

NOTAÇÕES ESPACIAIS COMO FORMAS DE
INTELEGIBILIDADE CULTURAL.
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, GRACILIANO
RAMOS E JUAN JOSÉ SAER*

Graciela Ravetti**

Resumo: *Estudam-se, neste artigo, formas de desenhar o espaço literário com a perspectiva do “lugar” e do “movimento no lugar” em escritores com fortes vínculos com, pelo menos, duas tradições. É possível afirmar que cada tradição – e dentro delas, cada período histórico – consolida um modo de representação do espaço e, com isso, reflete uma visão de mundo particular. A expectativa é encontrar novas formas de inteligibilidade da cultura a partir dos problemas de figuração. Os três autores estudados são latino-americanos: José María Arguedas é peruano e considerado um escritor bicultural, sendo como foi ligado tanto às culturas indígenas de sua região (aymara e quechua) quanto ao que de mais moderno apresentava a literatura de América Hispânica nas décadas de 50 e 60 (o realismo mágico e o testemunho); Graciliano Ramos é comumente associado à tradição literária brasileira na que esta tem de ocidental e moderna, mas mostra fortes vínculos com o interior do nordeste, o que lhe empresta um perfil ligado a dois aspectos determinantes da cultura brasileira; Juan José Saer é argentino e ligado, por um lado, à tradição argentina dos séculos XIX e XX, e, por outro, conectado, pelas circunstâncias de seu exílio (1968 até sua morte, em 2005) à França e à cultura européia. De Graciliano*

* Recebido para publicação em setembro de 2005.

** Professora da Faculdade de Letras/UFMG

Ramos privilegia-se aqui seu romance Vidas Secas; de José Maria Arguedas seu conto "A agonia de Rasu-Niti"; de Juan José Saer, seu romance El limonero real.

Notações são uma espécie de mnemotecnias utilizadas, na arte da dança, para favorecer o conhecimento e manejo de elementos espaciais tais como: trajetórias, distâncias, quantidades e dimensões; e elementos temporais como: intervalos, acentuação, velocidade e duração. O coreógrafo, filósofo e arquiteto austríaco Rudolf Von Laban (1879-1958), precursor da dança moderna alemã, foi o criador da *Notação Laban* e do sistema *Effort & Shape* (estes últimos em colaboração com F. C. Lawrence y Warren Lamb). Laban foi um grande observador do processo do movimento em todos os aspectos da vida, não só os relacionados com a dança. Analisou e investigou os padrões de movimento dos mais variados tipos como os que se efetuam nas artes marciais ou os que produzem as pessoas com incapacidades físicas ou mentais. Refinou a apreciação e a observação a ponto de desenvolver um método para experimentar, ver, descrever e anotar movimentos buscando que as implicações funcionais e expressivas ficassem em total evidência. A *Notação Laban* proporciona um vocabulário sistemático para descrever movimento, qualitativa e quantitativamente. É aplicável à dança, aos esportes, ao teatro, à dança-terapia, à psiquiatria, à antropologia, à sociologia. Nas artes cênicas, aumenta a capacidade de observação exaustiva para ampliar o espectro do vocabulário em expressividade e funcionalidade. Para o aspecto terapêutico, possibilita uma maior compreensão das sutis mudanças do manejo do corpo e das conseqüências no significado e a adaptação ao meio ambiente. O Método *Effort & Shape* é utilizado especialmente para descrever sistematicamente as mudanças de qualidade no movimento. Quem dança, como quem escreve, desloca-se nas dimensões

de espaço e tempo. As coordenadas que a dança concretiza são tanto materiais quanto imateriais, objetivas e subjetivas e, a rigor, cada ato de dança acontece uma única vez, é um produto performático cuja existência dura o que tarda o ato de realizá-la. O aparecimento de alguma coisa como a notação é muito tardia e responde, precisamente, à ansiedade humana recente por registrar as performances e orná-las de permanência. Se a coreografia é uma geometria criada com o objetivo de fixar tais performances na tentativa de manter o efêmero com alguma consistência, a notação é a reprodução gráfica da coreografia com a finalidade de controlar, registrar, arquivar esses acontecimentos imateriais.

Tanto a coreografia quanto a notação compartilham alguma coisa essencial da natureza da escrita. Hassan (2005) se pergunta: Até que ponto podem ser lidos os movimentos da dança, puro traço em movimento como escrita? O caso de Lucia Joyce, a filha do escritor irlandês James Joyce, muito debatido na psicanálise, traz à tona, dentre outros, o tema das relações entre a dança e a literatura.

Até aqui nada de novo sobre o empenho humano em registrar o movimento. Talvez a única novidade seja o significativo aumento das atividades memorialísticas não só na modernidade como na pós-modernidade. Os usos e abusos do arquivo como receptáculo da memória e da história, e da escrita como fármaco — tanto veneno quanto remédio —, foram temas constantes de reflexão durante as últimas décadas. O paradoxo é que nesta época de aparente rebaixamento do passado como parte integrante da constituição das identidades, em paralelo, percebe-se uma corrida ao tema da memória — na arte em geral, na literatura em particular. Uma primeira explicação, a mais óbvia, é a que relaciona o aumento das preocupações com as formas de conservação da memória à resistência à desmemória, considerada uma marca de época. Outra explicação, menos óbvia, diz sobre a natureza dessa

desmemória, que, não sendo uma carência, poderia vir a ser uma nova forma de exercer a velha memória. Uma terceira, é a que relaciona a memória com o corpo e a performance: tudo o que de variadas formas é recalçado, tanto no âmbito pessoal quanto no coletivo, volta, tende à repetição potenciada. Mas, a pergunta sempre é: como registrar e conservar o que é efêmero, intangível, incorpóreo? E, qual o valor que esse registro possui para a humanidade?

A notação partilha alguma coisa essencial da natureza da escrita: ambas registram, por via de símbolos gráficos fortemente codificados, o pensamento e a ação; espraiam-se por um espaço ao qual se pode voltar, para ler e reler, um espaço de contenção dos signos gráficos como a inscrição em pedra, rolos, papel, tela de computador e tantos outros. Com a coreografia como base de sustentação, a notação é do tipo de escrita performática. Sobre a performance escrita¹ podem-se levantar questões tais como: pode-se compaginar performance e escrita? e com relação às memórias escritas? até onde pode-se aceitar como performática um tipo de narrativa que seja, ao mesmo tempo, arquivo e recuperação de formas de expressão corporal? A pesquisadora Diana Taylor considera que a performance se insurge contra o poder dominador da escrita e, principalmente, contra a consolidação de posições que escrituralmente se apresentaram e se apresentam como tradição genuína. Argumenta Taylor:

“O arquivo e o repertório têm sido sempre fontes importantes de informação, ambos excedendo as suas limitações, mesmo nas mais letradas sociedades. Sua relação não é, por certo, de um binarismo direto — com o

¹ Sobre este tema, trabalhei em outros textos como em RAVETTI, 2002 e RAVETTI, 2001.a e 2001.b.

escrito e o arquivístico constituindo o poder hegemônico e o repertório produzindo o desafio anti-hegemônico. [...] Ainda que a relação entre o “arquivo” e o “repertório” não seja por definição antagonística ou de oposição, o documento escrito tem reiteradamente anunciado o desaparecimento das práticas performáticas contidas na transmissão mnemônica. A escrita tem servido como uma estratégia de repúdio e de clausura das práticas corporificadas que proclama descrever.” (TAYLOR, 2002: 20)

Se as notações passam a constituir o arquivo, é importante deslindar se, por esse motivo, transformam-se, também, em documentos arquivados como formas “verdadeiras”, “canônicas”, ou simplesmente ficam como apoios da memória para o permanente trabalho de criação e recriação identitária, nos diferentes marcos em que isto ocorre: individual, artístico, social, político. Assim como as notações, certo tipo de escrita relacionada com a descrição do lugar e do movimento no lugar, podem ser também reconhecidas no que chamo, em outros trabalhos, 'o transgênero performático' – um *transarquivo* (não apenas registrado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética) – cultivado por escritores(as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber e para, também, sensibilizar-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos. Ter sensibilidade para descobrir os comportamentos performáticos e, em seguida, encontrar formas escriturais de registro e transmissão que, sem apagar o que se afirma estar registrando, produza, como consequência, novos códigos que permitam aos leitores sensibilizar-se também.

Por que transgênero? O prefixo *trans* se refere a 'movimento para além de'; 'através de'; 'posição para além de'; 'posição ou movimento de passagem'; 'intensidade'. Neste caso, utilizo esse conceito no sentido de 'ir além da noção de gênero literário, no mais amplo dos sentidos', e mais ainda, no de atravessar os gêneros em um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensificá-los em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática. O performático se encontra com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, a percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro – românticos, barrocos, clássicos, etc. – e, dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensados a partir do registro da performance.

Essa ansiedade por encontrar formas de notação do espaço e do movimento no espaço é uma procura não só de registro do que já existe, embora esteja condenado ao desaparecimento, mas também uma tentativa de decifrar aquilo que fascina e ainda é desconhecido. Desenhar o mapa de um ato de dança é uma maneira de possuir uma chave que permita, a quem possa decodificar a notação, repetir o ato, voltar a realizá-lo, fazer com que permaneça vivo e, ao mesmo tempo, oferece a oportunidade de estudar suas condições de existência, a inteligibilidade do conjunto, as especificidades de sua arte combinatória, o alcance de seus fins explícitos ou não. Do mesmo jeito, aquela escrita que se propõe, no marco

de um texto definido por suas características de ficcional e imaginário, portanto, literário, a descrição minuciosa de um lugar e dos movimentos que se produzem nesse lugar, poderia ser apreciada como uma forma de decodificar a cultura, que nos levasse a outros patamares de compreensão e, conseqüentemente, de conhecimento do mundo.

A linguagem, sabemos, é espacial. A escrita de uma narrativa literária é uma notação que pretende trazer, à página em branco, o que é da ordem do imaginário e do real, do inventado e do constatado. É evidente que não existe, para a literatura, uma linguagem universal como a que representa a *Notação Laban* para a dança, pelo contrário, a literatura é um campo específico de desenvolvimento da alteridade, porque oferece um campo apto à experimentação de procedimentos que tem a ver com modos de descrever e de narrar das diversas tradições culturais, sempre diferentes entre si e irreduzíveis umas às outras. Não é que cada tradição, nacional ou comunitária, tenha alguma diferença originária inerente, mas, da contemplação e estudo dessas diferenças é possível achar matrizes com certa abrangência que permitam teorizar sobre alguns aspectos da escrita literária em relação com as formas de representar lugar e espaço, ritmo e trajetórias espaciais, e que essas pesquisas sirvam para encontrar formas novas de inteligibilidade das culturas. Por exemplo, sabemos que a matriz homérica, ou a greco-latina em geral, que procede da epopéia, é forte e decisiva em Ocidente. A palavra *muthos*, em grego, referia-se tanto ao ato de fala como ao rito, um mito era um ato de fala ritualizado, e o agente do *muthos* era um chefe em assembléia, um poeta ou um sacerdote, uma espécie de consignatário do arquivo. E *logos*, em grego clássico significa «una história convincente, uma argumentação ordenada». Oralidade ritualizada, conduzida por uma voz legitimada e consensual da comunidade, transmitida por uma ordem

discursiva reconhecida, pelos que escutam, como coerente e articulada, inteligível. É a partir dessa matriz que foi possível, no passado, e continua sendo no presente, que informações sobre espaço e movimento sejam transmitidas. Existem outras matrizes que provêm das culturas não influenciadas pelas formas gregas, como as pré-colombianas, na América, ou as africanas, as asiáticas e outras.

Para este trabalho, vamos considerar três escritores e as notações espaciais que ensaiaram, o que vai nos permitir refletir sobre a literatura e suas relações com tradições e culturas determinadas e sobre como esse aspecto específico — as notações espaciais —, permitem pensar em formas de inteligibilidade cultural. A literatura, afinal, possui esse poder, o de fazer o mundo mais inteligível? É um espaço — material e simbólico — que nos permite algum acesso ao conhecimento? Podemos entender o mundo um pouco mais a partir das formas desenvolvidas pela literatura?

Quando Aristóteles, na *Poética*, diz que não existe um nome (e ele não se habilita a criá-lo) para designar a arte feita só de palavras, deixa em evidência um espaço vazio do que virá a ser preenchido, muito depois, pela palavra *literatura*. Aristóteles arrisca uma nomenclatura: os agentes dessa arte da linguagem são chamados poetas, mas só porque escrevem em forma de versos. O cenário das artes da época apresenta para Aristóteles basicamente a música, a dança e a recitação, tudo como partes integrantes de um todo sobre o qual não é necessário estabelecer fronteiras. Para o que nos interessa aqui, a arte de fazer versos que Aristóteles contempla no seu raciocínio tem a ver com espaço e movimento, com texto para ser lido em voz alta, com cadência que possibilita a memória e a consolidação de um tipo de identidade plural, amarrada pela palavra em ação, palavra que toma posse de um lugar para ser habitado no imaginário antes que no real. O verso,

pelo seu ritmo e musicalidade, oficia de facilitador, e a leitura em voz alta é a performance que, de variadas formas, traz à tona o corpo e sua inscrição num espaço, a relação com os outros. Poderíamos dizer que a poesia, a oral e a escrita, em verso e em prosa, por sua qualidade de musical, converte aos seus leitores em potenciais escravos, já que ler em voz alta é pôr a voz à disposição do escrito. Segundo Jesper Svembro, helenista sueco, na Grécia arcaica o texto que convidava à leitura oral exercia um poder específico, servia-se do corpo do leitor e o utilizava como a um escravo.² Estamos, então, na presença da descrição de um ato performático que tem um componente conservável, a notação, que é o texto escrito que pode ser lido em voz alta, e habitualmente o é, em determinadas circunstâncias e sob certas condições.

Arguedianas

A notação do espaço no qual se apóiam seus personagens é uma das preocupações centrais do escritor peruano José María Arguedas. Os movimentos que observa este etnógrafo, poeta e narrador que foi Arguedas têm muito a ver com a notação musical e a coreográfica. Ele sabia da importância estratégica que a dança tem, como articulação de ritos e preservação performática de cultura, tanto na época da colônia quanto no século XX. Claramente um produto cultural pós-colonial, a dança indígena foi objeto de censura rígida até o século XX. No governo militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1974) essa expressão passou a ser vista como símbolo artístico e patrimônio cultural do Peru. Políticas de financiamento e patrocínio propiciaram a proteção desse arquivo performático que oferece a leitura de um passado que ainda resiste e se atualiza. Autores como Martin Lienhard, Sara Castro-Klarén

² SVEMBRO, Jesper, em Cavallo e Chartier, 1999. Citado em Vidal, 2005.

e outros têm estudado esse fenômeno cultural, social e político nas zonas andinas, especialmente no Peru. Sobre as relações entre Arguedas e a cultura indígena peruana existem abundantes estudos que se detêm nas relações entre a vida e a obra deste escritor e o entrecruzamento bastante original e feliz de sua interface com a cultura “do branco” e a “do índio” e, mais tarde, com a “do mestiço”³. Não vou me deter aqui em discutir a veracidade da informação etnográfica comprovável do que é veiculado nos textos de Arguedas, sobretudo no *La agonía de Rasu-Ñiti*, conto que focalizamos neste estudo. Para todos os efeitos críticos e teóricos aqui abordados, as relações entre realidade e ficção não são pertinentes nem decisivas. Partimos do acerto de que no cenário literário a especificidade é, exatamente, esse entrelaçar entre os dois campos, um limitando e potenciando o outro. Sabe-se que Arguedas, que muito escreveu como antropólogo sobre a importância da dança na cultura peruana, nunca o fez sobre a dança das *tijeras* (tesouras) da perspectiva antropológica, enquanto que sim o fez, como ficcionista, no conto referido acima. Arguedas, sem dúvida, é um escritor influenciado pela música, ele mesmo cantava e tocava alguns instrumentos, e a música não só instrui sua escrita como também é um dos seus temas preferidos, como se pode comprovar lendo os seus romances *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958) e *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Zevallos-Aguilar (1999) comenta que

“Martín Lienhard estudia las funciones que cumple el danzante en la obra literaria de Arguedas, con excepción de *Los ríos*

³ Meus orientandos Rômulo Monte Alto e Melissa Gonçalves Boechat, entre outros, dedicaram suas dissertações de mestrado a esses temas. No site http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/jzadanzaks/jza_danzaks4.html, 1999, pode-se encontrar mais informação sobre o tema Arguedas e as danças indígenas, em ensaio de Juan Zevallos-Aguilar, 1999.

profundos, con el propósito de averiguar de 'que manera estos textos se sitúan frente a la cultura quechua en su conjunto' (1983: 149). De ese modo, reconoce que en las acciones y comportamientos de varios personajes en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* son análogos a las acciones que realizan los danzantes de tijeras. 'El haber descubierto una cierta analogía entre el diálogo de los zorros mitológicos y el diálogo bailado de los danzaq permite al novelista salvar la ruptura temporal entre el siglo XVI y el siglo XX y mostrar la continuidad – que no significa insensibilidad a la historia – de la cultura popular andina'''. (ZEBALLOS-AGUILAR, 1999).

Arguedas percebe que a configuração espacial assume uma importância capital para dar uma representação específica a sua cultura, tal como ele a percebe. Os executores da dança das tesouras, a descrição do espaço com base em determinados movimentos, objetos e elementos naturais partilham da natureza do real e do mítico, e essa característica lhe permite trazer, à literatura, uma paisagem cultural de alta complexidade onde, por um lado, o passado colonial está ainda vivo e aguardando redenção; por outro, o presente (para Arguedas, o século XX) está presente nos signos da modernidade tecnológica, nas novas gerações que às vezes podem "ver" os signos do passado no presente e, em outras situações, não conseguem fazê-lo.

Em *La agonía de Rasu Niti*⁴, o narrador começa o conto assim:

⁴ As citações do conto *La agonía de Rasu-Niti* (1976), são da versão publicada em <http://www.abanico.edu.ar/2005/07/arguedas.rasu.htm>

“Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín. La otra sombra, la del resto de la habitación, era uniforme. No podía afirmarse que fuera oscuridad; era posible distinguir las ollas, los sacos de papas, los copos de lana; los cuyes, cuando salían algo espantados de sus huecos y exploraban en el silencio. La habitación era ancha para ser vivienda de un indio.”

A figura recostada no chão, numa cama de pele de animais, é a de um bailarino. Os objetos são: um couro de boi pendurado de uma trave do teto, um *mojinete*, uma cama, as panelas, os sacos de batatas, a lã. Os elementos da construção edilícia: a janela única, o tamanho do quarto. Dois vetores geométricos: a luz do sol e da sombra que traçam linhas de força de geometria móvel e que permitem medir o espaço (o tamanho) e o tempo (o dia que avança) e o andar dos ratos de campo que exploram o lugar. Podemos imaginar o passo errático dos animais, no silêncio da madrugada, apressados pelas linhas temporais que demarcam o espaço. O tempo histórico está determinado pela conjunção mal sucedida entre o antigo e sem possibilidade de datar com exatidão, se consideramos só este fragmento, que está representado pelo artesanal do trabalho indígena na feitura de seus pertences domésticos, e o moderno, trazido pelo comentário do narrador que, sem atenuantes, afirma que o quarto era demasiado largo para ser a moradia de um índio. O tempo cósmico, na forma

espacial de luz e sombra, se mistura ao histórico enquanto que o fator humano está aí, na cama, esperando seu turno para aparecer.

O que se vê e se movimenta é de várias ordens de percepção: do real e do mítico, mas utilizam-se as mesmas formas de notação para a representação dessas classes heterogêneas. No seguinte fragmento o bailarino pergunta à sua mulher se ela enxerga o Wamani:

“ – ¿Estás viendo al Wamani sobre mi cabeza?
– preguntó el bailarín a su mujer.
Ella levantó la cabeza.
– Está – dijo –. Está tranquilo.
– ¿De qué color es?
– Gris. La mancha blanca de su espalda está ardiendo.” (ARGUEDAS, 1976, versão eletrônica)

Em outro fragmento, a mãe faz a mesma pergunta à filha, mas a jovem não consegue enxergar. Todos moram no mesmo espaço, mas as percepções são diferentes:

“ – ¿Ves al Wamani en la cabeza de tu padre?
– preguntó la mujer a la mayor de sus hijas.
Las tres lo contemplaban, quietas.
– ¿Lo ves?
– No – dijo la mayor.
– No tienes fuerza aún para verlo. Está tranquilo, oyendo todos los cielos; sentado sobre la cabeza de tu padre. La muerte le hace oír todo. Lo que tú has padecido; lo que has bailado; lo que más vas a sufrir.” (ARGUEDAS, 1976, versão eletrônica)

Assim como foram descritos o quarto, o momento do dia, as condições materiais de existência dos indígenas, também, com a mesma naturalidade e com as mesmas formas de notação, é introduzido o outro real. O *Wamani*⁵ é um ser mítico que aparece acima da cabeça do bailarino. A esposa não só confirma o *Wamani* como presente e descreve sua posição como pergunta à filha se ela também o vê. Ante a negativa da moça, a mãe conclui que ela ainda não pode enxergá-lo, não está preparada, mas afirma que está vendo, em certo modo, a chegada da morte com a carga de conhecimento não humano, sobre-humano, que o ser mítico carrega, e que tem a ver com a dor, os fatos da vida e o futuro. O tempo da morte é o tempo do presente, os espaços humano, histórico e cósmico acham sentido pleno com o entrecruzamento com o tempo mítico, e assim a cultura dessa comunidade se consolida.

A continuação, a dança é descrita com indicações de movimento: proezas, façanhas, levantar, lançar, atravessar, caminhar. A notação da dança vai se entrecruzando com os vetores espaciais, visíveis para qualquer mortal e com os vetores míticos, visíveis só para os membros dessa cultura. O narrador pergunta: "¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera". E acrescenta:

"Rasu-Ñiti" vio a la pequeña bestia. ¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, del

⁵ No conto explica-se assim: El genio de un dansak' depende de quién vive en él: el "espíritu" de una montaña (*Wamani*); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y "condenados" en andas de fuego. O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros "malditos" o "extraños", el *hakakllo*, el *chusek'* o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas. (ARGUEDAS, 1976, versão eletrônica)

yawar mayu pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos cargados con las primeras lluvias; ríos de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de la sierra que se lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio.”
“Rasu-Ñiti” seguía con la cabeza y las tijeras este ritmo denso. Pero el brazo con que batía el pañuelo empezó a doblarse; murió. Cayó sin control, hasta tocar la tierra.”

O que é a pequena besta? Por que essa visão provoca maior impulso? Rasu-Ñiti sabe o que seus irmãos da comunidade também sabem. E esse animal mítico, que chega com a morte só pode ser pensado, descrito e lembrado com o código que representa a descrição da natureza, do espaço e as duas descrições de movimentos no lugar se conjugam: cósmico, mítico, natural, humano.

Gracilianas

Graciliano Ramos vê e imagina, em *Vidas Secas*, uma geografia e uma cultura que se constrói pela falta e pelo avesso do oficial canônico. Uma notação de movimento orienta para o que o espaço onde se desenvolve tem de natureza e outra orienta para o cultural. Os retirantes parecem seguir uma coreografia com vetores ambivalentes: mentais e espaciais. O espaço oscila entre ser uma projeção da mente em fuga e uma descrição

factual. A imobilidade provocada pela fome cria alucinações de movimento, tanto temporais quanto sociais e culturais.

“Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão”.
(RAMOS, 2002: 11)

A escrita de Graciliano esconde a consciência de que sua criatividade depende da observação dessa paisagem concreta – humana, animal, vegetal e paisagística –, da invenção de uma linguagem que não se propõe só como representação literária, e muito menos como criação de exotismos de um regionalismo mágico. Pode-se mesmo supor que o que deu a suas intuições literárias uma pretensão de verdade foi a sua experiência histórica, especificamente dirigida à geração com a qual partilhou uma ideologia. Imbuído do espírito do materialismo histórico marxista, Graciliano leva a sério os mecanismos que evidenciam os fatos históricos, procura que esses fatos falem, testa a produtividade dessa concretude na literatura – misturando os dados materiais e abstratos – para provocar a reflexão e iluminar o conhecimento do espaço e do momento históricos. A fome, a miséria, o sistema econômico capitalista passam a ser representados com a notação espacial e material dos retirantes morrendo de fome e sede, da terra exaurida, dos animais mortos ou agonizando, da vegetação moribunda. Da observação da paisagem e dos objetos e seres que ela contém surge a notação dos movimentos, como prova da crença na produtividade que a própria realidade tem de revelar, só com sua existência e apresentação fenomenal, a historicidade e a significância.

Qual o sentido de notar (registrar, arquivar) os movimentos inúteis que conformam uma tradição, destacando a figura de Fabiano que, com a

“cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário” (RAMOS, 2002: 17).

O homem bicho, o vaqueiro, “O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco”. (RAMOS, 2002: 19) Os movimentos do homem assimilado ao animal:

“Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele, e falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio”. (RAMOS, 2002: p. 19 - 20)

O homem, assimilado à natureza animal e vegetal; a performance cultural ancestral, vai passando de geração a geração, revela-se nos movimentos no lugar, no espaço, um explicando o outro, e tudo conformando o cenário da fome, da pobreza, do torto, do feio, do mísero.

Saerianas

O narrador de *El limonero real*, de Juan José Saer, submete-se ao trabalho da notação dos mínimos pormenores do ambiente e das personagens da história que relata. Wenceslao e sua mulher, no meio do nada (um nada que aos poucos o leitor irá identificando com uma ilha), desenvolvem suas coreografias cotidianas inseridos numa paisagem descrita com meticulosidade, cercando um mistério de morte, ao redor de um *ele* já morto, um vazio que apenas se insinua no início, mas que vai se revelando essencial à medida que avança a narrativa. Percebe-se que o desenrolar da descrição pela notação dos movimentos é uma decodificação ao contrário: trata-se não de mostrar o óbvio (e, então, para que evidenciá-lo?), mas de fazer ver o que ainda não foi visto, o que está diante dos olhos e ninguém vê. As personagens estão de luto e a mulher costura faixas pretas na roupa, embora o tempo do luto já tenha passado. A mulher está presa na rede melancólica da perda:

“ — Estoy de luto — dice ella.

— Ya te he dicho que ha pasado el tiempo del luto — dice Wenceslao.

— Para mí no — dice ella.” (SAER, 1996: 21)

A imagem da névoa torna-se, para o leitor, um elemento iluminador dos propósitos do narrador, que cria uma perspectiva espacial e geográfica que permite a expansão dos processos emocionais das personagens e que anula o fluxo seqüencial da narrativa, deixando lugar para um narrar em simultaneidade e anacronismo permanente. A névoa impede a visibilidade e serve para descortinar os procedimentos. Veja-se a seguinte passagem do mesmo texto: os dois personagens

— ele e ela — estão conversando no quintal e Wenceslao acende um cigarro, então,

“El humo queda detrás suyo, una nube grisácea en el aire inmóvil que nunca termina de disgregarse y desaparecer, tan evanescente que no proyecta ninguna sombra en el suelo”.

La canoa se ha deslizado el último tramo sin necesidad de los remos (...) La neblina rodea todo, compacta, húmeda y blanca, y ellos dos y la canoa son lo único que se ve”. (SAER, 1996, p.23)

Entre um parágrafo e o seguinte, sem solução de continuidade mudaram as personagens e o tempo recuou décadas, agora Wenceslao é menino e navega pelo rio com seu pai. O mais notável neste fragmento é a imagem da névoa impedindo a visão e a transformação nebulosa das personagens e dos tempos no mesmo espaço e quase com o mesmo ritmo, trajetória e movimentos. Se o espaço vai se conformando a partir do olhar do narrador em combinação com as miradas das personagens e suas percepções, a imagem da dificuldade para ver sugere o trabalho da escrita e o da leitura. Este jogo de nevoeiro fechado lembra as representações fundacionais, o discurso religioso de criação do mundo a partir de uma matéria retirada do lodo. Percebe-se que o menino, na névoa fechada, sente-se em um lugar sem ancoragem, vazio, sem referências espaciais, e o olhar fixa-se, concentrado, no pai que emerge da neblina e volta a ela, sai da invisibilidade e a ela retorna. O pai fala “vamos a limpiar una parte y nos vamos a mudar aquí”, e com isso reforça a imagem de criação do espaço pela percepção, ao mesmo tempo em que aparece alguma coisa

que, do exterior, exige orientação: o pai está “tratando de orientarse” e o menino percebe a importância disso. O pai *avança um pouco, pára, volta a cabeça, avança um passo, estica o braço, apalpa o ar*. Esses movimentos, que poderiam ser considerados triviais, se considerados em conjunto com a situação narrada (o menino com o pai) no meio da cegueira provocada pela névoa, resultam cruciais porque revelam, ao leitor, o momento iniciático na relação pai e filho: é por primeira vez que o rapaz sai para trabalhar com o pai, a conhecer um mundo no qual vai ter que viver (sobreviver) o resto de sua vida. Os animais, o rio, tudo está em silêncio profundo, assim como profunda é a invisibilidade que rodeia os objetos da cultura e da natureza. É assim como a imagem da construção da natureza a partir do barro é muito clara. Finalmente, na mesma cena, o narrador descreve o jacaré que

muestra su dorso lleno de anfractuosidades verdosas — un verde pétreo, insoportable, planetario — en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible entender, se ha superpuesto al plácido mensaje original, impidiendo su lectura”. (SAER, 1996: 29)

Assim, a configuração da natureza e os objetos como signos a serem decifrados assimila-se ao trabalho da escrita como decodificação, não como apenas mais um modo de exercitar um estilo de linguagem narrativa. É, sobretudo, uma procura desse código, um esforço por anotar os modos de aparecer dos seres e dos objetos no mundo e, ainda, de anotar os movimentos a partir dos quais esses seres e objetos se orientam e movimentam criando um espaço, literalmente,

e sendo criados por ele. Eis o que faz o narrador para voltar no tempo e no espaço à cena inicial do romance: "Aparece e desaparece e volta a aparecer entre as árvores, no pátio traseiro. A manhã..." (SAER, 1996: 31, tradução nossa) Some assim, na escrita, como na cena descrita, a névoa, o pai e o filho e volta o Wenceslao adulto a andar sem tropeços.

O espaço se constitui pelos gestos ausentes da mãe que perdeu o filho; o ritmo compassado das canoas que, em diferentes tempos e num mesmo espaço, levam e trazem as paixões dos humanos, ilhados da existência num nada teimoso por dar à luz a vida; o bater contínuo da chuva; a gestualidade contrastante da juventude e da velhice. É a canoa a que cria o rio, é o rio o que dá lugar à ilha, é o limoeiro real quem dá orientação ao caos criando o espaço para que os seres desenvolvam suas vidas. A morte do filho deixa Wenceslao e sua mulher sem identidade, sem referências, e o começar a viver implica recomeçar a orientar-se, saber quem é, saber onde estão. "La mirada rebotará como ciega por el lugar familiar, de golpe desconocido..." (SAER, 1996: 31)

Como conclusão parcial deste trabalho, que surge de uma pesquisa mais ampla sobre o assunto, chamamos a atenção para a importância que as notações espaciais adquirem para entender com mais propriedade a necessidade que os escritores têm de achar uma linguagem que traduza, ao mesmo tempo, o lugar e o movimento no lugar. Tratando-se de espaços com herança colonial, o espaço articula-se a uma resistência natural aos modelos herdados de uma tradição que tem condenado esses espaços a uma representação marcada pela ignorância dos elementos que fazem a cultura inteligível para seus membros, e, também, pela condição de narrada e descrita a partir de fora, mediante procedimentos e figuras que levam a marca do pressuposto ideologizado e distante.

Resumen: *Se estudian, en este artículo, formas de bosquejar el espacio literario desde la perspectiva del "lugar" y del "movimiento en el lugar" en escritores con fuertes vínculos con, por lo menos, dos tradiciones. Es posible afirmar que cada tradición – y en su interior, cada período histórico – consolida un modo de representación del espacio y, de ese modo, refleja una visión de mundo particular. La expectativa es encontrar nuevas formas de inteligibilidad de la cultura a partir de los problemas de figuración. Los tres autores estudiados son latinoamericanos: José María Arguedas es peruano y considerado un escritor bicultural, siendo como fue ligado tanto a las culturas indígenas de su región (aymara y quechua) como a lo que de más moderno presentaba la literatura de América Hispánica durante las décadas de 50 e 60 (el realismo mágico y el testimonio narrativo); Graciliano Ramos es comúnmente asociado a la tradición literaria brasileña en lo que ésta tiene de occidental y moderna, por sus elecciones literarias e ideológicas (su adhesión al Partido Comunista Brasileño), pero no podemos dejar de vincularlo con el interior del nordeste, lo que le presta un perfil ligado a dos aspectos determinantes de la cultura brasileña de la época; Juan José Saer es argentino y vinculado, por un lado, a la tradición argentina de los siglos XIX y XX, y, por otro, conectado, por las circunstancias de su exilio (1968 hasta su muerte, en 2005) a Francia y a la cultura europea. De Graciliano Ramos se privilegia aquí su novela *Vidas Secas*; de José María Arguedas su cuento "La agonía de Rasu-Ñiti"; de Juan José Saer, su novela *El limonero real*.*

Bibliografía

ARGUEDAS, José María. Ayuque Cusipuma, Julián "El wamani en la Agonía de Rasu-Ñiti". *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Ed. Juan Larco. La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 197-208.

_____. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Selección y prólogo de Angel Rama, México D.F.: Siglo XXI Editores, 1977.

_____. María. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1987.

_____. "La agonía de Rasu-Ñiti" *Obras completas*. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1983. <http://www.abanico.edu.ar/2005/07/arguedas.rasu.htm>

BLANCHOT, Maurice. "Nietzsche y la escritura fragmentaria". In: *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1973.

CAMPOS, Jorge Lucio de. *Erwin Panofsky e a questão da perspectiva*. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/perspect.html> 06/09/2005

CASTRO-KLARÉN, Sara. "Discurso y transformación de los dioses en los Andes". *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy Siglo XVI*. Comp. Luis Millones. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1990, pp. 407-424.

CAVALLO, Guglielmo, e Chartier, Roger (eds.). *A History of Reading in the West*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999. VIDAL, Raúl. "Sancho lee una carta o El valor de cierto ángulo secreto en la transferencia psicótica". In: *Revista Acheronta*. Revista de Psicoanálisis y Cultura. n° 21, julho 2005. www.acheronta.org.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

DALLAL, Alberto. "Danza como lenguaje, danza como expresión: algunas consideraciones teóricas", en *La danza*

contra la muerte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 41-56.

FORGUES, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

HASSAN, Sara Elena. "Lucía Joyce y el psicoanálisis." In: *Revista Acheronta*. Revista de Psicoanálisis y Cultura. n° 21, julho 2005. www.acheronta.org.

LIENHARD, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores y Tarea, 1981.

_____. "La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas." *Revista Iberoamericana* 122 (1983): 149-157.

LOEB, Carol: "*Lucia Joyce - To dance in the Wake*", Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003. Citado en HASSAN, 2005.

MANGUEL, Alberto. *A History of Reading*. New York: Viking, 1996.

PANOFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique* (trad. de Guy Ballangé). Paris: Minuit, 1975. 1ª edição de 1927.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio, São Paulo: Record, 2002. 84ª edição.

ROWE, William et. al. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1984.

SAER, Juan José. *El limonero real*. Buenos Aires: Alianza, 1996.

TAYLOR, Diana. TAYLOR, Diana. Encenando a memória socila: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.