inimigos da nação”. Em decorrência do emprego do desaparecimento forçado como principal metodologia repressiva, pode-se citar o número de vítimas, estimado entre 10 mil e 30 mil pessoas. A maioria delas jamais foi encontrada, nem se sabe ao certo quando, onde e em que circunstâncias foram assassinadas. Percebe-se, como efeito, um processo permanente de luto pelos desaparecidos e de reelaboração de sua memória na esfera pública, principalmente pelos familiares diretos das vítimas.

Conversación al sur (1981) anuncia o movimento pelas memórias sobre o período ditatorial e suas vítimas cobra uma força significativa no contexto argentino, bem como observa-se um processo permanente de rememoração. Igualmente a importância política das organizações de direitos humanos, sobretudo em sua vertente familiar, não encontra espelho nos demais países da região, ao menos no que se refere à sua repercussão social e política.

Conforme Sanjurjo (2013), as organizações de familiares argentinas permanecem atuantes e presentes no cenário político contemporâneo, e não somente aquelas que se gestaram durante a década de 1970 – como é o caso de Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo e Familiares de Detenidos y Desaparecidos Por Razones Políticas –, mas também aquelas que se constituíram no final da década de 1990 por jovens, filhos de desaparecidos, presos e exilados

Traba historiou a diáspora, usando a imposição do exílio como condição criativa para a elaboração de suas obras de ficção, sem cair no ressentimento nem no saudosismo. Nesse sentido, “o exílio pode ser visto como uma dissidência no seio da linguagem e a estrangeiridade como constitutiva para a criação” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 14), enquanto alteridade excluída de um grupo.

Na figurativização dessa nômade, o exílio surge como espaço de liberdade que questiona a rigidez das identidades artísticas ou literárias. Traba vê o exílio como uma condição produtiva na medida em que se abre um espaço criativo para a reflexão, em que se pode elaborar a experiência traumática. Suas narrativas de repressão e exílio são marcadas pelo pessimismo, a ironia, o sarcasmo; falam com profunda dor do que oculta a memória; denunciam com ira o passado adjeto da ditadura militar.

¿Así que éstas eran las locas de Plaza de Mayo? Increíble tal cantidad de mujeres y tanto silencio; sólo se oían pasos rápidos, saludos furtivos. Ni un carro celular, ni un policía, ni un camión del ejército en el horizonte. La casa rosada parecía un escenario irreal, con las ventanas cerradas por espesos cortinajes. Tampoco los granaderos estaban montando guardia en la puerta. Fue cuando advirtió la ausencia de los granaderos que la operación del enemigo se le hizo horripilantemente transparente: *se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves*. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. (TRABA, 1981, p. 87) [grifos da autora].

No excerto, a escritora argentina provoca, por meio da palavra, a “autoridade” do regime. Escrevendo desde sua atitude marginal de exilada, combate o regime ditatorial através de uma narrativa testemunhal escrita na forma de uma conversação, na qual se projeta toda a violência do sistema militar: desapoio dor, agonia e horror são sentimentos presentes a todo momento no texto. A extensão do exílio permite à escritora a possibilidade de escrever e elaborar, na escrita, a experiência traumática da perseguição, da tortura e do encarceramento.

A partir de uma literatura assinalada pelo trauma, “surge uma subjetividade fraturada por uma experiência que a excede. As narrativas do exílio estruturam-se em torno do trauma para construir, a partir dele, uma trama ficcional que tem compromisso ético de transgredir a resistência da linguagem para poder escrever o real da história” (VIDAL, 2004, p. 20). O real da história foi a atroz barbaridade fanática com que as ditaduras do Cone Sul desempenharam sua violência, na grande maioria contra jovens adolescentes, separados de suas famílias, de seus afetos, de suas raízes, amadurecidos prematuramente pela brutalidade das circunstâncias:

[...] Sin decir nada, sin gritar, las mujeres levantaban las fotos lo más alto posible. ¿Para qué si nadie las veía? Calculé que no pasaría mucho tiempo antes de que esas caritas casi infantiles fueran irreconocibles a fuerza de estrujarlas y sobornarlas. Cerca de mí una vieja levantaba con las dos manos una foto de estudio artístico de barrio. La muchacha de la foto sonreía tiesa, ladeando la cabeza como seguramente le había exigido el fotógrafo [...] (TRABA, 1981, pg. 89-90).

Lembra-se nesse momento o pensamento de Montañéz (2013) ao afirmar que a violência do poder ditatorial também destruiu as instituições jurídicas e sociais, provocando impunidade e fuga em demasia. Muitos dos jovens que fugiram sofreram, a distância, as dores do exílio, e os que não conseguiram ir embora sofreram as perseguições e as vicissitudes de um singular estado de exílio interno nomeado clandestinidade. Durante o período ditatorial, aconteceram no entorno social muitas ameaças, infâmia, perseguições e ataques aos direitos humanos diante dos quais a sociedade, assustada, tinha de construir avaliações singulares em relação ao seu próprio exame de realidade.

Pelo visto, toda lei lembra o espaço de sua proibição (MONTAÑÉZ, 2013, p. 156). Como no romance, a conversação sobre os horrores da

ditadura está sujeita à vigilância e ao controle, as mulheres do relato descobrem jeitos de usar seus próprios corpos para subverter o linear do discurso, que é interrompido a todo o momento nas sucessivas idas ao banheiro ou nos momentos de preparação das comidas. Esse artifício biológico de resistência admite subverter a ordem linear do discurso, evitando, assim, os códigos dos censores, entrecortando o discurso para deixá-lo incompreensível (MONTAÑÉZ, 2013). Nesta narrativa, o corpo – palimpsesto em que se pode ler os apontados momentos de submissão e de liberação – e o lar tornam-se refúgios “quase seguros” para embaçar o sistema, mostrando, dessa forma, como a mulher não se encontra necessariamente subordinada à vontade do repressor. O lar – lugar de poder e de perigo –, ao ser usado como espaço secreto da clandestinidade, onde as ideias e as conversas resistem à vigilância, cria um refúgio provisório que protege dos perigos e exigências externas do espaço público:

Al igual que los desvalidos lugares de significación, cuya autoridad fue negada por los lenguajes del poder, el hogar y el cuerpo femenino son utilizados para confeccionar un lenguaje suplementario, abriendo así nuevas posiciones desde las cuales emitir una crítica a la dictadura. Traba utiliza esas posiciones para volver a considerar la dicotomía entre las esferas pública y privada, y ofrecer un posible espacio liberado donde puedan emerger discursos alternativos (MASIELLO, 1987, p. 27).

Para a ditadura, não existe a possibilidade do espaço particular, pois o estado viola física, ideológica e discursivamente todos os lugares para poder impor e dominar seu poder monológico. Nas circunstâncias de vigilância, “até o corpo físico é politizável” (MONTAÑÉZ, 2013p. 157). Em *Conversación al sur*, o corpo simboliza o lugar de violência, pois nele ficam registradas as marcas da tortura e dos ultrajes da repressão (DEJBORD, 1998, p.22).

Outro aspecto ressaltado na obra é que há uma leva de corpos queimados ou ainda o afogamento “que servem para impedir que a identidade dos vitimados e revelar a brutalidade sofrida pelo corpo e tortura”. (MONTAÑÉZ, 2013, p.159). Os corpos aparecem como principal protagonista de denúncia da agressão. O cadáver, conforme Montañéz (2013), é o sobrevivente da ditadura, por isso é imprescindível escondê-lo:

De sua hija pasa a los otros muertos y recuerda de golpe, com um escalofrio, que no há visto a ninguno. Ni a Andrés ni a Enrique, los

seguros. Y Juan? No se atreve a mirar adentro Del cajón El cadáver de Vittoria. “No se ven los muertos de esta guerra” murmur em voz muy baja, no vaya a ser que El chofer se dê cuenta que habia sola. (MONTAÑÉZ, 2013p. 156).

O corpo, uma vez marcado pela violência provocada pela ditadura, é um corpo biopolítico, conforme Montañéz(2013), que mostra, de forma secreta, a imagem da mulher com o filho: o corpo-útero, a imagem secreta do vínculo maternal com o filho, um corpo que configura um novo espaço para a violência.

A repressão é promovida pela ditadura por meios coercitivos da linguagem. No começo do romance *Conversación al sur*, o diálogo é descontínuo e cheio de interpretações errôneas transitando em um constante flash-back entre Montevidéu, Buenos Aires e Santiago. No romance, as duas partes se dão num ir e vir, de ódio e de aflição por meio dos quais se sucedem os itinerários físicos e os afetos que unem as duas mulheres da história. Durante o diálogo, percebemos o medo das interlocutoras: Irene sofrendo pela sorte que seu filho pode estar correndo em Santiago, vendo-se a si mesma realizando futuramente o mesmo ritual circular das madres de la Plaza de Mayo, dia após dia, desfilando em cerimônia pública para reclamar pela presença de seus filhos, maridos, netos desaparecidos: “A este Irene. Depois da dura experiência, para Dolores a derrota agora é, a única forma de vida. limite hemos llegado, entonces, a pasarmeses y años reclamando cuerpos como quien reclama maletas perdidas (TRABA,1981,p.157).

Diante o exposto, pode-se entender que viver a ditadura é caminhar-se para experimentar o exílio que, muitas vezes, altera a percepção do real, pois a única realidade conhecida e possível é a guerra. O que distingue o exilado dos demais, o que o torna estrangeiro, não é a sua identidade pátria, mas o horror que ele viu e os outros não viram. A marca do trauma do exílio fica refletida na perda da identidade, da dor da orfandade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os temas exílio e ditadura continuam sendo um campo que oferece, além da ficção propriamente dita, a trajetória de países peregrinos, simbolizados pelas narrativas de quem experiencia o exílio por longo tempo de repressão.

Marta Traba escreveu desde a diáspora, usando a imposição do exílio como condição criativa para a elaboração de suas obras de ficção, sem cair no ressentimento nem na nostalgia. Nesse sentido, “o exílio pode ser visto como uma dissidência no seio da linguagem e a estrangeiridade como constitutiva para a criação” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 14), enquanto alteridade excluída de um grupo. Suas narrativas de repressão e exílio são assinaladas pelo pessimismo, a ironia e o escárnio; falam com profunda dor do que oculta a memória; denunciam com ira o passado abjeto da ditadura militar.

A reflexão em torno de *Conversación al sur (1981)* trouxe, de maneira significativa, a questão do exílio e da dor no sul da América Latina, nas três cidades nas quais as ditaduras se instalaram, Montevideu, Buenos Aires e Santiago, ilícito por causa da repressão. Diante da dura realidade reforçada pelas lembranças dos fatos ocorridos, Irene e Dolores entendem que não existem perspectivas nem esperanças, somente um abismo as aguarda ao final desse encontro.

A partir das discussões feitas em torno da obra, pode-se constatar o quanto o exílio e a ditadura causaram marcas, não apenas no que se refere ao deslocamento espacial, mas também no aspecto subjetivo. Os corpos danificados pela dor e sofrimento são afetados e passam a encenar um jogo de não pertencimento a nada, nem a ninguém, ou seja, se sentem desterritorializados, sem pátria, exilados de todos. Os desaparecimentos, a morte, os corpos queimados para evitar a identificação das vítimas foram práticas registradas na História da humanidade e cravadas na memória de quem experienciou ou testemunhou a ditadura.

Com uma narrativa densa e coesa, a escritora alcança transitar no eixo das relações humanas, contemplados desde os pequenos problemas do dia a dia de uma sociedade até o absurdo alheamento social brasileiro diante de uma situação política que aprisionou, exilou e matou tantos de seus filhos.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ARENDDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- AGAMBEN, Giorgio. Política del exílio. Trad. Dante Bernardi. **Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura**, n. 26-27, p. 41-52, 1996. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=143>>. Acesso em: 7 jun. 2016.
- ALAMBERT, Francisco. Marta Traba. In: **Enciclopédia Latinoamericana**. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/t/traba-marta>> Acesso em 10 mar. 2019.
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- DEJBORD, Parizad Tamara. **Cristina Peri Rossi: escritora Del exílio**. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- MASIELLO, Francine. “la argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. In: BALDERSTON, Daniel et all. **Ficción y política**. La narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires, Alianza Editorial, Institute for the study of ideologies & literature, University of Minnesota, 1987.
- MONTAÑEZ, Amanda Pérez. Jogos de sedução. In: MONTAÑEZ, Amanda Pérez. **Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba**. Londrina: Eduel, 2013. p. 109-176.
- NIGRI, Toni. **Exílio (Seguido de Valor e Afeto)**. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2001.
- RODRIGUEZ, Monegal. Literatura ye Exílio. In: **Vuetta**, n.63, v 6. México, 1982.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro M. Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. Psicologia Clínica. Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 65-82, 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Prefácio”. In: VIDAL, Paloma. **A história em seus restos: Literatura e exílio no cone sul**. São Paulo, Anna Blume Editora, 2004 (Selo Universidade, 279).
- TRABA, Marta. **Conversación al sur**. México, 1981.
- VERLICHAK, Victoria. **Marta Traba una terquedad furibunda**. Buenos Aires: UNTREF - Fundación Proa, 2001.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos:** Literatura e exílio no cone sul. São Paulo, Anna Blume Editora, 2004 (Selo Universidade, 279).

SANJURJO, Liliana Lopes. **Sangue, Identidade e verdade:** memória sobre o passado ditatorial na Argentina. Campinas, SP: [s.n], 2013.



EXILADOS OU ESTRANGEIROS?

Pau de fumo e Alonso

Raimunda Celestina Mendes da Silva

O piauiense Fontes Ibiapina (1921-1986) é autor em destaque na literatura piauiense por suas obras que retratam “os costumes, as tradições e a língua” (MORAES, 2019, p. 251) do sertanejo, além do meio urbano e os problemas que o envolvem. Foi Juiz de Direito em algumas comarcas piauienses, cidades onde a convivência com seus habitantes enriqueceu sua vasta produção literária ao observar as narrativas de caçadores, vingadores, sanfoneiros e tantos outros tipos peculiares do nordeste brasileiro.

Em 1975, publica *Palha de arroz* e, em 1986, *Vida gemida em Sambambaia*, obras objeto deste ensaio. Fontes Ibiapina é um ficcionista que soube respeitar o modo de viver do povo simples do interior. Intérprete fiel da realidade em que o homem piauiense vive, pela facilidade que tem, enquanto artista, de comunicar-se, de tornar clara a narrativa bruta que, durante anos e anos, acumulou ao ouvir as estórias (causos) do sertanejo piauiense.

Moraes (2019) traça um perfil marcante de sua criação literária ao afirmar que

O universo da ficção de Fontes Ibiapina é imutável. Não possui heróis, pois os heróis da mitologia nordestina são, quase sempre, consequências das injustiças do meio, da pobreza aviltante, da seca, das

enchentes e de necessidades isoladas de rompimento com o convencional, do conflito humano contra as desgraças e a reação ao que denominam de “destino do homem”. (p. 254).

O romance *Palha de arroz* é um documento urbanosocial realista, cujo cenário é Teresina da década de 1940, durante a Ditadura do presidente Getúlio Vargas. Fontes Ibiapina, através da técnica realistadocumental, revelase um memorialista, identificado com o povo da região e suas causas sociais, vivenciando com esse povo seus momentos de alegrias e tristezas.

Teresina foi assolada por incêndios criminosos durante o Estado Novo, sendo os moradores mais pobres os principais atingidos. A diegese trata de uma narrativa documental em que Fontes Ibiapina recorre ao fato histórico, misturando realidade e ficção nas denúncias das mazelas, dos dramas, da miséria e da coragem de algumas das personagens, delatando, em particular, as causas dos excluídos. Nesse universo ficcional, destaca-se Francisco Clemente Púciúnculo, o Pau de Fumo, negro revolucionário e inteligente, personagem central do romance.

Os incêndios em Teresina e alguns elementos da história brasileira e mundial são fatos reais que, ao serem relatados, misturam-se com os dramas de Conceição, Genoveva, Maria Piribido e outras personagens; além da narrativa da vida de Francisco Clemente Puciúnculo, casado e pai de filhos, que no intuito de mudar a situação financeira da família, fizera vários concursos públicos para funções diversas, porém nunca fora nomeado e, para sobreviver, roubava, o que lhe rendeu o apelido de Pau de Fumo; a história de Zefinha, filha de Francisco, morta em um dos incêndios, quando ele estava preso, cuja morte desencadeia a loucura da esposa Genoveva; o relato de Parente, que vivia de pescar defuntos que morriam afogados no rio Parnaíba, mais tarde, tornou-se assassino de aluguel, que, com medo de ser preso, fora embora para o Rio Grande do Sul, deixando o filho com Pau de Fumo, com a promessa de vir buscá-lo, resumem o enredo de *Palha de arroz*.

Vida gemida em Sambambaia trata de um ciclo da seca, o que ilustra a trajetória do sertanejo: sua constante luta contra a natureza, sua vida, intercalada por dramas e alegrias, refletindo a realidade daquela gente que tão bem foi descrita nas páginas do romance. Alonso e a família têm suas sagas contadas desde o início da seca de 1932 até a de 1953, quando ele decide fugir com o sonho de voltar rico e os filhos estudados.

O exílio perpassa as duas narrativas de formas diferentes, pois a ideia de ser banido de sua terra natal leva Pau de Fumo a cometer suicídio, por não aceitar a sentença decretada pela polícia de Teresina. Já Alonso precisa sair do Piauí porque não consegue sustentar sua família diante das constantes secas que assolam as terras piauienses.

Os sentimentos revelados pelas personagens lembram a afirmação de Said ao proclamar que “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”. (SAID: 2003, p. 46).

Pau de Fumo, na prisão, depois de muito apanhar, “Todo quebrado, cassetete, o diabo a quatro. Todo rebentado” (IBIAPINA: 2004, p. 208), fora chamado pelo guarda para ouvir o que ele imaginava ser o último sermão antes da soltura, mas ouviu o que jamais pensara:

Não ficava em Teresina. Sairia dali escoltado por dois policiais que o embarcaria no trem. Lá no Maranhão, S. Luís ou mesmo antes, que tomasse o rumo que bem entendesse. [...] ... que seria morto se um dia tivesse o atrevimento de cruzar os pés nas terras do Estado do Piauí. Estava deportado. (IBIAPINA: 2004, p. 219).

Muitos sentimentos invadiram Pau de Fumo: o comissário não o deixou despedir-se da família, as lágrimas rolaram imaginando como estariam Conceição e os filhos, não entendia aquela sentença porque vivia em um país em que todos tinham a liberdade de ir e vir. Longa fora sua agonia.

Said, mais uma vez, contribuirá com a discussão quando trata de outras modalidades de separação do homem de sua terra de origem. Para ele:

Embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. (SAID, 2003, p. 54).

O castigo imposto a Pau de Fumo provoca nele um turbilhão de emoções capaz de tolher o seu raciocínio e o faz embaralhar-se nas recordações que lhe vêm à mente, passando como uma gravação, revivendo as pessoas que fizeram parte do seu cotidiano. Quando

ia escoltado pelos guardas, ao atravessar a ponte metálica do rio Paranaíba, resolveu acabar com aquele sofrimento:

Fechou os olhos. Fez de conta que ali era o Poço da Usina. E fez de conta também que os dois guardas que estavam ali a seu lado – armados até os dentes – perseguiam-no numa carreira maluca e desatinada. Aterrou os pés e correu. E da prancha entre os dois vagões, gritou:

– Filhos duma puta!

Aí soltou uma gargalhada espalhafatosa e atirouse das alturas do meio da ponte, nas águas do rio. (...) Pela primeira e última vez na vida, depois da morte de Pau de Fumo, Chico da Benta não mais veio ao mundo. Morreu de verdade. Acabouse o homem.

O exílio imposto a Pau de Fumo leva-o a uma atitude extrema: o suicídio. Para ele, deixar Teresina, seus amigos, sua família era um castigo, uma afronta. Por mais que amasse os filhos e Conceição, não suportou tamanha derrota.

Alonso, de *Vida Gemida em Sambambaia*, e a família têm suas sagas contadas desde o início da seca de 1932 até a de 1953, quando decidem fugir, com o sonho de voltar rico e os filhos estudados. A narrativa focaliza os conflitos do homem na luta desigual: de um lado, o sertanejo pobre; do outro, os ricos e poderosos, donos das terras, e a seca que os dominava, massacrando-os, levando-os à morte ou à fuga, em busca de melhores lugares para sobreviver. Nesse embate que envolve homem contra homem e a natureza contra o homem, encontram-se Alonso, Maria do Céu e os filhos.

Alonso, para que os filhos não morram de fome, rouba cabras e vende-as. É através do roubo das cabras que Fontes Ibiapina, ironicamente, denuncia o abandono daquela gente por parte do poder público, frustrando-os no que faziam para sobreviver. A ironia, além de recurso retórico no fazer literário do autor, é uma forma de estruturar a narrativa de maneira a brincar ou minimizar situações dramáticas vividas pelo sertanejo. E isso, porque a seca é uma constante no itinerário do nordestino, e as autoridades nada fazem, ou melhor, usam programas paliativos enquanto a seca perdura. Então, ao inverter a posição de Alonso de ser subordinado “caboclo sem eira nem beira”, capaz de roubar os ricos da região, de enfrentar a autoridade máxima policial, essa subversão só pode acontecer pela ironia. Com ela, o caboclo tem a voz para denunciar o cotidiano miserável no qual estavam vivendo e continuariam a viver.

Uma afirmação que perpassa toda a obra consiste na ideia de que o sertanejo é um forte, apesar de viver ameaçado constantemente pela catástrofe da seca. Para isso, o autor usa Alonso como representante supremo dessa característica: ele é forte, resistente, escapa de várias secas, rouba, enfrenta delegado, policial e até sezão que, quando não matava, deixava sequelas. Todos acreditavam que morreria: chegaram a pôr vela em sua mão, a fazer sentinela, mas como “bom sertanejo”, ele sobrevive. Depois disso, passa a viver trabalhando com mais intensidade e bravura, porém a seca de 1953 vence o homem que, desolado, parte, mas com esperanças de que um dia voltará:

Mais tarde, voltarei rico. Vou embora mesmo. Aqui é que não posso ficar. É o jeito. Vou-me embora pra uma terra onde pobre também seja gente, que pobre aqui não vale coisa nenhuma. Quando um dia Deus for servido e me der recurso, volto. Volto pra esta Sambambaia velha tão boa, mas de tanta gente ingrata. Um dia eu volto e é com recurso, que isto aqui é o melhor lugar do mundo. (IBIAPINA, 1998, p.156).

O narrador traz aos leitores um discurso comprometido com os sentimentos de amor ao Piauí e à sua gente, especialmente o sertanejo, misturando a voz do narrador com a das personagens, a dele próprio, quando criança ou adulto, na clara demonstração de que estava do lado dos mais fracos. Porém, por também fazer parte da elite dominante, necessita esconder-se para denunciar a exploração social, a solidão e o abandono das personagens, as dúvidas dos reticantes em deixar ou não a terra, sua revolta e resignação, seus desejos e perspectivas frustrados.

O trabalho do sertanejo nem sempre é reconhecido pelo fazendeiro. Alonso, ao ser solto da prisão, reconhece que só lhe resta partir, pois a situação o obriga a aventurar-se para outro Estado, mesmo na certeza de que Sambambaia era seu lugar. Julia Kristeva assim se reporta sobre o tema:

Certamente uma necessidade vital, o único meio da sua sobrevivência, que ele não coroa necessariamente de glória, mas reivindica simplesmente como um direito básico, grau zero da dignidade. Ainda que alguns, uma vez satisfeitos o mínimo, também sintam uma felicidade aguda em se afirmarem no trabalho e pelo trabalho: como se fosse ele a terra eleita, a única fonte de sucesso possível e, sobretudo, a qualidade pessoal inalterável, intransferível, mas transportável para além das fronteiras e das propriedades. (KRISTEVA: 1994, p. 25).

Maria do Céu não comunga com as ideias do marido, pois acha que ele é preguiçoso e não servia para trabalhar. Ela diz que ficará, mas Alonso ameaça levar os filhos e seria melhor morrer longe de Sambambaia. Apega-se aos sonhos de que um dia melhoraria de vida, seria chamado de “Seu Alonso da Sambambaia”, a esposa teria empregadas, seria tratada por “Dona Maria do seu Alonso”, os filhos estudariam, voltariam doutores, para ele “o homem só é bom quando é rico”. (IBIAPINA: 1994, p. 159).

Alonso sabia que precisava mudar o destino dos filhos. A vida seria difícil, porém sonhar e agir eram as válvulas de escape para aquele sertanejo frágil e forte nas suas decisões. O objetivo de prosperar através da prole leva-o mais uma vez a usar de artimanhas para conseguir o dinheiro da viagem: vendeu duas cargas de feijão para o senhor Severo de seu Antônio dos Santos da Lagoa Grande.

Maria do Céu achou uma loucura aquela venda de um produto que não tinham nem para comer. O comprador tinha ciência de que não receberia a mercadoria, sabia do intento de Alonso para viajar, resolveu ajudá-lo: “– Alonso, eu vou lhe emprestar os mil cruzeiros porque também tenho filhos e sei o que é amor de pai. Fique certo que sou seu admirador, desde o dia em que você roubou para evitar que seus filhos morressem de fome”. (IBIAPINA: 1994, p. 161).

Sob a ameaça de perder os filhos, Maria do Céu aceita partir, mesmo com a incerteza da grande mudança que aconteceria em suas vidas. Teve medo também de perder Alonso para “uma doida qualquer e nunca mais voltaria”. (IBIAPINA: 1994, p. 161).

Muitos seriam os riscos, as transformações, seriam estrangeiros em um lugar qualquer, em meio a muitos com as mesmas condições de exilados. Comprou as passagens e

Trepou-se em um pau-de-arara, com a mulher e os filhos, e disse adeus ao Piauí, à sua querida Sambambaia dos Picos velho de tanta fama.

Olhou para os companheiros de viagem. Uns trinta e tantos entre grandes e pequenos. Homens pálidos como ele; mulheres cadavéricas como Maria do Céu; meninos pálidos e barrigudos como os seus. E todos em roupas em quilangos tal sua fiação. Foi quando sentiu sua família não constava apenas de sua mulher e os filhos. Sentiu mesmo que toda a pobreza sofredora daquela terra constituía uma única prole. A pobreza estava ali mesmo diante de seus olhos – aquele bandão de gente que se ia embora para não morrer de fome na Seca – irmão dele, irmãos de Maria do Céu, irmãos de seus filhos. Todos rebentos da Seca. Irmão que sofreram a seu lado

e também que, como ele e com ele, partiam para outras terras enxotados pela fome.

Passou a mão no rosto, pra enxugar o suor e sentiu nos calos as saliências dos ossos da cara e aí percebeu que estava magro como nunca. Também teve a impressão que ia morrer, que marchava definitivamente para a boca da sepultura. (IBIAPINA: 1994, p. 161).

O entusiasmo de Alonso, antes da partida, cai quando ele se percebe mais um entre tantos com os mesmos sonhos e inquietações, mesmo sabendo que a condição de exilado não tiraria dele seus costumes, suas crenças, seu amor por seu lugar de origem e sua gente. A saudade que começa a sentir mistura-se à incerteza de que deveria afirmar-se em um território diferente do seu, mesmo privado da companhia dos seus conterrâneos e das tradições cultivadas desde seus antepassados: as caçadas, os festejos, as rodas de São Gonçalo, as experiências para saber se haverá bom inverno... Finalmente,

...lembrou-se de tudo o quanto de bom e ruim de sua vida tão cheia de altos e baixos naquela terra. Foi quando sentiu aquela coisa morna correndo pelo rosto. Passou a mão e sentiu, e viu: estava chorando. O pau-de-arara buzinou e partiu. Foi-se embora o homem. (IBIAPINA: 1998, p. 62).

Pau de Fumo não consegue atravessar as fronteiras impostas a ele pelas escolhas feitas na vida, enquanto Alonso nutre esperanças por mudanças, principalmente das condições socioeconômicas. A travessia, marcada por riscos, pela incerteza, torna-se uma aventura que talvez lhe trouxesse arrependimentos, dores, decepções, frustrações.

A cidade que os acolherá no seu refúgio, pelas suas condições de refugiados, marcará a identidade daquela família pela fragilidade em que se encontram pelo novo, o desconhecido que lhes aguarda. Daí a necessidade de preencher os vazios surgidos nessa viagem na procura pela recuperação de um lugar que lhes garanta viver com dignidade.

Provavelmente, os desafios que enfrentarão para encontrar um espaço que lhes dê segurança, que os integre ao mundo novo que se avizinha, o lugar que lhes dê segurança como a casa, fazem lembrar Bachelard:

[...] a casa é uma das maiores (forças) da integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das

tempestades do céu e da vida. É corpo e é dura. É o primeiro medo do ser humano. (BACHELARD: 2000, p. 26).

A casa funciona como elo entre a terra abandonada e a escolhida, entre o espaço antigo e o novo, ou seja, a segurança necessária para o recomeço e, talvez, a preparação do retorno como pensa Alonso, pois a condição de estrangeiro dentro do seu país, emigrante que era por conta de uma situação singular: a seca, que marca para ele uma transitoriedade no novo mundo que lhe aponta várias possibilidades diante da cultura, da língua, do espaço geográfico. Certamente, a visão de mundo, diversificada para a família de Alonso, tornará seus integrantes mais críticos, mais sensíveis. Como Maria do Céu se comportará? Será mais tolerante? Acreditará mais em Alonso? Os filhos que só conheciam aquele ambiente de Sambambaia, como a nova realidade os atingirá?

A análise dessa situação revela que a experiência pode não ser totalmente favorável pelo choque de cultura, pelas dificuldades de comunicação, pela convivência com o outro gerada pela nova realidade, pelas lembranças dos momentos em Sambambaia que formaram até então a história de vida e as personalidades daquela família.

A vida de Alonso, de Maria do Céu e dos filhos era condicionada pela expectativa do novo, pelos fantasmas do passado, recorda Malrieu, pois, segundo ele,

O sonho comum do indivíduo adulto parece feito de uma série de fantasmas ligados entre si por uma trama que lhes confere um sentido [...]. Os fantasmas isolados, tal como os *flashes*, contêm certamente um sentido: remetem para preocupações inconscientes. (MALRIEU: s/d, p. 19-20).

Alonso, no capítulo trinta e sete de *Vida gemida em Sambaíba*, quando saiu da prisão, vive o dilema de ter que abandonar seu berço natal. As lembranças, como em sonhos, permeavam a consciência do sertanejo, seu alento para prosseguir com as “roupas em farrapos, barriga pregada no espinhaço e a cama de varas e esteiras” (IBIAPINA: 1998, p. 152). A tristeza que lhe abateu só não era menor que os fantasmas que desfilavam naquele momento: as crianças mortas pela calamidade, anjos inocentes; a escravidão no Brasil com as histórias de Gregório Catumba, um fazendeiro perverso que açoitava seus escravos sem piedade, às vezes, os castigos eram extremos que os matava; o velho Jacinto Marca-Hora fora

cativo de Gregório Catumba, vítima da maldade do senhor que lhe deu uma sova às vésperas da promulgação da Lei Áurea, odiando a liberdade que viria, impôs-lhe um castigo severo, levando-o à morte, mas Jacinto Marca-Hora era um homem de grande amor pela vida. Contam que, na hora da morte, no ritual de passagem, ao colocarem a vela na mão de Jacinto, pediram-lhe que fosse em paz e esquecesse este mundo; ele, porém, respondera que não podia porque este mundo era muito bom.

As reflexões prosseguem com as lembranças de Chico Capoeira, das lagartixas, únicas donas das casas abandonadas, da cachorra Mandinga, boa de caça, mas que a fome a vencera; os urubus, os seres que se dão bem em momentos de tanta carnificina. Lembrou-se de Turco, seu cachorro e amigo, que o acompanhava nas caçadas com o amigo Chico Capoeira.

Os vários fantasmas que desfilam naquele momento, enquanto se sentou em “um cepo de umburana”, trazem boas e más recordações: a morte do cachorro de Paulo da Bodega, em laço de raposa armado por ele, levou-o a uma semana de serviços com juros de desaforos. Foi um momento de observar as lagartixas, batendo as cabeças que para ele era uma mensagem: “Vá-se embora, do contrário você se acaba de fome”. (Idem, p. 155). Com a certeza da mensagem positiva das lagartixas, sai dali sem o peso dos fantasmas que o perseguiram, porém antes enterra a cachorra Mandiga ao lado do velho companheiro Turco. O choro copioso que lhe abateu, metaforicamente, fá-lo agir como se ali enterrasse todas as dúvidas e angústias: poderia partir, estava pronto.

A perspectiva de exílio para Pau de Fumo despertou nele sentimentos diversos: as lembranças de um passado difícil marcado por perdas – a morte de Zefinha, sua filha, a loucura de Genoveva, sua esposa, e depois o suicídio, a saída do amigo Parente para o Rio Grande do Sul, com a promessa de mandar buscá-lo, o encontro de Parente com Maria Preá no Cova-da-Onça, um velho cassino de Uruguaiana... Suas lembranças, seus sonhos são marcados por contradições: os filhos e Conceição doentes. Chegou à conclusão de que

Chico da Benta precisava mesmo de morrer. Já que não podia sustentar a família, necessário seria ceder o lugar a outro. E só que quem o poderia substituir era Pau de Fumo – seu único e universal herdeiro em todos os pontos de vista, de qualquer modo, de qualquer maneira, em qualquer tempo, lugar, caso ou condições. Também... seria pela última vez. Nunca mais que aquele pobre vivente, infeliz, - Chico da Benta – haveria de vir outra vez ao mundo. Pau de Fumo ia

ressuscitar para tirar o resto da vida (da existência, que aquilo não era vida) daqueles dois coitados vivos que viviam se permutando para uma pobre família não se acabar de fome. (IBIAPINA: 2004, p 196).

Chico da Benta era o nome que Francisco Clemente Puciúnculo, o cidadão, usava quando vivia sem roubar, mas, tal qual Alonso, voltaria à vida errada para os filhos não morrerem de fome. A decompostura do delegado causou-lhe estranheza, não só pelas palavras duras, mas pela sentença de exílio sem nem poder despedir-se de todos: “O que significava aquilo? Exílio? Asilo? Banimento? Que Direito Interestadual seria aquele?! Aquilo não era nada mais nada menos do que safadeza. E por que não deportavam também Ceição e os meninos? (Por causa deles que roubava)”. (Idem, p. 210-211).

A leitura das duas obras, a observação e a análise da vida das personagens produzem na imaginação do leitor uma certa agonia ao ver seres acuados sem perspectivas, sem alento, quase sem humanidade, abandonadas à própria sorte. Os atores sociais das narrativas em análise, suas experiências, seus infortúnios, seus deslocamentos ou deportações trouxeram para o leitor novas possibilidades vividas pelas personagens na procura de um novo espaço para salvar suas vidas ou melhorarem as condições de vida. Todavia, sabe-se que o exílio pode aparecer como desgraça, como fuga, portanto pode aprisionar ao invés de libertar. O exílio foi para Pau de Fumo uma perda; para Alonso, a salvação. Quem sabe?

A partida para o desconhecido é um movimento que se inicia, uma escolha, às vezes, errada, e que poderá não terminar jamais.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

IBIAPINA, Fontes. **Palha de arroz**. Teresina: Corisco, 2004.

IBIAPINA, Fontes. **Vida gemida em Sambambaia**. Teresina: Corisco, 1998.

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

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

MORAES, Herculano. **Visão histórica da literatura piauiense: 1808-1978**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2019.

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



DEVIR-MUNDO E O ENSAÍSMO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Notas sobre *O andarilho*, de Cao Guimarães

Raquel do Monte

O presente texto resulta de uma experiência de pensamento derivada da reflexão em torno das relações entre ensaísmo e documentário a partir do meu contato com o filme *O Andarilho* (2007), dirigido por Cao Guimarães. Aqui, o ensaio torna-se forma escrita para, através de um jogo especular, apresentar, simultaneamente, a sua substância conceitual e sensível que forma a atmosfera da obra. Elementos estéticos serão observados e nosso gesto evidencia certo flerte com o campo filosófico ao pensar o ensaio como forma dentro da produção cinematográfica brasileira. Metodologicamente, ao considerar a aura ensaística, que traduz o nosso movimento, consequentemente, partimos de uma relação que se constrói a partir da materialidade do objeto que se dá no devir, na errância permanente que envolve a obra, na reflexão do ensaísmo enquanto forma no Cinema e na inscrição no documentário brasileiro contemporâneo.

Compreendendo, antes de mais nada, que a reflexão em torno do ensaio no cinema remonta aos anos 20 do século passado e que as discussões que resultam dela são bastante amplas e as vezes diluídas, preferimos, então, desenhar um recorte. Desta feita, do ponto de vista teórico, é importante salientar que nosso diálogo articula uma epistemologia que se dá a partir de autores como Theodor Adorno, Timothy Corrigan, Elinaldo Teixeira e Antonio Weinrichter López. Tal

cartografia coloca-se em fricção ainda com o campo filosófico e, mais especificamente, com o pensamento deleuziano. Compreendemos que esse movimento, que se converte em método, permite uma reflexão teórica que objetiva chegar às bordas do conhecimento e possibilita alinhar costuras com campos distintos, como os Estudos de Cinema, a Estética e a Filosofia da Arte, por exemplo.

A partir do exposto, cabe dizer que o nosso debruçar sobre o universo fílmico parte de um olhar fenomenológico. Neste percurso, após apresentarmos o que vem a ser a nossa percepção acerca do cinema de Cao Guimarães, vamos apresentar a cartografia conceitual e teórica para seguirmos em busca de possíveis respostas à seguinte questão: como o documentário brasileiro, *O Andarilho* reverbera questões ligadas ao filme-ensaio no que se refere à ideia de ressoar um mundo?

Pensar o documentário na contemporaneidade é um exercício que propõe considerar, acima de tudo, a multiplicidade de suas formas e mergulhar nas várias camadas que envolvem a cultura audiovisual. É notório que a linguagem do documentário hoje reverbera não apenas o barramento de fronteiras, pressuposto do cinema moderno, mas aponta para uma resignificação da sensibilidade em torno da compreensão ontológica do que vem a ser esse cinema.

Em certa medida, não nos aproximamos aqui das discussões em torno das nomenclaturas¹ que tentam dar conta dos fenômenos que envolvem esse campo, visto que partimos do princípio de que, mesmo dadas as alterações em termos técnicos (no que diz respeito aos modos de construção e relação com o mundo material) e, conseqüentemente, as mudanças de ordem tecnológica, o modo de inscrição no cinema no campo documental mobiliza-se, sobretudo, pela materialização de um conjunto imagético que reverbera o desejo de construção de um mundo sensível construído sob a atmosfera da indiscernibilidade entre ficção e documentário e, por fim, da tentativa de ir às bordas da representação, fraturando o instituído e mobilizando novos olhares.

Esse cinema documental que aqui estamos mapeando teoricamente conduz a novas experiências intrínsecas (materialidade fílmica) e também extrínsecas (de fruição), simultaneamente. Diante do exposto, faz-se necessário também apontar para as distinções entre cinema experimental, documentário e ensaio. Situada

1 Várias terminologias têm sido empregadas para apontar as distinções entre documentário e ficção a partir dos anos 80 do século passado. Falamos em cinema de não ficção e pós-documental, por exemplo.

no que podemos inferir como “expansão”² do conceito do campo cinematográfico,

A noção de ensaio é de enorme pertinência para se situar essa turbulência metamórfica, transformacional, posta em curso nos últimos tempos. Não se trata de um formato específico de documentário, mas de tendências de estruturação dele, mesmo os mais sisudos e reticentes quanto à investigação formal e estilística, que operam com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, elipses, deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de autorreflexividade que têm marcado a produção em larga escala. (TEIXEIRA, 2012, p. 239).

Dessa forma, podemos reconhecer o ensaio na cultura cinematográfica a partir da ideia de que há nele a experiência calcada, entre outras coisas, na subjetividade ou performatividade. Para Timothy Corrigan (2015, p.33), apesar da definição do filme-ensaio ser difícil de ser circunscrita, é possível perceber que nele há um teste de subjetividade expressiva por meio de encontros experienciais em uma arena pública cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta ao espectador. Dito isso, vemos o quanto essa aura que envolve esse tipo de produção audiovisual pode ser percebida a partir de sua dimensão conceitual, fenomenológica e representacional.

Falar do cineasta brasileiro Cao Guimarães³ é um exercício que requer certa dose de incômodo, já que sua obra se encontra numa

2 Adoto aqui o termo expansão com o significado vinculado a uma concepção alargada do cinema que prioriza o alargamento da experiência cinemática e sensorial e nasce do contato com outras expressões audiovisuais, sobretudo, a das artes videográficas.

3 Cao Guimarães nasceu no estado de Belo Horizonte, Brasil, em 1965. Ele produz desde dos anos 80 e teve seus trabalhos expostos em diferentes museus e galerias como Tate Modern, Guggenheim Museum, Museum of Modern Art NY, Gasworks, Frankfurten Kunstverein, Studio Guenzano, Galeria La Caja Negra e Galeria Nara Roesler. Participou de bienais como a XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo e Insite Biennial 2005 (San Diego/Tijuana). Alguns de seus trabalhos foram adquiridos por coleções como Fondation Cartier Pour L’art Contemporain, Tate Modern, Walker Art Center, Guggenheim Museum, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MoMA NY, Instituto Cultural Inhotim, entre outros. Seus filmes já participaram de diversos festivais: Festival de Locarno (2004, 2006 e 2008), Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia (2007), Sundance Film Festival (2007), Festival de Cannes (2005), Rotterdam International Film Festival (2005, 2007 e 2008), Festival Cinema du Réel (2005), Festival Internacional de Documentários de Amsterdam – IDFA (2004), Festi-

esquina, e os seus gestos, materializados nas imagens e planos dos seus filmes, traduzem uma poética singular no contexto brasileiro do cinema contemporâneo. O realizador mineiro trabalha no tensionamento e ruptura do campo cinematográfico, ou seja, num entre-lugar do cinema, sobretudo, nas bordas que ressoam as relações entre documentário e ficção e entre o campo cinematográfico e as artes plásticas. Seus filmes⁴ trazem “a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de auto-reflexividade” (TEIXEIRA, 2012, p.43).

Diante disso, escolhemos abordá-los a partir de um gesto errático, tendo em vista que a compreensão acerca da errância passa por duas de suas características principais. A primeira é que ela é essencialmente processual, e a segunda é que a sua existência prescinde da experiência. Dada a sua face que diz de um enquanto, de uma duração, um processo, é oportuno trazer à superfície lampejos de sensações que a os filmes reverberam. Sendo assim, aqui, a proposta é mergulhar em dois filmes que compõem a Trilogia da Solidão do Cao Guimarães, formada pelos longas-metragens *A alma do Osso* (2004), *O Andarilho* (2006) e *O Homem das Multidões* (2013). Falaremos sobre o *Andarilho*, especificamente, por entendermos que a convergência entre ensaísmo e documentário se torna evidente.

Para o nosso mergulho, é essencial, ao relacionarmos-nos com materiais audiovisuais que estão impregnados de experimentações visuais e uma busca pela ressignificação da experiência do olhar, que consideremos o seu caráter processual e a natureza ensaística das obras. Nesse sentido, a tentativa de cartografar essa experiência cinematográfica parte do pressuposto de que é imprescindível construir um pensamento estético-científico a partir de um lugar afetivo que potencialize o encontro e a mobilização dessa linguagem.

Consideramos como ponto de partida para a consolidação da escritura analítica que propomos fazer acerca dos filmes iniciais

val É Tudo Verdade (2001, 2004 e 2005), Las Palmas de Gran Canaria International Film Festival (2008), 26 Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2004 e 2006), Festival do Rio (2001, 2004, 2005, 2006), Sydney International Film Festival (2008), entre outros, conforme a biografia do artista destinada à imprensa e recortada por Rafael de Almeida Borges na tese de doutorado Poética do Lago e Sua Superfície defendida no Instituto de Artes da Universidade de Campinas em 2013.

- 4 Neste texto, ao nos referirmos aos seus filmes, vislumbramos, essencialmente, às 2 obras que compõem a Trilogia da Solidão. No entanto, certos aspectos estéticos e estilístico desses três filmes já estavam contidos em projetos como *O fim do sem fim* (2001), *Acidente* (2006), *Da Janela do Meu Quarto* (2004).

da Trilogia da Solidão, um certo espírito cinéfilo tão caro à formação e à mudança de olhar da geração pós-advento dos novos cinemas, do cinema dito moderno, de acordo com a historiografia clássica do campo. Esta cinefilia inscreve alguma dose de passionalidade e um desejo de mergulho que coloca as obras em outro ponto de observação. Alia-se a isso uma influência de um olhar baziniano⁵ por excelência que concilia ao mesmo tempo densidade teórica e paixão, abrindo novas chaves de leitura, ofertando possibilidades singulares de imersão e, conseqüentemente, de reconexão com o mundo e com o universo estético trazido no filme.

Portanto, antes de professar juízos de valor ou normatizar olhares, visamos a circunscrever linhas imaginárias que tentam dar conta de uma cartografia afetiva e desejante. Nesse quesito, talvez, o discurso construído aqui seja acolhido de algum modo por algo que dialoga com uma teoria do cinema que se aproxima do fenômeno fílmico, ou seja, do significante cinematográfico como um Acontecimento⁶ que abandona as explicações e põe em xeque as investidas racionalizantes, buscando subordinar o filme a um modelo/padrão estético hegemônico, aproximando-se de uma relação distinta, diferente, talvez única com a obra.

A atividade cotidiana de mobilidade me liga a lugares distintos, saímos de um ponto e chegamos a outro. Vamos e voltamos. Somos andarilhos por natureza. Gostamos da experiência da caminhada, de realizar percursos, de entrar em contato com paisagens familiares e de nos envolver com as não-familiares, ao sabor do desconhecido. No entanto, andar aqui não indica um ato físico, comum às nossas vidas. Refere-se a um empreendimento interno que nos coloca num trânsito incessante, numa *flânerie* existencial sem rotas definidas, sem expectativas acerca do ponto de chegada, sem prazos. É esse sintoma derivado do estar-no-mundo que encontro numa cinematografia recente, produzida nos últimos trintas anos. São as vidas

- 5 Chamamos olhar baziniano a perspectiva de leitura e relação com a sétima arte aberta pelo teórico, ensaísta e crítico francês André Bazin (1918-1958). A tradição inaugurada por ele contribui para a constituição moderna de um novo pensamento sobre cinema, fotografia e outras artes que alia densidade teórica com forte apelo filosófico tributário da fenomenologia e do existencialismo francês a sensibilidade derivada da paixão pelo cinema. “A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte.” (BAZIN, 2014, p. 4)
- 6 Consideramos aqui o conceito Acontecimento a partir da perspectiva deleuziana, em especial aquela trazida no livro *Lógica da Sensação*, segundo o qual costura uma ideia que é transpassada pela linguagem e se efetua na temporalidade.

encenadas em passagem, no qual tudo é transitório, tudo acontece no fluxo. A vida como mera passagem.

Uma câmera parada. Um homem de meia idade performando diante do dispositivo cinematográfico. Sentado, em plano médio, observo ele acender um cigarro e começar a fumar. De repente um corte, e o novo quadro inicia-se com uma fala em que deus, espíritos, infinito, sol, estrelas, a existência de criador, uma divindade antropomórfica misturam-se a flashes no qual fatos da sua vida são pincelados. Estranhamento. O diferente ali é que todo o discurso me parece desconstruído, nada se conecta, tudo sem um nexo lógico, racional. Posteriormente, surgem três planos que se abrem à medida que a fala do personagem vai se prolongando. Preâmbulo. Sem informações, paisagens surgem na tela. Planos abertos apresentam uma vegetação à beira da estrada, cortada pelo asfalto. Sons ambientes ligados à ideia de natureza – pássaros, folhas tremulando ao sabor dos ventos – são interrompidos, cortados por automóveis e caminhões que entram na primeira camada sonora como se quisessem interromper a minha contemplação diante daquele ambiente visual e melodioso. É assim que surge o outro personagem. Caminha com dificuldades, porta um cajado, parece alheio ao mundo, mexe em pedras, brinca com elas. Estranhos objetos. Novamente, com aquele senhor em quadro sou convocada ao regime de vidência. Continuo sem informações. Mas qual seria o sentido delas àquela altura? Talvez ajudassem a racionalizar as imagens que são ofertadas. Mas pra quê?

Em *O Andarilho* (GUIMARÃES, 2006), sou convidada ao silêncio, pois, mesmo quando os personagens falam para a câmera, não sou eu que me torno sua interlocutora. Não há interlocução. Figuro como testemunha de um mundo no qual as almas são acometidas de uma espécie de afasia. Sozinhas, elas vivem à margem dos processos de cognoscibilidade e, talvez, seja aí que resida a grande chave para a percepção de um mundo recriado, visto que a ausência da linguagem padrão, institucionalizada pelo nosso cogito cotidiano, leva-me a entrar e (por que não?) permanecer em um universo singular no qual habitam vidas estéticas, existências em passagem. É a relação entre ambiente natural, experiência e linguagem, indissociáveis por natureza, diz André Brasil⁷, que me permite habitar esteticamente o mundo, recriando-o, inventando-o.

7 O pesquisador André Brasil da Universidade Federal de Minas Gerais publicou o texto *Quando as palavras cantam, as imagens deliram* no qual analisa o filme *O Andarilho* de Cao Guimarães. O artigo compõe o material crítico que acompanha a obra e encontra-se no site do diretor e multiartista mineiro.



FIGURA 1: personagem central do filme habita a estrada

FONTE: Fotograma de O ANDARILHO (2007).

No documentário de Cao Guimarães, o esforço de traduzir poética e esteticamente aqueles corpos em trânsito está contido, entre outros, na temporalidade dilatada, na câmera fixa, na falta de informações adicionais que suspendem a ancoragem. Às vezes, anseio por uma pan⁸ para que possa dar sentido à imagem. No entanto, o dispositivo de Cao Guimarães diz justamente o oposto da minha busca: o sentido da imagem está contido nela, na sua plasticidade e no quadro em si. É como se o processo de significação fílmica fosse exclusivamente centrípeto. É na câmera fixa, em oposição ao movimento dos personagens, que, na maioria dos planos, eles aparecem andando, movimentando-se no embate entre o andarilho e a estrada, somada à impressão de certa crueza da imagem, que o mundo de passagem nasce. O Andarilho surge ali diante de mim e me fala da relação entre caminhar e pensar, me fala do deslocamento constante das coisas, dos pensamentos transitórios, das imagens e sons efêmeros, como diz o epíteto que se encontra no site do diretor ao se referir ao filme.

Ali, à beira da estrada, sou compelida a perambular junto com os personagens. Como eles, passo a gestualizar, corporificar, estetizar um mundo. Desgarrados de nós. A câmera fixa me sensibiliza, pois

8 Chamamos de pan ou panorâmica um movimento de câmera fixo no qual o dispositivo tecnológico gira em torno do seu próprio eixo. Este movimento pode ser para os lados – direita e esquerda ou para na vertical – pra cima e pra baixo.

naquele ambiente do intervalo, da forma, do mundo plástico, sensorial, perceptivo e existencial, eu me reconecto com uma experiência imagética diferente. As texturas, a cartela de cores, o jogo de camadas, a ausência de profundidade de campo ou a sua hiper-presença, tudo causa estranhamento. O som monocórdico, ao mesmo tempo dissonante, formado de cordas e percussão vibra, ecoa em mim, impondo um ritmo próprio. Ritmo único, tempo único. Tempo singular, dilatado. Heterogêneo por natureza. Nele se misturam seres e incorpóreos, formando um acontecimento. Esse é uma espécie de gargalo que singularmente ultrapassa o plano do significado, ligado à idealidade, e efetua-se no espaço-temporal.

O ambiente sonoro e a paisagem visual cortada por uma estrada, como uma veia, abrem espaços de visualidade, no qual assumo o lugar como co-criadora, já que tudo em mim – o caminhar, o gesto, a forma – passa a ser estetizado pelo olhar da câmera, pelo nosso modo de habitar, auto-habitar. Representar.

Mas, a importante operação que o filme consegue fazer é transformar o desgarrado – em relação a alguma norma exterior – na totalidade do filme e das vidas daquelas pessoas. O desgarrado deixa de ser desgarrado de algo: eles são o mundo mesmo. A concentração do filme no que é normalmente estranho (catar pedras para jogá-las por debaixo das pernas, atravessar o mundo caminhando com uma espécie de capacete, empurrar a casa na beira da estrada, viver sujo com sacos plásticos como mala, falar sozinho), ganha tal atenção que, no lugar de ser exótico e estranho, passa a ser uma forma de inventar e habitar esteticamente o mundo. (MIGLIORIN, 2006, p.8).

Perdido de nós mesmos, o trânsito encenado pelos andarilhos-personagens do documentário de Cao Guimarães é o meu. Naqueles espaços quaisquer – espaço tátil, singular, não homogêneo, desconnectado, que perdeu suas coordenadas como relações métricas. Ao mesmo tempo que é um espaço de conjunção virtual, puro lugar do possível, também abole as distinções espaciais, permitindo que qualquer plano possa adquirir o estatuto de primeiro plano (MACHADO, 2010, p. 263).

A certa altura do filme, no terço final, uma sequência me chama a atenção em função da sua potência. Acompanho, ao amanhecer, um dos personagens na sua rotina, na qual ele estende suas roupas, guardadas num saco, lava o rosto num banheiro de beira de estrada e caminha no meio da rodovia. Enquanto o observo em plano aberto, percebo que estou diante de uma das imagens mais instigantes do

documentário, pois, ali, nas ações cotidianas tão banais, reside as rotas de fuga que marcam a encenação daquelas vidas.

O quadro seguinte, no qual observo um inseto em primeiro plano, sem profundidade de campo e com as camadas imagéticas localizadas atrás do animal borradas, funciona como quadro intercalar, espécie de licença poética do diretor que tenta associar a relação, como já foi referido, homem, natureza e linguagem. Neste interstício, experiencio a sensação de habitar um mundo pré-cognitivo, o mundo-da-vida do fenomenólogos – ordinário e subjetivo, o que desafia a nossa capacidade de apreender em categorias definidas antecipadamente. Assim, de repente, num corte seco, vejo entrar em quadro no plano aberto um homem que empurra uma carroça. Aos poucos vou compreendendo que aquela é a sua casa, nela encontra tudo o que carece para viver na estrada – utensílios domésticos para cozinhar, alimentos, roupas...

Em busca de um mergulho que condense significação subjetiva, a câmera cinematográfica, que inicialmente registra o personagem alimentando-se, passa a observar os seus pés. Naquela imagem, duas texturas encontram-se: a do terreno, formada por barro, poeira e por restos de vegetação, e a da sandália gasta, que leva os pés negros, envelhecidos e maltratados do andarilho. Uma dupla visualidade que promove experiências distintas, como se a propriedade tátil da imagem favorecesse uma sensação de aproximação e simultaneamente de descoberta. Sonoramente continuo ouvindo o seu mastigar e os estalos do fogão à lenha improvisado. Sucessivamente, cada plano nesse bloco narrativo vai apresentando signos que escapam da banalidade atribuída ao seu uso cotidiano e chegam à fronteira que relaciona o mundo pré-fabricado, objetivo, e o construído por nós via experiência individual.

O modo delicado como a câmera registra aquele ambiente e como constrói aquela paisagem, promovendo uma torção do real, somado a uma experiência temporal que é cruzada pelo trânsito (dos personagens e dos carros que passam na autoestrada) indica-me que estou diante, não da imagem-delírio/ imagem-miragem apontada por André Brasil, mas da imagem-vertigem. A primeira, segundo o pesquisador mineiro, seria a materialidade de algo que escapa, algo que só se potencializa na duração, que se desconecta do mundo cartesiano e legitima-se na linguagem:

Em Andarilho, eles deliram. A fala escapa, se desgarrá para regiões em que a linguagem se rarefaz. Andar e delirar e, ao fazê-lo, falar uma

linguagem errante, que torneia os assuntos e objetos, mas que se desprende, escapando sem cessar ao entendimento (ao mero entendimento). Aqui, também as imagens deliram. Ganham uma temporalidade distendida, dilatada. Imagens-miragem, nascidas do encontro com o calor do asfalto e da terra vermelha. (...) Assim como o transe, o delírio não é um discurso louco, inconsciente, irracional. Ele leva a linguagem ao limite da consciência, ao limite do entendimento. Ao fazê-lo, amplia estes limites: do cognoscível e da própria linguagem. (BRASIL, 2006, p.79.)



FIGURA 2: Paisagem que compõe o ensaio é formada pela estrada, personagem e vegetação
FONTE: Fotograma de O ANDARILHO (2007).

Para mim, no plano fílmico, ao habitar esteticamente o mundo, como fazem os andarilhos de Cao Guimarães, há a possibilidade de escapar dos assujeitamentos institucionalizados por representações canônicas que envolvem a materialização de imagens, em que o que predomina é uma relação lógico-causal ancorada numa relação com a câmera que se instaura cronologicamente e incorpora um mecanicismo imagético encontrado no quadro, no plano e na montagem. Adentrar o fluxo das situações dispersivas encenadas plástica e poeticamente no filme em que estou debruçada e considerar os vários intervalos que existem entre os planos, favorecendo uma experiência imagética errante, é pensar a constituição das próprias imagens como vertigens. Essas últimas são planos de abertura criados na imanência, as quais escapam às regularidades e aos paradigmas

modernos instituídos e pressupõem uma outra forma de inscrição no mundo formada por instabilidades e por uma ode à desrazão:

A desrazão proporciona a vivência de princípios reorganizadores através de instantes caóticos que impõem a dissipação de fronteiras cognitivas, dos espaços do pensamento conhecido, de marcas viciadas, permitindo uma profunda experiência criativa que aqui podemos compará-la com a experiência estética. Essa forma de experiência estética faz surgir uma nova estrutura, ou um novo conjunto complexo de inter-relações causais que constituem um novo cenário de concepção. Rupturas cognitivas vertiginosas em espaços de percepção por onde, obrigatoriamente, algo de novo emerge. (DUARTE, 2011, p. 34)

A desrazão é aqui compreendida como portas de acesso às formas de revelação existentes em espaços sensíveis que se projetam nas fronteiras de territórios modernos legitimados por identidades fixas. Aparecem como uma vertigem. Imagem-vertigem. Materialização ocorrida por uma suspensão das referências espaciais e temporais. Rupturas. No interstício “da crise”, brotam possibilidades de experimentação, nascem experiências estéticas. O torpor de vertigem é um momento propício à emergência de realidades distintas, conforme nos diz Eduardo Duarte. Como sintoma, apresenta-se de maneira inesperada e, sendo assim, nessa espontaneidade para a sua realização, ele traz a sensação de uma perda de referencialidade, entrando no processo infinito de desterritorialização, territorialização e transterritorialização, conseqüentemente.

Diante disso, poder-se-ia inferir que há neste choque promovido pela experiência da vertigem algo que aproximáramos do conceito de sublime. Pensar o conceito de sublime, dentro deste contexto, não é um exercício fácil. Ao contrário, demanda um esforço para perceber que ele se encontra enredado em jogos discursivos de diversos campos do conhecimento ao mesmo tempo em que o senso comum esvazia o seu sentido. Assim, refleti-lo, contemporaneamente, aponta para uma dupla tentativa: revisitar “um dos lugares” da sua formulação e ao mesmo tempo ressignificá-lo, estabelecendo conexões com a possibilidade de pensar essa categoria materializada em manifestações artísticas, como o cinema, por exemplo.

Na relação entre sujeito e objeto, vemos que eles passam por um processo de fratura, pois a tríade que envolve aquele espírito é articulada justamente a partir de noções fugidias – infinitude, indeterminação e quantidade. No entanto, aqui, a infinitude não é apresentada

no sentido cosmológico, e sim aproxima-se de um lugar transcendente ainda não cooptado pela racionalidade. Os pólos vida e morte também foram rediscutidos por Kant. A ideia da vida liga-se ao prazer positivo, ao belo. Em outra direção, há o prazer negativo, a inibição das forças vitais.

Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso, é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade de imaginação. (KANT, 2010, p.90)

Há duas observações que podem ser retiradas a partir do excerto acima. A primeira diz respeito à vinculação da morte ao sentimento de sublimidade. Ela indicaria a adesão ao discurso trágico aristotélico quando ele apresenta, na sua Teoria da Tragédia, o modelo clássico desse gênero e as três condições para a sua existência: possuir personagens de elevada condição (heróis, reis, deuses), ser contada em linguagem elevada e digna e ter um final triste, com a destruição ou loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino.

A presentificação da morte ou suspensão das forças vitais é incorporada na Analítica do Sublime, conforme perspectiva freudiana ao desenhar o conceito de sublimação. (FREUD, 1976:252). Outra observação que deriva do trecho é a relação entre o conceito apontado por Kant e a faculdade da imaginação. Ela é “a aspiração ao progresso ao infinito” em oposição à faculdade da razão, que é uma pretensão à totalidade absoluta. Esse sentimento faz com que a imaginação seja confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir seu estágio máximo, sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder.

“Ante o imenso, a imaginação experimenta a insuficiência deste máximo, “ela busca ampliá-lo e recai sobre si mesma”. (...) A imaginação aprende assim que é a razão que a impele até ao limite do seu poder; forçando-a a confessar que toda a sua potência nada é relativamente a uma Ideia”(DELEUZE, 2009, p. 26)

O sublime estabelece, assim, uma relação subjetiva entre imaginação e razão. Inicialmente, esse vínculo apresenta-se como um

desacordo, conforme afirma Deleuze no seu trabalho monográfico sobre a filosofia crítica de Kant. É no descompasso entre as duas faculdades que surge a impressão de dor. A sensação deve-se, acima de tudo, à presença da impossibilidade. No entanto, em seguida, tal desacordo é apaziguado e nasce, a partir da dor, uma espécie de prazer.

O enfrentamento com que a imaginação se depara prova a sua capacidade, impõe seu limite, no entanto é nesta circunstância que nasce o seu desejo de superar-se. Portanto, quando, ao evocar o sublime, enfatiza-se a dor, detém-se apenas o primeiro instante do processo que envolve a sublimidade, esquecendo que, no jogo contínuo desta trajetória, encontra-se o desejo de superação e, conseqüentemente, o reencontro com o prazer. Diante do exposto, pode-se inferir que o sentimento que provoca o estado de sublimidade e que não é encontrado na natureza, e sim nas ideias, conduz a uma fratura e lança o sujeito no devir.

Sob o nome de Analítica do Sublime, uma estética desnaturada, melhor: uma estética da desnaturação, vem quebrar a boa ordem da estética natural e suspender a função que ela assume no projeto de unificação. O que desperta “o sentimento do espírito”, que é o sentimento sublime, não é a natureza, artista em formas e obra das formas, mas a grandeza, a forma, a quantidade em estado puro, uma presença que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar. (LYOTARD, 1993, p. 56)

Sendo assim, ao considerar a experiência que a imagem-vertigem possibilita no que se refere ao sublime como fenômeno, sobretudo, estético, a imagem-vertigem seria um portal no qual um arrebatamento levaria para uma existência em que o cotidiano e seu fluxo é percebido de forma singular, distinta das convenções racionalistas.

Desse modo, a partir da análise do documentário *Transeunte*, filme que compõe a Trilogia da Solidão de Cao Guimarães, observa-se que ele, através da materialidade dos seus corpos, deles em contato com a paisagem, bem como o olhar para a dimensão da corporeidade na experiência errática, viabiliza assim o caráter ensaístico do filme. O corpo, que realiza a caminhada, que cruza mundos ao sabor do desconhecido, configura-se não apenas na sua materialidade física. É mais que isso. Ele é o veículo que conduz, através do trânsito incessante, à percepção das formas e à desarticulação das

coisas fixas. Ele incorpora a vida como passagem. Ele performa a vida na erraticidade, gestualizando e estetizando mundos.

Os corpos estão ali observando, lançando olhares que nos transpassam, que incomodam e que nos colocam diante de uma sensação que diz de uma habitar de um mundo pré-cognitivo. Eles nos desafiam quando entramos em contato com a imagem-vertigem que eles produzem. Primeiro desconectamo-nos das forças que nascem do cartesianismo e passamos a delirar com eles, como uma experiência caótica de habitação no mundo. Dos seus corpos em movimento emergem isso.

Esses corpos abrigam a errância à medida que revelam espaços sensíveis que apontam nas bordas, na região fronteira. Eles se desterritorializam na tela, no cosmos. São imprevisíveis e indeterminados. Condensam aquilo que a fenomenologia chama de corpo-sujeito, espécie de estrutura metafísica com poder de expressão e criação de sentido. Produzem realidades cognoscentes que reverberam estares, convocam ao exercício do olhar calcado na duração e na aproximação. Corpos-mundo que se movimentam sem sentido aparente, que desestabilizam a ancoragem em relação ao espaço, dando-lhe outras medidas, outras formas, outros sentires. A corporeidade desses filmes borra as fronteiras da própria dinâmica fílmica, performando a observação, a sua gestualidade, tudo sustentado pela constituição de uma vida representada em passagem.

Desse modo, a materialidade fílmica, enquanto pensamento ensaístico, ganha forma ao reverberar um mundo que se abre a uma experiência distinta de cognoscibilidade e imersão. Esse cosmo é constituído a partir da ruptura com a lógica causal. Assim ele se aproxima de uma certa ideia de como certa vertente do documentário contemporâneo é percebida, isto é, na instabilidade e fratura das formas no mundo pré-constituídas. No filme dirigido por Cao Guimarães, teremos a subjetividade latente e, ao mesmo tempo, singular. O ensaio reverbera, portanto, uma aura errática.

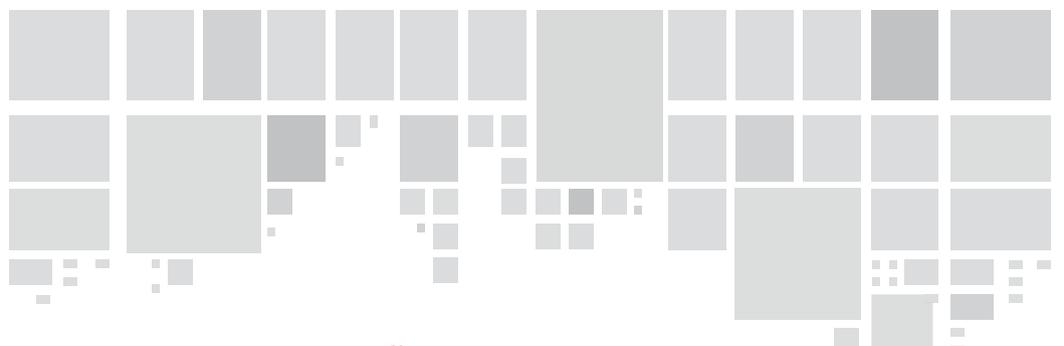
REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Picado; MENDONÇA, Carlos Magno Camargo; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). **Experiência estética e Performance**. Salvador: EDUFBA, 2014. 236 p.

- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papyrus. (Coleção Campo Imagético), 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DO MONTE, Raquel. **Devir-mundo**: a errância no cinema contemporâneo. 2015, 195 p. Tese (Doutorado em Comunicação) Departamento de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). ESB. Rio de Janeiro: Imago, v. XVIII, 1976. p.17-92.
- KANT, Immanuel. **Crítica a faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2010. 384 p.
- LYOTARD, François. **Lições Sobre a Analítica do Sublime**. Trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993. 224 p.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. 340 p.
- PICADO, Benjamin, MENDONÇA, Carlos Magno C e CARDOSO FILHO, Jorge (org.). Experiência estética e Performance. In: BRASIL, André. **A Performance**: entre o vivido e o imaginado. Salvador: EDUFBA, 2014. 131-147 p.
- TEIXEIRA, Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.
- TEIXEIRA, Elinaldo (org.). **Cinemas "não narrativos"**: Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

Filmografia

- A ALMA DO OSSO. CAO GUIMARÃES, 2004, BRASIL
- O ANDARILHO. CAO GUIMARÃES, 2006 BRASIL.
- O HOMEM DAS MULTIDÕES. Cao Guimarães, 201



TODAS AS ILUSÕES PERDIDAS

O silêncio como fuga, em “O profeta”,
de Samuel Rawet e “Uma noite, Markovitch”,
de Ayelet Gundar-Goshen

Heloiza Montenegro

“Rachel Mandelbaum olhava para Iaakov Markovitch como se estivesse o vendo pela primeira vez. Palavras de apreço em alemão lhe vieram à cabeça, mas não sabia dizê-las em hebraico, por isso ficou calada. E talvez fosse melhor assim”. (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 22)

In 1938 a joke was doing the rounds throughout Jewish communities in Germany and Austria. It went something like this: A Jew goes into a travel agency hoping to buy a ticket that would enable him to leave the Third Reich. The agent asks him where he would like to go:

“Switzerland?”

“No, they’re restricting Jewish entry there.”

“Brazil?”

“No, likewise.”

“How about the United States?”

“Sorry, quotas.”

“New Zealand, then?”

“No spaces available.”

Exasperated after having gone through more than a dozen possibilities, the clerk reaches behind his desk and brings out a globe of the world. “Choose,” he invites his customer. After a moment of contemplation, the Jewish man asks: “Do you have anything else?” (BARTROP, 2018, p. 02)

No terceiro capítulo de seu último livro publicado em vida, *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi se debruça na vergonha do sobrevivente: “Na maior parte dos casos, a hora da libertação não foi nem alegre nem despreocupada: soava em geral num contexto trágico, massacre e sofrimento” (LEVI, 2004, p. 61). São esses sentimentos dolorosos que permeiam os personagens que serão analisados neste artigo: “O profeta”, personagem sem nome que abre o livro *Contos do imigrante*, do escritor polaco-brasileiro Samuel Rawet, publicado em 1956; e Rachel Mandelbaum, a imigrante austríaca casada com o açougueiro Avraam, no romance *Uma noite, Markovitch*, da autora israelense Ayelet Gundar-Goshen, publicado em 2012 e traduzido para português em 2018. Seremos apresentados a dois personagens permeados por uma angústia que se apresenta em suas vozes, suas línguas: Rachel, que abandona sua língua nativa ao chegar à Palestina, fugindo do crescente antissemitismo que presenciou nas ruas de seu país; e o profeta, incomunicável, silenciado, que vem ao Brasil após presenciar os horrores da guerra.

Felix Nussbaum, pintor alemão de origem judaica e vítima do Holocausto, apresenta, em 1939, uma pintura que deixava clara a situação de boa parte dos judeus europeus: “O refugiado” hoje se encontra no acervo do Yad Vashem, em Israel¹. O quadro apresenta um homem – o refugiado que dá nome ao quadro – sentado num canto de uma sala vazia, com exceção de uma grande mesa e, sobre esta, um globo terrestre dominado por uma espécie de sombra cobrindo os países. O homem tem a cabeça coberta pelas mãos, numa posição de desespero. Ao seu lado, uma pequena sacola e uma bengala. Fora da sala, árvores secas, rodeadas de urubus, como se estivessem esperando por aquele homem que não sabe aonde ir. Como ir. Nussbaum nos apresenta um judeu refugiado solitário. O refugiado sem ter como se *refugiar*, em um mundo que está cada vez mais escuro, encoberto por uma névoa acinzentada que vai consumindo o globo. Nesse quadro, a imagem construída por Nussbaum – ele mesmo um refugiado em constante fuga – nos ajuda a compreender qual era a situação em que se encontravam os judeus nos primeiros anos do domínio nazista na Europa.

A situação dos judeus nos anos pré-Segunda Guerra Mundial, em especial os judeus alemães e austríacos, era complexa: ao mesmo tempo que as leis nazistas e o antissemitismo cresciam e ganhavam apoio popular, o grupo também

1 <https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/nussbaum/refugee.asp>

had been reluctant to leave what, for the previous century and a half, they had considered to be their legitimate homeland. Frequently raised in discussions of whether or not to stay was the sacrifice made by German Jews on behalf of Imperial Germany during the First World War, when almost 100,000 Jews wore the Kaiser's uniform and 12,000 were killed in combat. (BARTROP, 2018, p. 2)²

Essa relação problemática entre o que se entendia como lar – não apenas como o lugar em que se morava, mas também o lugar pelo qual era preciso lutar e defendê-lo quando necessário – e a crescente rejeição política e social nos territórios dominados, leis antisemitas e os ataques cada vez mais violentos fazem com que cheguemos a algumas perguntas: “por que esses judeus ficaram na Alemanha? Qual a verdadeira razão? A sensação de *lar* era o bastante para que eles ficassem?”.

Inicialmente, boa parte dos judeus considerava que os ataques eram apenas momentâneos. John V.H. Dippel, um pesquisador que se dedicou a responder essa pergunta, afirma que a relação entre os judeus e os ataques que aconteciam na Alemanha se assemelhavam a um *casamento abusivo*, sendo assim,

When the Jews were first attacked, their reaction was to deny the accusations of infidelity, profess continuing love and devotion, and endure in silence, with stoic forbearance. Verbal threats and even outbursts of violence, they believed, were momentary excesses that, in a more sober mood, would pass. (DIPPEL apud BARTROP, 2018, p. 03)³

Questões como empregos e famílias também eram pensadas: em geral, os mais jovens eram os únicos que possuíam a facilidade de se deslocar, de deixar suas famílias na Alemanha e tentar uma nova vida em diferentes locais do mundo. E outra questão era essencial: para onde iriam? Seriam, enquanto judeus, aceitos no resto do mundo?

- 2 relutaram em deixar o que, pelo século e meio anterior, eles consideraram ser sua pátria legítima. Frequentemente levantado em discussões sobre ficar ou não, foi o sacrifício feito pelos judeus alemães em nome da Alemanha Imperial durante a Primeira Guerra Mundial, quando quase 100.000 judeus vestiram o uniforme do Kaiser e 12.000 foram mortos em combate. (tradução da autora)
- 3 Quando os judeus foram atacados pela primeira vez, sua reação foi negar as acusações de infidelidade, professar amor e devoção contínuos e perseverar em silêncio, com indulgência estóica. Ameaças verbais e mesmo explosões de violência, acreditavam eles, eram excessos momentâneos que, em um estado mais sóbrio, passariam. (tradução da autora)

Na década de 1930, o mundo estava se recuperando de uma grande depressão e fortíssima crise econômica; desse modo, a imigração era um processo extremamente complexo: além de questões linguísticas, a adaptação era dificultada por xenofobia, “(...) foreign arrivals were viewed as objects of suspicion, and the fears which usually emerge from such a perception were often quick to surface” (BARTROP, 2018, p. 04). O próprio antissemitismo estava conectado à xenofobia, não sendo possível separar essas duas questões: no final do século XIX e início do século XX, eventos como o “Caso Dreyfuss” e a publicação dos “Protocolos dos Sábios de Sião” deixaram em evidência um sentimento de antissemitismo que já estava presente na sociedade há muitos anos.

O antissemitismo também era uma questão importante a ser considerada. Como afirma o historiador Raul Hilberg, a perseguição realizada pelos nazistas entre 1933 e 1945 não era novidade – “foi a culminação de uma tendência cíclica” (HILBERG, 2016, p. 05) – mas parte de três políticas antijudaicas que já vinham se desdobrando desde o século IV d. C. “conversão, expulsão e aniquilação” (HILBERG, 2016, p. 05):

Os missionários do cristianismo tinham dito, com efeito: vocês não têm direito de viver entre nós como judeus. Os governantes seculares que se seguiram proclamaram: vocês não têm o direito de viver entre nós. Os nazistas alemães, finalmente, decretaram: vocês não têm o direito de viver. (HILBERG, 2016, p. 05)

O desenvolvimento dessa crise de refugiados judeus fez com que os Estados Unidos tomassem a frente e realizasse uma reunião conhecida como a Conferência de Evian, em 1938, para tentar solucionar a questão da imigração e dos refugiados. De acordo com Bartrop, é importante lembrar que a Conferência de Evian não buscava resolver os problemas de refugiados *do Holocausto*, pois ainda não era possível prever as consequências da Guerra que aconteceria pouco tempo depois. A Conferência, porém, não foi tão bem sucedida quanto o esperado: “As a result of Evian most governments, unsure of where developments would lead, preferred to adopt a “wait and see” attitude” (BARTROP, 2018, p. 102).

Essa atitude, como podemos ver hoje em dia, foi equivocada. A destruição dos judeus europeus pelos nazistas foi orquestrada, vindo a acontecer de uma maneira que não foi prevista pelos países presentes na Conferência. Milhões de judeus foram mortos em

guetos e campos de concentração. Nesse ensaio, porém, seremos apresentados a dois personagens que conseguiram escapar dos horrores nazistas – imigrando antes ou depois da guerra.

CALOU. E, MAIS DO QUE ISSO, EMUDECEU.

Uma noite, Markovitch é um romance formado por cheiros, sons, memórias e silêncios. O personagem que dá nome ao livro, Yaakov Markovitch, “não era feio (...) Ele era, se possível, um glorioso meio termo” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 11), e esse seu rosto sem características marcantes, nem feio nem bonito, foi essencial para o sucesso de Markovitch em seu pelotão no Irgun – organização paramilitar e sionista, que funcionou durante os anos do Mandato Britânico na Palestina, antes da criação do Estado de Israel (DAVIDSON, 2009, p. 01) – pois sua presença era dificilmente notada, tornando-o assim um grande soldado. Seu melhor amigo, Zeev Feinberg, por sua vez, possuía belos olhos azuis e seu “bigode era famoso em toda região e, segundo alguns, no país inteiro” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 12).

Mas esse texto não será sobre Yaakov Markovitch ou Zeev Feinberg, por mais fascinantes e importantes que sejam na construção da narrativa. A protagonista, ao menos nesse artigo, é Rachel Mandelbaum, esposa de Avraham Mandelbaum, o *sochet*⁴ – imigrante polonês, famoso por sua aura de mistério sobre a quantidade de homens que já havia matado: “Havia quem dissesse dez, outros quinze. E havia os que descartavam com desprezo esses exageros e afirmavam taxativamente que não eram mais que quatro” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 16). Ao mesmo tempo, existia algo de saudoso em Avraham, pois “enquanto dormia, ele chorava de saudades em polonês” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 16).

Rachel, por sua vez, ouvia os choros de seu marido em silêncio. Ao ser apresentada para nós, sabemos que ela tinha um caso romântico com Zeev Feinberg. E sabemos de seu silêncio.

Fora em silêncio também que saíra do navio cinco antes antes. Ficara ali calada, no porto do Haifa, esperando que alguma coisa acontecesse. Havia se valido de toda a sua coragem para sobreviver à

4 *Sochet* ou *Shochet* é o açougueiro responsável pelo abate ritual, de acordo com a tradição da Torá (fonte: https://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/4302685/jewish/What-Is-a-Shochet.htm - visitado em 30 de janeiro de 2020)

viagem até a Palestina e, agora que chegara, não tinha mais forças a não ser para ficar ali de pé e esperar. Meia hora depois Avraham Mandelbaum aproximou-se e se apresentou. Comprou um refrigerante num quiosque para ela e a levou para a sua casa. Rachel Mandelbaum foi atrás dele como um patinho que saía do ovo, deixando-se levar da estrada do porto pela primeira figura que vira. (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 17)

Durante toda a narrativa, acompanhamos pequenos fragmentos da vida de Rachel apresentando-se em suas mais assustadoras lembranças. Inicialmente, é como se ela fosse desprovida de passado, solitária, como uma “garrafa que fora jogada em alto-mar e chegara até a praia, enquanto ele (Avraham) era o sobrevivente solitário que ia recolhê-la e ler sua mensagem.” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 17). Por sua vez, a mensagem jamais foi decifrada.

Aos poucos, o que havia trazido consigo em sua mala era transformado: cortinas, capas de almofada, toalhas feitas de vestidos até que, eventualmente, sua vida anterior, de jovem garota da cidade, vinda da Europa, chamada Rachel Kenzelfuld (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 17), havia deixado de existir: “A casa toda estava cheia de monumentos de sua vida anterior, que desbotavam cada vez mais, desfaziam-se cada mais, até parecer que nunca tinham estado lá” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 17). Sua vida era um mistério. E, dentre todos os mistérios que preenchiam a existência de Rachel Kenzelfuld, o maior deles era seu silêncio.

Ao desembarcar no porto de Haifa, Rachel “jurou que sóalaria hebraico” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 17), língua que desconhecia. Enquanto aprendia, resumiu-se a ficar quieta. Sempre calada até, eventualmente, aprender hebraico. Recusava-se a falar alemão com qualquer pessoa que se aproximasse.

Contos do imigrante foi o primeiro livro publicado pelo escritor polonês naturalizado brasileiro, Samuel Rawet, quando ele tinha apenas 27 anos. Nascido na aldeia de Klimontow, em 1929, mudou-se para o Brasil – mais precisamente para o Rio de Janeiro – aos sete anos, poucos anos antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Formou-se engenheiro, trabalhou na construção de Brasília e da Universidade de Haifa, ao lado de Oscar Niemeyer.

Como diz o próprio título do livro, *Contos do Imigrante* apresenta a história – ou recortes da história – de personagens que eram bem conhecidos por Rawet, personagens como ele mesmo, distantes de sua terra natal, adaptando-se a uma nova cultura. Outra questão

essencial na narrativa de Rawet – aspecto também essencial na construção da narrativa de Ayelet Gundar-Goshen – é o judaísmo, parte intrínseca de sua própria existência.

O deslocamento e a incomunicabilidade – constante desafio entre os imigrantes – é parte essencial da obra de Rawet: sendo ele mesmo um imigrante, crescendo nos subúrbios cariocas, sua narrativa é repleta de personagens marginalizados, silenciados pela sociedade: “Na ficção rawetiana, a diferença constitui o drama de personagens que, irremediavelmente, não se reconhecem no mundo e/ou no outro, e o deslocamento é explorado dramaticamente tanto do ponto de vista geográfico quanto existencial, que demarca um mal-estar no mundo” (VALENTIM, 2017, p. 52).

O conto escolhido é o que abre o livro, *O profeta*. O personagem de “barba branca e capotão além do joelho” (RAWET, 1972, p. 11) descendo de um navio num porto desconhecido, num país ainda mais desconhecido. Nas palavras de Rawet: “Todas as ilusões perdidas, só lhe restara mesmo aquele gesto” (RAWET, 1972, p. 11) abandonar a Europa destruída pela Segunda Guerra Mundial e juntar-se ao que restava da família em terras brasileiras.

Assim que chega, em sua descida do navio, depara-se com o que teria que encarar: o silêncio, o desconhecimento da língua, mesmo que por aqueles segundos, enquanto tentava aproximar-se dos seus:

Aturdido mirava o grupo que ia abraçando e beijando, grupo estranho (mesmo o irmão e os primos, não fossem as fotografias remetidas antes ser-lhe-iam estranhos, também), e as lágrimas que então rolaram não eram de ternura, mas gratidão. (...) O que lhe ia por dentro seria impossível transmitir no contacto superficial que iniciava agora. Deduziu que seus silêncios eram constrangedores. Os silêncios que se sucediam ao questionário sobre si mesmo, sobre o que de mais terrível experimentara. Esquecer o acontecido, nunca. Mas como amesquinhá-lo, tirar-lhe a essência do horror ante uma mesa bem posta, ou um chá tomado entre finas almofadas e macias poltronas? (RAWET, 1972, p. 13)

Esse personagem sem nome torna-se, inicialmente, *o sobrevivente*, aquele que tinha sido a testemunha de tudo o que havia acontecido: constantes visitas sempre estavam dispostas a fazerem perguntas (que ele não respondia, por causa da barreira linguística) e, ao mesmo tempo, “revoltava-o o aspecto de coisa *curiosa* que assumia” (RAWET, 1972, p. 13). A língua que havia deixado na Europa só era falada por sua esposa e pelo irmão. Foi exatamente um daqueles

familiares que não o compreendia quem lhe deu o apelido que dá nome ao conto: “Aí vem ‘O Profeta’” (RAWET, 1972, p. 13), num tom zombeteiro. Desconhecia a sua tradução, mas compreendia o seu significado: “O seu significado não o atingia. Pouco importava, no entanto. A palavra nunca andava sem um olhar irônico, uma ruga de riso.” (RAWET, 1972, p. 14).

Eventualmente, suas memórias passam a não apenas lhe assombrar, mas a incomodar todos ao seu redor. Aqueles que haviam chorado com seus relatos agora se incomodavam ao ouvi-lo.

É possível perceber as semelhanças e diferenças entre Rachel Mandelbaum e “O profeta”. Vemos uma mulher sozinha, esperando por ninguém (e, ao mesmo tempo, buscando alguma coisa e sendo esperada por um homem que não conhecia); vemos um homem solitário que abandona o país de origem para se encontrar com a família no Brasil. Temos a Palestina comandada pela Inglaterra, em constante conflito, mas também há o Brasil como terra próspera e pacífica. Essas linhas que se cruzam e afastam-se constantemente nos ajudam no percurso de compreensão da narrativa.

O movimento que fez com que esses dois personagens se deslocassem, imigrantes em terras desconhecidas, perpassam o mesmo momento histórico: a ascensão do nazismo até a eventual destruição dos judeus europeus (e da Europa em si). Rachel vai para a Palestina nos anos pré-Guerra, o Profeta nos pós-guerra. E, por sua vez, se relacionam com suas memórias de maneira distinta. A primeira conexão – e talvez é a que mais chame a atenção inicialmente – é a posição de deslocamento silencioso em que ambos estão. Ambos são duplamente *mudos*, incapazes de se comunicarem, seja por uma escolha, como é o caso de Rachel, ou a barreira linguística do Profeta.

O silêncio de Rachel é a maneira mais fácil de abandonar seu passado – uma vida no país que nasceu, rodeada de festas, de uma vida totalmente diferente da que se encontrava, como esposa do açougueiro e sua assistente durante o dia. Da jovem imigrante quieta, que havia feito questão de aprender a língua de seus antepassados e daqueles que estavam ao seu redor. Seu silêncio, porém, era gigantesco e

Seus verdadeiros motivos permaneceram ocultos, talvez até mesmo para ela. Numa percepção profunda, sabia que se deixasse a mais estreita brecha o luto de sua vida anterior ia transbordar e preencher o país inteiro. Os vestidos, as festas, a luz que se refletia nas pedras lavradas do calçamento das ruas, os flocos de neve – tudo fora trancado atrás de grades e cadeados. Um único olhar para trás e,

como Eurídice, ela ia despencar até o doce, tão doce, inferno europeu (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 18).

Voltamos para o pensamento de Primo Levi sobre a libertação. Deparamo-nos com uma personagem constantemente atormentada por uma lembrança de violência: ao ver Yaakov Markovitch – ao ouvir o som – “esmagando a cabeça do jovem árabe” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 20) lembrou-se, encarou a memória que havia sido *ativada* por aquele som.

Numa noite clara em Viena, quando caminhava de sua casa para o café da praça, Rachel Kenzelfuld tinha visto três rapazes empurrando um judeu idoso. Passavam-no de um a outro, como se fosse uma bola, e Rachel espantou-se ao descobrir nas feições deles a inocência e o prazer tão característicos de crianças brincando. Então um deles empurrou de modo desajeitado o velho, que tropeçou e caiu na calçada. Sua cabeça chocou-se com a beirada de pedra. O judeu já não era mais uma brincadeira, e sim um brinquedo quebrado, uma bola murcha, vazia. Os jovens olharam para ele assustados. Após alguns instantes um deles engoliu em seco e disse: “Vamos embora. Achamos outro”. (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 20)

E naquele momento, tudo fez sentido. Aquela som mortal conectava-a com seu passado e somos apresentados a uma Viena que não a pertence mais. O seu silêncio, a impossibilidade de comunicar-se usando a língua de sua pátria – nem mesmo com o choro em polonês de seu marido – era parte de um sentimento que, por sua vez, estava vinculado à memória da violência sofrida por aquele velho judeu e presenciada por Rachel Kenzelfuld. Ao tentar salvá-la e ajudar a esconder seu relacionamento com Zeev Feinberg de seu esposo, Rachel pensa em palavras de agradecimento em alemão, mas não as diz.

Ao engravidar – de Zeev Feinberg, seu amante do bigode majestoso – Rachel dedica-se tanto àquele bebê, que passa a esquecer das memórias que a atormentavam. Essa conexão entre a criança, mais precisamente um bebê, também aparece em *O profeta*: em seu complexo silêncio, o velho judeu conectava-se com Pinkos, seu sobrinho-neto, ao sentar-se na varanda após visitar a Sinagoga e brincar com o bebê, “a balbuciarem ambas coisas não sabidas” (RAWET, 1972, p. 13). Para Rachel, talvez a maternidade, o ser mãe naquela terra que a havia abrigado em sua fuga, significaria a continuação de sua existência, um pedaço de si mesma, onde aquela memória não a

assombraria. Uma parte de si onde o som da morte, do crânio quebrado, não significasse absolutamente nada. Para o velho judeu, sua conexão com Pinkos era pura: ambos possuíam a mesma dificuldade em se comunicar, em que tudo era parte de uma língua e de uma experiência que os outros pareciam não compreender: a guerra para um e os primeiros anos de vida para outro.

O momento do parto faz com que Rachel, de certo modo, libertasse-se. Os gritos intensificados pela dor do parto eram em alemão, mais uma vez ficando claro o vínculo entre a sua língua nativa e o sofrimento que havia presenciado.

O cadeado linguístico que impusera à sua boca no dia em que descer do navio ia sendo arrombado a cada pontada em seu ventre. A dor era tão cortante, o medo era tamanho, que Rachel não poderia expressá-los a não ser em alemão. Quando o sabor da língua chegou à boca, não tinha como parar. Nos intervalos entre as contrações, cada vez mais curtos, lamentava amargamente na língua materna tudo o que deixara lá e não voltaria mais. Os salões de festa e as pedras lapidadas do calçamento das ruas, o soldado austríaco em seu lindo paletó de veludo, o judeu com o crânio esmagado que a fizera correr de Viena para o navio, e Avraham Mandelbaum, que a tirara do porto para ser a mulher de um shochet. Iaakov Markovitch teve vontade de tapar as orelhas, pois sabia que era testemunha de uma torrente interior, um rio subterrâneo que irrompia de repente da terra, diante de olhos estupefatos (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 113)

Esse sentimento de libertação, porém, não dura muito. A iminência da guerra, os conflitos que aconteciam na Europa e na Palestina, até a própria gravidez – esperava estar grávida de uma menina, loira como Zeev Feinberg, mas, ao nascer, é um menino de cabelos castanhos como Avraham Mandelbaum. A guerra inevitável também ali, naquele lugar aonde foi em busca de paz, faz com que suas memórias voltem a ficar cada vez mais vivas: “Ouvia crânios sendo esmagados por todo o país, e o eco daqueles sons de esmagamento a perseguia aonde fosse” (GUNDAR-GOSHEN, 2018, p. 198). Os sons das bombas, os tiros, tudo ao seu redor fazia com que se lembrasse de sua experiência até que, eventualmente, toma uma decisão que irá para sempre silenciar o barulho do crânio esmagado: enforca-se no açougue do marido.

Rachel percebe que esses sons jamais cessariam. Mesmo com o fim da guerra e com a vitória, mesmo com o filho, mesmo o tempo passando, criando novas memórias e significados em sua vida, em

seu novo lar. E, enquanto todo o país celebrava o fim de uma guerra curta e vitoriosa, Rachel Mandelbaum conquistava o que sempre buscou e que lhe custou a própria vida: o silêncio.

O Profeta, por sua vez, toma uma decisão tão complexa (e com certa semelhança) quanto a de Rachel. Ao deparar-se com a fortuna recente do irmão, da experiência de crescimento, o imigrante judeu europeu que havia conquistado tanto, passa a comparar-se. “Concluiu ser impossível a afinidade, pois as experiências eram opostas. A sua, amarga. A outra, vitoriosa. E no mesmo intervalo de tempo? Deus, meu Deus!” (RAWET, 1972, p. 16). Toma uma decisão, voltando para o local onde começou o conto: o porto. “Ia em busca da companhia de semelhantes, semelhantes, sim. Talvez do fim” (RAWET, 1972, p. 17). A sua experiência, tudo que havia visto e vivido no antigo continente – sozinho, sem ter com quem compartilhar – tinha o moldado de uma maneira que a felicidade a paz de um novo país, os risos e a prosperidade, nada fazia sentido. Nada conseguia fazê-lo esquecer.

Jean Améry, em seu ensaio “Até que ponto precisamos de nossa terra natal?”, afirma que

Terra natal é segurança. Nela, dominamos a dialética do conhecer-reconhecer, do fiar-se e confiar. Porque conhecemos nossa terra natal a reconhecemos. Ousamos falar e agir porque nossa confiança se baseia nesse conhecer-reconhecer. (...) Viver na sua terra significa ver aquilo que conhecemos repetir-se constantemente, com mínimas variações. É verdade que, se conhecemos apenas a nossa terra natal, podemos nos tornar espiritualmente pobres e limitados, provincianos. Mas, se carecemos de terra natal, caímos no caos, no desconcerto, na desorientação. (AMÉRY, 2013, p. 88)

Essa necessidade de pertencimento era imensamente importante: a lembrança da terra natal – a falta desse contato e conexão, especialmente por não ter sido necessariamente uma escolha, mas uma ação de proteção e, de certo modo, reestruturação de uma vida, a busca por paz – causava medo e trauma. Era impossível esquecer de seu próprio lar, mesmo que as lembranças deixadas para trás fossem as mais traumáticas possíveis.

A narrativa judaica é, em muitas vezes, vinculada a um deslocamento constante, uma busca pelo lar, pela terra prometida, ou melhor do que a terra de onde veio. O movimento sionista em crescimento, como vemos na narrativa de Ayelet Gundar-Goshen, em que os colonos europeus buscavam ocupar e reconquistar o território

Palestino – comandado pelos Britânicos, povoada pelos árabes, sendo repovoada pelos judeus – ou até mesmo o Brasil, o país do futuro⁵, de calor, belas praias e prosperidade. E essa busca, para os nossos personagens, termina: o fim imposto pelo suicídio ou o fim aguardando pela volta ao velho continente.

Ao compreender o impacto da destruição que haviam causado, de acordo com Primo Levi, os próprios soldados da SS já previam a reação daqueles que não passaram pela experiência da Shoá.

Seja qual for o fim dessa guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certeza, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós que ditaremos a história do *Lager* – campo de contração (LEVI, 2014, p. 09)

Existe uma verdade nessa observação: muitos dos sobreviventes foram recebidos em silêncio: às vezes suas experiências, como a de Rachel Mandelbaum, eram difíceis demais para serem lembradas, impossíveis de serem retratadas por palavras simples do vocabulário. Ou foram repreendidos por lembrarem demais, por falarem demais. Sua voz, seu relato, só eram importantes até um momento... depois tornava-se doloroso para aqueles que ouviam. Esses relatos pessoais costumam abarcar apenas pequenos espaços, recortes da experiência completa – a máquina nazista destruiu documentos, pessoas, espaços e lembranças.

Ainda de acordo com Levi, “a história dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo” (LEVI, 2004, p. 14). Ao mesmo tempo, ao se referir aos seus filhos, Levi relembra como a experiência dos “sobreviventes é peculiar” (LEVI, 2004, p. 78). O não comunicar, não contar sua história, “é

5 “De manhã muito cedo já todos os passageiros, munidos de binóculos e aparelhos fotográficos, esperam sofrêgos a entrada no porto do Rio de Janeiro; nenhum, por mais vezes que já a tenha visto e admirado, quer perder esse magnífico espetáculo” – essa é a maneira que Stefan Zweig, autor judeu nascido na Áustria descreve o porto do Rio de Janeiro (provavelmente o mesmo porto que Samuel Rawet chegou ao Brasil) em seu livro “Brasil, país do futuro”, publicado em 1941 – um ano antes de seu suicídio em Petropolis, Rio de Janeiro (ZWEIG, 2001, p. 240)

um modo fácil de contribuir para a paz alheia e própria, porque o silêncio, a ausência de sinais, é por sua vez um sinal, mas ambíguo, e a ambiguidade gera inquietude e suspeição” (LEVI, 2004, p. 78).

A ficção nos aproxima desses personagens e dessa memória – sim, personagens ficcionais, mas seus dramas e reações são reais⁶, como o de muitos outros sobreviventes e testemunhas do avanço do nazismo e do antissemitismo na Europa. O trauma compartilhado por esses dois personagens, a necessidade do deslocamento devido a uma experiência traumática, a busca por um local onde pudessem renovar suas esperanças e suas vidas (e, no caso de Rachel, salvar-se, proteger-se de uma violência que poderia tê-la matado de uma maneira cruel). A questão essencial em ambos, porém, é que essa busca não apresenta o resultado que ambos buscavam.

O silêncio do velho judeu, o “Profeta”, e de Rachel Mandelbaum é um silêncio que grita dentro suas almas, que buscam por paz, pelo fim, por uma voz que sejam suas, por palavras que possam representar suas vidas e experiências. Seus gritos ecoam pelas páginas dos livros e nós, leitores, conseguimos ouvi-los.

REFERÊNCIAS

AMÉRY, Jean. **Além do crime e castigo: tentativas de superação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

BARTROP, Paul R. **The Evian Conference of 1938 and the Jewish Refugee Crisis**. Suiça: Palgrave McMillan, 2018.

DAVIDSON, Lawrence. Begin, Menachem (1913-1992) and the Irgun in. **The International Encyclopedia of Revolution and Protest**, publicado em 20 de abril de 2009. Disponível em: <https://online-library.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781405198073.wbierp0178>. Acesso em: 29 jan. 2021.

GUNDAR-GOSHEN, Ayelet. **Uma noite, Markovitch**. São Paulo: Editora Todavia, 2018.

HILBERG, Raul. **A destruição dos judeus europeus**. São Paulo: Amariyls, 2016.

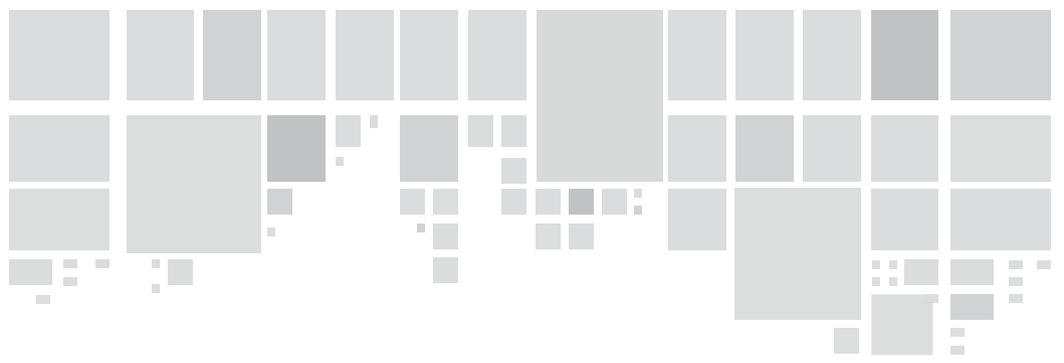
6 Personagens como Arthur, companheiro de Primo Levi nos seus últimos dias no *Lager* está velho e doente, e não deseja receber uma visita que possa reavivar uma velha angústia (LEVI, 2001, p. 197). Autores como Jean Améry, Paul Celan e o próprio Primo Levi, eventualmente, se suicidaram.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz & Terra, 2004.

RAWET, Samuel. **Contos do Imigrante**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. **A contística inicial de Samuel Rawet: Contos do imigrante e publicações em jornais e revistas**. São José do Rio Preto, 2017. Disponível em: < https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/148997/valentin_lha_me_sjrp_int.pdf?sequence=6&isAllowed=y>. Acesso em: 29 jan. 2021

ZWEIG, Stefan. **Brasil, o país do futuro**. Ed. Ridendo Castigat More, 2001.



LITERATURA E EXÍLIO EM *LA DIVINA COMEDIA DE OSCAR WILDE, UM GRAPHIC NOVEL DE JAVIER DE ISUSI (2020)*

Pedro de Souza Melo
Yuri Jivago Amorim Caribé

INTRODUÇÃO

Há séculos, a temática do exílio se traduz em inspiração para a criação de obras literárias e acadêmicas reconhecidas. Destacamos a presença desse motivo especialmente em romances tanto de ficção quanto de não-ficção, além de crônicas e ensaios elaborados por escritores e/ou pesquisadores do mundo todo. Esse movimento, que nas Literaturas de Língua Inglesa ficou conhecido como *Literature of Exile* (Literatura sobre o exílio, em tradução nossa), congrega obras importantes, como a pesquisa do crítico literário de origem palestina (e um dos maiores intelectuais da atualidade) Edward Said (1935-2003), publicada no Brasil em 2003 (SAID, 2003).

Através desse trabalho, constatamos que o exílio foi transformado em tema vigoroso da cultura moderna. Descobrimos ainda que, a partir do século XX e até a atualidade (década de 2020), percebe-se um aumento considerável do que Said chama de “literatura feita por exilados e sobre exilados” (SAID, 2003, p. 47). Percebemos que os motivos que conduzem ao exílio são diversos, mas, no caso dos escritores exilados, podemos dizer que isso impacta diretamente seus trabalhos e os inspira, o que John Glad, em obra de referência,

chama de “estímulo artístico” (GLAD, 1990). Por outro lado, o exílio também pode fazer com que alguns escritores experimentem dificuldades, bloqueios criativos, privações e outros enfrentamentos físicos e psicológicos.

Esse nos parece ser o caso da experiência de exílio vivida pelo escritor Oscar Wilde (1854-1900), de origem irlandesa e um dos maiores dramaturgos de todos os tempos. Wilde, que viveu na Inglaterra Vitoriana, foi exilado na França logo após sair da prisão em maio de 1897. Até ser preso, Wilde enfrentou problemas com a justiça, com sua esposa Constance e com a sociedade britânica conservadora por conta da vivência de sua sexualidade com outros homens. Nesse sentido, após um período conturbado na prisão, o também autor do romance “O Retrato de Dorian Gray” (2012) e de contos, poemas e ensaios representativos para os Estudos Literários, mudou-se para Paris, onde viveu até sua morte em novembro de 1900.

Nesse hiato de pouco mais de três anos, Wilde escreveu “Balada do cárcere de Reading” (1999) e algumas cartas para alguns amigos mais próximos. Essas cartas, pesquisadas no âmbito dos Estudos Literários (embora a maior parte permaneça inédita em língua portuguesa até o presente momento, ano de 2021), figuram como parte de sua produção literária e estão reunidas no volume *The Complete Letters of Oscar Wilde*, editado por Merlin Holland e Rupert Hart-Davis (2000), mas não correspondem ao momento mais produtivo de sua carreira.

Embora não tendo produzido tanto, entendemos que a própria vida de Wilde nesses últimos anos desperta curiosidade entre biógrafos, mas também entre criadores, olhando-o agora como um personagem de uma obra de ficção. No exílio em Paris, a vida desse escritor ganhou novo cenário: uma moradia humilde, bem diferente dos ambientes que frequentava na alta sociedade inglesa. Wilde estava sem dinheiro, com poucos (e alguns novos) amigos e vivia a tristeza do distanciamento físico e afetivo. Isso nos leva a imaginar algumas reações de Wilde a essas situações. Para o premiado arquiteto e artista visual espanhol Javier de Isusi (1972-), Wilde no exílio conheceu o inferno, assim como Dante em “A Divina Comédia” (2017).

Isusi, como admirador e leitor assíduo de Wilde, quis narrar essa fase conturbada da vida do escritor e, dessa forma, produziu *La Divina Comedia de Oscar Wilde* (ISUSI, 2020), um *graphic novel* ou “romance gráfico” ainda inédito em língua portuguesa (2021). Essa obra foi reconhecida pela crítica especializada, tendo recebido dois importantes prêmios nacionais: o *Prêmio Nacional del Comic* e o

AACE (*Asociación de Autores de Comic de España*), ambos em 2020. Além dos prêmios, *La Divina Comedia de Oscar Wilde* mereceu resenha positiva (elaborada pelo jornalista Sam Jones) publicada no jornal britânico *The Guardian* por ocasião do seu lançamento em 2020. O texto crítico destaca o fato de essa obra ter sido inspirada em encontros da vida real entre Wilde e alguns de seus amigos e confidentes. Jones (2020) fala ainda do longo trabalho (cinco anos) de pesquisa realizado por Isusi em biografias e relatos daqueles que melhor conheceram Wilde com o objetivo de fazer uma releitura dos anos de exílio em Paris. Trata-se, então, de uma obra de ficção, mas que se baseia em “encontros da vida real” e em falas do próprio Wilde recontextualizadas.

Assim, fizemos neste trabalho uma breve reflexão sobre o exílio de Wilde em Paris, baseados em nossa leitura da obra *La Divina Comedia de Oscar Wilde*, de Javier de Isusi, e levando em consideração que tratamos de um *graphic novel* em que Wilde tornou-se personagem. É a tradução em imagens e palavras da história de exílio de Wilde, concretizada por Isusi.

WILDE EM GRAPHIC NOVEL

Não podemos falar sobre *La Divina Comedia de Oscar Wilde* sem tratar do formato em que essa obra se apresenta: um *graphic novel*, ou “romance gráfico”. Ainda que, em 2021, o escopo do que é considerado como pertencente ao campo da Literatura já tenha sido ampliado para envolver histórias em quadrinhos (ou HQs), o *graphic novel*, enquanto termo classificatório, tem uma história atravessada tanto por questionamentos quanto por exaltações. Precisamos, portanto, explicar o que significa chamar essa obra de *graphic novel* e não por outros termos semelhantes. Santiago García (2015), em livro que faz um rico levantamento histórico sobre a concepção desse termo, explica que o *graphic novel* é relacionado à ideia de que as histórias em quadrinhos teriam deixado de se tornar apenas um produto infantil ou de qualidade supostamente inferior.

Ainda que, para a história da Literatura, as HQs sejam um fenômeno recente, já presenciamos gerações de escritores que tiveram obras dessa mídia como elementos essenciais em suas formações como leitores. Não só isso, mas também foram influenciados por elas em suas próprias produções artísticas. Essas influências podem manifestar-se em gêneros literários tradicionais, como em romances

ou contos escritos por eles, mas também podem inspirá-los a criar seus próprios quadrinhos, que, por sua vez, podem ter pretensões diferentes do material que eles liam durante a infância. Desse modo, as histórias em quadrinhos não precisariam ser limitadas a uma fase da vida, podendo ser expandidas temática e artisticamente para captar os interesses de um público maduro.

Dessa forma, como explicado por García (2015), o *graphic novel* surge como um termo de distinção para referenciar produções que fogem ao que seria uma HQ pelo senso comum, como narrativas voltadas a crianças e adolescentes ou com temas como super-heróis. No entanto, ele também aponta que esse é um termo confuso: a expressão “*novel*” sugeriria uma aproximação com o gênero literário romance, mesmo que não existam tantas semelhanças entre a textualidade de um romance e a de um *graphic novel*.

Além disso, como Catherine Labio (2011) ressalta, o termo *graphic novel* enfatiza a textualidade verbal, enquanto a visualidade seria apenas um adjetivo: essas obras seriam essencialmente romances (*novels*) com o diferencial de terem certo teor gráfico (*graphic*). Outra crítica apontada por Labio (2011) é como o *graphic novel* aparenta ter uma proposta de homogeneização potencialmente perigosa. Países diversos utilizam uma variedade de termos para se referir a essas obras: *comics* nos Estados Unidos, *bande dessinée* na França, *fumetti* na Itália, *historietas* em alguns países hispanófonos, “*mangá*” no Japão e “*gibi*” no Brasil.

Esses termos não foram atribuídos por um acaso. Na verdade, eles contêm um pouco da história de como as histórias em quadrinhos foram percebidas e desenvolvidas em cada cultura, além de enfatizar determinados aspectos dessa mídia que possivelmente tenham sido mais marcantes em cada país. O termo *comics*, utilizado nos Estados Unidos, por exemplo, enfatiza o teor cômico nas origens dessas obras. Já o *historietas* ressalta a curta extensão das primeiras HQs (GARCÍA, 2015). No caso brasileiro, o termo “*gibi*” faz referência direta ao nome da revista que popularizou a mídia aqui (VERGUEIRO; SANTOS, 2014). Renegar essas nomenclaturas, de acordo com Labio (2011), seria como apagar um pouco da trajetória percorrida pelos quadrinhos em cada país.

Entretanto, isso não significa que existiu uma intenção perversa na concepção do *graphic novel*. García (2015) conta que a adoção desse termo surgiu como uma tentativa de defesa contra a rejeição que as HQs sofriam. Por muito tempo, existiram duras críticas a essa mídia que negavam a possibilidade de ela ser considerada

uma forma de Literatura, temendo que os quadrinhos roubassem o espaço que obras literárias consagradas tinham.

Assim, é compreensível que artistas tenham procurado aproximações com a Literatura como forma de combater essas críticas e de provar que existe valor artístico nos quadrinhos, além de conseguir validação. Essa aproximação ocorre ao utilizar a expressão *novel* (romance), um gênero literário reconhecido por críticos e teóricos, para se referir às suas produções. Ademais, há uma aproximação temática e narrativa com o que é considerado cânone literário.

A escrita de autobiografias foi uma das maneiras que quadrinistas, artistas visuais e escritores encontraram para desenvolver a ideia de *graphic novel* e conquistar reconhecimento literário (GARCÍA, 2015). Algumas dessas obras que conquistaram aclamação tanto de público quanto de crítica foram *Maus* (2009), de Art Spiegelman, vencedora do prêmio Pulitzer e com um enredo autobiográfico sobre a escrita da biografia do pai do autor, sobrevivente do Holocausto, e *Persépolis* (2007), de Marjane Sartrapi, em que a autora narra sua infância durante a Revolução Islâmica no Irã.

Além disso, sabemos que a reconstituição histórica, a escrita de memórias e o retrato do exílio também acompanham a escrita biográfica dos *graphic novels*. Como analisado por David Fernández de Arriba (2015), há obras representativas no tocante à preservação e ao resgate de memórias, mas que ainda não foram plenamente reconhecidas. Por meio de extensos trabalhos de pesquisa com fontes variadas, artistas têm produzido *graphic novels* que nos falam sobre eventos e personalidades do passado de maneira intimista e de alto valor estético.

La Divina Comedia de Oscar Wilde é uma dessas obras. Além de abordar um fragmento da vida de um autor reconhecido no cânone literário, esse *graphic novel* foi construído por meio de uma profunda pesquisa biográfica realizada por Isusi, que resultou em uma obra sensível sobre o exílio de Wilde e suas particularidades psicológicas. Ela resgata as memórias desse escritor e possibilita que o público o conheça além de seus escritos.

Portanto, classificar *La Divina Comedia de Oscar Wilde* como um *graphic novel* não significa ignorar a história do que se constituiu como quadrinhos na Espanha (país de seu criador, Javier de Isusi), ou mesmo propor uma categoria de elitismo dentro das HQs. O que queremos é reafirmar o valor dessa obra e validá-la como Literatura, reconhecendo seus méritos artísticos, narrativos e estéticos, inclusive para tratar de temáticas mais sensíveis como a do exílio.

LA DIVINA COMEDIA DE OSCAR WILDE

O *graphic novel* *La Divina Comedia de Oscar Wilde* foi publicado na Espanha pela Editora Astiberri, que atua nesse segmento desde 2001. Os trabalhos dessa editora são direcionados a um público adulto, o que reitera a possível proposta de Isusi de contar uma história de exílio em um formato muitas vezes relacionado ao humor. A edição em pauta é comercializada exclusivamente no formato livro físico e possui mais de trezentas páginas. Essas informações atestam a existência de um público leitor ativo, sabendo, inclusive, que a presença de imagens, ilustrações ou edições de *graphic novels* mais elaboradas como essa fazem com que os preços para comercialização sejam elevados. Para este trabalho, digitalizamos algumas imagens de momentos importantes da obra em questão e os apresentaremos adiante com a finalidade de melhor embasar nossa proposta ensaística.

Cabe mencionar que Isusi já fez outros trabalhos para essa mesma editora, tendo ilustrado uma edição de *El retrato de Dorian Gray* traduzida para o espanhol e publicada na coleção de clássicos em 2012. De toda forma, essa nos parece ser sua obra mais inovadora, tendo em vista a escolha pela temática do exílio de Oscar Wilde, uma história marcada pelo autoconhecimento e pela vivência de algumas mágoas. Acreditamos que, para Isusi, essa história precisaria ser contada através de imagens e palavras. Ele parece querer nos mostrar por onde Wilde andou, com quem conversou e o que aprendeu no exílio.

Vejamos, por exemplo, a imagem a seguir (Figura 1). Wilde é confrontado pelo poeta e dramaturgo francês Paul Fort (1872-1960) sobre sua suposta humildade adquirida, algo difícil de relacionar a Oscar Wilde. Talvez por atitudes como essa, sua identidade seja questionada por diversas vezes ao longo de *La Divina Comedia de Oscar Wilde*. Tendo em vista que Wilde assume uma nova identidade como Sebastian Melmoth, muitos personagens reconhecem gestos, ideias e até mesmo a aparência física de Wilde quando entram em contato com ele. Essa identidade, quando confrontada, por vezes é negada. Isso demonstra certa dificuldade em lidar com a identidade anterior, algo que reforça a mudança de comportamento do personagem Wilde criado por Isusi.

Essa questão reitera a fala de Said (2003, p. 53) quando fala da “necessidade do exilado de reconstruir uma identidade a partir de refrações e descontinuidades”. Wilde não só teve que abandonar

seu lar, como também precisou afastar-se de si mesmo. Não é difícil, dessa forma, imaginá-lo em uma angústia gerada pelo conflito entre quem ele é, quem deveria ser e quem gostaria de ser. Com isso, essa obra mostra como o exílio proporcionou muito mais que uma simples mudança de residência, afetando profundamente o psicológico de Wilde.



FIGURA 1: Wilde comenta sua experiência ao conhecer a humildade
FONTE: Reprodução de fragmento de Isusi (2020, p. 135).

A provocação de Fort nos faz lembrar o Wilde dos anos anteriores ao exílio: alguém que defendia a inteligência e criticava ferozmente a mesquinha e a estupidez através de seus ensaios críticos, prefácios de obras ou através das falas de seus personagens nas peças que escreveu. Nesse momento, em um ambiente de privação, Wilde parece perceber que a estupidez pode ser uma aliada e, junto com ela, a humildade pode trazer mais tranquilidade a sua vida.

Em seguida (Figura 2), Wilde reflete sobre uma das dificuldades vivenciadas durante o exílio: a falta de dinheiro. E acrescenta: “a humildade é um bem muito caro” (tradução nossa). Complementa dizendo que só se pode adquiri-la quando se está disposto a pagar um preço muito alto. Assume, assim, a mudança de vida que enfrenta naquele momento, embora não perca o tom humorado e, por vezes, cínico e ácido em suas palavras. Nesse momento, vemos que, mesmo que o exílio tenha afetado Wilde, alguns traços de sua personalidade marcante persistiram e impediram que ele afundasse completamente na solidão e na melancolia.



FIGURA 2: Wilde prossegue falando da humildade, agora em tom irônico
FONTE: Reprodução de fragmento de Isusi (2020, p. 135).

Em outro momento (Figura 3), Wilde reencontra Bosie (1870-1945), seu ex-amante (Lord Alfred Douglas). Essa parte da obra mostra que Wilde encara, naquele momento, a dor da solidão e alguns arrependimentos. A mágoa principal de Wilde é ter ajudado Bosie quando ele mais precisou para, depois, sentir-se abandonado. Wilde fala que Bosie estaria em débito com ele e os dois discutem de forma bastante enfática. Acreditamos que um dos pontos de reflexão provocados pela experiência do exílio seja o impacto nas relações afetivas. Wilde é um exilado que não parece sentir tanto a questão da mudança da Inglaterra para a França, mas sim a mudança de estilo de vida, de hábitos, de ciclo social de convivência. Ele sente as dores de um abandono social e afetivo, aspectos bastante comuns em situações de exílio.



FIGURA 3: Wilde questiona seu antigo amante pela ausência de apoio durante o exílio
FONTE: Reprodução de fragmento de Isusi (2020, p. 191).

Essa questão da identidade e do abandono social e afetivo afeta inclusive a autoestima de Wilde, como podemos conferir na imagem a seguir (Figura 4), quando o dramaturgo acabara de sofrer uma investida de um prostituto na rua e uma tentativa de chantagem. Ele consegue escapar daquela situação, mas pondera: “Fazia muito tempo que ninguém me considerava respeitável o suficiente para tentar me chantagear” (tradução nossa). Sua reação é inusitada: enquanto seria esperado que ele sentisse fúria, medo ou indignação, ele aparenta encarar a situação como lisonjeira ou ainda expressando uma ironia autodepreciativa sobre seu estado naquele momento. Por pior que a situação tivesse sido, ela o fazia recordar da vida antes do exílio.



FIGURA 4: Wilde reage de modo autodepreciativo à tentativa de chantagem de um prostituto

FONTE: Reprodução de fragmento de Isusi (2020, p. 216).

Outro momento de reflexão é a cena em que Wilde (Figura 5), diante de todo aquele sofrimento, cogita o suicídio na beira do rio Sena, (mas não o concretiza). Ele fala de um sofrimento permanente, sombrio e de difícil compreensão, algo bastante característico em situações de exílio.

Para finalizar, apresentamos o momento de delírio que, para Isusi (JONES, 2020), configura como clímax e centro da proposta de *La Divina Comedia de Oscar Wilde*: o encontro com o poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891), morto oito anos antes (então esse encontro jamais poderia ter acontecido). Rimbaud confronta Wilde sobre sua vaidade (Figura 6), que sempre acaba mostrando-se em qualquer diálogo. Essa vaidade nos remete ao personagem Dorian Gray e demonstra que, apesar do contingenciamento que enfrenta

naquele momento, Wilde ainda conserva o egocentrismo que tanto o prejudicou ao longo de sua vida. Esse enfrentamento leva o leitor a repensar e questionar a possível mudança de comportamento percebida ao longo das páginas anteriores. Wilde, apesar do exílio e segundo Rimbaud, permanece cínico e pretencioso. Estaria Wilde representando a maior parte do tempo? É uma das provocações que este *graphic novel* nos traz.



FIGURA 5: No exílio, Wilde enfrenta angústia e sofrimento
FONTE: Reprodução de fragmento de Isusi (2020, p. 220).



FIGURA 6: Encontro ficcional entre Oscar Wilde e Arthur Rimbaud
FONTE: Reprodução de fragmento de Isusi (2020, p. 232).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo feito esses apontamentos, entendemos que a obra *La Divina Comedia de Oscar Wilde*, de Javier de Isusi, estabelece algumas propostas. No tocante ao exílio desse escritor, podemos dizer que Isusi possivelmente procurou, ao transformar Wilde em personagem, redimi-lo e fazer com que parecesse ter alcançado a paz que tanto buscou em vida. Wilde morreu em Paris aos 46 anos, vítima de meningoencefalite, sozinho e bastante debilitado física e emocionalmente (FRANKEL, 2017). Nos anos seguintes, suas obras foram reeditadas, exposições foram realizadas e, ao longo do século XX, tornou-se um cânone das Literaturas de Língua Inglesa. Ainda assim, acreditamos que os últimos anos de sua vida, período que corresponde ao exílio, foram pouco explorados em obras de ficção, ou mostrados apenas pelo lado decadente dessa fase.

Talvez o cinema tenha cumprido melhor esse papel de apresentar Wilde como um personagem, o que mostra certa semelhança com a proposta de Isusi. É possível que Isusi quisesse comover e, ao mesmo tempo, provocar e até mesmo divertir o leitor com *La Divina Comedia de Oscar Wilde*, mostrando situações desses últimos anos que vão além da humilhação e da miséria enfrentadas por esse escritor.

Isusi reproduziu e recriou frases célebres de Wilde, o que, junto com imagens e encontros com amigos e personalidades importantes das artes, poderá levar o leitor a um momento prazeroso e enriquecedor. Trata-se de um prazer semelhante ao que vivencia o espectador de filmes como “Meia-Noite em Paris”, escrito e dirigido por Woody Allen (2011). Nessa obra, o personagem principal, Gil (interpretado pelo ator Owen Wilson), é um (também) escritor que, em uma noite mágica, é transportado para a Paris dos anos 1920, quando encontra artistas como F. Scott Fitzgerald (1896-1940), escritor americano, e Salvador Dalí (1904-1989), pintor espanhol, dentre outros. Esses encontros, esperando que o público reconheça cada personagem encontrada por Gil, rendem uma boa dose de entretenimento e de vontade de compartilhar daquela mesma experiência, embora sabendo dessa impossibilidade.

Por fim, em entrevista concedida a Sam Jones (JONES, 2020) sobre *La Divina Comedia de Oscar Wilde*, Isusi afirmou (referindo-se a Wilde) que, na verdade, “queria mostrar que as coisas podem parecer que estão desmoronando por fora, mas talvez por dentro, você esteja vivendo algo muito mais libertador”. Assim, acreditamos que, ao retratar e enfatizar tantos encontros memoráveis entre Wilde e

alguns de seus amigos e pessoas que admirava, Isusi chamou a atenção para a importância dessas vivências como elementos favoráveis a uma transformação, para além da situação de exílio.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARRIBA, David Fernández de. **La memoria del exilio a través del cómic.: un largo silencio, el arte de volar y los surcos del azar**. CuCo: Cuadernos de cómic, [s.l.], v. 1, n. 4, p. 7-33, set. 2015. Disponível em: <http://cuadernosdecómic.com/revista4.php#>. Acesso em: 27 mar. 2021.
- ASTIBERRI (website da editora). Disponível em: <https://www.astiberri.com/>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- FRANKEL, Nicholas. **Oscar Wilde: The Unrepentant Years**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2017.
- GARCÍA, Santiago. **On the Graphic Novel**. Tradução de Bruce Campbell. Jackson (E.U.A.): University Press of Mississippi, 2015.
- GLAD, John (ed.). **Literature in Exile**. Durham e Londres: Duke University Press, 1990.
- HOLLAND, Merlin; HART-DAVIS, Rupert (EE.). **The Complete Letters of Oscar Wilde**. Londres: Fourth State, 2000.
- ISUSI, Javier de. **La Divina Comedia de Oscar Wilde** (graphic novel). Bilbao (Espanha): Astiberri Ediciones, 2020.
- JONES, Sam. Oscar Wilde graphic novel reimagines author's life in exile. **The Guardian**, 03 nov. 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2020/nov/03/oscar-wilde-graphic-novel-reimagines-authors-life-in-exile?fbclid=IwAR0hJCVT3Uzwl-QLLaknbPHE5AG4pp4axQmpDLVQXWmtCiiYJmfAfWKLyk4s>. Acesso em 20. Mar. 2021.
- LABIO, Catherine. What's in a Name? The Academic Study of Comics and the "Graphic Novel". **Cinema Journal**, Austin, v. 50, n. 3, p. 123-126, mar. 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41240728>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- MEIA-NOITE em Paris. Direção e roteiro de Woody Allen. E.U.A.: Paris Filmes, 2011.

- SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 352 p.
- SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 296 p.
- VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. A revista Gibi e a consolidação do mercado editorial de quadrinhos no Brasil. **Matrizes**, [s.l.], v. 8, n. 2, p. 175-190, 17 dez. 2014. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p175-190>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143032897010>. Acesso em: 27 mar. 2021.
- WILDE, Oscar. **A Balada do Cárcere de Reading**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- WILDE, Oscar. **El retrato de Dorian Gray**. Ilustrado por Javier de Isusi. Bilbao (Espanha): Astiberri Ediciones, 2012.
- WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.



LA UTOPIA DE LA SOBERANÍA TEÓRICA LATINOAMERICANA

Marcela Croce

Es discutible si fue Pedro Henríquez Ureña el enunciador más entusiasta de esa idea luminosa que es el apuntalamiento de la unidad latinoamericana, pero está fuera de duda que se constituyó en el mayor sistematizador de tal empeño. Con la divisa de expresión sencilla, y de antecedentes y resonancias múltiples – “La utopía de América” – tituló un ensayo de 1925 surgido como conferencia que dictó en la Universidad de La Plata, en el contexto favorable que establecía la Reforma Universitaria iniciada seis años antes en la ciudad de Córdoba. El intelectual dominicano, instalado en la Argentina en los dos decenios finales de su vida al cabo de un itinerario que lo expulsó de la isla originaria y lo afincó muchos años en México – donde impulsó el Ateneo de la Juventud, con un espíritu todavía notoriamente humanista, mientras se iba perfilando como el americanista notable que se desencadenó a partir de la década del veinte –, había adquirido como norma de conducta la de “no *quedarme extranjero* en ninguna parte” (apud MARTÍNEZ, 1986, p. 340). El recorrido americano permite desenganchar semejante proclama de la asociación inmediata que se suele establecer con el cosmopolitismo para situarla como declaración de pertenencia a una supranacionalidad siempre en construcción. La geografía insular del Caribe donde nació Henríquez Ureña fue el mayor acicate para semejante tarea, sobre el

conjuro a la dispersión que ya habían lanzado José Martí y Eugenio María de Hostos, otros antillanos notables.

Martí, Hostos y Henríquez Ureña, quienes sostienen la fantasía de isleños lúcidos que apunta a restituir el *symbolon* unitivo frente al *diabolos* de la balcanización, integran esa cohorte de sujetos éticos que nuclea a los “maestros de la juventud” americana, que en la década de 1920 será la responsable de la expansión reformista y del socialismo en el continente con nombres como José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Alfonso Reyes y José Ingenieros. A los antillanos se agregan, en tal nómina, los dos extremos espaciales de Latinoamérica (México y Argentina) para dar cobertura geográfica a una idea que, como el mito de Anteo, reclama inscripción territorial y arraigo inmediato. El gigante griego era oriundo de una isla, fundó una ciudad en un estrecho y enfrentó al héroe Heracles que terminó asfixiándolo cuando descubrió que derribarlo en tierra, en lugar de derrotarlo, le permitía recuperar la fuerza de la que lo proveía Gea. Anteo es un símbolo de América Latina mucho más preciso y florido que el tironeo constante – que se demostró impasible frente a la dialéctica – entre la espiritualidad de Ariel y la carnalidad instintiva de Caliban. Es quien confía en el poder unificador de los pasos intercontinentales (sean istmos o canales), extrae su poder de la tierra y termina ahogado por un coloso – el cual, a trueque de no ser dios, obtuvo la prerrogativa de erigirse en imperio – que, tras reiteradas invasiones territoriales, opta por presiones económicas infames o manipulaciones políticas repugnantes.

Urge reconocer que en ese Caribe habitualmente desatendido por los estudios latinoamericanos (con la excepción de Cuba, gran motor político y cultural a partir de la Revolución de 1959, y Puerto Rico, oscuro recorte sometido al escándalo lógico e institucional del Estado libre asociado) radica un *Aleph* nuestroamericano que ofrece una visión integradora y minuciosa que el resto del continente tiende a obturar mediante los énfasis nacionales. No extraña entonces que de allí surgiera tanto la advertencia martiana de *Nuestra América*, que predecía que la isla mayor de ese mar interior era la puerta de entrada del imperialismo norteamericano en el continente, como el empecinamiento auspicioso de Henríquez Ureña, convencido de que “la desunión es el desastre” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 269) así como de que el espíritu – el nombre con el que sintetiza la cultura y el voluntarismo – es la salvación final, la Última Tule en palabras de Alfonso Reyes (REYES, 1997).

“La utopía de América” parte de la necesidad de reconocer al maestro como guía continental y de instalar la alfabetización

universal en tanto sustento del ideograma intelectual. El gran “maestro” de la generación del Novecientos había sido José Enrique Rodó: así lo expone el *Ariel*, que perfila la figura profesoral de Próspero como formador de la juventud espiritualista latinoamericana contra el afán de lucro de los norteamericanos; así, también, lo reconoce Rafael Gutiérrez Girardot cuando anota que “en los países de lengua española la Utopía tuvo dos teóricos: José Enrique Rodó y Pedro Henríquez Ureña” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1988, p. 103). Resulta sintomática la marcación de “lengua española” que instala Gutiérrez Girardot en una América cuyos mayores utopistas evitaron ese instrumento: los párrafos de la fantástica “Colombo” pergeñada por Francisco de Miranda fueron redactados en francés – el idioma de la teoría política en el tránsito del siglo XVIII al XIX – y la “Carta de Jamaica” que Simón Bolívar le dirige a un ciudadano inglés hace la concesión de emplear la lengua del receptor para trazar la América ideal a la que aspira.

El filólogo erudito que es el dominicano no se recuesta en su formación para apuntar a un régimen selecto de sabios que quede segregado del resto de la población como ocurre en la torre de marfil en la cual Próspero instruye a sus discípulos en la escenografía modernista que asiste al *Ariel*, sino que imagina al pueblo estableciendo un criterio, actuando por lo tanto como un crítico. “Es el pueblo que inventa la discusión, que inventa la crítica. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 270). Como falta un momento en esa revisión temporal, me atrevo a agregarlo con la propuesta que acarrea: mira al presente y crea la teoría. Es la propia Latinoamérica la que, al detenerse con ojo avizor y vocación creativa sobre su idiosincrasia, es capaz de elaborar las herramientas a partir de las cuales puede no solamente entenderse, sino juzgarse. En lugar de las teorías externas que arrastran pretensiones de exégesis y postulan principios operativos para acosar más que abordar la dependencia, la utopía de Henríquez Ureña apunta a la originalidad local. Para precaverse de las ínfulas metropolitanas que hacen de la uniformidad un modo de aplanamiento de la diversidad latinoamericana, su proyecto de promover la unidad de lo disímil arremete contra la uniformización esterilizante. La unidad es aptitud soberana; la uniformidad es estrategia imperialista. Por eso donde esta propone la homogeneización simplificadora, el utopista se obceca en comparar para unificar.

La confirmación de que el planteo utopista es productivo acude en la historia de la crítica latinoamericana cuando Ángel Rama

elabora el concepto de transculturación, seis décadas más tarde de la conferencia de don Pedro. Aunque procede de un texto antropológico de Fernando Ortiz – *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) –, el ajuste y la adaptación a los procesos narrativos cuyos ejemplos mayores son Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y José María Arguedas demuestra la viabilidad de la iniciativa contenida en *Transculturación narrativa en América Latina* (RAMA, 2008) para el análisis literario y ratifica a la literatura como manifestación privilegiada de procesos culturales. Pero en Henríquez Ureña, quien todavía no acertaba con el nombre que la fecundidad y la modernidad de sus lecturas le proveyó a Rama, la transculturación ya se perfila como utopía crítica, incluso en la indecisión nominal y en la pura premonición. Mariano Picón Salas lo llamará “cultura criolla” (PICÓN SALAS, 1944); don Pedro lo identifica como la pluralidad de lo autóctono, que es tanto la producción indígena como

el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial, así la arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o de Tepozotlán como la comedia de Lope y Tirso en manos de don Juan Ruiz de Alarcón (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 267).¹

Al año siguiente, en 1926, Henríquez Ureña complementó la veta programática de “La utopía de América” con el análisis minucioso desgranado en “El descontento y la promesa”. La coordinación contenida en el título se revela dialéctica de la cultura americana apenas la generalidad de los términos se especifica en la convergencia de la expectativa reunificadora y la virginidad expresiva que campean en el continente. Las repúblicas “en fermento [...] pedían su expresión” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 273). A la unidad cuya recomposición se vuelve imperativa se le adosa otro elemento pendiente, el de la expresión apropiada. La reunificación que se sostiene en la imaginación esperanzada de un pasado – o al menos de un origen – común requiere la formulación artística que, en vez de solazarse en un arcaísmo (y un arcadismo) necesariamente imaginario, enfile hacia una expresión original. La transculturación, intuida sin la precisión

1 La desestimación de “la mexicanidad” que Henríquez Ureña encontraba en Alarcón por parte de Margit Frenk no invalida la tesis del crítico; a lo sumo puede reclamar una selección más estricta de los ejemplos escogidos. De hecho, Frenk admite que América es la gran moduladora de la experiencia vital de los españoles que se instalaban en estos territorios (FRENK, 1982, p. IX).

que alcanzará en Rama, todavía sospechada y desiderativa más que efectiva, será una alternativa copiosamente informada por patrones, lenguaje e inquietudes europeos.

Reclamar la expresión original a partir de la independencia de las repúblicas americanas – sincronizándolas, por tanto, con la historia occidental que sitúa en el apogeo del Estado-nación los mayores alcances políticos y hace del liberalismo un catecismo insoslayable que ratifica la “evolución” política – equivale a descartar la posibilidad de que el barroco, con el desarrollo extraordinario que revistió en los grandes virreinos americanos de Nueva España y del Perú, sea una estética admisible para la manifestación de la cultura continental. Henríquez Ureña, quien confiaba en que las grandes obras del barroco americano revestían la solidez arquitectónica de las iglesias mexicanas y apenas si se asomaban a algún acierto en el orden literario – fuera el deslumbrante de Sor Juana o el excesivamente formalizado y proclamadamente gongorino del Lunarejo –, estima que la síntesis de ambos aspectos la provee Bernardo de Valbuena (y don Pedro es el único que utiliza esta grafía, en lugar de la más admitida Balbuena), cuya obra central, el “*Bernardo*, por el que aspiraba a ser el Ariosto español, es comparable, en su magnitud, al Convento de Tepozotlán; su *Grandeza Mexicana*, al Sagrario de la Catedral de México” (HENRÍQUEZ UREÑA, 1979, p. 76).

Arrumbado el barroco en el orden de las creaciones coloniales, convencido Henríquez Ureña de que se trataba del eco local de un fenómeno peninsular, tan esquemática perspectiva lo priva de atender la potencialidad de esa “corriente” en el orden vernáculo –habrá que esperar a José Lezama Lima, con sus conferencias reunidas en *La expresión americana*, para asistir a la epifanía de una estética que no solamente se ajusta al continente sino que es producto de la proliferación territorial, la heráldica vegetal y la amplitud incesante de la taxonomía animal en el desborde de la naturaleza que asoló y fascinó la mirada de los colonizadores, magnificando en las crónicas de Indias el impacto intransferible de una percepción desbocada frente a tales estímulos (LEZAMA LIMA, 2014). Asimismo, la renuencia a admitir un barroco americano desprendido de cualquier modelo no solamente le veda la extensión de sus hipótesis al orden brasileño (algo que sí logra en otros pasajes de *Las corrientes...*, pese a mantener el adjetivo “hispanico”, sobre todo cuando en una nota anexa al capítulo organiza un listado nominal femenino en que convergen Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, Lídia Besouchet, Carolina Nabuco, Lúcia Miguel Pereira, Heloisa Alberto Torres y Adalgisa Nery), negándole el

acceso a la extrañeza que representa Gregório de Matos en la colonia portuguesa de Bahía y el Aleijadinho en la escultura mineira, sino que le cercena la posibilidad de la tesis más frondosa del imaginario lezamiano: ¿y si el barroco fuera un invento americano? ¿Si en sus virtualidades excesivas radicara una estética puramente local? ¿Si el barroco fuera el primer momento de inversión de esa dirección unilateral de la dependencia que es la importación de productos europeos?

La entonación de Henríquez Ureña no era apta para el interrogante suspicaz ni para la pregunta con atrevimiento de tesis; su arco retórico cumplía un recorrido que iba desde la comprobación fehaciente cargada de datos hasta la insinuación sensible apuntalada en obras de arte. Por eso la insinuación de que el barroco pudiera ser creación local no llegó a adquirir en su sistema los ademanes de la hipótesis fundamentada sino apenas el aspecto jovial del deslizamiento recurrente. Es bajo tan sugestivos auspicios, libres del farrago de los justificativos agobiantes y las notas al pie, que instala la más gozosa convicción americanista en torno al barroco: la que convierte a la presencia de América en el criterio de traslación del manierismo al barroco, incorporando condiciones y categorías americanas a la historia del arte europeo. El pasaje es tan significativo por la felicidad del hallazgo como por la epifanía a la cual convida al lector: cuando Rubens copió el cuadro del Tiziano que representa a Adán y Eva

puso entre los árboles una guacamaya, un papagayo de color de fuego [...] vemos cómo el arte del Renacimiento se transforma en el barroco. Muy adecuadamente, el símbolo de ese cambio trascendental en la historia del arte es un pájaro de las fantásticas selvas de la América tropical (HENRÍQUEZ UREÑA, 1978, p. 34).

El otro momento definitorio de la estética continental, ya reconocido por las historias de la literatura hispanoamericana, es el modernismo que cubre el paso del siglo XIX al XX. Si bien resulta relativamente tardío para constituir la expresión de las naciones incipientes que Henríquez Ureña requiere desde las especulaciones entusiasmadas de “El descontento y la promesa”, enfatizando el segundo término sobre el primero, acicateando con el inicial las exigencias sobre el otro, se trata del fenómeno estético y el momento histórico que permitieron dialectizar poéticamente lo que el planteo crítico todavía no logra cuajar y apenas si consigue reunir bajo los auspicios del

coordinante. “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, confesaba Rubén Darío en un alejandrino pleno de acentos internos y de eufonías proclives a la estetización exacerbada. Henríquez Ureña, poeta juvenil y ocasional y crítico maduro y sistemático, inscribe la distancia entre forma y propósito en las alternativas que representan Andrés Bello como mentor de la independencia espiritual desde la *Biblioteca Americana* (1823) y Simón Bolívar en tanto líder de la independencia política consolidada en 1824 con la batalla de Ayacucho. En las *Silvas Americanas* de Bello “la forma es clásica; la intención es revolucionaria” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 273).

Es cierto que el modernismo, pese a la originalidad de su trayecto y la insolencia de su tránsito en dirección inversa a las previsiones metropolitanas, está demasiado imbuido de elementos europeos, sea bajo el salvoconducto engañoso del “cosmopolitismo” que procura homogeneizar diversidades – y que incorpora las chinerías y japonerías a manera de decoraciones superficiales –, sea bajo la seducción de esos aspectos irreverentes de la cultura occidental que se aglutinan en los “ismos” finiseculares del decadentismo, el simbolismo y el parnasianismo, todos ellos sobrevolados por la tentación provocativa del malditismo. Tendría que acontecer la acometida crítica de Gutiérrez Girardot para descascar la “influencia” como amenaza colonial (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1988, p. 15), congruente con la ofensiva de Antonio Candido de desarticular la categoría de “modelo” (PIZARRO, 1985), para que el modernismo recuperara su adscripción hispanoamericana y morigerara los rasgos de “importación cultural” y de mera adopción de productos externos, poco conciliables con el afán americanista.

Pero “El descontento y la promesa” no se detiene en el modernismo sino que prefiere trazar una línea de continuidad entre Bello y el criollismo, con una preocupación más intensa por recuperar los vínculos – sobre todo lingüísticos – de América con España, desestimando las visitaciones francófilas y los desvíos galicistas de Darío y sus seguidores. De hecho, la *Biblioteca Americana* de Bello ilustra el afán canonizador que complementa *Las corrientes literarias...*, como lo demuestra la circunstancia de que Henríquez Ureña escogiera el mismo nombre para titular la colección de clásicos que organizó en 1945 para el Fondo de Cultura Económica. La otra publicación de Bello, el *Repertorio Americano* de 1826, encuentra correspondencia en la revista que, con idéntico nombre, sostuvo durante cuatro décadas (1919-1958) Joaquín García Monge en Costa Rica. La serie de clásicos y la difusión de la crítica y las producciones latinoamericanas

contemporáneas se revelan, así, avatares editoriales de la utopía que instala lo americano como creación intelectual.

El americanismo como programa y proyecto, en estos autores, implica *reconocer* lo que ya está allí, para reconstruirlo; esto es, rearticlarlo, refuncionalizar las iniciativas y proveerles una actualización. En todos esos procesos es la labor simbólica del intelectual la que opera, diseñando nuevamente el *symbolon* sobre la dispersión hasta elaborar la supranacionalidad como fórmula condensadora del entusiasmo continental. Hay otra fórmula de americanismo, pero Henríquez Ureña advierte sobre la pobreza de sus méritos y el peligro de sus alcances: se trata del color local como condensación frustrada de inscripción continental. Ese torpe folklorismo arrastra la mecanización trabajosa de lo que debiera ser jolgorio creativo. En el desprecio al color local que enardece la conceptualización – nunca la prosa, de un aticismo sosegado – de Henríquez Ureña alienta la admonición hacia la crítica que vendrá. Porque la desconfianza sobre la liturgia inesencial de lo típico es el llamado de atención con el cual nace esa categoría tan versátil para lo supranacional y tan riesgosa para las tentaciones arquetípicas que es la de la comarca (RAMA, 1979). El recorte comarcano como espacio que se desprende de las restricciones nacionales, en que confluyen lenguas y costumbres, usos y producciones, puede truncar su potencial creativo si deja proliferar la tipicidad, más aún si la eleva a rasgo identificadorio. La utilidad de lo comarcano reside en eliminar el fetiche del Estado-nación; si se limita a construir un sucedáneo no hace más que una conmutación anodina.

Pero la comarca, en su presentación inicial, en tanto superación de abroquelamientos nacionales y de culturas oficializadas, es una noción cooperativa con los ímpetus utópicos. En la circunscripción que se resiste a lo metropolitano sin resolverse en lo aldeano se manifiesta con precisión de ejemplo sobresaliente la transculturación. Es cierto que la segmentación de América Latina en comarcas arrastra en Rama ciertos resabios estatistas – así ocurre cuando México y Brasil configuran comarcas que se superponen a las configuraciones nacionales –, pero fuera de la solución apresurada en tales casos, la consolidación de la comarca andina, la propuesta de la comarca caribeña y la pertenencia del propio crítico a una comarca que llama pampeana pero que es estrictamente rioplatense (centrada en Buenos Aires y Montevideo) compone un entramado novedoso para abarcar la multiplicidad latinoamericana. La comarca se configura como el microcosmos desde el cual es posible observar la transculturación en su versión mínima.

Henríquez Ureña, menos creativo al momento de elaborar conceptos que en tanto sistematizador de producciones, no alcanza un criterio como el de Rama y restringe sus vacilaciones a marcar los límites vagos de un criollismo que ya reclama la noción de “comarca”; así,

en la pampa argentina, el criollo se oponía al indio [...] mientras en México, en la América Central, en toda la región de los Andes y su vertiente del Pacífico, no siempre existe frontera perceptible entre las costumbres de carácter criollo y las de carácter indígena (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 280).

No obstante, el americanismo auténtico pero de representatividad fluctuante que identifica don Pedro reclama, más que una noción operatoria como la de comarca, una definitoria como la de transculturación que, en tanto deseo intenso, no llega a enunciar (CROCE, 2016) y apenas si difumina en esa utopía de la expresión propiamente americana que no se logra sino “en momentos felices”:

Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial [...] su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas [...] Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 281).

La expresión americana tiene la obligación de desprenderse de la hispana pese a emplear la misma lengua; y en este punto lo mismo vale para Brasil respecto de la lengua portuguesa. La producción literaria local reclama “doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 278). El verbo “imponer” insinúa una comprobación que se mantiene tácita en el texto y que incluso se complica y empantana con esos ecos de la teoría de Miguel de Unamuno sobre la gauchesca que sostiene que “el *Martín Fierro* y el *Fausto* no son ramas que disten del tronco lingüístico más que las coplas murcianas o andaluzas” (Ibid.). La comprobación es que la representatividad contemporánea de las lenguas ibéricas responde al uso americano y no al peninsular, y solamente un hispanismo sentimental amparado y alentado por la formación filológica de Henríquez Ureña explica que no acuda a las *Cartas de un*

porteño (1875) en las que Juan María Gutiérrez polemizó sobre la lengua española y defendió un uso rioplatense – que conviene enmarcar en el empleo propiamente americano –, al tiempo que rechazaba el diploma de miembro correspondiente de la Real Academia Española.²

Sería reprochable darle una trascendencia indebida a ese deslizo hispanófilo por parte de un americanista cabal. De hecho, poco más adelante en el mismo ensayo, don Pedro insiste en la necesidad de crear un público que ponga atención en los temas americanos – precisamente lo que lograron los “gauchipolíticos” (RAMA, 1982) – y, así como evidenciaba una coincidencia con el Unamuno que quitaba originalidad al género gauchesco, también converge *in nuce* con el repudio que el intelectual vasco reserva a la tentativa española de colonización editorial del espacio hispanoparlante que expone desembozadamente Guillermo de Torre en un artículo oprobioso de 1927, “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. No es el caso de extenderme aquí sobre un tema que abordé en otro momento (CROCE, 2017, pp.100-101); baste señalar que la pretensión española se estrelló contra el desdén burlesco que le dedicó la vanguardia argentina en respuestas como “A un meridiano encuentro en una fiambarrera” o en *boutades* en torno a figuras ibéricas como Primo de Rivera, devenido Primo de la Costanera.

Henríquez Ureña aprobó la barricada anticolonial, si bien es probable que haya sentido cierto disgusto ante el dispendio de una retórica tan socarrona, sobre la convicción de que en la inminencia de la época – precisamente el momento de eclosión de las vanguardias latinoamericanas – pasaría “a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 286). Por añadidura, y anticipando al Borges de “El escritor argentino y la tradición”, sostuvo que “tenemos derecho a tomar de Europa todo cuanto nos plazca” mientras ella reivindica su presencia “cuando menos, en el arrastre histórico del idioma” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p. 282). En su idealismo de una América asistida por el libre albedrío que borraba con el optimismo de la voluntad la marca opresiva de la conquista, don Pedro reconoce que el colonialismo no es calle de sentido único.³ Semejante revelación tan insidiosa para los afanes de

2 Sobre el escándalo de las Academias de la Lengua hispanoamericanas como correspondientes de la RAE se pronuncia Ángel Rama, quien subraya que, en cambio, la Academia Brasileira surgió precisamente como reacción a la Academia Portuguesa (RAMA, 1985, p. 94).

3 Algo similar admite Picón Salas cuando distingue la conquista española de la inglesa: los británicos fueron buenos colonizadores donde el clima les era propicio, como en Australia y Nueva Zelanda, pero “no desplegaron igual esfuerzo cultural en sus

dominación hispánica ya había aparecido en boca del personaje-símbolo que es Caliban en *La Tempestad* shakespereana, cuando observa que la lengua que el conquistador le impuso para obligarlo a obedecer es la misma que él formateó y adaptó a los fines de depararle los insultos con que infama su autoritarismo ufano.

Postular de modo exclusivo una Latinoamérica renuente a las exigencias coloniales es quedarse en la lógica política de la etapa de emancipación. Henríquez Ureña, espíritu humanista perfilado en el Ateneo, filólogo riguroso educado en la escuela alemana que mitigaba la rigidez erudita con la vocación estilística, no puede mantenerse en el marco de un siglo XIX cuya estrechez frente a la renovación estética de los 20 y a la convulsión política que promueve en esos años el sandinismo desde Nicaragua – con un proyecto anfictiónico que confiaba en tribunales internacionales de justicia y en la posibilidad de que el canal interoceánico fuera un beneficio para toda la humanidad – necesariamente resulta arrasada. Además, el reflotamiento por parte de Augusto César Sandino del empeño latinoamericanista erradica la desazón final que asistió a Bolívar cuando evaluó despiadadamente su propia construcción liberadora como “arar en el mar”, y en ese contorno auspicioso don Pedro se define como feligrés de la utopía, confiado en la preservación del espíritu en América frente al “suicidio de los bárbaros” que José Ingenieros denunció como efecto de la Primera Guerra Mundial en 1918.

En las fórmulas de americanismo, en la resistencia ante cualquier modo de colonización, en la vocación de recuperar la conquista desde la cultura antes que enfrascarse en el trauma de destrucción que comporta, alienta un credo compendiado en una sola frase: “Todo aislamiento es ilusorio” (HENRÍQUEZ UREÑA, 2000, p 282). Semejante aserto reclama un método propicio a la integración, o mejor, una utopía práctica para el ejercicio de la crítica latinoamericana: el comparatismo. La utopía de la crítica americana en sus formulaciones más productivas pasa por una supresión del aislamiento que, prevenida sobre las secuelas de la colonización, opere con criterios de ecuanimidad. Un comparatismo contrastivo (PIZARRO, 1985), afirmado en la diferencia y afincado en la horizontalidad, contra el culto metropolitano a las jerarquías, es la utopía heurística que conviene adosar a la utopía teórica. Tal comparatismo aprueba las fórmulas

colonias del trópico”; así, mientras España trasladaba su cultura íntegra a las islas centroamericanas, los ingleses operaron “con el inferior estilo de factoría” (PICÓN SALAS, 1944, p. 37).

americanistas cuando, en vez de autocomplacerse en la mecanización, postulan modos de vincular las producciones locales.

El idealizador latinoamericano adquiere su carta de identidad no en el modo afirmativo con que se manifiesta sino en la vehemencia con que se desprende de todas las imposiciones externas y en la plasticidad con que combina elementos de procedencia diversa para llegar a un enunciado original. De esta manera, iniciada en el afán sistematizador de Henríquez Ureña, acompañada contemporáneamente por la amplitud erudita de Picón Salas, continuada en la vocación conceptualizadora de Rama y enriquecida con el aporte central del “sistema literario” de Candido desde la lateralidad de la que urge rescatar a Brasil, la teoría a la que tributa el comparatismo intraamericano es la utopía a la que nos compete añadirle un ejercicio consecuente que, como ella, surja en Latinoamérica y para Latinoamérica, no por voluntad de cerrazón (la que sería inútil y absurda) sino por ansia de independencia intelectual.

REFERENCIAS

CROCE, Marcela. “La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador”. **Literatura: teoría, historia, crítica** n. 18-1, Bogotá, p. 99-120, enero de 2016.

CROCE, Marcela. “*Revista de Antropofagia/ Martín Fierro: tupí y laúdí gaucho y vihuela*”. CROCE, Marcela (dir.). **Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña**. Tomo IV: De la vanguardia a la caída de los gobiernos populistas (1922-1955). Villa María: EDUVIM, 2017, p. 85-103.

FRENK, Margit. “Prólogo” a RUIZ DE ALARCÓN, Juan. **Comedias**. Caracas: Biblioteca Ayacucho n. 94, 1982 (p. IX-XXXV).

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. **Modernismo**. Supuestos históricos y culturales. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Ensayos**. Edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Buenos Aires-Madrid: Sudamericana-ALLCA, Colección Archivos n. 35, 2000.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Las corrientes literarias en la América hispánica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

- LEZAMA LIMA, José. **Ensayos barrocos: imagen y figuras de América Latina**. Selección y prólogo de Horacio González. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- MARTÍNEZ, José Luis. **Alfonso Reyes - Pedro Henríquez Ureña**. Correspondencia 1907-1914. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PICÓN SALAS, Mariano. **De la conquista a la independencia**. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- PIZARRO, Ana (coord.). **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- RAMA, Ángel. "Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración". PIZARRO, Ana (coord.). **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985, p. 85-97.
- RAMA, Ángel. **Aportación original de una comarca del Tercer Mundo: Latinoamérica**. México: Latinoamérica-Cuadernos de Cultura Latinoamericana n. 73, UNAM, 1979.
- RAMA, Ángel. **Los gauchipolíticos rioplatenses**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- REYES, Alfonso. **Obras Completas XI**. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.



SOBRE OS AUTORES

Marcela Croce

Doutora em Letras da Universidade de Buenos Aires, em cuja Faculdade de Filosofia e Letras se desempenha como professora associada e docente da pós-graduação, além de dirigir projetos de pesquisa financiados. O último finalizado corresponde à História comparada das literaturas argentina e brasileira, do qual resultaram seis volumes publicados entre 2016 e 2019; desde 2020 desenvolve uma pesquisa sobre crítica latino-americana. Tem ministrado conferências em universidades de Chile, Colômbia, Equador, México, Espanha, Itália e Brasil, onde também atuou como professora convidada. É colaboradora regular e membro do conselho acadêmico de revistas internacionais, além de autora de mais de vinte livros, entre os quais é possível sublinhar *CONTORNO. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Osvaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas: crítica de la razón polémica* (2005), *La seducción de lo diverso* (2015) y *Latinoamérica, ese esquivo objeto de la teoría* (2018). Também publicou ensaios culturais e biográficos, coletâneas de polémicas e edições anotadas como as de Martín Fierro, Rubén Darío, Esteban Echeverría, Sor Juana Inés de la Cruz e José Asunción Silva em uma coleção da editora universitária Eudeba.

Alfredo Cordiviola

Doutor em Estudos Hispânicos e Latino-americanos pela University of Nottingham, Reino Unido (1998). Completou um pós-doutorado na Universidade de Buenos Aires (2011-2012) e foi Visiting Scholar na New York University (2016-2017). É Professor Titular em Teoria da Literatura e leciona no Departamento de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisador 1D do CNPQ, dirige o Grupo de pesquisa Estudos Coloniais Latino-americanos. Ocupa-se de um vasto conjunto de aspectos da literatura e da teoria, relativos em particular aos estudos latino-americanos, os estudos culturais e os estudos utópicos.

Imara Bemfica Mineiro

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013), mestrado em Teoria da Literatura (2007) e Bacharelado em História (2005) pela mesma universidade. Realizou doutorado sanduíche na Université de Poitiers, França (2012), onde atuou como pesquisadora do Centre de Recherches Latino Américaines, sede da Colección Archivos. Atualmente, desenvolve projeto de pesquisa sobre Literatura e História na América Latina, considerando diálogos teóricos entre as Perspectivas Decoloniais, Subalternidades e Estudos Pós-Coloniais que colaborem para o pensamento sobre as Literaturas, as Culturas e seu Ensino. Participa dos grupos de pesquisa “SUTRA: Subalternidades, Transculturalidades e Perspectivas Decoloniais” e “Outras Literaturas Hispânicas”. Desenvolve atividades de docência relacionadas à Literatura Latino-Americana, Cultura dos Povos Hispânicos e Formação Docente. Coordenou o projeto de Residência Pedagógica de Língua Espanhola entre 2018 e 2020 e, atualmente, coordena o projeto de PIBID / Língua Espanhola da UFPE. É professora do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE.

Karine Rocha

Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE (2014), com Estágio Pós-doutoral (2018) na Universidad de Buenos Aires. É professora do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE e do curso de Letras/ Espanhol da mesma instituição. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Mulher, Literatura e Sociedade, além de membro do GT A Mulher na Literatura, trabalha em pesquisas relacionadas à autoria feminina na América Latina, principalmente na Argentina.

Maria Luana Caminha Valois

Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE (2020), atuou na mesma instituição como professora substituta no curso de Letras/Espanhol. Atualmente é professora substituta de literaturas de língua espanhola pela UEPB. É membro do Núcleo de Pesquisa Mulher, Literatura e Sociedade, da UFPE. Seu foco de interesse de pesquisa recai sobre questões de gênero na América Latina e decolonialidade.

Maria Suely de Oliveira Lopes

Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando nas áreas de Teoria Literária, Crítica Literária, Literatura Brasileira. Atualmente, é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLETRAS da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Literatura (INTERLIT). Fez Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Piauí-UFPI sob a Supervisão do Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes com estância investigativa na Universidad de Buenos Aires (UBA) sob a supervisão de Dra. Marcela Croce.

Raimunda Celestina Mendes da Silva

Possui graduação em Licenciatura Plena Em Letras pela Universidade Federal do Piauí (1982), graduação em Licenciatura em Educação Artística Polivalente pela Universidade Federal de Pernambuco (1978), mestrado em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Coordenadora do Curso de Letras - Português (PARFOR) da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Piauiense, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, literatura brasileira, Fontes Ibiapina, literatura piauiense e história.

Raquel do Monte

Professora de Audiovisual da Universidade Federal de Alagoas. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco

(UFPE) com tese sobre a errância no cinema contemporâneo. Mestre em Comunicação (UFPE), realizou pesquisa sobre as relações entre Cinema e Literatura. Tem graduação em Comunicação Social/Jornalismo e Letras/Crítica Literária. Atualmente realiza pesquisa sobre escritas de si e ensaísmo no cinema. Interessa-se também por Teoria da Comunicação, Filosofia, Cinema Brasileiro e Cinema Mundial Contemporâneo, bem como pelas relações entre cinema e tecnologias. Atua também como curadora de cinema.

Heloiza Montenegro

Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE (2020), atualmente é doutorada pela mesma instituição. Membro do Núcleo de Pesquisa Mulher, Literatura e Sociedade, tem como foco de pesquisa narrativas da Shoah.

Sebastião Lopes

Doutor em Letras, Área de concentração: Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, pela Universidade de São Paulo (2002); Pós-Doutorado na Universidade de Winnipeg, Canadá (2007); Pós-Doutorado na Universidade de Londres/School of Oriental and African Studies, Inglaterra (2014). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Piauí. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente com os seguintes temas: teoria e crítica literárias, literaturas pós-coloniais, literatura e identidade, metaficção e ensino de literatura.

Yuri Caribé

Professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) desde 2015, onde atua também no Programa de Pós-Graduação em Letras. É doutor em Letras pela USP (2014), com título obtido no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Como pesquisador, tem interesse nas seguintes áreas: Teoria Literária, Adaptação Literária e Fílmica, Literaturas de Língua Inglesa, Queer Literature, Estudos de Tradução (Tradução Literária) e Literatura Contemporânea.

Pedro de Souza Melo

Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE (2021), onde no momento também realiza o

doutorado. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo (2017) pela mesma instituição. Tem interesse em pesquisas na área de Literatura e tecnologia, atuando com ênfase nos seguintes temas: adaptação, cibercultura, intermedialidade, jogos digitais e literatura eletrônica.

Título Narrativas de travessia: relações entre literatura,
cinema e exílio

Organização Karine Rocha, Maria Suely de Oliveira Lopes
e Sebastião Alves Teixeira da Silva

Formato *E-book* (PDF)

Tipografia Open Sans

Desenvolvimento Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE
CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
E-mail: editora@ufpe.br | *Site:* www.editora.ufpe.br



PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO