

ISSN N° 0103-2178

caligramma

revista de estudos românicos

Vol. 20 • n. 1 • Jan.-Jun. 2015

Organizadores

César Nardelli Cambraia
Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio
Márcia Arbex
Rômulo Monte Alto

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 20 - N. 1
Jan.-Jun. 2015

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 20	n. 1	p. 1-124	jan.-jun. 2015
-----------	----------------	-------	------	----------	----------------

COMISSÃO EDITORIAL

César Nardelli Cambraia

Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio

Márcia Arbex

Rômulo Monte Alto

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)
Graciela Ravetti (UFMG/CNPq)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)
Leonardo Francisco Soares (UFU)
Lilián Guerrero (UNAM)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)
Magnólia Brasil (UFF)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)
Márcia Paraquett (UFBA)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)
Maria Antonieta A. de M. Cohen (UFMG/CNPq)
Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)

Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
Martine Kunz (UFC)
Melânia Silva de Aguiar (PUC-Minas)
Mirta Groppi (USP)
Patrizia Collina Bastianetto (UFMG)
Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Sérgio Romanelli (UFSC)
Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :

Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm

Título anterior: Estudos românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha

31270-901 Belo Horizonte Minas Gerais Brasil

fone: (31) 3409-6009 / fax: (31) 3409-5120

Projeto de capa: Philippe Enrico

SUMÁRIO

Prefácios e posfácios na primeira tradução e última retradução para o italiano de *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile

Andréia Guerini

Rozalir Burigo Coan 5

Da poesia à prosa: a influência da releitura de Baudelaire e Rimbaud na pós-poesia de Jean-Marie Gleize

Erica Milaneze 17

A leitora de romance-folhetim em *O tempo e o vento*

Márcio Miranda Alves 33

Futuros de Arguedas

Marcos Natali 53

O arquivo da literatura em Borges e Calvino

Maria Elisa Rodrigues Moreira 73

Memoria política y relatos de infancia:

La casa de los conejos, de Laura Alcoba, y

¿Quién te creés que sos?, de Ángela Urondo Raboy

Silvia Cárcamo 91

Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa

Sophie Bertho 109

Prefácios e posfácios na primeira tradução e última retradução para o italiano de *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile

Forewords and afterwords in the first translation and last retranslation from Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti into Italian

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
andrea.guerini@gmail.com

Rozalir Burigo Coan

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
rosalirb@yahoo.com.br

Resumo: Se as traduções mantêm vivos os “originais”, as retraduições os colocam em contínuo movimento literário, abrindo espaço para algumas reflexões, com destaque para a posição do tradutor em relação à obra que irá traduzir. Neste artigo buscamos analisar alguns paratextos, mais especificamente os prefácios e posfácios, que orientaram a primeira tradução para o italiano do dialeto napolitano de *Lo cunto de li cunti*, de Giambattista Basile, realizada por Benedetto Croce, em 1925, e a sua última retradução, de Carolina Stromboli, em 2013, a fim de verificar o que norteou os dois projetos tradutórios e ver em que medida eles se diferenciam.

Palavras-chave: literatura italiana; Basile; *Lo cunto de li cunti*; tradução; retradução; paratexto.

Abstract: While translations keep “original” texts alive retranlations provide them with unbroken literary flowing – opening up spaces for further reflections and putting the translator’s position vis-à-vis the work to be translated in the spotlight. Within this article we aimed at analysing some paratexts – more specifically fore and afterwords –

which have guided the first translation of the Neapolitan dialect present in Giambattista Basile's *Lo cunto de li cunti* into Italian, carried out by Benedetto Croce in 1925, and the last retranslation promoted by Carolina Stromboli, in 2013, as to verify how the translation projects' foundation has been established and in which sense they differ from one another.

Keywords: Italian literature; Basile; *Lo Cunto de li cunti*; translation; retranslation; paratexts.

Recebido em 13 de janeiro de 2015

Aprovado em 19 de abril de 2015

Introdução¹

A tradução pensada por Antoine Berman como experiência do outro (2013, p. 23), como ato dialético, fornece argumentos para a elaboração de um conceito de crítica fundado no fato de que é necessário um conhecimento histórico das obras literárias. A relação dos textos com a história coloca a língua em movimento. Para Albanese é a própria incompletude da linguagem que estabelece nesse processo um “continuo e vitale divenire” (ALBANESE, 2012, p. 40).

Uma análoga ideia de tradução, vista como processo provisório, é a de Mattioli. Para ele, a tradução é experiência dinâmica, um contínuo e atualizado diálogo com a história. Nas suas palavras:

Imparare a convivere con la provisorietà non è una rinuncia, ma una conquista, significa infatti riconoscere alla traduzione una partecipazione profonda e una funzione nell'ambito della vita dell'arte e aprirsi ad una comprensione non pregiudicata di questa attività, la cui centralità è fortemente presente nella coscienza culturale del nostro tempo tanto da configurarsi come punto di riferimento per il riassetto dei saperi. La riflessione sulla tradizione traduttiva è un compito importante della cultura contemporanea, scoprire come l'altro è stato ascoltato, come è risuonata la voce degli antichi nel corso

¹ Este artigo apresenta parte da pesquisa de tese de doutorado intitulada *Os paratextos nas (re)traduções de Lo cunto de li cunti de Giambattista Basile ao italiano: prefácios e pós-fácios*.

dei secoli è importante anche per capire l'altro nel nostro tempo, la distanza temporale e quella spaziale sono gli assi lungo i quali la differenza si inserisce nel processo traduttivo (MATTIOLI, 2001, p. 39).

A temporalidade, a dimensão histórica, que continuamente atualiza a linguagem e as traduções, permanece um ponto central nas reflexões dos críticos da tradução. Aliás, é o próprio tempo histórico, enquanto processo incompleto, a dar continuidade, não de forma sequencial, mas fazendo emergir em cada retradução, a incontestável tarefa do tradutor.

Em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), Berman sinaliza a necessidade de se estudar a posição do tradutor e de se percorrer a sua poética, pois,

Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire à une certaine *conception* ou *perception* du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. *Conception* et *perception* qui ne sont pas purement personnelles, puisque le traducteur est effectivement marqué par tout un discours historique, social, littéraire, idéologique sur la traduction (et l'écriture littéraire) (BERMAN, 1995, p. 74).

Para o teórico francês, “toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée” (1995, p. 76). É o mesmo que reconhecer a necessidade de um prévio conhecimento da obra a ser traduzida, de modo que o tradutor, com base em seu projeto, pode determinar, *a priori*, o grau de autonomia e heteronomia que será direcionado para a sua tradução, a partir das exigências particulares do texto. Toda tradução, então, deve ser submetida a um projeto, e se consolidará mediante a aplicação e a constatação desse projeto; este só será específico e acessível a partir da própria tradução. Segundo Berman,

[...] tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction. Et cependant, la traduction n'est jamais que la réalisation du projet: elle va où la mène le projet, et jusqu'où la mène le projet (BERMAN, 1995, p. 77).

Para o teórico francês, “les formes d'un projet de traduction, lorsqu'il est énoncé, sont multiples” (BERMAN, 1995, p. 77). Portanto, o tradutor pode organizar seu projeto tendo em mente uma edição

monolíngue ou bilíngue; pode apresentar uma edição com ou sem paratextos; pode optar por uma edição que leve o leitor até o texto, ou o seu contrário; pode incluir no seu projeto o autor e a sua obra, e justificar a sua tradução; pode ainda mencionar uma possível influência de outras traduções, no caso de uma retradução etc.

Ao tomar como base esses pressupostos, o objetivo deste artigo é analisar os prefácios e posfácios da primeira tradução do dialeto napolitano de *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile para o italiano, realizada por Benedetto Croce, em 1925, e a sua última retradução realizada por Carolina Stromboli, em 2013, a fim de verificar o que norteou os dois projetos tradutórios, e ver em que medida eles se diferenciam.

***Lo cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de'peccerille*, de Basile: a obra e suas traduções para o italiano**

O napolitano Giambattista Basile (1575-1632) viveu à moda dos literatos da sua época, prestando serviços militares e administrativos às cortes. Nesse ambiente, ele escreveu odes, canções, poemas laudatórios em italiano e espanhol. Depois inventou para si um nome, Gian Alessio Abbatuis, e um novo jeito de fazer literatura, escrevendo em dialeto napolitano: *Lettere*, *Muse napolitane* e *Lo cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de'peccerille*, todas publicadas postumamente.

Lo cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de'peccerille, publicado entre 1634-1636, é uma coletânea de cinquenta histórias, contadas num arco de cinco dias, dez a cada dia (por isso o título póstumo de *Pentamerone*²), reunindo histórias da tradição popular napolitana, que “non si potevano ben dire se non in dialetto [...]” (CROCE, 1943, p. 228).

Com *Lo cunto*, Basile deixa para as sucessivas gerações o protótipo de um novo gênero literário (RAK, 2004, p. 14) que, apesar do seu tortuoso percurso, chega até nós confinado na literatura infantil, sob a forma de “conto de fadas”, “conto maravilhoso”. Em suas páginas, reconhecemos as histórias de *Cinderela*, de *A bela adormecida*, e ainda nos familiarizamos com um gato falante, à espera de calçar as botas em outra corte, com crianças abandonadas nos bosques, animais falantes, ogros, fadas, príncipes e princesas que se movem em um tempo indeterminado, obrigados, incessantemente, a se expressarem na engenhosidade da poética barroca.

² Este título não foi dado pelo autor. Ele aparece pela primeira vez em 1674, em uma edição organizada por Pompeo Sarnelli, e é bastante recorrente entre a crítica.

Lo cunto de li cunti teve várias edições em dialeto napolitano nos séculos XVII e XVIII, e antes da tradução de Croce para o italiano, ele já havia sido traduzido para o alemão, inglês e francês, apresentando-se como uma importante coletânea de histórias que influenciou os estudos sobre esse gênero na Europa, tendo interlocutores como Charles Perrault e os irmãos Grimm.

A primeira tradução integral para o italiano de *Lo cunto de li cunti* é realizada por Benedetto Croce. O filósofo está convencido de que somente dessa forma a obra poderia circular facilmente entre os leitores e, assim, ocupar seu lugar na literatura nacional. Não por acaso, Italo Calvino diz que é impossível fazer qualquer discurso sobre Basile sem partir de Croce, pois “è d’un libro di Basile-Croce che sto parlando, perché non conosco il primo autore se non attraverso il secondo” (CALVINO, 1996, p. 129).

A gênese dessa tradução integral é explicitada por Croce em uma correspondência, de 25 de outubro de 1924, ao editor Giovanni Laterza, na qual diz:

[...] ho cominciato ad attuare il pensiero venutomi quest’estate di una traduzione italiana del *Cunto de li cunti*, libro meraviglioso, tradotto in lingue straniere e anche in dialetto bolognese, ma che gl’italiani non conosco perché scritto in vecchio e difficile dialetto napolitano. La traduzione mi sta riuscendo benissimo, e alcune novelle che ho letto agli amici e alle mie bambine hanno avuto gran successo. Sospendo dunque gli altri miei lavori, e mi do tutto a questo, e spero di compierlo in 3 mesi (CROCE, 2006, p. 212).

Com muita expectativa o livro é publicado em 1925, em dois volumes, reunindo 657 páginas, com o título de *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*. O primeiro volume traz a primeira e a segunda jornadas; o segundo, a terceira, quarta e quinta jornadas. Nas páginas internas constam uma foto do autor, a repetição da página de rosto e uma dedicatória a Fausto Nicolini, em que ele se refere ao amigo “come a uno dei pochi che ancora amano le opere della vecchia letteratura dialettale napoletana” (CROCE, 1925, p. 7). Um prefácio do tradutor, em forma de “Discurso”, intitulado “Giambattista Basile e l’elaborazione artistica delle fiabe popolari”, abre as portas para o texto e deixa visível o trabalho do tradutor, não apenas por esse prefácio, mas também pelas inúmeras notas de rodapé que acompanham o texto. No segundo volume, ainda na instância paratextual, consta a repetição da página de rosto, conforme

o primeiro volume, seguida das respectivas jornadas. Ao final de cada volume, um índice traz, sumariamente, os títulos das histórias.

Por um período de cinquenta anos, isto é, até a edição crítica de Petrini, de 1976, que reúne as três obras de Basile escritas em dialeto: *Le muse napolitane*, *Lettere* e *Lo cunto de li cunti*, a divulgação do texto basiliano foi mediada por Croce. Nos anos seguintes, foram realizadas quatro traduções completas do dialeto napolitano para o italiano: a de Michele Rak, em 1986; a de Ruggero Guarini, em 1994; a de Roberto De Simone, em 2002. Em 2013, é publicada em Roma, pela Editora Salerno, a mais recente retradução italiana da obra, feita por Carolina Stromboli, com o título *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*. Esta tradução integra a coleção *I novellieri italiani*, dirigida por Enrico Malato, que tem como proposta oferecer uma documentação, tanto quanto possível, do desenvolvimento da novelística italiana, do século XIV ao século XX. A tradução é publicada em dois volumes e vem acompanhada de uma edição crítica do texto napolitano, organizada pela tradutora. Cada volume está envolvido por uma mesma sobrecapa, onde se lê o nome e o pseudônimo do autor, o título e o subtítulo, o nome da tradutora, o símbolo e o nome da editora, seguindo o padrão da coleção.

O primeiro prefácio é de Malato, o qual destaca o fato de ainda não ter sido feita uma edição crítica que atendesse às precisas exigências da obra de Basile. Ele entende que com essa edição crítica Carolina Stromboli disponibiliza aos leitores um texto rigorosamente reconstituído, acompanhado de uma *pontual tradução literária* (grifos nossos), de modo a proporcionar ao leitor o deleite de uma leitura curiosa, amparada por um número expressivo de notas (MALATO, 2013, p. XIV). O segundo prefácio é o da própria tradutora, em que ela situa o autor e a obra no contexto da literatura napolitana do século XVII; discorre sobre a estrutura da obra e discute, sobretudo, o *topos* de uma “língua inventada”, rótulo frequentemente atribuído pela crítica ao texto de Basile (STROMBOLI, 2013, p. XXVIII). Croce, por exemplo, fala de uma linguagem “maccheronica” (1911, p. 69); Michele Rak, de uma “língua letteraria morta” (1986, p. 1040) e Roberto De Simone caracteriza-a como um dialeto “del tutto inventato” (2002, orelha do segundo volume).

Stromboli dedica boa parte do seu discurso prefacial à discussão em torno do dialeto usado por Basile, que segundo ela, é muito diferente do atual e até mesmo daquele documentado nos textos dos séculos anteriores,

mesmo que, com o tempo, tenham permanecidos alguns traços. O foco no estilo e na prosa de Basile antecipa e, ao mesmo tempo, justifica a sua iniciativa de uma nova edição e a consequente tradução da obra. Stromboli reconhece que a tradução de Croce tornou conhecido Basile e a sua obra, mas a difusão, o acolhimento e a receptividade da sua tradução esconderam o texto original. Na sequência dos dois prefácios, aparecem notas biobibliográficas sobre Basile. O segundo volume dessa edição de Stromboli traz, nas páginas finais, um posfácio da tradutora, em que ela apresenta a trajetória editorial da obra, com os critérios adotados para a preparação dessa nova edição crítica, e o seu projeto de tradução, seguidos dos índices, conforme recomendação da editora.

Paratextos: prefácios e posfácios na primeira tradução e última retradução para o italiano de *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile

Após essas informações sobre as edições da obra de Basile para o sistema literário italiano, passemos agora a analisar especificamente o prefácio da primeira tradução de *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile para o italiano, realizada por Benedetto Croce, em 1925, e os dois prefácios e um posfácio que fazem parte da sua última retradução, realizada por Carolina Stromboli, em 2013.

Ao organizar e definir sistematicamente os discursos que acompanham a publicação de uma obra literária, Genette apresenta o paratexto como sendo “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao seu público”. Trata-se, segundo ele, de uma

[...] zona de transição e [...] de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados” (GENETTE, 2009, p. 9-10).

O paratexto, segundo o estudioso francês, divide-se em *peritexto* e *epitexto*. O peritexto trata das mensagens que se situam ao redor do texto, no espaço do mesmo volume; o epitexto abraça tudo o que está “ainda

em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa [...] em geral num suporte midiático [...] ou sob a forma de comunicação privada” (2009, p. 12). O texto, portanto, vem sempre acompanhado de certo número de

[...] produções verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (GENETTE, 2009, p. 9).

Desses paratextos, o prefácio é “toda espécie de texto limiar (preliminar ou pós-limiar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”, e o posfácio, que é “considerado uma variedade de prefácio” (GENETTE, 2009, p. 145) guiarão, como já informado, a análise pretendida neste artigo.

O tradutor, quando autor de um prefácio ou posfácio, tem a possibilidade de estar dentro e fora do texto, como um agente a instigar critérios que guiam a crítica literária; critérios esses, não mais voltados para a busca de valores, mas para a análise das funções que concorreram para a criação de um novo texto literário.

Quando a atividade do tradutor é também a de prefaciador, o seu discurso pode ter uma ligação direta com o ato de traduzir, porque ele não apresenta somente o autor da obra, mas também o seu próprio trabalho, suas escolhas, retomando, assim, certos traços do prefácio *autógrafo*, segundo a tipologia de Genette, mas com o foco no ato de traduzir. Nesse sentido, Genette afirma que “em caso de tradução, o prefácio pode ser [...] assinado pelo tradutor.” O tradutor-prefaciador pode, eventualmente, comentar, entre outras coisas, a sua própria tradução (GENETTE, 2009, p. 233).

O prefácio de Croce à sua tradução é um resumo de seus estudos sobre a obra de Basile, “ripreso per essa dal giovanile affetto” (CROCE, 1925, p. XXIX), que foram publicados em seus *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, em 1911, em *Storia dell’età baroca in Italia*, em 1929, e em *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, em 1931. Nesse discurso, o filósofo apresenta uma pequena biografia do autor, segundo ele, um “gentiluomo”, cuja trajetória literária se inicia com odes e outras composições laudatórias, em italiano, enquanto prestava serviço

militar aos nobres; mas dessas composições pouco se tem notícia. Basile é reconhecido pelos seus escritos em dialeto napolitano, principalmente por sua obra mais importante: *Lo cunto de li cunti*, “un libro vivo e non ha che vedere con una mera raccolta di fiabe [...] come se ne hanno ora tante” (CROCE, 1925, p. XIX), cujos personagens se movem ao ritmo da poética barroca. Croce também informa ao leitor sobre o seu método de tradução e antecipa dizendo que Basile “era un litterato aulico, un studioso di lingua e di stile [...] e in italiano mentalmente concepiva, e poi traduceva in dialetto per vaghezza dell’insueto e per sfoggiare la ricchezza del sermone partenopeo” (1925, p. XXX). Desse modo, acrescenta o filósofo, traduzir para o italiano a sua obra não é tanto dar-lhe uma nova veste, quanto manter sua originalidade (1925, p. XXX). Ele informa também que traduziu *Lo cunti de li cunti* da raríssima edição original, de 1634-36, que se encontra na Biblioteca Nazionale de Turim, seguindo alguns princípios:

- a) Manteve-se fiel às palavras do texto procurando não reduzi-las, mas confessa que transitou com plena libertada pela sintaxe que, em Basile, algumas vezes, é péssima e defeituosa;
- b) Resistiu à tentação de substituir, por equivalência, as expressões idiomáticas, vocábulos e frases de uso corrente na língua italiana;
- c) Procurou manter não só os ornamentos barrocos, como também um certo sabor napolitano;
- d) Acrescentou notas que possam esclarecer indicações e alusões a coisas e costumes daquela época, e, assim, mostrar ao leitor, além das histórias, os aspectos da realidade histórica que Basile tinha em sua imaginação (CROCE, 1925, p. XXX).

Como se pode observar, os termos “fidelidade”, “liberdade” e “equivalência” estão na base do seu projeto tradutório. Diante dessa proposta, percebemos em Croce um tradutor “visível”, aparentemente buscando uma “via di mezzo” na sua tradução. Nesse caso, pode-se dizer que ele caminhou ao lado do autor, no espaço literário, trabalhando o texto com a inadvertida “intenção” de cruzar os limites da sua teoria da intraduzibilidade, pois como explica Emilio Mattioli:

La difficoltà che sorge da questi testi è quella della coerenza con le affermazioni recise sull’intraducibilità che troviamo nelle opere teoriche; se è possibile che in

una traduzione “risuoni la voce del poeta o si trasmetta parte alcuna delle vibrazioni dell’originale” evidentemente la poesia è traducibile e non nei suoi elementi prosastici soltanto. Io credo che la contraddizione nasca dal fatto che Croce di fronte al problema concreto del tradurre era inavvertitamente spinto a varcare i limiti della sua teoria [...] (MATTIOLI, 1983, p. 138).

Não encontramos, portanto, um Croce detratador do princípio da intraduzibilidade, conforme propõe em sua teoria, mas um tradutor atento, que buscou explicitar o seu horizonte poético e tradutório, fazendo-o de modo convincente e conveniente em seu texto prefacial, que compreende 24 páginas. Vale destacar que a maior parte dessas páginas é destinada à apresentação do autor e de sua obra, restando apenas o penúltimo parágrafo para expor o seu projeto de tradução.

Das formulações de Croce passemos às de Stromboli, que ao final do segundo volume, em “Nota al Testo”, repassa ao leitor a trajetória das primeiras edições de *Lo Cunto de li cunti*, desde a sua primeira publicação, em 1634-36; informa também os critérios adotados por ela para a edição crítica do texto napolitano, que acompanha a sua tradução. Do seu limitado discurso de acompanhamento, contendo 15 páginas, ela dedica apenas a última página à revelação dos critérios que nortearam sua tradução:

- a) Facilitar a leitura do texto napolitano;
- b) Respeitar a prosa de Basile quanto à sintaxe e ao estilo;
- c) Usar notas explicativas;
- d) Buscar para as locuções idiomáticas e proverbiais um correspondente em italiano, baseado no princípio da “semelhança” (STROMBOLI, 2013, p. 1012).

Pelo conteúdo do seu projeto de tradução vimos que Stromboli parece ter um horizonte semelhante ao de Croce, ou seja: facilitar a leitura do texto, respeitar a prosa de Basile, usar notas explicativas. Além disso, percebemos que tanto Croce quanto Stromboli optam por meios que levam o leitor até o autor e o trazem de volta, até o ponto em que fica estabelecido o princípio da interpretação. Para chegar até esse ponto, adotam um projeto de tradução que não apaga o texto de partida, ao contrário, por vias e métodos diferentes, informam ao leitor que ele está lendo um texto traduzido. O significativo número de notas de rodapé em suas respectivas traduções também contribui para isso.

Conclusão

Bruno Osimo fala do tradutor como “ponte”, e se ele é uma ponte entre dois sistemas da “semiosfera”, e à sua mediação incide os que não têm a capacidade individual de percepção para passar, automaticamente, de um mundo a outro, “bisogna vedere fino a quale punto del ponte il lettore viene condotto per mano dal traduttore, e fino a che punto è il mondo altro a essere semplificato e addomesticato in modo a apparire più vicino” (OSIMO, 2011, p. 103). É aqui que a mediação do tradutor se explica: de um lado, fornece ao leitor instrumentos para lidar com um texto inacessível; de outro, torna “compreensível” o texto, operação que parece descrever os projetos tradutórios de Croce e Stromboli.

Nesse sentido, percebemos que o horizonte tradutório incide na parte medial da “ponte”, e ali os tradutores apresentam aos leitores o que conseguiram recolher do que estava retido, e às vezes oculto, nas camadas não imediatamente visíveis do texto a ser traduzido, segundo um princípio que vai além da “fidelidade” e da “lealdade”. Percebemos também que Croce e Stromboli parecem ter procurado tornar o texto “compreensível” ao leitor de outra língua, pois tentaram evidenciar aspectos do texto de partida e do texto de chegada em seus escritos paratextuais.

Vale sublinhar ainda que, embora as traduções sejam datadas, elas precisam ser renovadas, pois a língua muda, o leitor muda, de modo que a tradução também muda, mesmo quando a primeira tradução foi realizada por um tradutor do porte de Croce. Aliás, as diferentes retraduições da obra de Basile confirmam que as diferentes traduções de uma mesma obra, nesse caso a do *Lo cunto de li Cunti*, faz com que o leitor possa ter uma melhor compreensão do rico e denso texto produzido por Basile no século XVII. Não por acaso, Berman diz que “toda tradução é solicitada a envelhecer, e é o destino de todas as traduções dos clássicos da literatura universal serem, cedo ou tarde, retraduzidas” (BERMAN, 2002, p. 315). E assim, com suas diferentes traduções, essa obra de Basile, *Lo cunto de li cunti*, vem confirmando a sua vitalidade no sistema literário italiano e europeu.

Bibliografia

ALBANESE, A. *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*. Ravenna: Longo, 2012.

BASILE, G. *Il Pentamerone assia la Fiaba delle fiabe*. Tradução de Benedetto Croce. Bari: Laterza, 1925.

BASILE, G. *Lo cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de peccerille*. Tradução de Carolina Stromboli. Roma: Salerno, 2013.

BERMAN, A. *A tradução e a letra, ou o Albergue do longínquo*. Tradução de Marie Hélène Catherine Tores. Mauri Furlan e Andréia Guerini. 2. ed. Florianópolis: Copiart/PGET, 2013.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru-SP: EDUSC, 2002.

BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

CALVINO, I. *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori, 1996.

CROCE, B. *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*. Bari: Laterza, 1911.

CROCE, B. *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolare*. Bari: Laterza, 1925.

CROCE, B. *Uomini e cose della vecchia Italia*. 2. ed. Bari: Laterza, 1943.

CROCE, B. *Carteggio III. 1921-1930*. Bari: Laterza, 2006.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MALATO, E. Prefácio. In: BASILE, Giambattista. *Lo cunto de li cunti, lo trattenemiento de 'Peccerille*. Tradução de Carolina Stromboli. Roma: Salerno, 2013.

MATTIOLI, E. *Studi di poetica e retorica*. Modena: Muchi, 1983.

MATTIOLI, E. *Ritmo e traduzione*. Modena: Mucchi, 2001.

OSIMO, B. *Il manuale del traduttore*. 3. ed. Milano: Hoepli, 2011.

RAK, M. Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile. In: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfredo. *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

STROMBOLI, C. Prefácio. In: BASILE, G. *Lo cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de peccerille*. Tradução de Carolina Stromboli. Roma: Salerno, 2013.

Da poesia à prosa: a influência da releitura de Baudelaire e Rimbaud na pós-poesia de Jean-Marie Gleize

From poetry to prose: the influence of rereading Baudelaire and Rimbaud in postpoetry from Jean-Marie Gleize

Erica Milaneze

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo, Brasil.

erica.milaneze@gmail.com

Resumo: No cenário da poesia francesa contemporânea, a pós-poesia representa a busca por novas formas experimentais que se constituem por meio de uma escrita em prosa literal, que tenta efetuar uma “saída” dos modelos tradicionais da poesia, encontrando em Jean-Marie Gleize seu grande animador e teórico. Os diversos textos pós-poéticos gleizeanos são representativos, particularmente, *Les chiens noirs de la prose* (1999), desta vertente experimental que encontra suas origens na leitura da modernidade poética, destacando-se seu diálogo com as obras de Charles Baudelaire e de Arthur Rimbaud.

Palavras-chave: poesia contemporânea; poesia francesa; pós-poesia; Gleize; Baudelaire; Rimbaud.

Abstract: In the literary scene of contemporary French poetry, the postpoetry represents a search for new experimental forms that constitute by means of a written literal prose, that tries to make an “exit” of the traditional models of poetry, found into Jean-Marie Gleize his great animator theoretical. The various postpoetic texts gleizean are representative particularly, *Les chiens noirs de la prose* (1999), this experimental poetry, that finds its origins in the reading of modernity poetry, standing out its dialogue with the work of Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud.

Keywords: contemporary poetry; French poetry; Postpoetry; Gleize; Baudelaire; Rimbaud.

Recebido em 31 de dezembro de 2014

Aprovado em 19 de abril de 2015

Em meio à diversidade de autores e de estilos de escrita apresentada pela poesia francesa publicada nos últimos trinta anos, a pós-poesia, ou prosa em prosa(s), tem suscitado inúmeros debates e críticas acerca dos rumos trilhados pela poesia contemporânea. A pós-poesia propõe a criação de uma prosa experimental caracterizada pela literalidade e por processos de montagem, que resultam em objetos ou dispositivos verbais que se situam fora do âmbito da poesia, atuando como uma reação ao processo de recuperação e de renovação do lirismo, iniciado a partir dos anos de 1980, na França. Dando sequência às tendências neo-vanguardistas e à “modernidade negativa” dos anos de 1960 e 1970, a pós-poesia encontra os subsídios para sua constituição na modernidade poética, notadamente, na releitura das obras de Charles Baudelaire e de Arthur Rimbaud, efetuada por seu grande animador, teórico e divulgador dentro e fora do contexto literário francês, o pós-poeta Jean-Marie Gleize (1946), cujas obras e ensaios críticos são representativos desta vertente poética, de modo particular, a prosa em prosas *Les chiens noirs de la prose* (1999).

A pós-poesia se pauta pela literalidade que se define, segundo Gleize (2009, p.81), pela reflexividade, ou seja, o enunciado literal é aquele que diz o que faz; e pela intenção realista por meio da qual o enunciado diz o que verdadeiramente acontece, o que determina um tratamento negativo e crítico de tudo o que faz *écran* e imagem. No entanto, Gleize (1996a, s.p.) adverte que “la ‘littéralité’ n’existe pas. Ça n’est qu’une postulation, une intention [...] S’il n’y a pas d’énoncé littéral à proprement dire, mais des énoncés pouvant tendre à une utopique littéralité, alors il n’y a pas de ‘poésie littérale’”. Conclui-se que o projeto pós-poético gleizeano se apoia na proposição ou na hipótese de construção de enunciados literais, pois a musicalidade e as imagens são inerentes à língua, sendo impossível atingir uma neutralidade completa. Consequentemente, Gleize descarta a possibilidade de uma poesia literal e, assim, a pós-poesia se encaminha para a prosa. Um dos principais pressupostos da pós-poesia é permanecer o mais próximo possível do que o autor denomina “altitude zero”, ou melhor, da formulação de um enunciado plano que tenta transmitir a realidade em toda a sua verdade, de maneira a atingir a “nudez integral” ou o “nu desnudado”.

No ensaio “Les chiens s’approchent, et s’éloignent” (2009), Gleize recupera duas figuras criadas por Baudelaire para representar o poeta, vinculando-as às concepções formais poéticas, a saber, o gato, figura mítica que se relaciona aos aspectos líricos presentes em *Les Fleurs du mal*, e o cão, que se refere ao prosaísmo dos poemas em prosa de *Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Conforme sua interpretação, o gato e o cão representam um percurso de passagem da poesia, do “canto das flores” para a dissonância e a divagação da prosa. Assim, o autor toma partido pelo cão em detrimento do gato, do “pauvre chien, exténué mais allant, cherchant, avançant à la rencontre de la rencontre” por entre as “ravines sinueuses des immenses villes” (GLEIZE, 2009, p.192), que se torna o ‘condutor’ de sua decisão de declarar-se a favor da prosa que figura o cenário da perda de auréola do poeta e sua submissão à realidade, ao horror e à desolação da vida, como denota o poema em prosa “Les bons chiens”:

J’invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu’elle m’aide à chanter *les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés*, ceux-là que chacun écarte comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre, dont ils sont les associés, et le poète, qui les regarde d’un œil fraternel.[...] *Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes [...]*. (BAUDELAIRE, 1998, p.140-141; GLEIZE, 2009, p.196, grifos nossos)

Interpretando o poema pelo viés metapoético, Gleize aponta o rompimento com a poesia e a busca de uma escrita prosaica e do prosaico que traduza a realidade circunstancial que os cães captam durante seu deslocamento. Tal escrita relaciona-se ao anseio exposto por Baudelaire na carta prefácio de *Spleen de Paris* que define a construção formal de seus poemas em prosa:

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une *prose poétique*, musicale *sans rythme et sans rime*, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (BAUDELAIRE, 1998, p.26, grifos nossos)

Ao ler a frase “uma frase poética, musical sem ritmo e sem rima”, Gleize considera uma contradição entre poético/musical e sem ritmo/sem

rima, porque a musicalidade que caracteriza a poesia provém das repetições causadas pelo ritmo e pela rima: uma prosa não ritmada e não rimada se transforma em uma ‘simples’ prosa, desprovida de prosódia, de imagens, de comparações e de metáforas; por isto, o pós-poeta reescreve a frase baudelaireana: “qui de nous n’a pas rêvé d’une prose? D’une prose non re-poétisée par l’image, sans comparaison ni métaphore, d’une prose ‘très prose’, comme dit Flaubert dans une lettre à Louise Colet, d’une ‘prose en proses’, comme *je suggère qu’on dise [...]*” (GLEIZE, 1996b, s.p., grifo nosso). Desta forma, efetua uma leitura da colocação baudelaireana do ponto de vista de seu projeto pós-poético, como já denota a substituição de uma “prosa poética” por uma “prose particulière”, “sans rythme” e “sans rime” (GLEIZE, 2009, p.196), pois sua análise se direciona para a recusa das formas de sublimação estilística e de re-poetização idealizante. Embora não negue o projeto baudelaireano como a expressão de uma formulação do poema em prosa – porque afirma que Baudelaire “chemine des ‘merveilleux nuages’ et de la postulation d’une ‘beauté immortelle’ (trait d’union avec les *Fleurs du Mal*, pour un poète qui tire vers le haut, le ciel l’azur, par-delà, etc.), à ce ‘rendu au sol’, aux sinueuses ravines de la circulation urbaine” (GLEIZE, 2009, p.196-197) – sua reinterpretação, entretanto, mostra que existe um outro modelo inscrito simultaneamente no texto, que remete a um “contra-modelo” ao poema em prosa *stricto sensu*, que nomeia de pós-poesia. O poeta moderno já fornece, a seu ver, uma proposta de escrita experimental mais próxima “de ce que nous attendons aujourd’hui d’une écriture critique objective, ‘objectivante’, après la ‘poésie’” (GLEIZE, 2009, p.195-196), situando-se como um precursor da pós-poesia, ao propor uma linguagem experimental em prosa que rompe com os modelos até então considerados pertencentes à poesia, indo inclusive contra e além do próprio modelo que cria para o poema em prosa, conforme se depreende de sua interpretação: “Baudelaire, d’une certaine façon, contre Baudelaire” (GLEIZE, 2009, p.197). Os cães negros da prosa são, então, os primos dos “bons e pobres cães”, uma vez que “témoignent d’une sortie formelle hors du moule et du manège. De l’effort de la poésie contre elle-même”. (GLEIZE, 2009, p.198).

A escrita literal da pós-poesia gleizeana parte da passagem ou da transformação da estrutura formal dos versos para o formato da prosa, abandonando a musicalidade das frases e, assim, a estrutura sonora repetitiva que ecoa de uma frase para a outra para criar um sentido a favor do “quarto real” ou do “primeiro quarto” – o que remete ao poema

em prosa “La chambre double”, de *Spleen de Paris* –, onde prevalece a pobreza do literal que tenta transmitir uma imagem do real distanciada do metafórico.

Se a passagem do canto das flores para a perambulação das prosas representa para Gleize o encaminhamento da poesia para a prosa, o mesmo percurso é oferecido pela análise das obras de Rimbaud: “[...] avec Rimbaud la poésie prend le chemin de la prose, se met en chemin vers la prose, sur les sentiers de banlieue, les yeux tournés vers le sol, les flaques et les très petits poissons” (GLEIZE, 2009, p.123, grifo nosso). Tendo também como suporte a leitura de Rimbaud, Gleize toma o rumo da prosa, de uma prosa literal e *réaliste* que, por meio de um extremismo experimental, lido nas obras rimbaudianas, mostra o real, o mundo real tal qual se expõe quando o poeta abandona a transcendência e a sublimação languageiras. Como o jovem do poema “Ma bohème”, Gleize tira os elásticos das botinas à beira do caminho e adota, como sintetiza sua frase-fórmula “un pied contre son [sic] coeur”, uma atitude performática, em que o órgão do sentimento é substituído por um dos membros do movimento, o movimento retilíneo, linear e aberto da prosa em oposição ao círculo fechado descrito pelo poema.

Em estreita ligação com a reflexão metapoética de seu projeto estético, Gleize publica *Les chiens de la prose* (1999) que considera uma tentativa de “prose en prose après la poésie” (GLEIZE, 2009, p.198), cujo ponto de partida é a questão “Où vont les chiens?”, feita por Baudelaire em “Les bons chiens”, copiada de um folheto de jornal, espaço da diversidade e da prosa mais trivial e cotidiana. O pós-poeta a recopia, por sua vez, do poema baudelaireano para uma das prosas de *Les chiens noirs de la prose*:

Où vont les chiens?
Où vont les chiens, dites-vous.
Où vont-ils [...] (GLEIZE, 1999, p.79)

Esta indagação encontra sua resposta no itinerário dos “bons cães” baudelaireanos que “erram pelas ravinas sinuosas das grandes cidades”. De fato, Gleize aproxima o passado literário ao presente quando situa o poeta no espaço contemporâneo:

A questão é proposta por Baudelaire na última de suas “prosas” em poema por uma poesia adaptada às “ravinas sinuosas” das cidades. E é aí que estamos, é aí que ainda

estamos. No extremo final do século 20, entre muros cada vez mais altos, falésias à pic, e nós ao fundo. Trata-se de re-encantar o mundo? (GLEIZE, 2004b, p. 38, grifos nossos)

O percurso dos cães baudelairianos serve de justificativa para a escolha gleizeana de uma prosa que traduz a sociedade midiática e tecnológica atual – assim como Baudelaire criou a forma do poema em prosa para dizer a sociedade de sua época –, pautada na literalidade e na realidade integral, porque acredita que não é mais possível idealizar ou sublimar o mundo.

Na esteira de Rimbaud, Gleize traça a relação entre o poeta, a poesia e a sociedade nas primeiras páginas do ensaio *Sorties* (2009), em que cita o poema em prosa “Ville”, de *Illuminations*, interpretando-o e vinculando-o ao contexto social e poético contemporâneo:

Deux phrases de Rimbaud, dans une de ses *Illuminations* (celle qui s’intitule Ville – et c’est là, ici, en effet, rues et passages, mètres et voies rapides, échangeurs, ascenseurs, écrans, trous béants, périphériques, où que nous soyons, où que nous pensions être, que notre vie se “déroule”): *Ici vous ne signaleriez les traces d’aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin!* (GLEIZE, 2009, p. 23, grifos do autor)

Na confluência do presente com o passado literário, os dêiticos *là* e *ici* aproximam o contexto do poema do passado ao da pós-poesia contemporânea: *é là* na cidade da segunda metade do século XIX, “une métropole crue moderne” (RIMBAUD, 1984, p.171), que se refere à cidade de Londres onde Rimbaud permanece com Verlaine entre 1872 e 1873, mas é também *ici*, nas grandes metrópoles contemporâneas, entre suas ruas, metrô, elevadores e *écrans* etc., que se situa o pós-poeta “cão negro da prosa”. Se Gleize aponta que é lá “nas ravinas sinuosas” que os poetas do extremo final do século XX ainda estão, encontram-se também em “uma metrópole que se acredita moderna” ou contemporânea. A modernidade e o contemporâneo se cruzam, portanto, aos olhos do autor, quanto ao lugar e à função do poeta frente a seu contexto social.

O pós-poeta reconfigura, então, o espaço por onde se deslocam os cães: “nous ne circulons plus ‘dans les ravines sinueuses des immenses villes’ mais entourés d’écrans”, o real na sociedade midiática se mostra

uma imagem do real, a realidade é “tele-real” (GLEIZE, 2009, p.201), sendo a midiatização um dos principais problemas apontados por Gleize que a sociedade contemporânea enfrenta; daí, a tentativa de adequar sua proposta estética ao contexto do extremo contemporâneo, influenciado por Baudelaire que, conforme sua leitura, convida a procurar as formas de uma “prosa particular”, ligada, nos dias atuais, “aux nouvelles formes de sensibilité et de conscience engendrée par les conditions concrètes de la vie matérielle dans les nouvelles agglomérations urbaines” (GLEIZE, 2009, p.196). Todavia, assume uma postura crítica ao trabalhar sobre, com e contra os formatos que a midiatização do real impõe, separando o homem da realidade integral. A poética gleizeana apresenta um cunho político-social e estético – como nos textos rimbaudianos, em que a revolta social e a estética caminham juntas – que o conduz a abordar, no seio de sua prática estética, alguns temas políticos ocorridos nos últimos anos na França, como os protestos operários desencadeados na cidade de Tarnac, em 2008 – citados em *Léman* (1990) e desenvolvidos em *Tarnac* (2011) –, bem como seu empreendimento iconoclasta que se opõe aos mecanismos de poder da sociedade midiática tecnológica.

Aliando o projeto social ao estético, Gleize, na sequência de Rimbaud, nega os “monumentos de superstição” e busca uma linguagem que se reduz à “mais simples expressão”, que equivale no contexto poético contemporâneo à linguagem literal:

Oui, très proches, ces phrases sans phrases, *ces phrases aussi nues que possible*, de ce que *pour moi, devaient ensuite représenter les pratiques et les objets de l’art*: rien qui s’impose comme “monumental”, ou chargé de sens, d’un poids de sens, rien qui appelle à la vénération fascinée, à la pose, à la récitation idiote, à l’enjolivement, au cosmétique, au costume. Rien de ces superstitions. Rien que *matière et langue, et forme, chiffres et traits, et lettres* [...]. (GLEIZE, 2009, p. 23, grifos nossos)

Gleize assume um posicionamento estético frente à linguagem e à tradição literária, posicionamento até certo ponto militante, porque lega à arte e à poesia uma função de renovação das formas. Portanto, o pós-poeta se situa em relação à tradição literária como um opositor da linguagem e do estilo poético, enfim, do lirismo, direcionando-se para um minimalismo que prima pelos elementos mínimos portadores de sentido, os

signos e em particular seus componentes significantes, as letras, os traços, os números, a linguagem reduzida a sua materialidade. Neste aspecto, Russo (2007, p.463) ressaltava a importância para Gleize de posicionar seu empreendimento estético frente à língua e a sua tradição literária: “en tant qu’écrivain français du vingt-et-unième siècle, obligé de négocier avec l’héritage littéraire du dix-neuvième et du vingtième siècles”.

Desta forma, Gleize retoma as cartas ditas “Cartas do Vidente”, especialmente a que Rimbaud endereça em 13 de maio de 1871 ao professor George Izambard, onde menciona o termo “poesia objetiva” como contraponto à “poesia subjetiva”. Rimbaud entende por poesia subjetiva o lirismo romântico que se deixa levar pelo *pathos*, abusando do estilo grandiloquente, da sublimação da realidade e da metafísica da transcendência, mas também do lirismo como expressão de um “eu” ou de uma *persona* em que identidade e interioridade se equivalem. Na carta a Paul Demeny, de 15 de maio, não cita explicitamente a possibilidade de construção de uma poesia objetiva, mas se refere a ela de maneira indireta ao longo do desenvolvimento de suas ideias, quando toca no tema que vincula poesia e ação. De sua releitura, Gleize depreende que a poesia objetiva, “si poésie objective il y a, est ou sera, de nouveau, en prise avec la réalité de l’histoire, [...] sera une *forme de l’action*, action indirecte ou restreinte, *pour agir sur la langue, sur la représentation des choses* [...]” (GLEIZE, 2009, p. 115, grifos nossos). A poesia objetiva se torna um gesto, uma prática, ou uma ação prática, que apresenta uma função político-social e estética. Agir sobre a língua implica, no contexto de Gleize, retirar do enunciado a ornamentação metafórica e a excessiva musicalidade que afastam da representação da realidade objetiva e sensível em prol da transmutação da realidade, que impede a adoção de uma postura crítica frente ao contemporâneo. Agir sobre a representação das coisas no interior da linguagem remete tanto à apresentação do real, focalizando as coisas em si em detrimento da subjetividade, quanto à utilização dos mecanismos de montagem que são passíveis de construir versões do real, que impedem a manipulação dos filtros midiáticos que distorcem ou “maquiam” a realidade.

Dando continuidade à tradição da ruptura, a literalidade gleizeana pode ser caracterizada a partir do título do ensaio *À noir, poésie et littéralité* (1992), pois de acordo com o autor, esta se relaciona à letra “a”, o ser literal da literatura que reenvia à primeira letra do alfabeto por meio da qual a escrita literária se inicia em um começo-recomeço indeterminado,

antes da concepção do sentido. O título *À noir* é uma referência ao soneto “Voyelles” de Rimbaud, recuperado pelo autor contemporâneo como uma representação do trabalho da escrita poética literal. O pós-poeta assinala, neste poema, uma tensão que acredita estar no centro da escrita rimbaudiana entre, os primeiros elementos da linguagem, as vogais que, enquanto letras, são partículas elementares incorporadas aos elementos reais, e o apelo a um sentido metafísico: do polo da literalidade, “A negro”, ao polo do sentido ou do absoluto metafísico, que corresponde, para o pós-poeta, à poesia, “O azul” (GLEIZE, 2009, p. 80). O autor contemporâneo analisa esta tensão como uma contradição entre literalidade e sentido, tomando, portanto o partido do “A negro”, qualificando o poema rimbaudiano de “manifesto literalista-objetivista”, pois associa cada letra às formas e às coisas do mundo (GLEIZE, 2009, p. 119).

Em uma concepção poética mais particular, Gleize (1997, p.23) afirma em *Altitude zéro* que escolheu o título *À noir* para indicar que concebe a poesia “nécessairement soumise à l’obscurité, au noir matriciel [...]”. O autor entende a escrita como um “travail au noir”, em que o negro exprime a obscuridade do começo – momento até mesmo anterior à escrita, quando os signos não foram ainda depositados na página –, que perdura durante todo o processo de escrita, porque este trabalho se baseia na ignorância do que venha a ser a poesia: “Reste pour nous: la poésie. L’ignorance de ce qu’elle est. La faire, l’écrire, ‘pour savoir’. Pour progresser dans cette ignorance. Pour savoir cette ignorance. Pour l’élucider” (GLEIZE, 1992, p.11). O ato, a ação ou a experimentação escrita torna-se uma maneira de investigar e elucidar essa ignorância. Em *Le principe de nudité intégrale* (1995), o pós-poeta esclarece: “de toute façon au début, il y a le noir. Le noir au commencement. Le noir du commencement. Donc, pas de récit (ou grande phrase, ou phrase de phrases). Il n’y a que: le présent aveuglé, aveuglant” (GLEIZE, 2010, p.130). Esta obscuridade do princípio no presente de sua presença remete, na prosa em prosa *Néon* (2004), ao começo da vida, ao nascimento de um ser ainda não totalmente definido em suas formas físicas, mas já ocupando um lugar no real: «il est de douze à quinze centimètres, de cent à 125 grammes, peut-être, un mois plus tard le double, et le double encore, on voit le sexe, les traits du visage sont dessinés, les téguments minces-transparents-rosés, les ongles, fontanelles et sutures, [...]” (GLEIZE, 2004a, p.13). A indefinição do ser reflete o trabalho de escrita da obra gleizeana, que desde os primeiros signos inscritos não

apresenta um formato definido, porque é uma escrita que busca suas formas na objetividade de uma linguagem que diz o real. Ainda em *Néon*, o pós-poeta questiona: «La réalité est-elle cette totalité de signes noirs?» (GLEIZE, 2004a, p.11). A escrita gleizeana toma partido do “literal-objetivo”, pois visa dizer diretamente o real, as circunstâncias reais, “du réel rugueux à étreindre”, como lembra Gleize (2009, p.43) relendo Rimbaud. O negro dos “chiens noirs de la prose” se opõe “à n’importe quel bleu”, uma vez que não se refere à transcendência, mas é “le noir de jais”, pedra em sua forma mineral bruta, em sua realidade integral e primitiva, como os signos negros literais da prosa em prosa gleizeana: “Un noir de source. C’est un noir de fond ou de base, minéral-atlantique [...]. Un noir de prose. Le noir des chiens noirs de la prose” (GLEIZE, 1999, p. 38). A pós-poesia transforma-se no princípio de um trabalho de investigação-elucidação “às cegas”, isto é, na obscuridade ou no negro, que se inicia em um livro e se desenrola por vários livros ou se restringe a uma mesma obra, mas sempre em uma escrita cada vez mais simplificada, porque a partir do literal todas as experimentações e construções com a linguagem são possíveis. Segundo Thomas (2007, p.217), não existe nos escritos de Gleize “aucun refus principiel du mystère; bien au contraire, le mystère du réel constitue l’espace matriciel de sa réflexion poétique”.

Ainda pela releitura da obra rimbaudiana, Gleize aponta a contradição entre literalidade e sentido em alguns poemas de *Illuminations*, como “Après le déluge” e “Aube”, concluindo que existe no interior dos poemas do poeta da modernidade uma tensão entre a aspiração em conhecer o desconhecido, ligada ao projeto de vidência, e o projeto de constituir uma poesia objetiva; portanto, “d’un côté, la réinvention de la langue ou l’invention d’‘une’ langue [...] ‘alchimie du verbe’ – et, d’un autre côté, *parallèlement*, travail sur soi, ascèse, dérèglement raisonné et systématique de tous les sens” (GLEIZE, 2009, p.117, grifo nosso). Tal tensão conduz Rimbaud, ainda conforme Gleize, ao extremismo experimental, observado na escrita dos poemas de *Illuminations*. É interessante recuperar a descrição deste programa que atribui a Rimbaud, porque se notam elementos que norteiam a poética gleizeana, a criação de uma prosa que, desvinculada da sublimação da realidade, desvela o real em sua integralidade, em sua musicalidade própria, processo que se efetua pela exposição ‘in-forme’ da realidade, que neutraliza, por seu turno, a construção de um sentido fixo, implicando por parte do poeta

um modo diferente de olhar e de construir, pela linguagem, o mundo que o cerca; assim, caracteriza o programa rimbaudiano:

Travailler sur soi pour se mettre en mesure de percevoir le réel-inconnu, déboucher alors sur le site d'une poésie nouvelle, poésie comme musique du réel, rythme objectif des choses, musique "inouïe" pour laquelle il faut trouver une langue, des formes, quitte à ce que ces formes soient tellement autres qu'elles n'aient plus que de loin, voire plus du tout l'apparence de la "forme vieille", de la forme poétique héritée, et *donc qu'elle s'expose à paraître in-forme*. (GLEIZE, 2009, p.117, grifo nosso)

Segundo o pós-poeta (2009, p.118), este programa coincide com o seu projeto de construir uma pós-poesia literal e *réeliste*, ou seja, uma prosa que não apenas se expressa por meio de uma linguagem literal, mas atua nos mecanismos de representação do real. Em *Sorties*, esclarece que tem necessidade de "une certaine définition minimale de la poésie comme la seule pratique verbale, littéraire, échappant (ou tendant à échapper) aux contraintes et aux dogmes de la représentation" (GLEIZE, 2009, p.43). A escrita *réeliste* não visa à representação do real, ou seja, não se apoia em um mecanismo mimético, pois se volta para uma exposição do real, do real circunstancial, do acontecimento real, sem o filtro das imagens alienadoras. Do ponto de vista crítico de Thomas (2007, p. 217-218),

la lecture du réel par le poète en se situant "au ras du sol", à la surface des choses sait se faire humble et se refuse l'entrée au savoir plus. La poésie, ainsi interdite de droit d'effraction au nom de la nécessité de mise en sens, se contente d'enregistrer au plus près la plasticité du réel et ainsi en préserve le mystère.

Neste sentido, a escrita gleizeana não busca nem a transcendência, nem a imanência, contentando-se em permanecer na superfície das coisas e, assim, afasta-se de qualquer possibilidade de interpretação da realidade, mostrando-a tal qual é visualizada pelo observador que, em *Les chiens noirs de la prose*, repete, "je recopie la vie parce que je la vois, je recopie la vie la vie parce que je la vois. Je la recopie" (GLEIZE, 1999, p.38) ou "j'utilise pour écrire les accidents du sol" (GLEIZE, 1999, p.46). Posteriormente, explica de modo mais detalhado esta escrita que

se mantém na superfície dos elementos do real ou do solo, da página como solo/suporte da escrita:

Il y a plusieurs fois du sol, comme s'il y avait un sol d'en dessous, ou toujours du sol sous le sol. Soit l'idée de surface, il n'y aurait pas de profondeur, mais un étagement de surfaces posées les unes sur les autres. Ainsi le sol est sur le sol, et sous le sol il y a le sol, et le sol proprement dit est invisible parce qu'il y a plusieurs fois du sol proprement dit, il n'y a ni premier sol ni première surface. [...] Il s'agit bien de s'approcher du sol, ou d'entrer, de s'introduire: je *m'introduirai à proximité du sol*, je fermerai les yeux pour concevoir le sol proprement dit, le sol sans couleur dans lequel je suis [...]. (GLEIZE, 1999, p.113, grifo nosso)

Gleize encontra um ponto em comum entre a poesia objetiva rimbaudiana e sua escrita *réeliste*, porque ambas, segundo seu pensamento crítico, buscam a apreensão do real, de um real 'in-forme', que se efetua pelo experimentalismo formal e pela saída das fronteiras da convenção poética. Convém salientar que descreve esta herança do ponto de vista de seu projeto estético, porque lega a Rimbaud o desejo de uma busca fora do cânone poético herdado, de formas e dispositivos capazes de restituir e tocar o real *intraitable* e *infigurable*. Ora, situar o trabalho de apresentação do real pelos dispositivos já aponta para os mecanismos de criação pós-poéticos. No que concerne ao projeto gleizeano, o intuito de exteriorizar o real "in-forme" está atrelado à desagregação das formas poéticas instituídas pela tradição literária pela instalação de dispositivos e também à aporia hermenêutica em que se baseia, segundo Thomas (2009, p.114), sua escrita literal: "le 'réelisme littéral' de la post-poésie de Gleize repose sur un silence herméneutique auto-imposé qui respecte le droit au discours propre des choses. Gleize accepte sa propre incapacité heuristique et, par principe, refuse de s'engager dans une sémiophilie interprétative". Em *Les chiens noirs de la prose*, o enunciador copia um hipotético diálogo com o poeta objetivista italiano Edoardo Sanguinetti, em que afirma que "il faut dire le nom des choses, par exemple des arbres, et de toutes les choses dont on connaît le nom, proches ou moins proches" (GLEIZE, 1999, p.20), o que aponta para esta necessidade de romper com a interpretação metafísica ou conceitual, em prol da materialidade dos elementos e das circunstâncias.

À medida que prima por uma prosa literal que se identifica com a errância, o pós-poeta cão negro da prosa submete sua escrita ao deslocamento ou ao movimento aleatório por entre os espaços da realidade exterior: as ruas da cidade, as paisagens naturais, os quartos de hotel ou de hospital, os corredores, as salas de espera, as sacristias etc. A meu ver, é o movimento constante dos corpos no espaço que constrói a escrita literal gleizeana, que se define, portanto, como uma escrita topográfica e cinética. O movimento corporal e espacial perpassa o conjunto das pós-poesias gleizeanas a partir de *Léman*, em que a morte é um movimento que invade lentamente o corpo até atingir a imobilidade; *Principe de nudité intégrale* acompanha o movimento de desnudamento do cadáver; em *Les chiens noirs de la prose*, o cadáver é conduzido para o forno crematório; em *Film à venir*, a prosa segue um movimento em que se converte em filme. Os “cães negros” apresentam toda uma movimentação corporal, uma performance: rolam no chão, esfregam-se, cavam buracos e caminham pela superfície do solo, porque “être-chien” é “tirer la jambe, continuer respirant le long des couloirs, en fuite, en fuite” (GLEIZE, 1999, p.78).

A movimentação corporal no espaço é, a meu ver, uma figura de escrita ligada aos elementos da realidade material e à constituição estrutural da prosa em prosas, apoiada no verbo *devenir*: “Le verbe devenir devient le verbe principal” (GLEIZE, 1999, p. 39). Em *Les chiens noirs de la prose*, a prosa se transforma em prosa em prosas e o poeta se metamorfoseia em “cão negro da prosa”, fazendo com que pós-poeta e pós-poesia rompam definitivamente com a poesia.

Entretanto, a prosa em prosa cinética gleizeana encontra sua referência nas circunstâncias do mundo real, isto é, em lugares e momentos específicos. Contudo, “onde ir” ou “para onde ir” inscreve o movimento no espaço da página, que serve de suporte para o registro das perambulações do pós-poeta por entre as ruas, os becos, os corredores, o solo, os leitos, as correntezas, cercado por muros, edifícios, telas, *outdoors*, que devido à constituição vertical parecem mergulhá-lo dentro de ravinas, cânions e fendas que se estreitam cada vez mais ao longo do deslocamento, até se reduzirem a um ponto no espaço. Ora, os muros, os edifícios, as telas e até os *outdoors*, são os lugares onde a escrita se constrói ou se desconstrói, vinculando-se ao próprio espaço da página e ao movimento de inserção dos caracteres para compor a escrita ou, ainda, o movimento de leitura do texto.

Esta escrita topográfica se constrói no movimento contínuo de deslocamento do pós-poeta/“cão negro da prosa” que segue por entre

os espaços naturais e urbanos, bem como pelo espaço da página em branco, apesar dos obstáculos verticais que encontra cada vez mais em seu caminho:

[...] on continue. L’herbe pousse. Le goudron se répand sur le sol. Les murs sont de plus en plus hauts. Les ravins de plus en plus creux. On continue, je continue, je nage dans le courant, de plus en plus vite. On continue, il faut continuer, les falaises sont à pic. Rien à faire, pas moyen de toucher les bords. Foncer dans les couloirs, les tunnels, le lit du torrent, jusqu’où. (GLEIZE, 1999, p. 11)

Estes deslocamentos têm lugar no solo, na página/solo, acompanhando e se submetendo aos “acidentes do solo”, permanecendo na superfície do real, de suas circunstâncias, eventos, percepções e sensações.

Enfim, pode-se concluir que Gleize recupera e reatualiza as obras de Baudelaire e Rimbaud por meio de sua releitura com o intuito de encontrar a matéria-prima que fornece subsídios e sustentação para sua proposta estética, ao mesmo tempo em que prolonga uma tradição poética anti-lírica já estabelecida pela modernidade.

Agradecimento

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio financeiro ao projeto de pesquisa no qual se insere este artigo.

Referências

- BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 1991.
- BAUDELAIRE, C. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 1998.
- GLEIZE, J. M. *Poésie et figuration*. Paris: Seuil, 1983.
- GLEIZE, J. M. *Léman*. Paris: Seuil, 1990.
- GLEIZE, J. M. *À noir. Poésie et littéralité*. Paris: Seuil, 1992.
- GLEIZE, J. M. *Le principe de nudité intégrale*. Paris: Seuil, 1995.
- GLEIZE, J. M. *Altitude zéro*. Paris: Java, 1997.

GLEIZE, J. M. *Les chiens noirs de la prose*. Paris: Seuil, 1999.

GLEIZE, J. M. *Néon, actes et légendes*. Paris: Seuil, 2004a.

GLEIZE, J. M. *Film à venir*. Paris: Seuil, 2007.

GLEIZE, J. M. Les chiens s'approchent, et s'éloignent. In: GLEIZE, J. M. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009. p.191-208.

GLEIZE, J. M. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009.

GLEIZE, J. M. Entretien avec Jean-Marie Gleize. *Prétexte Hors-Série* 9, 1996a. Disponível em: <<http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/bibliographie/cteurs/jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2009.

GLEIZE, J. M. La Post-Poésie: un travail d'investigation-élucidation. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.17. n. 27, p. 121-33, jul/dez. 2010.

GLEIZE, J. M. L'excès – la prose. (Exzesse - Die Prosa). *Poetenladen*. 1996b. Disponível em: <<http://www.potenladen.de/lyrik-konferenz-jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2009.

GLEIZE, J. M. *Tarnac, un acte préparatoire*. Paris: Seuil, 2011.

RIMBAUD, A. Artur Rimbaud. Carta a George Izambard; Carta a Paul Demeny. In: CHIAMPI, I. (Coord.) *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 119-124.

RIMBAUD, A. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1984.

RUSSO, A. Donner lieu: dialogue de circonstance: Gleize/Rimbaud/Deguy. *Contemporary French and Francophone Studies*, v.11, n.4, p.463-73, 2007.

THOMAS, J. J. Jean-Marie Gleize ou la poétique de l'aporie herméneutique. In: REGGIAN, C.; MAGNE, B. (Dir.). *Écrire l'énigme*. PUPS, 2007. Disponível em: <<http://www.ieeff.org/gleizeaporiehermeneutique.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

THOMAS, J. J. Formulations: acessibilidade e ostentação de la poésie extrême contemporaine. In: THOMAS, J. J; SCHIAVETTA, B. *Forme & informe dans la création moderne et contemporaine*. Cerisy-la-Salle: Noesis, 2009. p.97-137.

A leitora de romance-folhetim em *O tempo e o vento*

The reader of serial novel in O tempo e o vento

Márcio Miranda Alves

Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil
mirandaalves@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a presença das leitoras de romance-folhetim na trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. Em *O retrato e O arquipélago*, as personagens Mariquinhas Matos, Emerenciana Amaral e Dona Vanja acompanham com grande expectativa a publicação de obras que aparecem nos jornais nas primeiras décadas do século XX. Essa leitura influencia as relações pessoais das personagens, que confundem realidade e ficção e reproduzem o vocabulário das histórias em Santa Fé. Nessa representação, a corrente literária popular, identificada com as leitoras de melodramas, contrasta com a corrente erudita, aberta a novos modelos estéticos. Como aporte teórico emprega-se Gramsci (1978) e Morin (1967).

Palavras-chave: romance-folhetim; literatura popular; leitura; Erico Verissimo.

Abstract: This article analyzes the presence of serial novel readers in the trilogy *O tempo e o vento*, by Erico Verissimo. In *O retrato* and *O arquipélago* the characters Mariquinhas Matos, Emerenciana Amaral and Dona Vanja follow with great expectation the publication of works that appear in newspapers in the early decades of the twentieth century. This reading influences the personal relationships of the characters that confuse reality and fiction and reproduce the vocabulary of the stories in Santa Fe. In this representation the popular literary trend, identified with the readers of melodramas, contrasts with the erudite literary trend, open to new aesthetic models. As a theoretical approach is employed Gramsci (1978) and Morin (1967).

Keywords: serial novel; popular literature; reading; Erico Verissimo.

Recebido em 07 de novembro de 2014.

Aprovado em 05 de junho de 2015.

Introdução

A representação das práticas de leitura na Santa Fé de *O tempo e o vento* inclui, entre outros aspectos, o interesse das leitoras pelo romance-folhetim. Na perspectiva das personagens femininas, os romances seriados significam uma das poucas opções de leitura de ficção, visto que a circulação de livros é restrita e em geral um privilégio dos homens. Nesse mundo imaginário criado por Erico Verissimo os jornais não servem apenas aos homens, mais interessados no conteúdo político e ideológico. A paixão das leitoras pelo folhetim mostra que existe um público interessado em outros temas. E, se os periódicos são capazes de fomentar a curiosidade dos leitores sobre os assuntos da política, também podem exercer uma influência parecida junto às leitoras em questões de âmbito sentimental.

Em Santa Fé os romances de folhetim são recebidos por um público formado por faixas etárias, condição civil e estratos sociais diferentes, como a moça solteira de bom dote, Mariquinhas Matos, a mulher do coronel, Emerenciana Amaral, e a velha costureira e doceira, Dona Evangelina Mena, a Dona Vanja. Nesse quadro destaca-se a figura de Dona Vanja, uma das mais carismáticas do romance por conta de sua excêntrica mania de falar como as personagens das histórias da ficção. Não obstante, o emprego de palavras e expressões como “despautério”, “urbs”, “anexim” e “transeuntes” não é uma exclusividade dela. A reprodução do vocabulário folhetinesco também tem reflexos sobre o comportamento de Emerenciana Amaral, que “por influência de suas leituras dos folhetins do *Correio do Povo*, [...] usava termos como *doidivanas, tresloucados, adrede...*” (VERISSIMO, 1956a, p. 212-213).

Estas duas são leitoras entusiasmadas de folhetins, mas apresentam diferenças significativas nos traços de personalidade. Dona Emerenciana age como matriarca da família e da sociedade, responsável pela boa educação dos filhos e netos e vigia do comportamento das mocinhas. Nos bailes, fiscaliza as danças e observa com desconfiança os caixeiros-viajantes, aspirantes e tenentes, rapazes da cidade grande interessados em desfrutar as meninas indefesas do interior. Para Emerenciana, as

moças dividem-se em “sérias” e “desfrutáveis”, uma lição que certamente aprendera nos romances de amor e adultério acompanhados pelo jornal. A esposa do coronel Alvarino Amaral não tem nada de meigo e delicado, descrita como “baixa, muito gorda e cinquentona, com um buço grosso que era quase um bigode, o nariz achatado e cheio de protuberâncias, a lembrar na cor e na forma uma batata com casca [...]” (VERISSIMO, 1956a, p. 211-212).

Dona Vanja, por sua vez, é do tipo que chora sempre que recita um poema trágico, descrita pelo narrador como “uma velhinha muito asseada, com cara de querubim, cabelos completamente brancos, pele rosada e olhos claros” (VERISSIMO, 1956b, p. 58). Quanto a Mariquinhas Matos, esta tem uma participação bem restrita na trilogia e o narrador pouco se ocupa em descrever o seu temperamento. A personagem costuma ficar à janela de casa, observando a vida passar, sempre à espera de uma proposta de casamento.

Apresentadas as personagens leitoras, vejamos a seguir como o romance-folhetim insere-se na tradição literária ocidental e, por consequência natural, brasileira, passando pelo escritor francês Émile Richebourg, para posteriormente podermos interpretar a representação desse universo em *O tempo e o vento*.

O folhetim e os dramas da vida

Como bem lembra Gramsci (1978, p. 104), o romance-folhetim foi no século XIX até meados do XX um meio eficiente de difusão do jornal entre as classes populares, o que garantia sucesso político e financeiro ao empreendimento. O romance representante das “belas-letras” também poderia figurar em suas páginas, desde que contribuísse para o aumento de receita. Nesse sentido, ao se analisar a influência dos folhetins na vida literária, seja sobre os escritores ou os leitores, é preciso ter em conta que, do ponto de vista do diretor do jornal, o leitor era apenas um cliente que precisava ser agradado para continuar consumindo o produto de uma forma permanente.

Na acepção de Meyer (1996, p. 64-65), o tempo histórico do romance-folhetim está intrinsecamente ligado à organização operária e aos movimentos armados que eclodiram na Europa dentro de um contexto reacionário da classe laboriosa. Por isso, as etapas de desenvolvimento do romance-folhetim podem ser divididas entre 1836-1850, 1851-1871

e 1871-1914. Na primeira fase, a temática preponderante gira em torno do mistério e da vingança, dividida entre duas vertentes principais, o folhetim histórico e o “realista”, este inspirado em eventos da vida cotidiana e ampliado pela imaginação do escritor; a segunda fase pertence ao rocambole, em que o herói do tipo “capa-e-espada” é o protagonista de diversas aventuras fantasiosas e dá origem ao termo “rocambolesco”; já na terceira, a que nos interessa em particular, o tema são os “dramas da vida”, ou seja, a loucura, o abandono, o adultério, o crime, o amor, etc.

Neste longo período, segundo Morin (1967, p. 63-64), o romance popular de folhetim desperta interesses diferentes entre dois grupos sociais principais, tornando-se um centro de osmose entre a corrente popular, identificada com personagens da vida cotidiana empenhadas em aventuras “rocambolescas” e por vezes fantásticas, e a corrente burguesa, cujo imaginário funde-se no realismo. Essa diferenciação também se verifica na fidelidade da corrente popular aos temas melodramáticos (padrastos e madrastas, disfarces, identidades falsas, perseguição da inocência e substituição de crianças), enquanto a tendência burguesa é de preferência pelo conflito de sentimentos (dramas ou comédias triangulares do marido, do amante e da adúltera). De regra, essas duas correntes se misturam tanto na produção ficcional quanto na leitura do jornal pelos leitores populares, “onde dominam os leitores pequeno-burgueses ainda mal libertados das raízes populares, mas já semi-encaixados na cultura burguesa”. Nas palavras de Morin:

O folhetim cria um gênero romanesco híbrido, no qual se acham lado a lado gente do povo, lojistas, burgueses ricos, aristocratas e príncipes, onde a órfã é a filha ignorada do príncipe, onde o mistério do nascimento opera estranhas permutas sociológicas, onde a opulência se disfarça em miséria e onde a miséria chega a opulência; a vida cotidiana é transformada pelo mistério, as correntes subterrâneas do sonho irrigam as grandes cidades prosaicas, o reboleio do desconhecido submerge as noites das capitais, aventureiros desenfreados reinam sobre as sombras da cidade, mendicantes e vagabundos. Desse estranho casamento do realismo e do onirismo nascem admiráveis epopeias populistas [...]. (MORIN, 1967, p. 64)

Assumindo logo uma função lúdica, como defende Serra (1997, p. 23-25), o romance-folhetim atende mais a uma necessidade de divertimento do que de reflexão, consistindo em um gênero popular por excelência. Do ponto de vista do leitor, ou da leitora, havia um envolvimento grande em relação à história narrada. Ou seja, conhecer o romance que estava sendo publicado era uma espécie de “dever mundano” e cada capítulo gerava discussões em que se procurava expor uma intuição lógica ou psicológica dos eventos da ficção. Na avaliação de Gramsci (1978, p. 105), transpondo a observação para o ambiente da Itália, “pode-se afirmar que os leitores do romance de folhetim se interessam e se apaixonam pelos seus autores com uma sinceridade muito maior e com um interesse humano muito mais vivo do que, nos chamados salões cultos, as pessoas se interessam pelos romances de D’Annunzio ou pelas obras de Pirandello”.

A penetração do folhetim também tem como destaque a inclusão da mulher no campo da leitura literária, antes uma prática exclusiva dos homens por conta da linha editorial sisuda dos jornais ou pela simples censura a romances ditos imorais. Com a circulação dos romances populares, elas passam a ter um assunto em comum para discutir nos eventos sociais, uma vez que a falta de liberdade para outras atividades que não fosse a doméstica limitava as experiências do grupo feminino. É a leitora, a “sinhazinha”, portanto, o destinatário “natural” do romance-folhetim (MEYER, 1996, p. 379), geralmente provinda das classes altas e que via no folhetim uma forma de “entretenimento”. E, conforme destaca Velloso (2008, p. 223), quanto mais violento e cheio de trágicas peripécias fosse o enredo, maior era o impacto e a repercussão da história na vida cotidiana de poucos acontecimentos. “Ao conversar com as amigas e vizinhas sobre as vicissitudes amorosas da heroína ou a perfídia do galã, as mulheres envolviam a vida cotidiana na trama desses acontecimentos romanescos”.

Embora os folhetins continuem ocupando as páginas dos jornais no século XX e até no século XXI,¹ cada vez com menos força, eles já

¹ Alguns exemplos da permanência do romance-folhetim na imprensa são a publicação de *O galo de ouro*, de Raquel de Queiroz, publicado na revista *O Cruzeiro*, em 1950, e *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, em 1954, na mesma revista. O jornal *Diário Catarinense*, de Florianópolis, publicou entre 14 de janeiro 2012 e 19 de janeiro de 2013, sempre aos sábados, o romance *Você sabe de onde eu venho*, de Tabajara Ruas. A narrativa foi inspirada na participação do Brasil na II Guerra Mundial e a ação transcorre durante a campanha da Itália, na qual o Brasil participou com a Força Expedicionária Brasileira (FAB).

dão sinais de declínio a partir de 1885. Hallewell (1985, p. 140) observa que essa queda ocorre quando os jornais percebem que o sensacionalismo na cobertura de casos reais poderia ser mais eficaz do que a ficção dos folhetins. Valendo-se da experiência de sucesso do “continua amanhã”, a imprensa passa a explorar a investigação de assassinatos e julgamentos, que são narrados de forma seriada e romaneada. Nestes casos, a população acompanha diariamente, com expectativa, o desenrolar dos acontecimentos como se se tratasse de ficção.²

No Rio Grande do Sul, o forte conteúdo político-partidário dos periódicos gaúchos não significa a existência de uma relação direta entre a ideologia do jornal e o folhetim publicado, “de sorte que muitos dos folhetins divulgados num jornal liberal podem vir a ter espaço num jornal republicano” (HOHLFELDT, 2003, p. 51). Isso favorece a repetição de determinadas obras no contexto da província e a popularização de certos autores dentro de um longo período. Autores lidos nos anos 70 e 80 do século XIX continuam a ser apreciados pelo menos até a terceira década do século XX, caso de Xavier de Montépin, Paul Féval, Ponson du Terrail, Perez Escrich, Octave Feuillet, Louis Berger, Decourcelle, Jules Mary, Charles Mérouvel (Charles Chartier), Pierre Sales, Georges Ohnet, Georges Maldague (Josephine Maldague) e Émile de Richebourg, entre outros.

Richebourg e *A toutinegra do moinho*

Por sua presença em *O tempo e o vento* nas leituras da personagem D. Vanja, Émile de Richebourg (1833-1898) merece uma apresentação mais detalhada. Considerado por muitos como o autor que melhor representa o modelo estético do romance-folhetim, Richebourg escreveu várias obras do gênero, cuja publicação no *Le Petit Journal* “fazia aumentar de um dia para outro a tiragem para 100 mil exemplares”

² Pesavento (2008, p. 368) afirma que o jornal opera como uma antena de sensibilidade social e faz da banalidade do cotidiano um objeto de interesse. “A história vivida passa a ser esmiuçada, retrabalhada, torna-se presença diária nas colunas dos diferentes jornais, mobilizando a população para acompanhar, cotidianamente, o desenrolar dos acontecimentos, como se a vida fosse transposta para as páginas dos jornais como um folhetim, a ser lido com gosto e expectativa. O jornal é, pois, capaz de transformar o vivido, o acontecido, aquilo que foi em uma peça literária, criando ambiência, emoção, razões e sensibilidades, em representações em que o critério da credibilidade suplanta o da veracidade”.

(MEYER, 1996, p. 212-213). Em revistas e jornais brasileiros foram publicadas traduções de obras como *As duas rivais* (*Petite Mionne*), *A filha maldita*, *O filho dos operários ou a loucura da mãe*, *A louca*, *A viúva milionária* e *A toutinegra do moinho*.

Gramsci (1978, p. 112), para o qual *A toutinegra do moinho* é “obra-prima do gênero que deve ainda resistir”, situa as obras de Richebourg na categoria do tipo sentimental, “não político *stricto sensu*, mas no qual se exprime aquilo que se poderia definir como uma ‘democracia sentimental’”. Essa “democracia sentimental” significa que a obra do escritor consegue envolver todo tipo de leitor(a), da lavadeira à burguesa da alta sociedade, exercendo uma grande influência moral sobre a sociedade ao abordar num mesmo romance questões sociais importantes e distintas quanto às relações entre capital e trabalho, condição feminina, nacionalismo e revolução.

Esse romance de Richebourg foi publicado pelo jornal *Correio do Povo* entre 1914 e 1915. Fundado em Porto Alegre em 1895, o *Correio* era já nesta época o principal jornal do Rio Grande do Sul, com alcance na maioria das cidades gaúchas. Para um grande público este jornal significou durante muito tempo a única alternativa de contato com a literatura e outras artes em geral. Além de publicar contos no *Correio do Povo* no início da carreira de escritor, Erico Verissimo também era leitor e colaborador do jornal. Para erguer o painel histórico de *O tempo e o vento*, frequentemente recorria a consultas nas páginas do periódico, conforme revela em suas memórias (VERISSIMO, 1995, p. 303).

A trama do escritor francês inicia com a história de amor entre o tenente de artilharia Luciano de Lunière e a condessa de Morenne (Branca). Luciano parte para lutar na guerra entre França e México e fica mais de um ano ausente e sem dar qualquer notícia. Desesperançada com o futuro do relacionamento, Branca conhece o oficial de marinha Roberto de Serval e com ele se casa. Seis meses após o casamento Luciano regressa da guerra e reencontra Branca. Os dois continuam apaixonados e Branca acaba ficando grávida dele. A traição é descoberta por Roberto, que trata de arranjar um casamento para Luciano e obriga sua esposa a entregar a criança, um menino, para uma ama de criação.

O segundo drama vive o abastado João de Palizeul, primo de Branca e comandante de batalhão na Comuna de Paris. Com o fracasso do movimento, Palizeul é perseguido e foge com a filha Joana (a toutinegra) para a fronteira com a Bélgica. Hospedado em uma estalagem, acaba

sendo roubado e gravemente ferido por Tomé Coplain, que acredita ter matado a vítima. De posse dos documentos pessoais de Palizeul, Coplain assume a identidade do outro. Com o sumiço do pai, a menina é adotada pela mesma ama que ficou com Jorge, filho de Branca e Luciano. As crianças crescem juntas e, com a morte da ama, são adotadas por um velho e bondoso lenhador. Joana e Jorge prometem nunca se separar, mas Jorge acaba voltando a Paris.

Para garantir o seu sustento e do lenhador, que não pode mais trabalhar, Joana começa a cantar nas praças e mansões. Sua beleza e talento para o canto encantam a todos, que passam a chamá-la de toutinegra do moinho, referência ao local onde mora com o lenhador. Numa dessas apresentações, na mansão de Coplain, este descobre que Joana é a filha de Palizeul (supostamente morto) e mantém a farsa, dizendo ser o pai da menina. No final, após muitas reviravoltas, Palizeul reaparece na história, localiza a filha e desmascara Coplain. Joana e Jorge reencontram-se, casam-se e vivem felizes para sempre.

Como se percebe, *A toutinegra do moinho* reúne os ingredientes que bem caracterizam o romance-folhetim da terceira fase, como a busca da protagonista por sua identidade, o abandono, a luta do bem contra o mal, o amor que supera todos os obstáculos, a manutenção do sistema de classes e a uma narrativa cheia de reviravoltas. Por sinal, essas reviravoltas não chegam a causar surpresa, pois é possível prever o que vai acontecer no capítulo a seguir. É como se o romance fornecesse exatamente aquilo que o leitor do drama espera ler. Outro aspecto da obra de Richebourg, e não exclusivo deste, é a mistura da ficção com dados da história. Em *A toutinegra* encontram-se informações sobre a guerra franco-prussiana, a intervenção francesa no México, a Comuna de Paris, as campanhas de colonização da Argélia e as galés da Nova Caledônia. Esses eventos históricos servem como um pano de fundo para o drama central.

O popular e o erudito em Santa Fé

Erico Verissimo não foi o primeiro escritor brasileiro a atentar para a importância do romance-folhetim na formação do público leitor e a explorar o tema na representação literária. Bem antes dele, Machado de Assis já fazia observações sobre essas leituras. Magalhães Jr. (1958, p. 143-152) aponta que o romance de aventuras *Saint-Clair das Ilhas ou os desterrados da ilha de Barra*, de autoria de Mme de Mantolieu e

publicado em três volumes pela Garnier em 1850 com tradução de A.V. de C. e Sousa, é um dos mais citados na obra machadiana. Em geral, destaca Magalhães Jr., Machado refere-se às obras folhetinescas com ironia, emitindo através das personagens opiniões que são suas.

Em *Helena*, no capítulo III, D. Úrsula está sentada em sua poltrona a ler um conto do *Saint-Clair das Ilhas*, “enternecida pela centésima vez com as tristezas dos desterrados da ilha de Barra”. Ao que o narrador acrescenta: “boa gente e moralíssimo livro, ainda que enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo” (ASSIS, 1997, p. 282). Além destes, ainda conforme pesquisa de Magalhães Jr., também é possível encontrar na ficção machadiana referências a Visconde d’Arlincourt, Feydeau, Ernest Aimé, Octave Feuillet, Madame Craven, Alexandre Dumas e Le Sage, alguns dos autores mais traduzidos e publicados na imprensa carioca nessa época.

Em *O tempo e o vento*, o tema do folhetim surge no episódio “Chantecler”, que se passa em 1910, em que o protagonista da narrativa é o jovem idealista Rodrigo Cambará. Na primeira situação em que o assunto é colocado pelo narrador, os representantes da alta sociedade de Santa Fé participam do baile de réveillon. Considerando-se o mais desejado pelas moças solteiras da cidade, o mais culto e bem vestido, Rodrigo dança com as filhas dos principais estancieiros. Na vez de Mariquinhas Matos, a Gioconda, ele tem uma oportunidade de esnobar seu repertório literário.

Dançaram num silêncio solene. E durante o intervalo entre as duas danças, conversaram animadamente. A Gioconda procurou mostrar-se muito culta e manter a palestra num nível elevado. Achava fúteis as moças de Santa Fé: só pensavam em vestidos, festas e bobagens. Ah! Ela tinha verdadeira paixão pela literatura. Lera as obras completas de Perez Escrich, adorava Eugène Sue, principalmente *Os mistérios de Paris* e achava Richebourg assim, assim. Ultimamente ficara muito impressionada com *Os miseráveis* de Victor Hugo. A propósito, como era hipócrita a sociedade que tolerava a até adulava os grandes ladrões, ao passo que levava para masmorras os miseráveis que roubavam uma côdea de pão para mitigar a fome! Rodrigo escutava-a com polida atenção, fazendo sinais de aprovação com a cabeça, mas achando a Gioconda supinamente ridícula naquela sua exibição de “cultura”. Quando ela lhe deu uma oportunidade, desandou a falar

nos seus autores de cabeceira. E atirou sobre a moça um punhado de nomes esmagadores: Taine, Renan, Anatole France, Verlaine, Rostand... A Gioconda sacudia a cabeça, com uma expressão de perplexidade nos olhos aveludados. Não conhecia nenhum daqueles escritores. Que romances tinham escrito? Ah... Espere. Esse Rostand não foi o que escreveu *Os mistérios do Palais Royal*?

– Não – respondeu Rodrigo. – Que eu saiba, Rostand não escreveu nenhum romance. (VERISSIMO, 1956a, p. 247-248)

Por trás da postura arrogante de Rodrigo, a cena coloca em lados opostos dois tipos de cultura, a popular e a erudita, representados pela leitora do romance-folhetim e pelo leitor de obras de outras qualidades, nos termos colocados por Morin (1967, p. 63-64). Gioconda representa o grupo de mulheres para as quais a literatura restringe-se à ficção que trata dos dramas da vida, à qual tinham acesso. Para ela a erudição significa ler e comentar as grandes obras melodramáticas do romance-folhetim. Já o protagonista pertence a outro estrato social e precisa portar-se como tal. Apesar de sua formação ter sido baseada na leitura de obras do mesmo gênero, como se pode constatar em suas memórias de infância, Rodrigo procura demonstrar superioridade intelectual – o que passa necessariamente pela superação dos romances preferidos das mocinhas. Afinal, acaba de voltar de Porto Alegre com o título de doutor e traz na bagagem mais de 500 livros franceses.

Mariquinhas Matos também aparece como a leitora que fica presa aos gostos do passado e apresenta dificuldade para se adaptar à moda literária. Por ocasião de outro baile de réveillon, este em 1922 no episódio “Um certo Major Toríbio”, ela dança com o fiscal de imposto de consumo, natural de Belém, o qual está por dentro da última novidade: a poesia modernista. Este é o trecho:

Gioconda procurou exhibir cultura. Assinava o *Para Todos*, deliciava-se com os “almofadinhas” e as “melindrosas” desenhadas por J. Carlos e adorava as crônicas de Álvaro Moreyra. Seu poeta predileto era Olegário Mariano – declarou ela ao fiscal. Já leu *As últimas cigarras*? O moço não tinha lido.

– Prefiro poesia moderna, senhorita.

– Ora, nem diga!

O fiscal era exímio no passo de camelo. A propósito dum pierrô cor-de-rosa, que fazia piruetas no meio do salão, a Gioconda recitou ao ouvido do par:

*Sob a pele de alvaiade
Pierrô tem alma também
Não compreende o que é saudade
Mas tem saudade de alguém.*

Enlaçando com a mão direita a cintura de Mariquinhas e com a esquerda segurando o lança-perfume e irrigando com heliotrópio o longo pescoço da moça, o paraense atacou Olegário Mariano e os outros poetas passadistas. Eram os homens dum mundo que morria – disse. – Convencionais, acadêmicos, artificiais. A Srta. Maria devia voltar-se para as vozes novas e originais que se erguiam no Brasil e no resto do mundo, na era dinâmica e vertiginosa do rádio, do automóvel e do avião!

A Gioconda sorria, encolhia-se, de olhos cerrados. Quando a música parou por um instante, o fiscal arrastou sua castelã para a área aberta do clube, sentou-se com ela a uma mesa, pediu cerveja e depois, com bolhas de espuma no bigode de galã, recitou-lhe em meio do pandemônio um poema de Oswald de Andrade.

– Mas isso é loucura! – exclamou Mariquinhas Matos. – Não tem metro, não tem rima, não tem nexo!

– Qual! É muito boa poesia! – sorriu o moço. – É questão da gente se habituar e nos desintoxicarmos do nosso olavobilaquismo. (VERISSIMO, 1963, 496-497)

Mariquinhas Matos demonstra estar atualizada em assuntos de cinema, haja vista a assinatura da revista *Para todos*,³ mas continua atrelada aos gêneros literários considerados ultrapassados. Se anteriormente seus escritores preferidos da prosa eram os mestres do romance-folhetim, o

³ A revista *Para Todos* foi criada em 1918 e nos primeiros oito anos dedicou-se exclusivamente ao cinema. Após 1926, amplia a variedade de expressões artísticas, voltando-se para o público feminino jovem. Na capa, trazia sempre fotos e desenhos de atores e atrizes. J. Carlos, lembrado por Gioconda, foi um dos principais ilustradores da época, tendo se destacado inicialmente na revista *Careta*. Nas palavras de Sodré (1983, p. 302), J. Carlos “realizou verdadeira análise e tipificação da sociedade carioca, além da crítica política e de costumes [...]”.

que aos olhos de Rodrigo Cambará já eram coisa superada, agora ela deleita-se com a poesia parnasiana de Olegário Mariano.⁴ No entanto, o prazer literário de Gioconda é novamente atropelado por uma novidade que vem para substituir o que um dia fora a moda. Desta vez, o narrador aproveita para introduzir o tema do Modernismo no ambiente de Santa Fé e realça a oposição entre leitura popular e erudita.

Voltando no tempo cronológico da narrativa, no episódio “A sombra do anjo”, que transcorre em 1915, Dona Vanja trabalha para sustentar o sobrinho Chiru, a esposa e os dois filhos deste. Isso não significa necessariamente um sacrifício para a velhinha romântica, que anda às voltas com os seus folhetins e encontra neles motivos para encarar a vida com otimismo. Rodrigo Cambará, em suas reflexões, observa:

Tia Vanja, porém – sabia-o ele – vivia no sétimo céu. Conservara o “velocino de ouro” em casa, ganhara uma ‘nora’ e ‘netos’. E, para cúmulo da felicidade, o *Correio do Povo* estava agora publicando o mais formoso, o mais edificante dos romances: *A Toutinegra do Moinho* (VERISSIMO, 1956b, p. 234-235).

Nessa época representada em *O tempo e o vento*, o *Correio do Povo* circulava seis dias por semana, menos às segundas-feiras. O folhetim aparece geralmente no miolo do jornal, ocupando o rodapé em páginas variadas, dividindo espaço com as notícias da Primeira Guerra Mundial. Do mesmo autor, no mesmo jornal, foram publicados outros dois romances no período que vai de 1910 a 1930. Um deles em 1923, intitulado *Os filhos da milionária*, e outro em 1930, *A irmãzinha dos pobres*.⁵

⁴ Bosi (2004, p. 235) inclui Olegário Mariano (1889-1958) entre os escritores que, analisados de forma isolada em meio a uma apreciação geral negativa da geração parnasiana, tiveram “momentos de feliz expressão artística” e resistiram ao impacto do Modernismo. Especificamente sobre Olegário Mariano, Bosi afirma que este foi “o mais independente de todos” e que “perpetuando o verso tradicional até à morte, deu exemplo de um lirismo aberto e simples”. O livro *As últimas cigarras* foi publicado em 1920.

⁵ Segundo levantamento de Hohlfeldt (2003, p. 309) em jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900, Émile Richebourg foi nesse período o terceiro autor mais publicado nos folhetins da capital gaúcha, com um total de sete obras, atrás apenas de Xavier de Montépin, com oito, e Henrique Perez Escrich, com nove.

Na narrativa de *O tempo e o vento*, a morte de Emerenciana Amaral significa para Richebourg a perda de uma leitora assídua. Durante o velório, em meio a choros e lamentações, Dona Vanja aproxima-se de Rodrigo Cambará e faz o seguinte comentário:

– Que calamidade, meu filho... – murmurou ela, olhando para o caixão. E com doçura, quase a sorrir, acrescentou: – Coitadinha da Emerenciana, não vai poder ler o fim da *Toutinegra do Moinho*...

Rodrigo sorriu mas não pôde evitar que as lágrimas lhe viessem aos olhos. Bateu de leve na mão da amiga numa carícia silenciosa. (VERISSIMO, 1956b, p. 266)

Esse diálogo, embora curto, desperta uma série de novas reflexões no fluxo narrativo. Isso porque a morte de Emerenciana, o comentário inocente de Dona Vanja e outros acontecimentos do velório sensibilizam Rodrigo e revelam aspectos caros da personalidade do protagonista. Durante um passeio, ele e o padre Astolfo conversam sobre a finalidade da vida e participação do folhetim no cotidiano da sociedade.

– Vou lhe contar uma coisa, padre, que lhe dará uma ideia de como sou preso aos prazeres deste mundo, por menores que sejam. Tia Vanja me disse lá no velório que foi uma pena dona Emerenciana morrer sem ter visto o final do folhetim do *Correio do Povo*. Acho que a velhinha não disse nenhuma tolice. Viver é bom por causa duma série de coisas grandes e pequenas entre as quais está também o de ler a *Toutinegra do Moinho*. A ideia da morte me é tão desagradável que nem a certeza de ganhar o Céu me faria encarar-la com menos horror.

– E o senhor já pensou alguma vez na morte... quero dizer, a sério, como uma coisa que lhe pode acontecer a qualquer momento, amanhã, depois... agora?

– Não. Para falar a verdade, tenho a impressão de que morrer é coisa que não pode acontecer a mim, Rodrigo Cambará. (VERISSIMO, 1956b, p. 270)

Entende-se desse diálogo que, para o protagonista, a leitura de *A toutinegra do moinho* é uma “coisa pequena” da vida cotidiana, mas aceitável num contexto em que a felicidade não se restringe necessariamente a “coisas grandes”. Para Rodrigo, a ideia da morte e o

horror frente à possibilidade de a vida acabar a qualquer momento são verdades fortes demais para alguém cheio de planos a realizar, apegado aos prazeres da boa vida. A observação de Evangelina é codificada por Rodrigo Cambará como uma justificativa de redenção para os seus abusos pessoais, explícitos no adultério, no jogo e em outras luxúrias.

Além disso, na percepção de Rodrigo Cambará os romances de folhetim são indicativos de um nível intelectual inferior, mesmo que tenham feito parte de sua formação de leitor no passado. Essa postura revela a evolução do gosto literário do personagem, que salta dos romances de aventura para o romance naturalista e, posteriormente, para a filosofia francesa, e também sinaliza de forma irônica a postura soberba da burguesia, que procura referências na última moda estrangeira e menospreza o gosto popular, sempre associado às classes inferiores.

No episódio “Lenço encarnado”, em que as personagens estão envolvidas numa agitação política agravada por uma revolução, Dona Vanja continua alheia aos eventos da realidade. Seu vocabulário folhetinesco, porém, inclui novas palavras:

[...] Grande ledora de novelas folhetinescas, falava difícil, empregava vocábulos e frases que a gente em geral só encontra em livros ou notícias de jornal. Era talvez a única pessoa em Santa Fé que usava palavras como *alhures*, *algures* e *nenhures*. Nunca pedia silêncio; sussurrava: *Caluda!* Quando queria estimular alguém, exclamava: *Eia! Sus! – Caspitê!* era uma de suas interjeições prediletas. Para ela o povo era sempre *turbamulta*; mãe, *genitora*; vaga-lume, *pirilampo*; cobra, *ofidio*. Tinha seus adjetivos, advérbios, substantivos e verbos arrumadinhos aos pares. *Aspiração* nunca se separava de *lídima*. *Massa* sempre andava junto com *ignara*. E podia haver uma coisa *preparada* que não fosse *adrede?* (VERISSIMO, 1963, p. 306)

Sendo esta a segunda vez que o narrador descreve a origem do vocabulário peculiar de Dona Vanja, torna-se evidente a intenção de acentuar a influência do folhetim na personalidade da personagem. O caso de Dona Vanja com a literatura popular vai além de uma simples relação de gosto por este ou aquele gênero literário. O narrador apresenta a personagem sob um ângulo cômico, cujos trejeitos são descritos de uma maneira simpática, denotando mais inocência do que sátira. A única resistência vem da personagem Maria Valéria, que censura a velhinha por

suas roupas coloridas e a falta de senso do real. Nada a estranhar, uma vez que Maria Valéria tem por característica a praticidade, a seriedade e a disciplina.

Segundo a caracterização de Dona Vanja, todos os acontecimentos sociais passam a ter um sentido positivo, nunca trágico, e os dramas sempre devem acabar bem no final. Por isso, ela não se preocupa com o destino do sobrinho, que faz parte de uma coluna revolucionária durante a revolução gaúcha de 1923.

[...] Para ela, aquele movimento armado era apenas uma espécie de parada. Romântica, só via o lado glorioso das guerras. Recitava com frequência *O Estudante Alsaciano*, sabia frases célebres de grandes generais da História. Sonhava com ver Chiru voltar da revolução feito herói, “feliz, coberto de glória, mostrando em cada ferida o hino duma vitória”, – como dizia o poema. Não lhe passava pela cabeça a ideia de que seu querido sobrinho pudesse ser morto. (VERISSIMO, 1963, p. 306)

Neste caso, Dona Vanja parece ser influenciada também pelas leituras de romances históricos, obras em que a ação está recheada de feitos heroicos. Especificamente sobre *O estudante alsaciano*, a referência a esse poema reforça a desconexão temporal da personagem. O poema do português Acácio Antunes (1853-1927) é uma espécie de declaração de amor à França e remete à ocupação da Alemanha na região da Alsácia. Ou seja, uma manifestação patriótica que nada tem a ver com a revolução gaúcha em curso. O comportamento de Vanja pode ser um reflexo prolongado da campanha pró-França que chega a Santa Fé durante a Primeira Guerra e está representada em *O retrato*.

Em outra situação na narrativa, Dona Vanja revela que acompanha a publicação de mais um folhetim.

– Mas estou muito triste hoje... – murmurou.
– Que foi que aconteceu?
– Não leram então o *Correio do Povo*?
Flora teve um sobressalto.
– Alguma notícia ruim?
– Muito ruim. Morreu a Jacqueline Fleuriot.
– Quem?

– Então não sabem? A personagem principal d’*A Ré Misteriosa*, que o *Correio* estava publicando em folhetim. Apareceu hoje o último episódio. O jovem causídico finalmente descobriu que a ré que ele defendia tão ardorosamente, por pura piedade, outra não era que sua própria genitora. Muito tarde, tarde demais! Com a saúde minada por tantas emoções, a pobre Jacqueline, depois de abraçar o filho, entregou a alma ao Criador. Maria Valéria e Flora entreolharam-se. Uma revolução convulsionava todo o Estado, irmãos se matavam uns aos outros nos campos e nas cidades, e ali estava D. Evangelina Mena com os olhos cheios de lágrimas por causa d’*A Ré Misteriosa*. Era demais! Maria Valéria sentiu a necessidade de fazê-la voltar à realidade. (1963, p. 307)

A insistência do narrador em apontar a desconexão de Dona Vanja com a realidade poderia sinalizar um estado de demência da personagem. Não parece, no entanto, ser essa a intenção, muito embora sua insensatez possa levar a esse entendimento numa análise crítica nesse sentido. A dificuldade de Dona Vanja para separar a ficção da realidade colabora para caracterizar um determinado tipo de leitor(a), que, influenciado pela poesia e pela prosa folhetinesca, passa a considerar o cenário romanesco um mundo “possível”. Para esta personagem, não há limites definidos entre o que acontece no universo de Santa Fé e nas histórias de Émile Richebourg e Alexandre Bisson, autor de *A ré misteriosa*.⁶ A diferença é que a vida criada pelos romancistas é muito mais interessante e cheia de emoções do que a vida monótona e rotineira da pequena cidade.

Por ser uma personagem secundária, com poucas aparições na narrativa, torna-se difícil analisar de uma maneira mais profunda o perfil psicológico de Dona Evangelina. O que se pode concluir com

⁶ Alexandre Bisson (1848-1912) escreveu diversos romances e peças teatrais de grande aceitação do público. Seu maior sucesso foi com o drama *Madame X* (1908), encenado com Sarah Bernhardt no papel principal e levado ao cinema em pelo menos dez produções. No Brasil, *Madame X* foi publicado em folhetins com o título de *A ré misteriosa*, aparecendo no *Correio do Povo* entre 1922 e 1923. O romance foi adaptado para a televisão e levado ao ar na TV Tupi em 1966, com o título de *A ré misteriosa*, mesmo ano em que o cinema norte-americano apresenta uma nova produção, como *Madame X*, com a participação de Lana Turner, John Forsythe e Ricardo Montalban.

certa autoridade é que ela representa em *O tempo e o vento* o que seria a leitora-tipo do romance-folhetim publicado em jornal no início do século passado. Em um momento em que outros meios de comunicação já são uma importante alternativa para o público interessado em entretenimento, como o cinema e as revistas ilustradas, a senhora de mais idade, dona de casa, menos suscetível às transformações midiáticas e de menor poder econômico, mantém-se fiel ao folhetim. Isso, de certa forma, também acentua as tensões entre tradição e modernidade presentes em *O tempo e o vento*.

Como o modelo seriado de publicação de romances praticamente desaparece dos jornais a partir dos anos 30, Dona Vanja representaria uma das últimas seguidoras do gênero. Além disso, o interesse pelo folhetim também valoriza o produto jornal na representação da sociedade da época, tanto na função lúdica quanto no elemento agregador entre campo e cidade. Enquanto os arautos da filosofia e da literatura realista amparam-se nos livros e revistas importados, os representantes de grupos sociais menos favorecidos continuam absorvendo o que podem do jornal noticioso.

Conclusões

Em *O tempo e o vento*, a representação da leitura de obras literárias passa necessariamente pelo romance-folhetim. No universo de Santa Fé, nas primeiras décadas do século XX, o acesso aos livros é restrito a poucos e as personagens têm como única alternativa a leitura de histórias publicadas de forma seriada nos jornais.

Pelas páginas do *Correio do Povo*, as personagens Dona Vanja, Emerenciana Amaral e Mariquinhas Matos deliciam-se com estórias que retratam os dramas da vida, cujas tramas giram em torno de casos de abandono, amor e traição. Entre seus autores preferidos estão Perez Escrich, Eugène Sue e Émile Richebourg, à época considerados os mestres do romance-folhetim e que de fato eram presenças constantes na imprensa gaúcha e brasileira.

Mariquinhas Matos, a mais jovem das três leitoras, gosta de mostrar erudição aos seus pretendentes. No entanto, o narrador trata de revelar sua posição de fragilidade frente a leitores que estão atentos às novidades literárias. Em 1910, Rodrigo Cambará acaba de voltar de Porto Alegre formado em medicina, gaba-se de sua fluência em francês

e afirma ser leitor de Taine, Renan, Anatole France, Verlaine e Rostand. Mais adiante, já na década de 20, o fiscal de imposto de consumo declama versos de Oswald de Andrade, ataca o que chama de “olavobilaquismo” e expõe o fosso existente entre os leitores da corrente popular e da erudita.

Nesse contexto, Mariquinhas Matos representa a leitora que não consegue acompanhar as mudanças ditadas pelos novos tempos e que são impostas pela última moda absorvida dos grandes centros urbanos, seja São Paulo ou Paris. Na pequena Santa Fé as novidades custam a chegar e são trazidas por Rodrigo Cambará, de Porto Alegre, ou pelo fiscal do imposto, um viajante por necessidades da profissão. Versos sem metro e sem rima são tão estranhos quanto o avião, considerado uma afronta ao gaúcho que ainda tem no cavalo o seu principal meio de transporte.

As personagens Dona Vanja e Emerenciana Amaral encaram a leitura dos romances como um passatempo que transforma para melhor a vida monótona e cheia de privações para as mulheres da vila. Nas histórias melodramáticas elas tiram lições para a vida prática, principalmente no que toca a noções de moral e ética social. Se por um lado a influência do folhetim impede que as personagens enxerguem a realidade ao redor, confundido dramas reais com estórias de final feliz, por outro contribui para haver um equilíbrio na galeria de tipos da narrativa. Em outras palavras, a ingenuidade e a graça de Dona Vanja e Emerenciana Amaral fazem uma espécie de contraponto aos homens rudes e austeros, sempre preocupados com os problemas da política e prontos para uma eventual revolução.

Embora o narrador deixe transparecer em alguns momentos a intenção de ironizar a postura das leitoras, por conta de sua fragilidade frente à influência de dramas ficcionalizados em romances açucarados, não consegue evitar uma descrição carismática de suas relações com outras personagens. Afinal, a sociedade do início do século XX dispunha de poucas opções de bens culturais e o jornal era um meio eficaz de fazer com que a literatura chegasse até as famílias. Em *O tempo e o vento* as leitoras de romance-folhetim fazem dessa prática uma maneira de integração ao lazer e ao entretenimento dentro de suas possibilidades, sem o compromisso de se preocupar com questões de valor estético.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v. 1.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

GRAMSCI, Antonio. Literatura popular. In: _____. *Literatura e vida nacional*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 103-138.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

HOHLFELDT, Antonio. *Deus escreve direito por linhas tortas: o romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1967.

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim (1839-1870)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VELLOSO, Monica Pimenta. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 211-230.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento II - O retrato*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956a. v. 1.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento II - O retrato*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956b. v. 2.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento III - O arquipélago*. Porto Alegre: Editora Globo, 1963. v. 2.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. 20. ed. São Paulo: Editora Globo, 1995. v. 1.

Futuros de Arguedas

Arguedas's Futures

Marcos Natali

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil

mpnatali@hotmail.com

Resumo: A partir da reflexão sobre a morte de José María Arguedas, e portanto sobre sua herança e porvir espectral, o artigo interroga diferentes possibilidades de futuro presentes na figura do escritor peruano, encontrando-as em alguns lugares improváveis, como as obras de Roberto Bolaño e Mario Bellatin.

Palavras-chave: José María Arguedas; Roberto Bolaño; Mario Bellatin; futuro.

Abstract: Beginning with a few reflections on the death of José María Arguedas and, therefore, his inheritance and spectral future, the paper probes different possibilities contained in the figure of the Peruvian writer, finding them in some improbable places, such as works by Roberto Bolaño and Mario Bellatin.

Keywords: José María Arguedas; Roberto Bolaño; Mario Bellatin; future.

Recebido em 25 de setembro de 2015.

Aprovado em 26 de outubro de 2015.

1

O futuro de Arguedas, Arguedas e o futuro, o futuro em Arguedas, Arguedas como futuro possível, Arguedas ainda por vir.¹ Há mais de um futuro aqui, atravessando este presente, recomendando que mais uma vez seja utilizado o plural. Nesse esboço de inventário, há em primeiro lugar o futuro presente na obra de Arguedas, esse conjunto de textos já dolorosamente cortados pela preocupação com o porvir, essa escrita em estado de alerta para a qual o futuro fulgura como promessa ou horror, tanto nas cenas agônicas (em que se vislumbra o futuro do presente do escritor) quanto nas recordações da infância (onde as lembranças, quando belas, são temperadas por aquilo que veio depois, pela violência contra o futuro que a criança havia tido). Nos escritos de Arguedas, nos lamentos por aquilo que já não está, incluindo esses futuros destruídos, o que se fez foi gravar no arquivo da literatura latino-americana a história de uma série de perdas, sem ignorar a possibilidade de que a expansão e o domínio do arquivo literário já fossem eles mesmos sinais da perda maior.

Seria necessário recuperar ainda o tratamento que o futuro reservou a Arguedas, nas leituras de sua obra e também naquilo que restou da literatura no presente, onde podemos procurar rastros inesperados dos futuros do autor. Mesmo assim, mesmo aí, algo em seu nome parece permanecer extemporâneo, como se pertencesse a uma época que não chegou a ter lugar, a um tempo que não chegamos a ver, esse nome que significou uma crise na série que se esboçava na história da literatura latino-americana do século XX.

E tudo isto, vejam só, agora, quando escrevo, neste momento em que já estamos próximos do fim, já quase no futuro do colóquio sobre sua ausência, relembando a última fala do último dia, em conferência anunciada como de “encerramento”, palavra que utilizamos para casos como este e que parece condensar tudo aquilo que não quero fazer hoje, aqui, ao escrever sobre Arguedas. A própria possibilidade do *encerramento* – de um evento, mas também de uma obra, uma cultura, uma história, uma língua, uma vida – ocupa um lugar decisivo na obra de Arguedas: a possibilidade de uma extinção estar prestes a acontecer, ou

¹ Uma versão deste texto foi lida em junho de 2010 na Universidade Federal de Minas Gerais como parte do colóquio “A herança de Arguedas aos 40 anos de sua ausência” e publicada, em tradução ao espanhol, como “Arguedas y el futuro”, no periódico *Alborada Internacional*.

pior ainda, a possibilidade de estarmos já além do fim, incapazes sequer de divisar aquilo que já se perdeu.

No colóquio que marcou os 40 anos da morte de Arguedas a questão é inevitável em vários sentidos, entre eles o seguinte: este aniversário poderia ainda não estar acontecendo, é cedo demais para estarmos registrando 40 anos da ausência de Arguedas. Pode não ser de bom tom começar justamente por aí, pelo encerramento trágico e precoce de uma vida, e o problema do *tom* adequado para uma elegia é algo a que será necessário voltar (como também à questão de seu tempo: quando uma fala ou um texto deixa de ser uma elegia? Quanto tempo depois da morte?). E no entanto, como evitar esse ponto de partida, se o acontecimento derradeiro nos assombra desde tantos lugares, não só definindo a data deste nosso encontro, mas também tocando e afetando as leituras da obra, toda ela, todos esses textos heterogêneos que a partir da morte passam a ser lidos como momentos anteriores a ela?²

Mais até do que em outras circunstâncias, aqui não está disponível a alternativa de decretar a separação entre vida e obra do autor. Em primeiro lugar, a própria “obra” desautoriza essa cisão, o que significa que qualquer exercício que se propusesse a ler a obra em si, apenas a obra, encontraria nela justamente o seu fora. No caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, o próprio formato finalmente dado à obra póstuma, com a reunião em um mesmo volume de um discurso, de trechos de um diário autobiográfico, de diálogos entre seres mitológicos e de relatos ficcionais, impossibilita a separação, por seus leitores, daquilo que o livro insiste em juntar, de maneira tensa e incerta. Além disto, se há algo de obsceno em falar do suicídio do autor, de voltar a ele e de nele se demorar, o próprio texto dos *Zorros* parece nos impelir a essa tarefa dolorosa. Longe de um acontecimento que poderia ser facilmente definido como “extraliterário”, ou então como incidente pertencente a outro tempo, posterior ao livro, é o próprio texto que insiste na presença do suicídio,

² Ao longo dos 40 anos, passamos a ser assombrados também por tudo aquilo que seria associado ao espectro de Arguedas, inclusive a seu suicídio – por Mario Vargas Llosa, por exemplo, para quem a morte do autor fora uma espécie de “*chantaje al lector*” (VARGAS LLOSA, 1980, p. 110-111). Ou então que se note a ressonância que adquire a seguinte frase de Ángel Rama, que não faz referência a Arguedas: “*La modernidad no es renunciabile y negarse a ella es suicida*” (RAMA, 2004, p. 71). Na continuação do texto haverá uma ressalva: “*lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla*”.

e desde o início, na verdade desde a primeira linha da primeira página: “*En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme.*”³ No princípio, portanto, aparece, como elemento disparador da narrativa e do próprio gesto de narrar, uma morte, que quase aconteceu, após uma tentativa fracassada de suicídio. (Mas o que significa falar em *fracasso* quando é de um suicídio que se trata, como se outro desfecho fosse diferente do fracasso, como se fosse possível um final bem-sucedido?)

O suicídio é o passado que aciona a narração, o suicídio é o futuro que ela prevê, pois logo em seguida outro, ainda por vir, é anunciado. Enquanto escrevia, o autor não tinha como saber o resultado da próxima tentativa – “*si el balazo se da*”, escreverá ele nas últimas páginas, “*y acierta*” (ARGUEDAS, 1992, p. 247) –, mas o leitor, sim, esse conhecimento assimétrico interferindo no sentido daquilo que é narrado. Assim, se o presente da escrita desconhece o seu desfecho, a experiência de leitura parte de um saber triste a respeito do futuro dessas palavras proféticas que abrem o livro: sabemos que houve não um, mas dois *balazos*, e que eles “acertaram”. E é isso – essas duas balas que Alberto Moreiras chamará de marcas diacríticas encerrando o romance – que assombrará a leitura, afetando o sentido não só das profecias suicidas, mas também dos trechos em que o autor se mostra esperançoso, vislumbrando mesmo que fragilmente a possibilidade de uma recuperação através da escrita. Para Moreiras, o “suicídio suspende todos os sentimentos de vitória ou de libertação. Assim, suspende qualquer possibilidade de ‘realização’, a menos que se trate de uma realização de ‘negação’” (MOREIRAS, 2001, p. 243).

Se não é incomum um romance começar com o anúncio da morte de um personagem, se não faltam exemplos de romances em que mortos são inclusive narradores – um deles, *Pedro Páramo*, muito admirado por Arguedas – a diferença dos *Zorros* é que a morte anunciada é a do autor, de modo que, após esse início, a narração passa a ser, para o leitor, o relato do percurso do escritor em direção à própria morte, que se dará em pouco mais de um ano. (Lembremos que tudo aqui está datado, numa espécie de contagem regressiva: 10 de maio de 1968, 11 de maio, 13 de maio...). A contagem e a escrita se dão entre os dois suicídios, a morte que encerra o livro espelhando a tentativa relatada nas primeiras

³ Todas as citações do livro são de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

linhas. Esta, por sua vez, remete a um episódio anterior, de 1944, que teria levado o escritor a um período de paralisia criativa, e que, segundo ele, teria origem numa “*dolencia psíquica contraída en la infancia*”. Para trás a infância – a questão é sempre a infância –, na outra direção a morte, no futuro que é vislumbrado: “*Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio*” (ARGUEDAS, 1992, p. 7). Estamos ainda no segundo parágrafo da primeira página, e este texto já está mais extenso do que as linhas glosadas – mas como ter pressa, como não querer adiar aquilo que se anuncia como o fim?

A escrita no livro de Arguedas também vai se deter, colocando-se à espera, e retomando ainda outra espera, anterior a esta: “*En abril del 66 esperé muchos días que llegara el momento más oportuno para matarme.*” (ARGUEDAS, 1992, p. ??). O dilema será não só o momento adequado, mas também a questão prática do modo de dar fim à própria vida: “*Me resulta inaceptable el doloroso veneno que usan los pobres en Lima para suicidarse; no me acuerdo del nombre de ese insecticida en este momento.*” (ARGUEDAS, 1992, p. ??). Assimetria e desigualdade insinuam-se aqui até no acesso a formas de interromper a vida: há um método para morrer – inaceitável para ele, excessivamente doloroso – utilizado sobretudo pelos pobres da cidade grande. E mesmo se finalmente decidisse por ele, há outro obstáculo: o nome, do qual não se lembra. A quem indagar, diante da dúvida a respeito do nome do veneno? E a quem recorrer na busca de uma pistola (“*El revólver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo*”)? Além disso, “*Soy cobarde para el dolor físico y seguramente para sentir la muerte. Las píldoras – que me dijeron que mataban con toda seguridad – producen una muerte macanuda, cuando matan.*” (ARGUEDAS, 1992, p. ??). Na indefinição do sujeito resta a questão da origem que pode ter tido uma informação como essa. Quem teria sido capaz de dar essa garantia, e com que finalidade? Com quem essa experiência poderá ter sido compartilhada?

Lembremos que esse texto que se dedica a sopesar diferentes formas de encerrar a vida é escrito – é o que se lê logo na página seguinte – “*porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad*” (ARGUEDAS, 1992, p. 8). As páginas que leremos serão, deste modo, desse início até o seu fim, e exatamente no movimento entre o início e a possibilidade do fim, a verificação da validade dessa promessa: a de que a escrita seria capaz de devolver a “sanidade” ao escritor, afastando dele o desejo de morte. É o que “*se me ha dicho*”, e

mais, “*hasta la saciedad*”, de modo que o que parece faltar é *conseguir escrever*, a continuidade da vida dependendo da continuação da escrita. O texto que começa a preencher as páginas vai empurrando a morte ao futuro, aquelas marcas diacríticas finais sendo ao mesmo tempo o que é adiado e o ponto de chegada que se aproxima. E no entanto a escrita, para ser “bem-sucedida”, parece precisar alimentar-se justamente da ideia da própria morte do escritor:

...como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición.
(ARGUEDAS, 1992, p. 8)

O quadro paradoxal criado é a afirmação terapêutica da ligação entre escrita e vida, e inclusive a promessa da interdependência entre as duas, e a definição da morte como tema e fim da escrita. Esta se dedicará então à composição de um inventário do desejo de morte, desde quando, ainda criança, o autor “*quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo*”, após mais uma humilhação sofrida. “*Pero, también allí, en el maizal, sólo me quedé dormido hasta la noche. No me quiso la muerte, como*” – e passamos a outra experiência de proximidade com a morte –

no me aceptó en la oficina de la Dirección del Museo Nacional de Historia, de Lima. Y desperté en el Hospital del Empleado. Y vi una luz melosa, luego el rostro muy borroso de gentes. (Una boticaria no me quiso vender tres píldoras de seconal; dijo que con tres podría quedarme dormido para no despertar; y yo me tomé treinta y siete. Fueron tan eficaces como la imploración que le dirigí a la Virgen, llorando, en el maizal de Huallpamayo.)
(ARGUEDAS, 1992, p. 11)

De novo a importância do número: ao invés de três, tomou 37 pílulas (fica o registro do encontro com a farmacêutica, alguém com quem algum tipo de diálogo parece ter ocorrido, alguma espécie de compartilhamento da solitária agonia, podemos imaginar que através de meias palavras, com olhares que não querem dizer demais, gestos delicados). Contaram-se

as pílulas, acumulam-se as páginas: “*Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica*” (ARGUEDAS, 1992, p. 10). Qual é o número de páginas necessário – para a cura, para a morte?

2

Na parte ficcional dos *Zorros* há outra referência ao poder terapêutico da externalização da interioridade e do abjeto. Nesse caso, o exercício é estimulado não pelas instruções de um psicoterapeuta, mas por um xamã, que convence Don Esteban de la Cruz, sobrevivente da mina de Cocalón, de que conseguirá se curar quando terminar de expulsar os restos de carvão que traz dentro de si. Também aí haverá uma quantificação: cinco onças de pó de carvão é o que precisa ser expelido para se salvar. Don Esteban, oscilando entre a obediência e o ceticismo, tosse sobre folhas de jornal, em seguida pesando o catarro enegrecido (ARGUEDAS, 1992, p. 131-136 e 155). A garantia, fornecida pelo primo que descrevera o procedimento, era a experiência anterior de outro mineiro, que após cuspir sete onças de carvão vivia normalmente:

Tú, chiquito eres. Yo voy a decir: botarás cinco onzas y ¡yastá, hermano! ¡Libre quedas! Pagas precio tu vida qui'has dado al capitán polaco mina Cocalón. ¡Libre Cocalón también quedará! El aukillu sabe. (ARGUEDAS, 1992, p. 159)

Sete onças, talvez cinco, quando o peso do indivíduo for menor. Quando a conta é feita, já passamos por mais de uma centena e meia de páginas escritas. A conta é incerta, tanto num caso quanto no outro, mas a acumulação necessária para a cura parece não se dar em qualquer um dos casos, tendo o mesmo fim personagem e autor. Na verdade, à morte de don Esteban haverá uma referência no último diário (ARGUEDAS, 1992, p. 243) – aí já serão mais de 200 páginas –, mas no relato ficcional ela não chega a ser narrada, e isto justamente por causa do fracasso da grafoterapia colocada em prática pelo autor. O desfecho do tratamento do escritor impede que seja narrado até o fim o fracasso do tratamento do personagem. Jesusa, esposa de don Esteban, recomenda outra forma de externalização em busca de salvação: a confissão dos pecados, proposta repudiada por Moncada: “*Al contrario, comadrita (...). La confesión*

apura la muerte cuando hay enfermedad grave; engorda la salú cuando hay salú” (ARGUEDAS, 1992, p. 151-152).

O confessionalário, o consultório médico, a clínica psicológica: há aí uma genealogia possível da ideia da externalização do abjeto (ao lado de outra, talvez paralela e heterogênea, com a referência ao xamã).⁴ É uma esperança cuja precariedade busca apoio na aparente precisão do número – sete onças no máximo, talvez cinco. Enquanto isso, Arguedas continua escrevendo: “*Porque yo si no escribo y publico, me pego un tiro*” (ARGUEDAS, 1992, p. 14). O leitor sabe como esse duelo termina, o que não impede que a leitura de Arguedas busque brechas possíveis, futuros alternativos embutidos no passado.

É um exercício dessa ordem o que parece ocupar *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, romance de Mario Bellatin composto pela biografia ficcional de um escritor e fotógrafo japonês. No relato, futuro imaginado é que tanto Arguedas quanto Juan Rulfo, outro escritor que teria em determinado momento optado pelo silêncio, teriam vislumbrado na obra fotográfica de Nagaoka a forma de uma sobrevivência possível, possibilidade relacionada à noção de um além da literatura:

Estos tres escritores, Juan Rulfo, José María Arguedas y Nagaoka Shiki, estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quizá aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro. (BELLATIN, 2001, p.31-32)

Uma forma para o futuro, uma forma vinda do futuro, uma forma que poderia permitir a existência de outro futuro – e no entanto é uma obra que não é acessível:

Esta obra no pudo ser apreciada ni por Juan Rulfo ni por José María Arguedas. Leerla, aunque esto sea pura suposición, pues no se conoce aún el contenido real del libro, quizá hubiera evitado la muerte de estos dos escritores en la forma como ocurrió: uno en medio de la depresión motivada por no poder crear una obra de carácter totalizante, y el otro cometiendo suicidio por estar

⁴ Desenvolvo algumas dessas questões em NATALI, 2008.

incapacitado para colocar en palabras la angustia que lo atenazaba no únicamente a él sino a su nación entera. (BELLATIN, 2001, p. 39)

Pouco se sabe dessa obra, apresentada como esperança de sobrevivência de toda uma comunidade, a não ser que foi redigida numa língua desconhecida, um idioma inventado por Nagaoka (ARGUEDAS, 1992, p. 33).

Se em *Shiki Nagaoka* a língua é inacessível e inexistente, em *Lecciones para una liebre muerta* (BELLATIN, 2005) a questão será mais uma vez a língua em que se coloca a questão da língua. Fragmentos breves vão bosquejando linhas narrativas incertamente relacionadas, uma delas composta pelas lembranças que um dos narradores tem de seus encontros com o avô: “*Mi abuelo me sujetaba con fuerza la mano. Nunca más volví a verlo. Seguramente murió al poco tiempo. Pero yo en ese entonces no me enteré de nada.*” (BELLATIN, 2005, p. 13). A morte do avô só seria chorada muito mais tarde, o escritor, já adulto, percebendo que essa ausência, que já se tornara um costume, significara o fim de uma língua e de uma forma de narrar:

Empecé a recordar las historias que contaba. (...) Junto a la imagen del abuelo y el relato de macaca aparecieron también una serie de palabras dichas en otro idioma, el quechua, lengua de mis antepasados. (BELLATIN, 2005, p. 13)

“*Nunca he comentado el trance de percepción tan particular que me produjo escuchar a mi abuelo hablar en quechua*” (BELLATIN, 2005, p. 16) – mas até para o avô, afirma o narrador, o quéchua já remetia à alegria e ao transe da infância: “*Mi abuelo solía decir – y yo le creía – que las palabras en quechua lo transportaban a dulces sensaciones de la infancia*” (BELLATIN, 2005, p. 22). É esse avô do narrador que será aproximado da figura de Arguedas:

Me gustaría saber con qué palabras fue hecha la petición que, tirado en un extenso campo de maíz después de que sus compañeros de escuela se burlaron de sus expresiones en quechua, le hizo mi abuelo a su dios para que le concediera la muerte. (BELLATIN, 2005, p. 66)

No episódio que Bellatin recria, a partir do relato presente nos diários dos *Zorros*, o incidente está relacionado duplamente à língua: o sofrimento é o resultado do escarnecimento do quéchua e essa dor leva a uma súplica, na qual está em questão a língua (além do destinatário, indeterminado, deus de outro). Quais palavras, e de que língua, pergunta o narrador, foram utilizadas para rogar pela morte? O temor, insinuado apenas, é de que até na súplica o quéchua podia já estar perdido.

3

O nome de Arguedas, quando aparece no romance de Bellatin, é já uma remissão ao passado, com a frase atribuída ao escritor uma mensagem a um antepassado: “*Abuelo mío, estoy en el mundo de arriba*” (BELLATIN, 2005, p. 33). Quando o narrador, por sua vez, se apresenta também como neto, mas de Arguedas, o que surge é a esperança de que tenham sobrevivido rastros desses sujeitos no presente. Encontrar o nome de Arguedas em meio a um romance de Bellatin, assim como inseri-lo no título de um texto como este, mesmo quando associado ao futuro, é ao mesmo tempo dar testemunho de sua ausência, ausência do corpo no do *corpus*. O nome é separável do corpo (é a lição que Derrida lê em Sarah Kofman), como se a possibilidade dessa operação fosse justamente o que é próprio da morte. É como se, escreveu Derrida (2001, p. 176-179), em todo lugar em que o nome é separado do corpo, isso que acontece o tempo todo, sempre que falamos e escrevemos sobre outro, fôssemos testemunhas de uma morte, ao mesmo tempo em que buscamos protestar contra ela.

Além de personagem de Bellatin, *Arguedas* aqui aparece como título de um colóquio, título de uma conferência, “tema” de nossas elucubrações, pretexto para este texto. O que é transformado, no entanto, com a sua morte, é a possibilidade de ele ser o *destinatário* desses textos. Parece encerrar-se a possibilidade de nos dirigirmos *a* ele, cabendo-nos apenas falar “em seu nome”, sem que ele possa nos responder ou contradizer, sem que dele possa vir uma resposta inesperada. Estamos, assim, no terreno da elegia, do lamento, do tributo, com todos os riscos específicos que o gênero traz, entre eles a suposição de que sabemos o que o ausente tinha a nos dizer, isto é, a suposição de que sabemos o que perdemos.

No entanto, se insistimos na impossibilidade de falar hoje a Arguedas, ao mesmo tempo em que buscamos de certo modo partir de sua obra, surge uma dificuldade especial. Na obra, afinal, o que encontramos

é o endereçamento a mortos – Guimarães Rosa, por exemplo, falecido no ano anterior à redação deste trecho do diário:

¿Por qué me dirijo a ti? ¿Será porque has muerto y a mí la muerte me amasa desde que era niño, desde esa tarde solemne en que me dirigí al riachuelo de Huallpamayo, rogando al santo patrón del pueblo y a la Virgen que me hicieran morir, y lo único que conseguí fue que la luz del sol me entrara por la cabeza y me empapara la carne, la hiciera arder en ansias todopoderosas e inalcanzables como esas barbas de los árboles que, con el viento fuerte se sacuden causando espanto entre los animales? Hoy ya es 18, João... (ARGUEDAS, 1992, p. 21)

O que se tem a dizer a Guimarães Rosa, registre-se, é justamente o relato de uma experiência de endereçamento em que os destinatários não eram humanos (como no trecho do avô do romance de Bellatin). Não seria então uma forma de fidelidade para Arguedas tentar imaginar formas de destinação e interlocução ainda possíveis, apesar de tudo?

O cuidado com o ato de rememoração, como este no qual me detenho aqui, é também homenagem a um gesto comum a Arguedas. O falar a partir da perda, como aqui se está a fazer, é também um exercício de aproximação a um procedimento comum a diversos textos de Arguedas, onde a atenção às diversas formas da morte, ou ao momento do falecimento, ou àquilo que vem após a morte, inclusive os rituais fúnebres (o próprio entre eles) é recorrente, como se os romances *Los ríos profundos* e *Todas las sangres*, o livro *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, os contos e textos etnográficos, os versos e canções fossem um longo inventário das formas do morrer.

O deslizamento que faz o *corpus* tomar o lugar do corpo também precisaria ser motivo de reflexão aqui, sobretudo porque o que tantas vezes encontramos, nos textos em questão, é a insistência na insuficiência dos livros, a afirmação pelo autor de que havia lido pouco e que, desse pouco, pouco havia aprendido. O ceticismo diante dos livros e a recusa a conceder primazia ao literário é uma peculiaridade de Arguedas em meio à sua geração, e é possivelmente o que esteve em jogo na altercação com Cortázar, que por parte de Arguedas termina com uma resposta formulada, não na literatura, mas numa canção. Desde esse abalo a história da preferência pelo livro, da fascinação pelo livro, do livro como

política pública e metonímia mesma da política, também precisaria ser contada novamente, em tensão com as versões triunfalistas de algumas histórias literárias do continente. Se a história da expansão do livro na América Latina fosse contada a partir desta ótica, chamaria a atenção como há, em Arguedas, contrapontos ao livro.

4

Em nome de quê, em nome de quem, são formuladas essas perguntas? Em que língua? Se sabemos que o pensamento não é indiferente à língua, o que dizer sobre a língua que expõe estas reflexões? E a que língua, a que tradição, pertence o nome *José María Arguedas*? A uma, a mais de uma? É possível dizer um nome em mais de uma língua?

Se nomes próprios não são traduzíveis da mesma maneira que outras palavras, carços que resistem à passagem de uma língua particular a outra, mesmo assim algo é transformado – um pouco mais, um pouco menos – quando um nome é dito numa nova língua. O que acontece quando se fala de Arguedas nesta língua que estou falando, e o que significaria, neste caso, falar *desde* o Brasil? Aparentemente, na passagem do espanhol ao português é mínima a modificação: de “*José María Arguedas*” a “José María Arguedas”. Se na primeira palavra a mudança é clara, na segunda ela quase não se ouve, embora não seja incomum, em textos críticos brasileiros sobre o autor, a mudança de “*María*” a “*Maria*” – alteração que, se é imperceptível para quem agora me ouve, significou na folha que tenho diante de mim o desaparecimento de um acento. (A supressão do acento é menos grave que aquilo que ocorre em *Narradores de esta América*, livro de Emir Rodríguez Monegal em que Arguedas se torna “*José Miguel*”, como comenta Cornejo Polar em *Los universos narrativos de José María Arguedas*.)

O deslocamento necessário para uma leitura dos livros do autor em português não é menor, a dificuldade primeira sendo o fato de que não há nos livros apenas uma língua a ser traduzida. Assim, se é urgente que seja traduzido *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, uma urgência que já dura mais de 40 anos,⁵ a tradução é também tarefa impossível,

⁵ Mas que logo terminará! Soubemos que esta carência finalmente será corrigida, com a publicação da tradução de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* por Rômulo Monte Alto, um acontecimento a ser celebrado.

pois a questão central do livro, inclusive formalmente, é justamente a possibilidade da resistência à tradução e a elaboração de uma escrita que seja já sinal do fracasso de qualquer empreitada tradutória. Como traduzir um texto que existe simultaneamente em mais de uma língua? Como impedir que as camadas linguísticas em batalha sejam assimiladas por um terceiro elemento, numa síntese acima das línguas particulares? O risco maior, nesse caso, é convencer-se de que a literatura forneceria uma neutralidade discursiva capaz de assimilar qualquer realidade cultural (LEGRÁS, 2008, p. 1). É na atenção ao custo dessa captura que está a sensibilidade singular de Arguedas. Depois dele, num futuro do qual Arguedas ainda seria parte, a pergunta já não seria então “como é a literatura andina (ou quéchua, ou indígena)?”, mas, adaptando a formulação de Eduardo Viveiros de Castro, “como é a perspectiva andina, quéchua ou indígena sobre a literatura?” Aqui seria possível reler criticamente tanto Rama e sua afirmação do caráter suicida da renúncia à modernidade, quanto as dúvidas do próprio Arguedas sobre a viabilidade da continuação de seu projeto de escrita:

Sospecho que para seguir con el hilo de los Zorros algo más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la técnica que dominan sino el haber vivido un poco como ellos. (ARGUEDAS, 1992, p.178)

5

Roberto Bolaño escreveu sobre Macedonio Fernández, Rubén Darío, Salvador Elizondo, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Amado Nervo, María Luisa Bombal, Osvaldo Lamborghini e Rodolfo Wilcock. Escreveu sobre Mario Benedetti, José Donoso, Gabriela Mistral, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Pablo Neruda, Sergio Pitol e Antonio Skármeta. Bolaño escreveu sobre Ricardo Piglia, César Aira, Mario Bellatin, Diamela Eltit, Juan Villoro, Jorge Volpi e Rodrigo Fresán. Em suas narrativas aparecem como personagens Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Octavio Paz, César Vallejo e Enrique Lihn. Bolaño escreveu sobre Isabel Allende, Jaime Bayly e Paulo Coelho – e não escreveu sobre Arguedas.

Pensar sobre esta ausência passaria por uma consideração da peculiar geografia literária latino-americana traçada por Bolaño, território no qual algo que poderia ser chamado de “questão indígena” não chega a ganhar força. É daí que vem o interesse de ler em conjunto Arguedas e Bolaño, ler um sob a luz emitida pelo outro, essas duas obras que têm a relação entre a escrita e a morte como preocupação constante.⁶ Como o peruano, Bolaño será acusado de imaturidade, de histrionismo, de melodramático, denúncias que parecem partir da percepção de um excesso relacionado ao ato de levar a sério demais aquilo que se faz, inclusive – e talvez sobretudo – o que está em jogo nas disputas em torno à literatura. Nos dois casos os excessos estariam também da disposição para a crítica ao campo e a seus atores, chamados muitas vezes por nome e sobrenome, numa espécie de micro-história do ambiente literário latino-americano, uma história da vida cotidiana dentro da instituição literatura, com seus eventos, suas viagens e hotéis, seus jantares e recepções, suas conferências e mesas redondas.

É digno de nota, diante das incriminações que relacionam as posturas autorais à infantilidade – ou à adolescência tardia, no caso de Bolaño –, que nas duas obras tem importância a violência contra a criança. Um exemplo, extraído do texto da conferência inacabada que Bolaño preparava para ler num encontro de escritores latino-americanos em 2003: em meio a diversas referências à infância, Bolaño aborda a questão da novidade da literatura latino-americana contemporânea por um ângulo oblíquo, observando que jovens escritores teriam hoje origem na classe média ou no proletariado, e não mais na classe alta. Por isso, “*saben, pues lo vivieron de niños en sus casas, lo duro que es trabajar ocho horas diarias, o nueve o diez, que fueron las horas laborales de sus padres*”. (Insistindo na pergunta sobre a origem – “¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana?” –, responde: “*del miedo*”). (BOLAÑO, 2007, p. 176).

De repente, coloca-se no lugar do veterano, invejoso dos aspirantes a escritor: “*En realidad, me muero de envidia cuando os veo. No sólo a vosotros sino a todos los jóvenes escritores latinoamericanos.*”

⁶ Um texto que sugere a aproximação entre os dois escritores é “*Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño: a dor da história”, de Graciela Ravetti (em *Aletria* [UFMG], p. 283-295), onde se lê o romance de Bolaño a partir da tradição da narração como modo de evitar ou adiar a morte.

Tenéis futuro, os lo puedo asegurar.” (BOLAÑO, 2007, p. 177). A insinuação da inexistência de um futuro para si – este texto, efetivamente, nem chegará a ser lido, e Bolaño morrerá naquele mesmo ano –, aspecto que teria levado à inveja, adquire rapidamente outro tom:

Era broma. Ese futuro es tan gris como la dictadura castrista, como la dictadura de Stroessner, como la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que se han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra. (BOLAÑO, 2007, p. 177)

Então, após elencar os nomes de alguns jovens escritores hispano-americanos, dirá que

el panorama, sobre todo si uno lo ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas de por lo menos veinticinco escritores menores de cincuenta, menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos. (BOLAÑO, 2007, p. 178)

É a imagem final, no entanto, o que interessa aqui:

El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo. Alguno de ustedes dirá que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos. (BOLAÑO, 2007, p. 179)

Não é fácil entender o sentido que essas linhas podem ter ou avaliar a justiça da acusação. Mas se é da tradição literária latino-americana que se está tratando aqui, num trecho intitulado “*La herencia*”, poderíamos pensar na presença rotineira, em romances latino-americanos de gerações anteriores à de Bolaño (mas não só nelas), de relações sexuais violentas entre velhos e mulheres bem mais novas, às vezes meninas. Para evitar uma lista exaustiva, pensemos apenas nas cenas ao longo da obra de García Márquez (*El otoño del patriarca*, por exemplo) em que, após uma violação, uma jovem se enamora de seu violador. É essa a herança recebida por quem escreve na América Latina hoje, parece sugerir Bolaño, e é com ela que é preciso se haver.

6

“No era Rimbaud, sólo era un niño indio”, começa o conto “Dentista”, publicado na coletânea *Putas asesinas* de Bolaño. Tanta coisa já nessa primeira frase: ecos de toda uma geopolítica da literatura, referências à existência de um modelo até para a precocidade e a irrupção da novidade, noções de repetição e atraso. A herança inevitável que a literatura do presente carrega é também esta, na qual escrever é repetir uma história que já teria ocorrido em outro lugar.

O menino não é Rimbaud, o país não é a França, e o conto segue, narrando a morte na cidade mexicana de Irapuato, no consultório de um dentista amigo do narrador, de uma “índia velha”, após operação malsucedida para tratar um câncer na gengiva. O que dispara a história é portanto uma morte acidental, possivelmente resultado de um erro médico. Mais tarde, no mesmo dia, os dois amigos rememorarão juntos, num bar do subúrbio de Irapuato, uma outra sequência de erros, seu crescimento narrado como decadência: “*el lento naufragio de nuestras vidas, el lento naufragio de la estética, de la ética, de México y de nuestros chingados sueños. (...) Después crecimos y nuestras aventuras juveniles nos parecieron más bien detestables*” (BOLAÑO, 2006, p. 187). Como em outros conto de Bolaño, e à diferença de Arguedas, é a adolescência, não a primeira infância, o que se recorda com certo afeto, a convivência comum de aspirantes a artista, com o futuro que uma vez compartilharam, embora em retrospecto até o valor dessa história seja colocado em dúvida.⁷

À noite num bar, no dia da morte da anciã, senta-se com os dois amigos o adolescente José Ramírez, camponês que parece “*fluctuar entre la adolescencia y una niñez de espanto*” (BOLAÑO, 2006, p. 180) (a mutação que espreita aqui não é em direção à maturidade, portanto, mas à infância). É a narração elíptica do menino que o relato passará a se referir, história que inclui a participação numa oficina de poesia – gratuita, como o atendimento insuficiente à doente de câncer na cooperativa médica. Ao ser identificado repetidamente como um “menino índio”, Ramírez é inserido nessa outra genealogia, não aquela a que pertence Rimbaud, mas a de vítimas da indiferença do Estado, estabelecendo uma relação entre as figuras do menino índio e da índia velha, o jovem talentoso e

⁷ A nostalgia de Arguedas será também por uma espécie de comunidade, embora o pertencimento do autor a ela, mesmo quando criança, seja constantemente representado como frágil, além de ser também o resultado de violência familiar.

promissor e a anciã, morta por falta de atendimento médico satisfatório, para quem já não há futuro. Embora sua morte pareça passar a segundo plano, o conto operará na manutenção da tensão implícita entre esses dois polos, além da oposição entre o menino e Rimbaud, isto é, entre o índio e a literatura. O relato permanecerá sempre próximo da admiração condescendente na constatação de que é um “índio” que escreve bem, e o desejo de escrever que veem em Ramírez, aspiração que não é incomum nos contos e romances de Bolaño, neste caso é acrescida a diferença que resultaria da justaposição de sua história e seus anseios.

Y luego mi amigo afirmó que pocos escribían como escribía el joven que estaba a nuestro lado. Verdad de Dios: muy pocos. Y a partir de ese momento se embarcó en una exegesis de Ramírez que me dejó helado. Superior a todos, dijo. Los narradores mexicanos parecían niños de pecho comparados con este adolescente más bien gordo e inexpresivo y con las manos endurecidas por el trabajo en el campo. (BOLAÑO, 2006, p. 190-191)

O sinal se inverteu: agora são os escritores “mexicanos”, categoria que não parece dar conta de Ramírez, que em comparação perdem vitalidade. Nem resta para eles o projeto de captura da diferença cultural, a mão que escreve sendo aqui a mesma calejada pelo trabalho no campo.

Da cidade do México a Irapuato, do centro dessa cidade a seu subúrbio, das cantinas da periferia, com seus operários e mendigos, a uma casa no campo: boa parte da história da literatura latino-americana poderia ser narrada a partir de variações nesse mesmo movimento estrutural (entre centro e margem), com alterações no ponto de vista representado e no sentido do deslocamento. É uma nova versão dessa história o que será contado aqui, quando saem os dois amigos, acompanhados de Ramírez, em direção ao campo, onde ele vive, em busca de cópias de seus contos. Na narração do percurso aparecerá ainda uma citação do México de Juan Rulfo, e é mesmo uma reflexão sobre a tradição do olhar que é lançado sobre essa paisagem o que se acompanha. E como em “*Sevilla me mata*”, há insinuações de desconforto e inveja provocados pelo porvir que o outro ainda teria.

Chegando à casa precária do adolescente,

los tres nos quedamos quietos, yo diría que hechizados, contemplando la luna o mirando compungidos la exigua vivienda del adolescente o tratando de descifrar los objetos que se amontonaban en el patio: sólo distinguí con certeza un huacal. (BOLAÑO, 2006, p. 193)

No maravilhamento do narrador e do amigo, cujos olhos brilham de excitação, entre o feitiço e a vontade de desvendamento, está a perspectiva de muita literatura super-regionalista, todo um modelo cultural e literário, político e pedagógico baseado na possibilidade da captura e na desejabilidade da inclusão subordinada, em que o discurso e a instituição da literatura apareciam como receptáculos capazes de infinita assimilação, a fantasia do estado nacional-popular.⁸ No entanto, o que o narrador irá enxergar não é material fresco para a ficcionalização, mas um dilema ético: “*En aquel instante me pareció indigno lo que estábamos haciendo: un pasatiempo nocturno sin otra finalidad que la contemplación de la desgracia. La ajena y la propia...*” (BOLAÑO, 2006, p. 193). A peculiaridade daquilo que encontram, o motivo do espanto e do embaraço dos dois amigos, é que o rapaz escreve, e bem, o ventriloquismo do projeto cultural latino-americanista perdendo sua razão de ser – o fim do projeto transculturador, o encerramento do plano político-cultural de integração da diferença, o esgotamento do escritor urbano e de classe média como mediador e tradutor necessário da cultura periférica.

E à escrita de Ramírez o leitor não terá acesso, conhecendo-a apenas através de uma paráfrase parca e confusa:

...y luego mi amigo empezó a contarme un cuento de Ramírez, un cuento sobre un niño que tenía muchos hermanos pequeños que cuidar, ésa era la historia, al menos al principio, aunque luego el argumento daba un giro y se pulverizaba a sí mismo, el cuento se convertía en una historia sobre el fantasma de un pedagogo encerrado en una botella, y también en una historia sobre la libertad individual, y aparecían otros personajes, dos merolicos más bien canallas, una veinteañera drogadicta, un coche inútil abandonado en la carretera que servía de casa a un tipo que leía un libro de Sade. Y todo en un cuento, dijo mi amigo. (BOLAÑO, 2006, p. 191)

⁸ Cf. AVELAR. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina.*

Revela-se a insuficiência do relato que lemos, ou ao menos a impossibilidade da unicidade e da univocidade: a narração, que por sua vez resume uma paráfrase feita pelo dentista, é assombrada por outra, à qual não teremos acesso.

“*Lean lo que quieran*”, sussurra o menino (BOLAÑO, 2006, p. 193), mas mesmo com a leitura mantém-se a incapacidade de reproduzir ou decifrar o texto ou até de narrar a leitura. Leem, no entanto (“*El cuento tenía cuatro páginas, tal vez lo escogí por eso, por su brevedad, pero cuando lo acabé tenía la impresión de haber leído una novela.*”), e são interrompidos pela aparição do pai de Ramírez, que passa pelos três ao sair da casa, de onde se escuta o som de alguém urinando ao ar livre. A resposta à leitura virá num sonho:

Y yo soñé con la casa del joven Ramírez. La vi erguirse en medio del erial y del basurero y del páramo mexicano, tal cual era, desposeída de todo ornato. Tal como la había entrevisto durante esa noche decididamente literaria. Y comprendí durante un segundo escaso el misterio del arte, su naturaleza secreta. Pero luego apareció en el mismo sueño el cadáver de la vieja india muerta de un cáncer en la encía y olvidé todo. Creo que la estaban velando en la casa de Ramírez. (BOLAÑO, 2006, p. 195)

Volta, após a menção a um suposto segredo da arte, a morte da índia, e no sonho seu velório – o lugar onde o luto e os cuidados com seu corpo terão lugar – parece ocorrer na mesma casa em que foram testemunhas deslumbradas da obra de Ramírez. É como se a realização do projeto modernizador fosse isso: a extraordinária criação do adolescente periférico convivendo com a falta de saneamento básico e de atendimento de saúde adequado. Ou seja, mortes facilmente evitáveis continuam a ocorrer, a desigualdade no acesso a direitos continua vigente, e o espaço da leitura da literatura latino-americana passa a ser também o do velório, do luto. O retorno da anciã morta, no lugar mesmo da criação do jovem, suspende o sentimento celebratório diante da produção artística.

Ao final da história, um dia após o episódio na casa de Ramírez, o narrador volta a sonhar, dormindo em meio a um filme: “*Soñé que nos suicidábamos o que obligábamos a otros a suicidarse.*” (BOLAÑO, 2006, p. 196). Deixemos essa estranha formulação, e a tensão entre as duas possibilidades expostas nela, como desfecho deste texto, com todos os ecos que repercutem nela.

Referências

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. S. Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

BELLATIN, Mario. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BOLAÑO, Roberto. Sevilla me mata. In: BOLAÑO, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.

BOLAÑO, Roberto. Dentista. In: BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama, 2006.

DERRIDA, Jacques. *The Work of Mourning*. Trad. P-A. Brault; M. Nass. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

LEGRÁS, Horacio. *Literature and subjection*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço L. Reis; Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

NATALI, Marcos P. Grafoterapia. In: *Tessituras, Interações, Convergências: XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC, 2008.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 2004.

RAVETTI, Graciella. *Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño: a dor da história. *Aletria* [UFMG], volume especial, p. 283-295, jan./jun. 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. *Revista Iberoamericana*, XLVI, 110-111, Pittsburgh, jan./jun. 1980.

O arquivo da literatura em Borges e Calvino

The literature's archive in Borges and Calvino

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), Três Corações, Minas Gerais, Brasil
elisarmoreira@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão crítico-analítica sobre a temática do arquivo a partir das obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino. Tomando por referencial teórico o livro *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida, aborda-se, num primeiro momento, duas ficções dos escritores que têm o arquivo e a memória como tema: “A memória do mundo”, de Calvino, e “A memória de Shakespeare”, de Borges. Em seguida, busca-se compreender como o escritor argentino e o escritor italiano valem-se de sua memória literária e de seu papel de autoridade arcôntica para estabelecer um certo arquivo da literatura, identificando outros autores e obras que julgam dignos de uma sobrevida. Essas “máquinas-arquivísticas” literárias são analisadas nos livros póstumos *Esse ofício do verso* e *Seis propostas para o próximo milênio*, resultados das conferências de Borges e Calvino, respectivamente, destinadas às Norton Lectures.

Palavras-chave: literatura; arquivo; memória; Jorge Luis Borges; Italo Calvino.

Abstract: This article purposes an analytic-critic reflection about the thematic of the archive from Jorge Luis Borges and Italo Calvino's works. Having the book *Mal de arquivo*, by Jacques Derrida, as a theoretical reference, in the first moment, two fictional works from writers that have the archive and the memory as subject: “A memória de Shakespeare”, by Borges, and “A memória do mundo”, by Calvino are approached. After that, it is seeking comprehending

how the Argentinean writer and the Italian writer have their literary memory and their archontic authority to establish some kind of literature archive, identifying other authors and works that judge themselves worthy of a afterlife (*Fortleben*). These literary “archival-machines” are analyzed in posthumous books *Esse ofício do verso* e *Seis propostas para o próximo milênio*, results of Borges and Calvino’s conferences, respectively, to Norton Lectures.

Keywords: literature; archive; memory; Jorge Luis Borges; Italo Calvino.

Recebido em 30 de dezembro de 2014

Aprovado em 4 de junho de 2015

Mas a quem cabe, em última instância,
a autoridade sobre a instituição do arquivo?

Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*

Este artigo¹ propõe uma reflexão crítico-analítica sobre a temática do arquivo a partir das obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino. Tomando por referencial teórico o livro *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida, aborda-se, num primeiro momento, as relações entre arquivo e memória a partir do conto “A memória do mundo”, de Calvino, e em seguida passa-se a pensar a relação entre memória, tradição e crítica nos dois escritores, a partir da análise o conto “A memória de Shakespeare”, de Borges. Busca-se então, a partir dessas reflexões iniciais, compreender como o escritor argentino e o escritor italiano valem-se de sua memória literária e de seu papel de autoridade arcôntica para estabelecer um certo arquivo da literatura, identificando outros autores e obras que julgam dignos de uma sobrevida. Essas “máquinas-arquivísticas” literárias são analisadas nos livros póstumos *Esse ofício do verso* e *Seis propostas para o próximo milênio*, resultados das conferências de Borges e Calvino, respectivamente, destinadas às Norton Lectures.

¹ Artigo elaborado com base nas pesquisas realizadas ao longo do doutorado da autora, *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino* (MOREIRA. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*).

O arquivo e a memória

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida afirma que o arquivo assenta-se sobre três princípios básicos, os quais são sua condição mesma de persistência: um princípio histórico, que diz do momento “onde as coisas começam”; um princípio nomológico, relativo à autoridade instituinte, organizadora e hermenêutica; e um princípio topológico, referente à sua determinação espacial (DERRIDA, 2001).² Para o arquivo é essencial, assim, identificar um princípio, estabelecer um recorte, reconhecer os fragmentos, restos e vestígios a partir dos quais ele se constituirá. Se a memória for absoluta, como a do personagem borgiano Ireneo Funes (BORGES, 2007d), não há como arquivar: o arquivo só pode ser constituído pela constante concorrência entre a lembrança e o esquecimento, sem a qual não haveria, “para o arquivo, nenhum desejo nem nenhuma possibilidade” (DERRIDA, 2001, p. 44).

A memória de Funes é, pois, o avesso do arquivo: afinal, ele é marcado justamente pela tensão entre o que permanece e o que se apaga, pela pulsão de morte e pelo que a ela apresenta resistência, a pulsão do arquivo. Esse campo contraditório é o lugar mesmo do arquivo, é o contexto que vai instituí-lo: “O arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 21). A uma pulsão de morte, um desejo de destruição que, silencioso e mudo, avança sobre o tempo, responde uma pulsão de arquivo, um desejo de impressão, de registro, de repetição: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. [...] Não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição” (DERRIDA, 2001, p. 32). A possibilidade do esquecimento é quem gera, portanto, o desejo da memória, é quem a alimenta. Mas se essa memória, como em Funes, faz-se excessiva, se o arquivamento transborda qualquer limite e

² “Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico”. (DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 11, grifos originais).

prende-se à repetição exaustiva, a própria memória associa-se à pulsão de morte, e pelo esgotamento leva também à impossibilidade arquivística.

É, pois, sob o signo desse “mal de arquivo”, que ao mesmo tempo o institui e faz germinar sua destruição, que o arquivo se tece e destece, e é também sob ele que proponho esta reflexão acerca do “arquivo da literatura” a partir de Jorge Luis Borges e Italo Calvino: que “máquinas de arquivar” e quais “técnicas de arquivamento” podem atuar na conformação de um arquivo literário? Como se institui, na própria literatura, um arquivo da literatura? E, mais especificamente, como Borges e Calvino, em suas escritas, arquivam a literatura? Como imprimem sobre suas produções um pensamento arquivístico que compartilha os princípios apontados pelo filósofo francês?

O diálogo entre essas pulsões que abrigam o arquivo e que, ao mesmo tempo, nele se abrigam, pode ser identificado nos autores em questão em vários movimentos, dos quais destaco um para o desenvolvimento deste artigo, o qual acredito ser central à formação do que se chama “literatura”: partindo de uma memória literária, de um “registro do passado” (DERRIDA, 2001, p. 44), os escritores aplicam a esse arquivo instituído um “penhor do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 31), uma promessa, uma espécie de garantia de sobrevivência àquilo que ali foi “impresso”. Com esse movimento, no arquivo-literatura de Borges e Calvino são colocados em diálogo tradição, crítica e criação, de modo a explicitar o potencial “instituidor e conservador”, “revolucionário e tradicional” (DERRIDA, 2001, p. 17) que caracteriza o arquivo.

Afinal, o arquivo vincula-se não só ao passado, mas apresenta-se como uma promessa de futuro – “Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50). Se o arquivo é a possibilidade da “própria persistência no futuro” de uma memória registrada, atuar sobre o arquivo é sempre um ato de poder e responsabilidade, que pode levar a rasuras e a “assassinatos da memória” caros à humanidade. Uma vez que o arquivo comporta uma margem natural de mudanças relativas às próprias características que o constituem, ele abre-se também à ameaça do apagamento articulado, da destruição provocada por interesses escusos, da destituição de determinadas memórias cujo arquivamento não seria conveniente aos detentores do poder (ROSSI, 2010, p. 15-38). O arquivo pode, portanto, destruir ou salvar a memória.

O problema ético do arquivo e do poder arcôntico é uma das chaves de leitura pelas quais se pode ler o conto calviniano “A memória do mundo”, justamente por este tocar num dos aspectos éticos e políticos que incidem sobre o arquivo, a questão do “apagamento”. Nesse conto, o arquivo que pretende se constituir como sendo capaz de conter a “memória do mundo” é marcado pela rasura originada no interesse pessoal de seu diretor, que “escrupulosamente” decide sobre o que será registrado no arquivo e sobre o que será “apagado”. O diretor, na conversa com aquele que seria seu sucessor, Müller, assim apresenta a questão: “Porque o posto de diretor para o qual você está prestes a ser nomeado tem esse privilégio: poder dar uma marca pessoal à memória do mundo” (CALVINO, 2001, p. 131). É sob o jugo dessa “leve marca subjetiva” que o diretor afirma que a “delicada intervenção de sua mão” o levou a espalhar no arquivo algumas “opiniões, reticências e até mesmo mentiras” (p. 131):

Ouçá: a mentira é a verdadeira informação que temos de transmitir. Por isso não quis me proibir um uso discreto da mentira, quando ela não complicava a mensagem, mas, ao contrário, a simplificava. Em especial nas notícias sobre mim mesmo, acreditei-me autorizado a ser pródigo em detalhes não verdadeiros (não creio que isso possa atrapalhar alguém). Por exemplo, minha vida com Angela: eu a descrevi como gostaria que fosse, uma grande história de amor, em que Angela e eu aparecemos como dois eternos namorados, felizes em meio a adversidades de todo tipo, apaixonados, fiéis. Não foi exatamente assim, Müller [...] (CALVINO, 2001, p. 131-132).

A “mentira inocente”, no entanto, aquela que não poderia “atrapalhar ninguém”, toma o arquivo de Angela e do diretor, implicando na alteração de toda a memória ali registrada que com eles se relacionasse de alguma forma. As informações que poderiam, de algum modo, contrariar as memórias e imagens arquivadas/fabricadas pelo diretor passam a ser alvo de um apagamento contínuo:

Eu eliminava esses dados dia após dia, sem hesitar. Mas sempre temia que, em torno dessa imagem definitiva de Angela, restasse algum indício, algum subentendido, um vestígio do qual se pudesse deduzir o que ela – o que

Angela na vida efêmera – era e fazia. Eu passava os dias no laboratório a selecionar, apagar, omitir (CALVINO, 2001, p. 132).

Nesse processo abissal, o apagamento da memória leva à morte dos personagens de Angela e Müller (que o diretor descobre serem amantes) e ao apagamento de seus arquivos – o dela, pela falsificação/ criação de uma nova memória; o dele, pela exclusão e pela ausência. A memória do mundo converte-se, assim, em uma memória ameaçada: afinal, “[s]e na memória do mundo não há nada a corrigir, a única coisa que resta fazer é corrigir a realidade ali onde ela não coincide com a memória do mundo”. (CALVINO, 2001, p. 132-133).

Borges e Calvino: memória, tradição e crítica

Postas essas reflexões acerca do arquivo, é possível pensar em como as produções borgianas e calvinianas lidam com a constituição de um “arquivo da literatura”, articulando memória, tradição e crítica num diálogo que se mostra fundamental à sua própria persistência. Fazendo saltar da memória os nomes da tradição e imprimindo-os em seus textos-arquivos, os dois escritores atuam criticamente sobre um *corpus* literário e garantem-lhe uma sobrevivência renovada – uma sobrevida, para retomar a expressão cunhada por Walter Benjamin em “A tarefa-renúncia do tradutor” (BENJAMIN, 2001). Benjamin aponta a sobrevida como sendo afiançada por duas ações ligadas ao campo artístico: a tradução e a crítica. Essa sobrevida residiria, entretanto, não no fato de se “dizer a mesma coisa repetidas vezes” (BENJAMIN, 2001, p. 189), mas em sua característica de constante renovação. Ou seja, o que garante a sobrevida de uma obra, o que pode concretizá-la como um “penhor do futuro” é justamente sua retomada numa nova dicção, sua transformação e renovação contínuas.

Ao lidar com uma memória da tradição literária que se apresenta como o eco de um sonho persistente – “A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto”, afirma Ricardo Piglia (2004, p. 46) –, o escritor realiza o que Piglia vai chamar de “leitura situada” (PIGLIA, 1996), uma leitura que de certa maneira se excede e trai o que é lido, traça um desvio inesperado sobre o texto, por meio do qual o escritor estabelece com a tradição que elege para compor seu arquivo uma relação marcada muito mais pela tensão

que pela harmonia. Nesse movimento, o escritor atua criticamente em seu próprio processo criativo, elaborando estratégias narrativas que possibilitem a sobrevivência de diferentes figuras da tradição cultural e colocando num diálogo, por vezes contraditório e ambivalente, sua própria “hierarquia de escritores” e “seu modelo de clássicos”, para utilizarmos expressões do próprio Piglia.

Para aprofundar essa questão, tomarei os livros póstumos de Borges e Calvino publicados a partir de conferências destinadas às *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, da Universidade de Harvard. As *Norton Lectures* constituem-se por um ciclo de seis conferências que se realizam ao longo de um ano acadêmico, existentes desde 1926 e perduráveis até os dias atuais, e que contam a cada edição com um convidado. Jorge Luis Borges foi o convidado de 1967-1968, e Italo Calvino o de 1985-1986. As conferências de Borges foram proferidas, mas sua publicação apenas ocorreu após o falecimento do escritor, no livro *This craft of verse*, traduzido no Brasil sob o título *Esse ofício do verso* (2007a). Já as conferências preparadas por Italo Calvino não chegaram sequer a ser apresentadas, pois o autor morreu pouco antes de sua viagem a Harvard. Prontas, restaram cinco conferências, as quais foram publicadas em 1988 sob a organização de sua viúva, Esther Calvino, no livro *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (na tradução brasileira, de 1990, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*).

A memória de Shakespeare: dádiva ou prisão?

Antes, porém, de nos enveredarmos pelas conferências, proponho um breve desvio – que possibilita uma leitura da reflexão relativa à sobrevida e ao arquivamento da literatura no que estes dizem de memória, tradição, crítica e criação – até uma ficção borgiana: em “A memória de Shakespeare”, de 1980 (BORGES, 1999), a temática da memória emerge através da reflexão acerca do possuir e ser possuído pela memória de outro, por uma memória alheia. Essa “memória alheia”, não por acaso, é a memória de um dos mais canônicos escritores da literatura ocidental: William Shakespeare. O conto nos apresenta a Hermann Soergel, um escritor e estudioso de Shakespeare que se vê diante da oferta de um presente que pode aceitar ou recusar, a “memória de Shakespeare”.

Ao contrário da memória absoluta e infalível de Ireneo Funes, que o atinge como uma espécie de doença e acaba por levá-lo à morte, a memória desse outro que é Shakespeare surge na narrativa borgiana na forma de uma dádiva, de um presente oferecido de bom grado e que pode ser aceito ou não (no contexto literário ocidental poderia mesmo alguém recusar este presente, seria possível abrir mão do arquivo shakespeariano?). Nesse processo, ao tornar pública uma memória, oferecendo-a em voz alta, seu detentor a coloca numa zona de apropriação, perdendo-a e, ao mesmo tempo, tornando-a disponível para que outro dela se aposses. Nesse espaço intervalar as memórias se misturam e as ideias de posse e propriedade privada se perdem na formação de uma memória híbrida, tensionada entre duas outras. Como afirmou Daniel Thorpe, o doador da memória shakespeariana, ele acumula duas memórias, já mescladas: a dele e a de Shakespeare, que é assim parte dele próprio. A memória de Shakespeare, emblema da literatura, chega às mãos de Hermann Soergel, pois, já mediada, presenteada por um outro que com ela já se havia confundido. Repetindo o mesmo movimento do doador, aquele que é agraciado com a memória do outro também deve anunciá-lo em alto e bom som, “Aceito a memória de Shakespeare” (BORGES, 1999, p. 446).

Nessa deriva de memórias, a tradição literária e cultural torna-se disponível para ser pensada como uma prisão ou como um presente, como uma limitadora ou uma amplificadora de possibilidades ficcionais. Se a tradição é, pensando junto com Piglia, a própria memória do escritor, apropriar-se da memória de Shakespeare ou de qualquer outro não é mais do que criar espaços para o devir de sua própria memória, ultrapassando as fronteiras da personalidade e entrando num terreno coletivo e ao mesmo tempo anônimo, em que “não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal” (PIGLIA, 2004, p. 44), do qual emerge a possibilidade de uma sobrevida deslocada dessa tradição:

A memória já entrou em sua consciência, mas é preciso descobri-la. Surgirá nos sonhos, na vigília, ao virar as folhas de um livro ou ao dobrar uma esquina. O senhor não se impaciente, não invente lembranças. O acaso pode favorecê-lo ou atrasá-lo, segundo seu misterioso modo. À medida que eu vá esquecendo, o senhor recordará. Não lhe prometo um prazo (BORGES, 1999, p. 447).

A essas palavras de Thorpe a resposta de Soergel já indica sua apropriação da tradição recebida, mistura de memórias que se imbricam nos processos culturais, sendo simultaneamente o mesmo e um outro:

Shakespeare seria meu, como ninguém foi de ninguém, nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio. De algum modo *eu seria Shakespeare*. Não escreveria as tragédias nem os intrincados sonetos, mas recordaria o instante em que me foram reveladas as bruxas, que também são as parcas, e aquele outro em que me foram dadas as vastas linhas [...] (BORGES, 1999, p. 447, grifos meus).

Para fazer aflorar essa “memória latente” de Shakespeare que agora possuía, Soergel cria estratégias que passam pela “leitura, quer dizer, a releitura desses velhos volumes” (BORGES, 1999, p. 448) frequentados por Shakespeare, dos quais – apesar de não haver indícios de sua existência física (não havia um único livro em seu testamento) – todos conhecem a afinidade com o autor inglês. A partir dessa “desordem de possibilidades indefinidas” (BORGES, 1999, p. 449) que é a memória do homem, Soergel vê-se animado pela memória de Shakespeare e pelo olhar renovado que passa a ter sobre sua obra, e passa da “felicidade de ser Shakespeare” (BORGES, 1999, p. 450) ao terror da perda total da identidade. Ser Shakespeare implicava em esquecer sua própria memória, em ter seu rio subsumido pelo “grande rio de Shakespeare”, em perder a razão à medida que perdia a identidade.

Diante do pavor, a solução: presentear outro com a memória de Shakespeare e criar estratégias para apagá-la e permitir a sobrevivência da sua própria memória. Mas como isso poderia funcionar se, ao ser Shakespeare, suas memórias se confundiram num entre-lugar da tradição? O escritor se recupera, consegue não se perder em meio à herança recebida, pode ser apenas “um homem entre os homens”, mas a memória do outro continua a persegui-lo, e “de vez em quando, surpreendem-[no] pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas” (BORGES, 1999, p. 451).

Lugares de memória, arquivos literários: as *Norton Lectures* de Borges e Calvino

O arquivo – a literatura-arquivo de Borges e de Calvino – apresenta-se, assim, como um “lugar de memória”, não por provocar uma eterna repetição da lembrança, mas sim por sua característica de renovação constante.³ É, por esse viés, como lugares de uma memória arquivada que podemos pensar determinadas obras literárias, como as *Norton Lectures* de Borges e Calvino. Em seu comentário à publicação das conferências borgianas, Calin-Andrei Mihailescu aponta que elas são “um tesouro de riquezas literárias que nos chegam de forma ensaística, despojada, muitas vezes irônica e sempre estimulante” (MIHAILESCU, 2007, p. 128), uma vez que Borges apresenta uma estética que “está sempre radicada no solo primordial da literatura” e que “sua memória da literatura mundial mantém vivas as *belles lettres* enquanto ele fala” (p. 131). Ao preparar suas conferências – e isso se percebe também em outros volumes que compilam suas apresentações, como *Borges oral* (de 1979) e *Siete noches* (de 1980) –, Borges faz das mesmas território de trânsito para os mais inúmeros textos da literatura (e, por vezes, também da filosofia e da ciência) que, intermediados por sua memória, imprimem-se não só nos textos resultantes destas falas como também nas vidas e memórias daqueles que assistiram às conferências ou leram os livros a partir delas publicados. Ao eleger determinados nomes e obras para compor sua “hierarquia de escritores”, ao torná-los de algum modo memoráveis, Borges age em favor da formação de um arquivo da literatura que irá se sobrepor ao tempo.

Ao longo das seis conferências que deram origem ao livro, Borges coloca em diálogo, entre si e consigo próprio, uma série de autores que correspondem ao “seu modelo de clássicos”: encontramos de Homero a Cervantes, de Virgílio ao *Beowulf*, das *Mil e uma noites* a Shakespeare. E se, como afirma Wander Melo Miranda (2003, p. 38), “citar os mortos

³ Faz-se importante um esclarecimento em relação à utilização do termo “lugares de memória”: aproprio-me, aqui, da expressão cunhada por Pierre Nora (1993), mas investindo-a de um recorte no sentido por ele apresentado, não vinculado necessariamente à perda dos meios de memória social. Trato o “lugar de memória” como um espaço no qual é possível trazer à tona as mais diversas lembranças e imprimi-las em um suporte, um espaço no qual essas memórias arquivadas encontram sua garantia de sobrevivência e ressignificação.

ou citar um texto é trazer o passado para o presente, é infundir outra vida ao que foi citado”, podemos dizer que no movimento borgiano esses autores e textos ressurgem numa vida renovada, numa sobrevida, pois que mediada pela leitura periférica e estrábica que sobre eles lançou Borges. Como em seu “A memória de Shakespeare”, essas narrativas recuperadas já chegam à sua conferência impregnadas de uma outra memória, de uma leitura própria, do recorte particular a elas dado por um escritor que escreve da periferia da tradição literária.

A ironia e o jogo borgiano com a tradição afirmam-se já no princípio da primeira conferência do livro em questão, “O enigma da poesia”, quando ao retomar o título de sua fala o escritor aponta o que se deve esperar (ou o que não se deve esperar dele), e assim argumenta:

Passei minha vida lendo, analisando, escrevendo (ou treinando minha mão na escrita) e desfrutando. Descobri ser esta última coisa a mais importante de todas. “Sorvendo” poesia, cheguei a uma derradeira conclusão sobre ela. De fato, toda vez que me deparo com uma página em branco, sinto que *tenho de redescobrir a literatura para mim mesmo. Mas o passado não é de valia alguma para mim* (BORGES, 2007b, p. 10, grifos meus).

É interessante a opção pela palavra “redescobrir” antecipando a desvalorização total do passado nesse processo, o que cria uma espécie de paradoxo, pois que para redescobrir algo é preciso partir de uma coisa já existente, de uma informação prévia. A essa mesma palavra ele recorre ainda nessa conferência quando, ao supor um verso de sua autoria, perfaz um movimento que vai de encontro à afirmação anterior: “Muitas vezes descubro que estou apenas citando algo que li tempos atrás, e isto se torna uma *redescoberta*” (BORGES, 2007b, p. 24, grifo meu). E o próprio Borges indicará, ao longo de sua exposição, o quanto sua memória literária é fundamental à sua poética:

[...] tive muitos mestres em minha vida. Tenho orgulho de ser um discípulo – um bom discípulo, espero. E quando penso em meu pai, quando penso no grande autor judaico-espanhol Rafael Cansinos-Asséns, quando penso em Macedonio Fernández, também gostaria de ouvir suas vozes. E de vez em quando treino minha voz para imitar as suas vozes, a fim de que possa pensar como eles teriam

pensado. Eles estão sempre ao meu redor (BORGES, 2007b, p. 16-17).

Borges trama, assim, não apenas o arquivo de sua própria escritura, mas também impõe ao arquivo da literatura a memória de nomes que recupera do passado, nomes que abona numa espécie de garantia de seu valor, de seu legado para o futuro. Não à toa insiste em afirmar-se muito mais como um leitor que como um escritor. Na última das conferências de Harvard, “O credo de um poeta”, Borges ressalta esse seu papel de leitor e indica que, antes de falar sobre sua própria produção literária, gostaria de referir-se aos livros que para ele foram importantes. E traça então um extenso comentário, no qual não apenas cita os livros como diz dos motivos de sua importância para ele, assim como das peculiaridades de sua leitura dos mesmos. Nessa “lista”, encontramos as *Mil e uma noites* (nas traduções de Richard Burton, Antoine Galland e Edward William Lane), *Huckleberry Finn*, *Roughing it*, *Life in Mississippi*, *Dom Quixote*, *O cão dos Baskervilles*, *Folhas da relva*, Dostoiévski (a quem atribui uma tentativa de “infelicidade”), Thomas Carlyle, Schopenhauer, Hölderlin, Lessing, Lugones, as sagas nórdicas e a antiga poesia inglesa, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Kipling, Stevenson, Baudelaire, Robert Frost, *Moby Dick*, Homero... Este é, sem dúvida, um rol heteróclito e arbitrário, mas que não deixa de funcionar como uma pesca nas poças da memória daquilo que nela deixou marcas indelévels.

A crítica borgiana à história da literatura, aos arquivos da tradição literária e à rememoração do passado é, assim, repetidamente refutada pela própria atribuição valorativa que Borges concede a livros e autores os mais diversos, e que parece poder ser sintetizada nessa breve reflexão:

Às vezes tenho coragem e esperança para achar que talvez seja verdadeiro – que, embora todos os homens escrevam dentro do tempo, estejam envolvidos em circunstâncias e acidentes e insucessos do tempo, que de algum modo as coisas de beleza eterna podem ser alcançadas (BORGES, 2007c, p. 120).

Uma espécie de “alcance da eternidade” marca fortemente as conferências de Italo Calvino em razão, justamente, de sua morte e da impossibilidade de leitura das mesmas no evento em pauta, assim como pelo caráter propositivo que elas apresentam. Tidos como uma espécie de “testamento literário” do escritor, os textos que seriam apresentados

por Calvino em Harvard converteram-se, no momento mesmo de sua publicação, em arquivo de tradições literárias e num arquivo dele mesmo como escritor. A opção de Calvino por tratar nessas conferências de “alguns valores literários a serem conservados no próximo milênio”, conforme afirma Esther Calvino na apresentação do livro, sintetiza o ato arquivante: tem-se ali um registro do passado que, articulado e imprimido na fala (que não se concretiza como fala, mas origina o texto que a representa), é uma aposta para o futuro, para um futuro de longa duração, o próximo milênio que se inicia no século XXI em que hoje já nos situamos, mas que por sua longevidade continua apresentando-se como uma garantia vindoura.

Ressalte-se ainda que Calvino foi o primeiro escritor italiano a ser convidado como Norton Lecturer, de forma que pesam sobre ele o papel inaugural e a responsabilidade de não só apresentar uma tradição literária de longo tempo como de colocar-se como representante dessa mesma tradição, aspecto por ele mesmo ressaltado em uma breve introdução que provavelmente teria lido quando do proferimento de suas conferências:

Ladies and gentlemen, dear friends.

Deixem-me dizer, em primeiro lugar, quanto estou feliz e grato por ter sido chamado a Harvard este ano como Charles Eliot Lecturer. Com comoção e humildade penso nos Norton Lecturers que me precederam, uma longa lista que inclui muitos dos autores que mais admiro. O acaso quis que eu fosse o primeiro escritor italiano a participar dessa lista. Isso acrescenta à minha tarefa a responsabilidade especial de representar aqui uma tradição literária que continua ininterrupta há oito séculos (CALVINO, 1995, p. 9).

Mas deve-se acrescentar também a esse quadro o lugar peculiar que ocupam as *Lezioni americane* no conjunto das produções de Italo Calvino. Ainda que as conferências não sejam o primeiro material do escritor italiano a ser postumamente publicado – *Lezioni* é publicado pela editora Garzanti em 1988, mas dois anos antes já se havia publicado, sob o título *Sotto il sole giaguaro*, um conjunto de três de seus contos que restavam inéditos –, elas apresentam especial relevância por dois aspectos principais, indicados por Mario Barenghi (2009). O primeiro deles é o fato de que essas falas são o material ao qual Calvino se dedicou com maior apuro nos últimos dias de sua vida; o segundo diz do próprio caráter

desse material: é a primeira vez que Calvino, ao longo de sua trajetória literária, “projeta uma obra ensaística orgânica” – seus outros volumes de ensaios já publicados, *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*, eram uma compilação de textos escritos anteriormente –, na qual “pela primeira vez se empenha em um juízo global de sua própria atividade de narrador” (BARENGHI, 2009, p. 114, tradução minha).

Esse conjunto de fatores faz com que as “lições americanas” sejam recebidas como uma espécie de legado poético, um arquivo daquilo que o escritor considerava como válido e digno de nota, num diálogo tecido entre sua própria escrita e uma ampla tradição literária. Este é, aliás, um dos aspectos que ressalta das conferências, a amplitude e diversidade do referencial artístico e literário apresentado por Calvino ao longo das cinco conferências que compõem o livro: o índice onomástico que encerra o livro conta com mais de 150 entradas, que variam entre Ariosto e Aristóteles, Georges Perec e Baudelaire, Cervantes e Dostoiévsky, Carlo Emilio Gadda e Leonardo da Vinci. Ainda que essa lista apresente grande predominância dos clássicos europeus e de escritores italianos, reforçando, assim, uma herança cultural letrada europeia, ela apresenta certos desvios nos quais se inserem Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Augusto Monterroso, assim como Marco Polo e os quadrinhos do *Corriere dei Piccoli*, os quais contribuem para que se trace um leve desvio nessa genealogia.

Situando, na abertura à primeira conferência, seu lugar como escritor em sua “formação italiana”, Calvino deixa bem claro seu pensamento sobre a literatura: “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro; assim farei também nessas aulas. Não saberia agir de outra forma” (CALVINO, 1995, p. 9, grifos meus). É assim, considerando o passado em função do futuro, que Calvino delinea sua poética, inserindo-se ele mesmo no lugar do presente que faz o trânsito entre as temporalidades. Na primeira de suas conferências, “Leveza”, ao tentar situar sua produção e em especial seu trabalho na “retirada de peso” do mundo para tornar seu texto leve, fluido, dinâmico, assim ele se posiciona:

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... Mas se a literatura não basta para me assegurar que não

estou apenas perseguindo sonhos, então *busco na ciência alimento* para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído... (CALVINO, 1995, p. 19-20, grifos meus)

Buscar alimento, nutrir-se de uma memória, aqui apontada como literária, mas também científica: é assim que Calvino se vale da tradição, e aqui não há como não pensar no movimento antropofágico, em deglutir o passado e torná-lo uma coisa, ao mesmo tempo, igual e diversa. E, ao indicar quais são as principais fontes às quais recorre no processo deglutidor e aglutinador de sua escrita, Calvino as torna disponíveis, as recupera mnemonicamente e as inscreve num arquivo literário que é seu, mas que é também da Itália, e que é também universal. Esse arquivo da literatura, ou essa literatura arquivada, é bem representado pelas já conhecidas palavras de Calvino ao final de sua última conferência escrita, “Multiplicidade”.

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, *quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?* Cada vida é uma *enciclopédia*, uma *biblioteca*, um *inventário* de objetos, uma *amostragem* de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1995, p. 138, grifos meus).

Traçando pela literatura de Borges e Calvino um itinerário pautado pelo arquivo, procuramos algumas leituras desses princípios que se poderiam constituir nas narrativas dos autores. A primeira delas diz justamente da instituição do arquivo, que só pode se dar pela concorrência contínua entre lembrança e esquecimento: o arquivo tanto é impossível mediante o esquecimento quanto mediante uma memória absoluta. Nesse sentido, Borges e Calvino instauram em suas obras um arquivo da literatura que se formata, em especial, a partir de dois movimentos discursivos distintos. No primeiro deles, os autores criam narrativas da memória e do esquecimento, trazendo essas questões para o escopo

da imaginação e assim imprimindo às suas escritas a reflexão sobre o arquivamento. No outro movimento, eles tomam a memória literária, um “registro do passado”, como um “penhor do futuro”, atribuindo uma espécie de garantia de sobrevivência àquilo que ali foi “impresso”. Esses dois movimentos reúnem-se no arquivo-literatura de Borges e Calvino, colocando em diálogo tradição, crítica e criação e, assim, explicitando o potencial “instituidor e conservador”, “revolucionário e tradicional” que caracteriza o arquivo.

Referências

BARENGHI, Mario. *Calvino*. Bologna: Il Mulino, 2009.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de S. K. Lages. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-215.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: _____. *Obras completas*. Tradução de B. Jozef. São Paulo: Globo, 1999. v. 3. p.444-451.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de J. M. Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BORGES, Jorge Luis. O enigma da poesia. In: _____. *Esse ofício do verso*. Tradução de J. M. Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 9-28.

BORGES, Jorge Luis. O credo de um poeta. In: _____. *Esse ofício do verso*. Tradução de J. M. Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c. p. 102-126.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Ficções*. Tradução de D. Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007d. p. 99-108.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de I. Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALVINO, Italo. A memória do mundo. In: _____. *Um general na biblioteca*. Tradução de R. F. D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 127-133.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de C. M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MIHAILESCU, Calin-Andrei. Desse e daquele ofício versátil. In: BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de J. M. Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-132.

MIRANDA, Wander Melo. Archivos e memória cultural. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35-42.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Tradução de Y. A. Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução de R. Antelo. *Travessia Revista de Literatura*, Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59.

PIGLIA, Ricardo. O último conto de Borges. In: _____. *Formas breves*. Tradução de J. M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 41-47.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. Tradução de N. Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

**Memoria política y relatos de infancia:
La casa de los conejos, de Laura Alcoba,
y *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy**

***Political memories and childhood narratives: Laura Alcoba's,
La casa de los conejos (The house of the rabbits),
and Ángela Urondo Raboy's ¿Quién te creés que sos?
(Who do you think you are?)***

Silvia Cárcamo

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
silviacarcamo@globo.com

Resumen: Situamos los relatos de infancia *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, y *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy en la tradición reciente pero obstinada de la narrativa argentina que incursiona en historias de la militancia política de los años setenta. Esas narrativas de infancia proponen un trabajo arqueológico sobre el lenguaje de esa década a partir de la complejidad que supone la doble voz, infantil y adulta, que se expresa en el relato. Teniendo en cuenta las visiones de Gaston Bachelard y de Gilles Deleuze prestamos atención al sistema imagético de la infancia que estas obras construyen. Notamos que la vuelta a la lengua infantil y al lenguaje de los padres cuestiona la heroización del militante, sin renunciar por ello a la memoria. Las obras estudiadas, que muestran nuevos modos de concebir la política, también pueden ser analizadas en el contexto del debate sobre la “resistencia a la memoria” (Andreas Huyssen) y la “memoria insatisfecha (Nelly Richard).

Palabras-clave: relatos de infancia; literatura argentina actual; memoria.

Abstract: We situate the childhood narratives by Laura Alcoba and Ángela Urendo Raboy (*La casa de los conejos* and *¿Quién te creés que sos?*, respectively) among the late but obstinate tradition of Argentinian narratives of political engagement in the 1970's. These childhood narratives intent to do archeological research on the language of that decade taking into consideration the complexity of the double speech register – infant and adult – represented in the narratives. Following Gaston Bachelard and Gilles Deleuze, we have paid attention to the imagetic system of childhood that those works construct. We have also observed that the return to the children's language and to the language of the parents questions the monumentalization of political engagement, without at the same time discarding memory. These works, which show new ways of conceiving political engagement, are also analyzed in the context of the debate about “resistance to memory” (Andreas Huyssen) and “dissatisfied memory” (Nelly Richard).

Keywords: childhood narratives; contemporary Argentinian literature; memory.

Recebido em 19 de dezembro de 2014.

Aprovado em 24 de abril de 2015.

El núcleo narrativo vinculado a la experiencia política de los años setenta no cesa de manifestar su condición proliferante en la literatura argentina de las últimas décadas. El carácter polémico de dicho núcleo se agudiza más aún cuando el mismo asume críticamente los relatos de la militancia de la época. En su despliegue se exponen diferencias que permanecen todavía vivas en el debate social sobre un período político altamente frecuentado no sólo por la literatura sino también por otros discursos públicos.

Lo vemos emerger de modo sorpresivo y momentáneo en el mundo literario de Juan José Saer, desde *Glosa* (1988) a *La grande* (2005), o constituirse en la recreación de una obsesión pasada en Alan Pauls, con *Historia del pelo* (2011). El ensayo, por otro lado, señaló los aspectos más problemáticos de las interpretaciones, como lo demuestran las múltiples intervenciones críticas de Beatriz Sarlo, José Pablo Feinmann y Leonor Arfuch, protagonistas centrales en el debate intelectual argentino de los últimos años.

José Pablo Feinmann, distanciándose de la ironía de Alan Pauls o de la sutileza artística de Saer, fue a buscar en el guevarismo el origen inmediato de las prácticas de la militancia de los años setenta. En algunos escritos y particularmente en *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política* (1999)¹ acusó a esa militancia de inspirarse en la figura heroica del Che Guevara para legitimar la violencia armada.

Frente a la abundancia de expresiones testimoniales y de ficcionalizaciones en los campos de la literatura y del cine, tanto Beatriz Sarlo como Leonor subrayaron la emergencia inevitable de cuestiones éticas en las perspectivas colocadas en juego por esos relatos.

Como parte de ese núcleo narrativo al que hicimos referencia adquieren relieve en los últimos años los relatos de infancia que nos interesan. Teniendo en cuenta la problematización crítica de las cuestiones relacionadas a la memoria, a la revisión de las experiencias políticas de los años setenta y a sus relatos posteriores, abordamos la novela *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba y la obra híbrida y catártica *¿Quién te creés que sos?* (2012), de Ángela Urendo Raboy.

Las autoras eran niñas en los años setenta y escribieron, ya de adultas, relatos autobiográficos de infancia. Afectadas por la violencia vivida en los años setenta y por las opciones políticas de sus padres militantes, ellas continúan indagando a respecto de ese pasado.

En “autografemas” de infancia, para usar la expresión de Barthes (1971), Laura Alcoba y Ángela Urendo Raboy desarrollan singulares estrategias de autofiguración, alejándose de las formas canónicas del testimonio. Sostenemos que la ficcionalización y la apuesta estética que consiste en rememorar, e incluso en imaginar voces infantiles, se relacionan al desarrollo de nuevas reflexiones sobre el pasado traumático y también sobre los modos políticos de una época. Ambas obras representarían la expresión de una “memoria insatisfecha” (Nelly Richard), como analizó Jordana Blejmar, a respecto de *Diario de una princesa montonera*, otro relato de niña, de Mariana Eva Pérez. Postulamos que esas memorias de infancia pueden ser leídas como indicios de nuevas subjetividades que cuestionan las concepciones tradicionales de la participación política.

Lo que sin duda merece mayor relieve es el hecho de que ambas obras coincidan en la exploración profunda del lenguaje de la infancia y del lenguaje de la generación de sus padres, que bien podríamos llamar

¹ Ver estudio de Rita De Grandis (2006).

de arqueológica. Laura Alcoba y Ángela Urondo Raboy se refieren a las niñas reales y a sus experiencias en tiempos de violencia, pero sus textos manifiestan, por el trabajo con el lenguaje, la infancia que permanece siempre en el adulto, si estamos de acuerdo con lo postulado, entre otros, por Gaston Bachelard o Gilles Deleuze. Por eso no nos parece insignificante la construcción de un sistema imagético conectado con las visiones de la infancia.

La recuperación de las experiencias de niñas también cuestionan la entronización acrítica de los héroes, sin renunciar, por ello, a la memoria. Los episodios violentos y traumáticos pertenecen a la historia de una infancia efectivamente vivida, y al mismo tiempo describen una elaboración mítica, como lo demuestra la incesante figura de la orfandad que delinean los relatos. Un adulto que siente el vacío de la falta de los padres estaría manifestando al niño que todavía es; el hombre que vacila en el lenguaje estaría volviendo al lenguaje inseguro y creativo de los primeros años, a los balbuceos iniciales, como propone Deleuze. Trabajar el lenguaje para recuperar la infancia forma parte de la propuesta de escritura de Laura Alcoba y de Angela Urondo Rajoy.

La casa de los conejos: imágenes, mudez y secretos

Cualquier interpretación de la novela de Laura Alcoba supone considerar aspectos relacionados a la historia personal de la propia autora, marcada por la escisión entre un antes y un después de la experiencia de su infancia en Argentina.

En el breve artículo titulado “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, Mariela Peller ya señaló que el relato de la vida cotidiana de un grupo de militantes, desde la perspectiva de una niña lleva a discutir la exposición de la infancia en el contexto de violencia política. En el orden formal se destacan “los vínculos que la novela mantiene con el relato testimonial. Porque si bien el registro es claramente ficcional, el lector sabe —porque la novela se encarga de crear ese pacto de lectura con él—, que los datos que se narran tienen asidero en la realidad” (2009, p.1) Por su parte, Anna Forné, señala la ruptura con el testimonio canónico y, basada en la noción de Nelly Richard de “memoria insatisfecha”, entiende que la novela representa un cuestionamiento a las memorias oficiales o sedimentadas. Teniendo en cuenta que la narradora se llama Laura, como la autora, Forné señala el

juego autoficcional, que supone, como sabemos, el consecuente efecto de tensión entre la fabulación y la no fabulación. En el caso de la novela de Laura Alcoba obliga a tener en cuenta informaciones referidas a las circunstancias de la escritura y la circulación de la obra. Argentina fue el lugar en el que acontecieron los sucesos; Francia, el ámbito de la elaboración de *La casa de los conejos* o de *Mànege*. El primero es el título de la edición publicada en Buenos Aires en 2008, con traducción del Francés a cargo del escritor argentino Leopoldo Brizuela. La novela fue escrita originalmente en lengua francesa, y publicada en Francia por la editorial Gallimard en 2007, bajo el título de *Màneges. Petite histoire argentine*.

Los títulos, aunque diferentes en Francés y en Español, coinciden en la alusión a imágenes vinculadas a la infancia traumática. En Francés, la “calesita” (“màneges”) de la plaza a la que era llevada la niña en operaciones clandestinas para encontrar a los abuelos, pero la polisemia de la palabra hace pensar también en “manipulación”; en Español, en cambio, remite a la casa donde finalmente sucederá la masacre.

La llamada “Casa de los Conejos” se ubicaba en la ciudad de La Plata en la que vivieron, entre 1975 y 1976, la niña Laura con su madre y otros militantes del movimiento peronista *Montoneros*. Allí funcionaba, en una especie de bunker, disimulado mediante un sofisticado sistema, una imprenta clandestina. En ella se imprimía el órgano de difusión “Evita Montonera”, bajo la responsabilidad de la madre de Laura, cuyo marido, el padre de la niña, estaba preso desde antes del golpe de Estado de marzo de 1976. Para no levantar sospechas de los vecinos, instalan en la casa un criadero de conejos.

El funcionamiento de la casa, los movimientos de los habitantes y la arriesgada vida cotidiana del grupo son registrados a partir de la mirada de la niña de siete años. Clandestinizada como consecuencia del compromiso militante de sus padres, con nombre falso, la niña es retirada de la escuela e instruida para vivir la vida de los adultos dedicados integralmente a las actividades de la militancia política.

Una fuente de tensión de la novela deriva, en parte, como observó Anna Forné, de la propuesta de fabulación de una historia verdadera. La otra fuente de complejidad radica en la alternancia de dos voces: la de la Laura adulta y la de la Laura niña. La niña, más que una voz hablante es una mirada que registra. En esa diferenciación, altamente compleja, basaremos los comentarios sobre la visión de la infancia en la novela.

Al comienzo, una primera persona, presentada con el nombre de la autora, declara que el estímulo para la escritura de la obra surgió en ocasión del viaje de visita a Argentina en el 2003. La novela se presenta como una acción de homenaje a la memoria de Diana Teruggi, a quien el libro está dedicado y a quien identifica explícitamente en el vocativo:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. (ALCOBA, 2012, p. 12)

La Laura adulta vuelve a evocarla en las últimas páginas de la novela, ahora vinculada a la memoria de la niña Clara Anahí, la hija expropiada de Diana Teruggi: “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza.” (ALCOBA, 2012, p. 134). En ese final, y en el comienzo, se manifiesta la lejanía respecto a los hechos sucedidos, aunque el vocativo indique la intención de traer a la escena la presencia fantasmal de Diana. En el resto de la novela, en cambio, desde la posición enunciativa de la niña, la narración en tiempo presente es la propia de la modalidad del diario personal, por el cual Laura se presenta de la siguiente manera:

tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño.” (ALCOBA, 2010, p. 18)

En la secuencia anterior al fragmento que acabamos de citar, la niña cuenta el relato que escuchó de los adultos sobre militantes que fueron presos a causa de un bebé, quien señaló un cuadro detrás del cual había un escondite. La niña narradora concluye “Todos están presos ahora, por culpa del niño que apenas sabía hablar” (ALCOBA, 2010, p.17)

Los niños deben compartir el compromiso político de los adultos, pero lo hacen de una manera imperfecta; en consecuencia, recae sobre ellos la sospecha de la incapacidad, por la propia naturaleza, de actuar como los militantes. Son, por lo tanto, objeto de la desconfianza de los adultos.

La Laura niña y la Laura adulta no son idénticas. Esa diferencial instala posiciones temporales colocadas en tensión. Una de esas temporalidades corresponde al registro de la niña. La otra, en cambio, establece la distancia tensa entre el pasado infantil y el tiempo presente de la adulta. La primera narradora no juzga; la segunda, en cambio, no puede evitar el juicio a sus padres y la recuperación de sensaciones desagradables.

La consulta al archivo, formando parte de la novela, se suma a la experiencia vivida, a la memoria. Pocos meses después de la salida de Laura y de su madre de La Plata y de Argentina, la “Casa de los conejos” fue bombardeada en una operación espectacular del Ejército, en el cual fueron asesinados los militantes que se encontraban en la casa. Allí murió Diana Teruggi, personaje de la historia infantil a quien se dedica la novela, y allí desapareció Clara Anahí, hija de Diana y uno de los niños expropiados en Argentina.

La narradora adulta reconstruye en la escritura esa Argentina de los años setenta para emprender lo que la narradora niña estaría imposibilitada de realizar: un trabajo arqueológico sobre imágenes, gestos, lenguajes, sensaciones de otra época que quedaron en la memoria como restos. Se despliega en la novela de Laura Alcoba la investigación arqueológica sobre el lenguaje de la militancia setentista y el trabajo de archivo sobre lo no vivido que completa la historia vivida. Memoria e Historia parecen precisarse mutuamente.

En uno de los capítulos más interesantes, la narradora adulta relata sus indagaciones filológicas sobre la palabra “embute”, grabada en la memoria desde los tiempos vividos en la “Casa de los Conejos”. La búsqueda en diccionarios y textos la lleva a la sorprendente comprobación de que esa palabra usada por militantes –la imprenta de la “Casa de los conejos” era un “embute”– había desaparecido de la lengua o correspondía a otros significados distanciados del sentido que ella conocía.

La palabra permaneció en la memoria como resto, como ruina, y emerge como anacronismo lingüístico unas décadas más tarde. La “Casa de los conejos” permanece también como una ruina, en la calle 30 de la ciudad de La Plata. Esa ruina, con vestigios del bombardeo, forma parte

de la memoria del presente, lugar de rememoraciones y celebración de un episodio traumático de la historia argentina.²

La atención concentrada en el lenguaje, que los conduce a interrogar la lengua secreta de los padres, los usos particulares de las palabras, de los dichos, consignas y estilos propios de la política argentina de los años sesenta y setenta, también son marcas relevantes de la poética de la memoria de otros escritores que vivieron en la infancia historias traumáticas, como Ángela Urondo Raboy y Nicolás Prividera.³ En algunos casos, como es más evidente en la primera, el trabajo arqueológico se realiza desde una inevitable, orgullosa y sentida orfandad.

Particularmente impresionante resulta la casi inexistencia del registro de intervenciones de habla espontánea de la niña en *La casa de los conejos*. Ella registra minuciosamente: recibe órdenes, acepta pedidos, escucha los comentarios de los adultos, ve y observa con atención cada lugar, cada movimiento. Significativamente, Laura no habla: son los otros los que se dirigen a la niña. A modo de comprobación, presentamos algunos ejemplos:

Mi abuelo me comunica que mi madre acaba de llamar por teléfono (p. 25)

Mi padre pidió que le escriba todas las semanas. Me dijo que leerme, claro, le ayudará” (p.26)

Mi madre de pelo rojo avanza a paso firme, sin decirme palabra. Entre ella y la muñeca, yo sigo su impulso, y no me atrevo a romper el silencio” (p. 35)

Volvemos a la cocina donde mi madre y la señora se juntan, contra la pared, a discutir algo” (p. 36)

Yo juego un poco con ellos, juegos a los que no estoy nada habituada. Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad (p. 42)

² La “Casa Mariani-Teruggi” es monumento histórico nacional, dirigido por Chicha Mariani, suegra de Diana y madre de Daniel Mariani, esposo de Diana. Ver <<http://procesosconstructivos.files.wordpress.com/2012/05/casa-mariani-teruggi.pdf>>

³ Prividera dirigió el documental “M”, sobre la desaparición de su madre, en marzo de 1976. Más recientemente, en “Los padres de la patria” (2012) coloca como centro de la película los violentos y contradictorios discursos fundacionales de la nación. En *Restos de restos* incursiona en los enunciados enigmáticos oídos en su infancia.

–Lo lamento, pero tengo que empezar todo desde el principio. Explicale vos a la nena...!y que se calle, carajo!
(p. 44)

–¡No jugués más a eso! ¿Me entendiste?
Yo bajo la cabeza y me pongo a llorar” (p. 61)

Entonces mi abuela empezó a hablarme a mí, que estaba a sus espaldas (p. 86)

Yo no consigo hablar. Miro al ingeniero espantada. (p. 100)

Yo todavía era incapaz de decir palabra. Felizmente, Diana habló por mí.

Muda todavía, yo asiento con un movimiento de cabeza.
(p. 109)

–¿Viste esa mujer? La torturaron, pero no cantó. Le hicieron cosas horribles, sabés, cosas que no son para contarle a una nena como vos. Pero no abrió la boca. Aguantó todo sin decir una palabra.

Yo no insistí en saber en qué consistían esas “cosas”. Yo también sé callarme, sí. (p. 111)

Pero tal vez no sea tan clara la existencia de dos lenguajes que identificarían, con precisa nitidez, dos momentos de la vida de Laura. El habla de la niña se muestra irremediabilmente contaminada por la experiencia posterior, por la vivencia y por el aprendizaje del sujeto adulto, del mismo modo como en su relato adulto aparece la voz de la niña. Preferir “mi madre” en lugar de “mi mamá”, conocer una palabra refinada en el Español del Río de la Plata como “postigo” muestran la interferencia de las modalidades lingüísticas de la adulta en la voz infantil.

Para la Laura adulta – o más precisamente, para la construcción textual de la Laura que está escribiendo la novela –, el recuerdo del pasado llevaba a ordenar los hechos, para lo cual antes era preciso transformar “en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversaciones”(2012, p. 47). Con admirable claridad, Bachelard ayuda a aproximarnos a ese proceso complejo cuando escribe que “La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un amontonado de recuerdos. Toda nuestra infancia está por ser reimaginada.” (1988, p.94). El desafío de Laura Alcoba consiste en situarse en el campo de la memoria con el lenguaje de la literatura, es decir, de la imaginación, y ensayar con él la distancia crítica.

¿Quién te creés que sos?: figuras, palabras y juegos de infancia.

Ángela Urondo Raboy creció ignorando la identidad de sus padres, el poeta Francisco “Paco” Urondo y la periodista Alicia Raboy. Sólo de adulta, conoció los episodios ocurridos en Mendoza en 1976, cuando su padre, cercado por el aparato represivo, tomó una pastilla de cianuro para no ser preso con vida (o, según otra versión, la defendida por Ángela, fue capturado vivo y después asesinado). En ese mismo enfrentamiento, Alicia Raboy fue secuestrada y permanece hasta hoy desaparecida. Ángela, que estaba con su madre y contaba con apenas once meses, fue dejada en un Centro clandestino de detención, llevada después a un orfanato y finalmente adoptada por familiares de la madre. A pesar de los lazos familiares, la pareja adoptante impone un extraño silencio sobre la vida de los padres biológicos. Cuando ya es una joven, Ángela entra en crisis, emprende la búsqueda de su identidad y promueve la “desadopción”, en un proceso que la conduce simultáneamente a la participación política y a la expresión artística.

Del libro de Ángela titulado *¿Quién te creés que sos?*, fue dicho que “es una combinación de testimonio, diario íntimo y biografía” (ENRIQUEZ, 2013, p. 1). Como en el caso de *La casa de los conejos*, y por las mismas razones, la lectura de los textos de Ángela no admite ignorar la vida de la autora. Por ello, los géneros del testimonio, del diario íntimo y de la biografía son casi inevitables. Ángela escribe en sus blogs, *Pedacitos de Ángela, Urondo e Infancia y Dictadura*, que preceden al libro, para contar su historia, profundamente signada por la historia de la participación de sus padres en la lucha política de los años setenta. Ángela cultiva la exposición de su historia y de su imagen, apareciendo en la televisión o prestándose a que otros cuenten su historia, como sucede en el libro *En mi nombre. Historias de identidades restituidas* (2014), de Ángela Pradelli.

En su relato de infancia se reconoce la conciencia de la adulta que debe imaginar a la niña que ella fue para llenar un vacío que identifica en el origen. Ángela precisa nombrar y restablecer una relación con los padres de los cuales no conserva ninguna memoria. La negación de la memoria como decisión familiar redundó en la falta de voces y de imágenes, de modo que el trabajo de escritura será también el de la recuperación de las imágenes y de las voces negadas. Antes, y como una obsesión, debe inventar los recuerdos del breve y agitado período

en el que vivió con sus padres. Se exige a sí misma imaginar un modo de dirigirse a ellos, lo cual implica elaborar la lengua de la infancia. Como también fue escamoteado el círculo de amistades de Paco Urendo y de Alicia Raboy, donde militancia y trabajo se identificaban, la autora propone recuperar el contexto humano negado. Entre la investigación en búsqueda de voces y el sueño, la memoria de Ángela imagina y se manifiesta en ensoñaciones.

La elaboración de un universo imagético vinculado a la infancia se reconoce como estrategia de la autora adulta para rememorar imaginando. Cabe volver a la pregunta esencial de Leonor Arfuch, inspirada, a su vez, en indagaciones de Maurice Halbwachs:

La pregunta sobre “cómo usamos nuestras imágenes mentales del presente para reconstruir el pasado” obtendrá hoy sin duda diferentes respuestas, pero sin contrariar justamente esa focalización *en el presente* y esa cualidad *social* –aun la autobiográfica– que el autor destacara como constitutivas, así como el hecho evidente y no por eso menos perturbador de que sólo los individuos– y no los grupos, las instituciones, *recuerdan*. (ARFUCH, 2008, p.78)

No puede ignorarse el hecho de que Ángela actúa y escribe en un presente significado socialmente, y que ella no ignora modos contemporáneos de comunicación y expresión, como lo indica el hecho de que antes de la aparición en el libro, los textos circularan en los blogs de títulos significativos, conectados, a su vez, con otros blogs, como el “Diario de una princesa montonera”, de Mariana Eva Pérez, otra hija de desaparecido. Para Jordana Blejmar ese blog de Mariana, que antecedió igualmente al libro del mismo título, publicado por la editorial “Capital Cultural”, la misma que editó el libro de Ángela, introduce nuevas y singulares vías de circulación de la memoria:

Estas conexiones rizomáticas entre los blogs construyen un mapa de estéticas e inquietudes sobre la historia reciente y sus efectos en el presente, vinculadas a una memoria generacional, que circulan por fuera de espacios de intervención cultural y divulgación de memorias de más larga data como el cine y la literatura. (BLEJMAR, 2012)

¿Quién te creés que sos? está concebido como conjunto de fragmentos que logra una sólida unidad gracias al trazado de redes. Los materiales dispersos se conectan entre sí, y simultáneamente, por la misma lógica relacional, los textos se abren a un territorio extratextual. Las conexiones internas y externas revelan la lógica del blog. Como sintetiza Blejman, los blogs tienen como característica esencial “el ser espacios de autorrepresentación y puestas en escena de un yo que esconde tanto como lo que dice mostrar” (BLEJMAN, 2012). Esa marca pasa del blog al libro. En el de Ángela se exhibe la trayectoria de la investigación emprendida por ella misma, cuyo momento culminante se revela en la última parte, compuesta de un texto único. Es la carta que Ángela dirige a sus padres usando un género casi anacrónico para su generación como lo es la carta personal, pero que sin embargo abunda en los blogs.

La expresión elegida para dirigirse a los padres en el encabezamiento de la carta (“Queridos papis”) recupera la expresión infantil que evidentemente Ángela nunca tuvo oportunidad de pronunciar. Uno de los trazos del lenguaje infantil de *¿Quién te creés que sos?* consiste en las citas, sin comillas, incorporadas al discurso de la autora, de juegos verbales para niños, de restos de literatura infantil y juvenil, de canciones de cuna. Como vestigios de un lenguaje del pasado en el habla de la Ángela adulta, funcionan a modo de recursos para instalar el juego irónico. “Miguitas de pan en el camino” (p. 62) evoca la aterrizante historia de Hansen y Gretel; “Serán felices y comerán perdices” (p.102) reitera el clásico final de los cuentos de hadas; “hubiera sido un buen final si taza, taza, cada uno se hubiese para casa” (p. 176), recupera versos de niños; “Espejo, espejito” (p. 199) alude a la madrastra mala del cuento; “María Santana” (p. 109), rememora una de las más conocidas canciones de cuna de la tradición católica, que Ángela conecta a su orfandad y a su niñera. “Annie, la huerfanita” (p. 111), “Heidi (p.110) provocan identificaciones basadas en las desventuras de personajes de la literatura infantil para niñas.

La composición del poema “Veo-Veo” se basa en la modificación irónica y distanciada del juego verbal infantil de la tradición hispánica, que consiste en identificar un objeto por su color: “Veo, veo/ ¿Qué ves?/ Una cosa/ ¿Qué cosa?/Maravillosa./¿De qué color?”. O poema recrea el juego:

(Veo-Veo ¿qué ves?) / Con estos ojitos, veo a mis padres./ La lana del pullover de mamá, el bigote, las manos de papá./ Con estos ojos veo sonrisas, veo sol, veo ruta y veo montaña./ La casita de acá y la casita de allá./Con mis ojos veo amor, veo poesía. / Todo lo que vivo veo y deja en mí su huella./ (Veo-Veo ¿Y ahora? ¿Qué veo?) / Veo miedo, veo rojo, veo ruido, veo carne./ Veo puertas, ventanas. Un pasillo con cubículos oscuros a los / costados./ Veo a mamá ahí, y no la veo más. /Veo acercarse de frente tubos largos de metal, hasta quedar / tan cerca de los ojos que los veo por dentro. (Una cosa ¡maravillosa! ¿De qué color?) Veo negro. (URONDO RABOY, 2012, p. 200)

Mientras en el juego infantil hay que identificar un objeto a la vista, el yo lírico de “Veo-Veo” propone una alteración para narrar la escena traumática de su infancia, y evocar, una vez más, a sus padres.

El sistema imagético de *¿Quién te creés que sos?* insiste en dos figuras dominantes, ambas relacionadas a la infancia: el rompecabezas y el Álbum. Las tareas consisten en formar la figura de las partes del rompecabezas y de completar el álbum. La satisfacción llega cuando se encuentran las piezas, tal como Walter Benjamin (2007, p. 107) describió la vocación infantil por la colección. Ese ejercicio demanda la presencia de los otros, ya que no siendo tarea solitaria, supone antes complicidades y adhesiones. Las colaboraciones van registrándose en el libro, como la del primo de la madre, “Angelita: Soy Lucio, primo segundo de tu mamá. Para tu rompecabezas, yo te mando la imagen de tu mamá” (URONDO RABOY, 2012, p. 147). Como en el blog, la autora organiza las entradas y las voces de los otros proliferan: los escritos de Rodolfo Walsh y de Horacio Verbitsky sobre los últimos días de Paco Urondo, los comentarios de amigos y familiares de los padres, que van de lo íntimo y afectivo a lo político y a los informes de los procesos judiciales de las causas por violación de derechos humanos.

El álbum es figura central del poema “Incompleto”, cuya primera estrofa expresa “A mi álbum/ le faltan un par de figuritas. / Pensé que las tenía todas, pero no / faltan unas viejas, del principio.” (2012, p. 196). Recordamos, a propósito, que Leonor Arfuch reflexiona sobre la noción de álbum en las manifestaciones artísticas contemporáneas, subrayando que

si la propia idea de “álbum” remite a una estructura necesariamente discontinua, a la irrupción fragmentaria, a las fotos sueltas, mezcladas, incluso desconocidas, que han perdido su anclaje temporal preciso, su existencia supone no obstante la hilación de una historia, un “antes” y un “después”. (ARFUCH, 2008, p. 48)

Ángela busca recomponer la continuidad en su álbum de infancia. Él no puede ser encontrado en un cajón de la casa familiar, y por ello, la centralidad de quien lo completa es tan pronunciada.

En el texto “Imborrables”, Ángela describe con minuciosidad las figuras de los tatuajes que exhibe su cuerpo. Dibujante y performista antes que escritora, la hija de Paco Urondo se expresa por imágenes que se aproximan a verdaderas manifestaciones performáticas. Los tatuajes de motivos naturales y arquetípicos – el agua, especialmente – alcanzan significaciones muy precisas vinculadas a las representaciones de la huérfana. Como ella misma explica en “Imborrables”

Las flores son para mamá; no tengo dónde llevárselas, por eso las llevo conmigo. El agua que fluye es Urondo, por definición. En idioma vasco, Ur-ondo (ur: agua; ondo: junto a) significa lugar donde hay vida en el agua, lugar junto al agua, aguas profundas, aguas buenas, aguas vivas, *aquedal*. (URONDO RABOY, 2012, p. 220)

Las imágenes visuales, ligadas a su otro modo de expresión, las artes plásticas, son esenciales. Ángela registra la aparición súbita e invasiva de las imágenes en su consciencia, como cuando se refiere a las sensaciones de la infancia sin padres: “A veces como un pantallazo, se me venía una imagen o una sensación de recordarlos, en un aroma, una melodía o un movimiento” (URONDO RABOY, 2012, p. 220).

Las fotografías, siempre escasas, insuficientes y apreciadas generan los comentarios interrogantes de la niña en cuerpo de adulta. Son las que evocan la infancia, puesto que, como observó Bachelard “las imágenes visuales son tan nítidas, forman con tanta naturalidad cuadros que resumen la vida, que tienen el privilegio de fácil evocación en nuestros recuerdos de infancia” (BACHELARD, 1988, p. 119).

Al lado de las imágenes, completando su sentido, Ángela se sumerge en el lenguaje de la militancia política de los padres, de modo semejante a como vimos en *La casa de los conejos* con la palabra

“embudo”. Uno de los textos que ilustra mejor el trabajo arqueológico sobre el lenguaje de la década del setenta es el poema “Caer no es caer”. Una misma estructura paradójica, con el esquema “A no es A” resalta términos (sustantivos o infinitivos en función de sustantivos) con significado propio en la lengua de los padres militantes (“Chupar no es chupar / Cita no es cita / Dar no es dar / caer no es caer”). Veintidós versos del poema reiteran esa estructura, hasta que los dos últimos se vuelve hacia la propia identidad: “Ser no es ser./ Yo, nada.” El poema menciona el lenguaje que solo la adulta puede recuperar por algo que no es exactamente el recuerdo de una experiencia. Las palabras son figuraciones de las posibles voces de sus padres.

Uno de los proyectos de Ángela Urondo, que consiste en identificar los escritos de su madre, publicados sin firma en el diario “Noticias”, cuando Alicia era responsable por las notas sindicales del diario de los años setenta, puede ser considerada como otra operación centrada en la lengua, de propósito similar al que encontramos en el poema “Caer no es caer”. La propia Ángela denomina de arqueológica esa lectura de las notas escritas por la madre “Es un trabajo arqueológico: tratar de desglosar en la sección Gremiales, cuáles fueron las notas que pudo haber escrito mamá. (...) Se trata de encontrar ciertos usos, ciertos rasgos de estilo.” (ENRIQUEZ, 2013, p.4) No es por casualidad que el último verso del poema “Caer no es caer” propone la identificación del Yo con la nada. Si tenemos en cuenta la radical orfandad que transmiten los textos de Ángela Urondo Raboy veríamos en esa identificación un modo de reafirmar, en términos figurativos, esa condición.

Consideraciones finales

Como se dijo muchas veces la infancia es la memoria de la infancia. Ella siempre es textualizada y enunciada por otro, por el adulto. Para recrear la infancia traumática en la Argentina de los años setenta, Laura Alcoba y Ángela Urondo Raboy transitan también por territorios de la fabulación. Sus textos nos proponen un pacto ambiguo, propio de la autofiguración o de la autoficción. Son obras de la memoria, y sin embargo la escritura revela todos los recursos de la ficción y de la intención estética. Para recrear las niñas que fueron, cuentan relatos de infancia.

Las adultas, dispuestas a trabajar el lenguaje como literatura, inventan las voces de la infancia. Como diría Bachelard, al rememorarla, no pueden evitar que la imaginación y la memoria se fusionen. Memoria e imaginación crean un universo imagético. Retomando el mito del huérfano o del niño desamparado, a partir de la conjunción de la memoria y de la imaginación, comienza el trabajo sobre el lenguaje. Con la intervención en los usos convencionales, comienza la búsqueda arqueológica detrás de los restos, lo que lleva a mostrar aspectos menos convencionales de la memoria.

Las obras instalan la distancia que da cabida a la “memoria insatisfecha”. A propósito de esa memoria, hay un texto particularmente significativo en *¿Quién te creés que sos?*. Ya al final del libro, en “Señor Orga”, la Ángela adulta que todavía vive con sentimiento de orfandad, revela una mirada crítica sobre uno de los antiguos militantes de la organización *Montoneros* que participa de uno de los tantos actos de la memoria de las últimas décadas: “Como efecto colateral, empiezo a entender la lógica de por qué soy una tipa tan *des orga nizada*. Al rato, a lo lejos: “Patria o muerte. Venceremos!, concluye efectista Sr. Orga, sacando a relucir antiguos slogans.” (URONDO RABOY, 2012, p. 204)

Ese texto se conecta con el documento de Horacio Verbinsky, reproducido en las primeras páginas, en la cual leemos que “*Hablamos de memoria, no de idealización retrospectiva, acrítica*. (VERBINSKY *apud* URONDO RABOY, 2012, p. 26). Para enfrentar “el discurso efectista”, “los antiguos slogans”, “la idealización acrítica”, nada mejor que la visión de quien ve por primera vez el mundo, es decir, de un niño, pero sin ninguna ingenuidad. También es cierto que en los discursos de la memoria la revisión crítica solo fue posible recientemente, para lo cual nos sirven las reflexiones de Andreas Huyssen. En el capítulo titulado “Resistencia à memoria: usos e abusos do esquecimento público”, incluido en *Culturas do passado-presente*, Huyssen escribe que el olvido público cumple una función. Tomando como un ejemplo el caso de Argentina, afirma que la violencia ejercida por la guerrilla armada de comienzos de la década del setenta “teve de ser “esquecida” (silenciada, desarticulada) para permitir o surgimento de um consenso nacional da memória em torno da figura vitimada dos desaparecidos” (HUYSEN, 2014, p. 160) La memoria insatisfecha solo pudo ser elaborada después de ese consenso. Los proyectos de Laura Alcoba y de Angela Urondo Raboy pertenecen sin duda a esa memoria personal y política.

Referencias

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2008.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas cidades, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1971.

BLEJMAR, Jordana. “Ficción o muerte”. Autofiguración y testimonio en Diario de una Princesa Montonera – 110%Verdad”. Disponible em: <<http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-atufiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>>.

DE GRANDIS, R. *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria*. La práctica polémica de José Pablo Feinmann. Buenos Aires: Biblos, 2006.

DELEUZE, Gilles. Abecedario. El abecedario de Gilles Deleuze. Disponible em: <www.youtube.com/watch?V=QWQurpdyF6s>.

ENRIQUEZ, M. “Caer no es caer”. Disponible em: <<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-4933-20-04.ht...>>.

FORNÉ, Anna. La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. Disponible em: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1185/1185/3762/1/HF_8_10pag65_74pdf>.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

PELLER, Mariela. La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. Disponible em: <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/indec.php/question/article/viewarticle/796>>.

PRADELLI, Ángela. *Em mi nombre*. Historias de identidades restituidas. Buenos Aires: Paidós, 2014.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2012.

URONDO RABOY, Ángela. *¿Quién te creés que sos?*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.

Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa

Dominating the picture: the painting functions in the narrative

Sophie Bertho

Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdam, Holanda

Universität Freiburg, Breisgau, Alemanha

s.bertho@let.vu.nl

Resumo: Este artigo tem por objetivo examinar as referências ao pictural na literatura e, especialmente, definir as funções da presença do quadro de pintura na narrativa. Com base na obra de Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, são analisadas as referências à pintura para se definir quatro tipos de função: psicológica, retórica, estrutural e ontológica, que são exemplificadas com excertos de Proust e comparadas a outras obras da literatura francesa. Conclui-se que as diferentes funções que a referência ao pictural exerce em um romance se distinguem por operarem no nível da recepção ou da produção, sendo que a função ontológica, a mais complexa, ultrapassa essa distinção e atinge o metadiscurso, revelando em uma outra arte, a pintura, a essência da arte primeira, a literatura.

Palavras-chave: arte; pintura; Marcel Proust.

Abstract: This essay investigates the pictorial references in literature and especially defines the role of the presence of paintings in the narrative. These pictorial references are analyzed in order to define four types of functions: psychological, rhetorical, structural and ontological, which are exemplified with Proust excerpts and compared to other works of French literature. The different functions of the pictorial references are

operating in the novel at reception or production level, and by Proust the ontological function, more complex, beyond this distinction reaches metadiscourse, revealing in another art, painting, the essence of the first art, literature.

Keywords: art; painting; Marcel Proust.

Recebido em 16 de outubro de 2015

Aprovado em 26 de outubro de 2015

1

A literatura esquece que a pintura demanda ser vista, e não lida. A exigência específica da pintura – exigência que nos satisfaz – é a contemplação, bem antes da ordem das palavras.

A literatura desvia a pintura de sua essência primordial. Jean Roudaut¹ mostra muito bem como a literatura fala de pintura “para a pressionar a falar”, enquanto seu “caráter próprio, fundamental, é justamente estar lá, absolutamente presente, totalmente satisfatória” (ROUDAUT, 1988, p.91).² A literatura rompe com a plenitude silenciosa do quadro, oculta sua especificidade material, sua opacidade.

Dois tipos de interpretação do pictural são possíveis, que são, ao mesmo tempo, dois tipos de desvio: no primeiro caso, o escritor, o poeta, se fazem teóricos, críticos de arte. Neste caso, de fato, a literatura fala de pintura, mas para falar de si mesma. O comentário pictural tal qual o encontramos nos inúmeros escritos sobre a pintura, nesse gênero literário muito particular que é o relato de Salões, é, na verdade, como o mostrou Aron Kibédi Varga (1985, p. 19-34), poética disfarçada, metadiscorso poético.³ Fromentin, em *Les Maîtres d'autrefois* [*Os mestres de outrora*], fornece um brilhante exemplo com a surpreendente descrição da *Crucificação* de Rubens, descrita como “uma página de pura expressão

¹ Nas páginas seguintes, refiro-me frequentemente à excelente obra de Jean Roudaut, *Une ombre au tableau* (1988), que aborda de muito perto os problemas de que tratarei aqui.

² [No original: “pour presser à parler” (...), “son caractère propre, fondamental, est d’être là, absolument présente, totalement satisfaisante”.]

³ Ver também, sobre esse assunto, *La Critique artistique, un genre littéraire*. Rouen: Publications de l’Université de Rouen, P.U.F, 1983.

(...) escrita de uma ponta à outra no modo denominado pela retórica de sublime” (FROMENTIN, 1914, p. 89).⁴

No segundo caso, o pictural não é o objeto de um ensaio, ou seja, de um texto independente do escritor; este o insere em um gênero literário existente, sobretudo no romance. Há séculos⁵ os romancistas têm recorrido ao quadro de pintura (fictício ou real) em certos momentos cruciais da narrativa: o quadro, por sua própria imobilidade, ocupa pontos estratégicos no discurso fugidio da narrativa.⁶ De acordo com o efeito pretendido – e que, do mesmo modo, determina o grau de desvio imposto ao quadro em questão – podemos distinguir quatro funções: a função psicológica, a função retórica, a função estrutural e a função ontológica. Examinarei essas quatro categorias principais na obra de Marcel Proust e seguirei a ordem indicada – por ser progressiva –, cujo sentido se revelará no final.

2

Quando o romancista confere à pintura uma *função psicológica*, seu interesse específico ainda é mínimo, pois está totalmente submetido à personagem.

A referência pictural substitui ou reforça a voz narrativa, atuando como elemento de caracterização de uma personagem ou de um determinado meio. Quando Swann, por exemplo, se lembra de Bloch porque ele se parece com o *Retrato de Maomé II* por Bellini (PROUST, 1954, II, p. 97), o leitor é imediatamente informado: Swann é um conhecedor da arte, um esteta. A referência pictural colocada na fala de Swann se torna *citação*, idioma característico e caracterizante, do mesmo modo que a linguagem utilizada por Françoise. Quando, ainda em *À la Recherche du temps perdu* [*Em busca do tempo perdido*], Monsieur

⁴ [No original: “une page de pure expression (...) écrite d’un bout à l’autre sur ce mode rhétoriquement appelé sublime.”]

⁵ Pensamos, por exemplo, nas duas cenas célebres, e que se fazem eco, em *La Princesse de Clèves*: a do retrato da princesa subtraído pelo duque de Nemours e a do retrato do duque observado pela princesa que, por sua vez, é observada por ele.

⁶ Para uma comparação desconstrutivista dos retratos pintados e dos retratos escritos, cf. F. Metzger (1987). De uma maneira geral, a respeito de quadros inseridos em uma narrativa, consultar o inventário histórico de B. Dieterle (1988). Sobre as relações entre literatura e pintura narrativa, cf. W. Steiner (1988).

de Norpois entende que as flores pintadas por Fantin-Latour “não se comparam com as de Mme de Villeparisis, nas quais [ele] reconhece mais facilmente as cores da flor” (PROUST, 1954, II, p. 274),⁷ é o “vazio” sobre o qual se apoia o gosto artístico das pessoas mundanas que, por meio de tal interpretação, Proust torna *visível* ao leitor.⁸

Ao colocar uma referência pictural nas palavras de sua personagem, fazendo-o interpretar um quadro, comparando-o com uma figura pictural localizável para o leitor, o romancista evita o peso, o caráter insistente ou artificial que poderia causar um comentário, indicações psicológicas ou outros. Por outro lado, se essas indicações parecem abstratas, o recurso ao pictural possui a imensa vantagem de fazer “ver” e, portanto, de *concretizar*, de tornar verossímil.

Os trunfos de tal procedimento aparecem ainda mais claramente em *L'Assomoir* [*A taverna*], de Zola, durante a visita ao Louvre feita pelo cortejo nupcial: (pseudo) objetividade por parte do narrador, profundidade atribuída aos personagens; neste caso, é o que os personagens não veem nos quadros que observam que revela ao leitor sua ingenuidade e seu lamentável realismo:

Gervaise perguntou sobre o tema das *Bodas de Caná*; era uma bobagem não colocar os temas sobre as molduras; Coupeau parou diante da Mona Lisa, na qual encontrou uma semelhança com uma de suas tias. Boche e Bibi la Grillade riam, mostrando-se, com o canto dos olhos, as mulheres nuas; as coxas de Antiope, sobretudo, causaram-lhes um sobressalto (ZOLA, 1960, p. 45).⁹

⁷ [No original: “*[les fleurs] ne peuvent pas soutenir la comparaison avec celles de Mme de Villeparisis où [il] reconnaît mieux le coloris de la fleur.*”]

⁸ Faço referência aqui a M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Coll. de la Pléiade, P. Clarac et A. Ferré eds., Paris, Gallimard, 1954. Com efeito, é curioso constatar que inúmeros trabalhos insistem sobre a importância da pintura na obra de Proust, mas muito poucos estudam de perto o papel da pintura para a narração proustiana. Além das obras citadas nas outras notas, deve ser consultado ainda o livro de P. Boyer dedicado a Vermeer na obra de Proust (1987).

⁹ Consultar igualmente sobre o tema deste texto, o comentário da obra já citada de J. Roudaut, em particular quando ele designa os participantes das bodas (que só retêm do quadro o “tema”) como uma caricatura do “escritor antes de tudo sensível ao que, na obra pictural, permitirá produzir um discurso.” (1988, p. 53-54). [No original: “*Gervaise demanda le sujet des Noces de Cana; c’était bête de ne pas écrire les sujets sur les*”]

3

A *função retórica*¹⁰ pode ser definida como o efeito persuasivo ou afetivo que uma pintura exerce sobre um dos personagens da narrativa, com todas as consequências que se pode imaginar: conversão da personagem, transformação de seus interesses, de suas opiniões ou de suas paixões. O quadro adquire então o status de um actante, adjuvante ou oponente.

La Recherche du temps perdu oferece um exemplo fascinante de uma transformação narrativa gerada por uma pintura. É sua semelhança com a *Séfora* de Botticelli que desperta em Swann o amor por Odette, uma Odette que, no início, lhe era indiferente. Pois lembremos que as preferências de Swann se dirigem às “mulheres de beleza bastante vulgar”, como a da pequena operária “viçosa e roliça como uma rosa” (PROUST, 1954, I, p. 192 e 218) pela qual ele está apaixonado.¹¹ Do rosto mais tarde adorado de Odette, Swann retém o aspecto deplorável de suas bochechas, “que ela frequentemente exibia amareladas e murchas, algumas vezes salpicada de pequenos pontos vermelhos” (PROUST, 1954, I, p. 222).¹² Com efeito, antes de se tornar para Swann, conforme a melancólica fórmula que encerra o amor, uma mulher “que não era o seu tipo”, Odette é, antes de tudo, uma mulher em desacordo com o seu desejo: “Ela aparecera para Swann não sem beleza, decerto, mas

cadres; Coupeau s'arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi la Grillade ricanaient en se montrant du coin de l'œil les femmes nues, les cuisses de l'Antiope surtout leur causèrent un saisissement.”]

¹⁰ Sobre a função retórica da imagem em geral, consultamos a notável análise de A. Kibédi Varga (1989).

¹¹ Notemos que, em *La Recherche du temps perdu*, a beleza-saúde, harmoniosa, plena (a beleza ao estilo de Rubens!) é sempre uma beleza vulgar e *desvalorizada*. A verdadeira beleza em Proust, aquela que fascina, é uma beleza móvel, “movente”, marcada pelas metamorfoses que a habitam. É uma *beleza* que dá espaço ao pensamento (não uma beleza sensual) e que daí mesmo retira sua sedução. Daí a importância em *La Recherche* da pintura renascentista italiana (Bellini, Giotto, Carpaccio), esta “pintura da ideia” como o escreveu Yves Bonnefoy (1967, p. 20). O leitor atento compreenderá que eu não concordo com a noção de beleza que propõe Jean-Pierre Guillermin ao iniciar a análise da pintura na obra de Proust. Sobre o assunto, cf. J. P. Guillermin (1986, em especial p. 134, 135, 138, 153). [No original: “*des femmes de beauté assez vulgaire*”, (...) “*fraîche et bouffie comme une rose*”.]

¹² [No original: “*qu'elle avait si souvent jaunes, languissantes, parfois piquées de petits points rouges*”.]

de um tipo de beleza que lhe era indiferente, que não lhe inspirava nenhum desejo, e até mesmo causava-lhe uma espécie de repulsa física” (PROUST, 1954, I, p. 195).¹³

A descoberta da semelhança de Odette com a *Séfora* de Botticelli é decisiva: ela opera uma mudança radical na alma de Swann e, conseqüentemente, marca profundamente o desenvolvimento da narrativa. A repulsa se transforma em adoração pela “obra florentina”: seu amor foi assegurado a partir do momento em que ele teve “por base os dados de uma estética certa” (PROUST, 1954, I, p. 224). Não é que Odette pareça mais bela, mas ela subitamente adquire um valor; ela se torna um “exemplar raríssimo”, uma peça de museu; Swann se recrimina por ter ignorado o que “teria parecido adorável ao grande Sandro” (PROUST, 1954, I, p. 224).¹⁴

A função psicológica da pintura se manifesta, então, na aproximação da arte com a realidade; o que se revela é um Swann colecionador, um esteta, um esnobe.

É bastante significativo constatar que, muito mais tarde, em outro momento crítico da narrativa, o caráter negativo e negador de tal atitude não escapará a Marcel, que, vendo-se em uma situação semelhante, se interroga: “Mas não continha o meu quarto uma obra de arte mais preciosa que todas estas? (...) Mas não, de forma alguma Albertine era para mim uma obra de arte. Eu sabia o que era admirar uma mulher de uma maneira artística, eu conhecera Swann” (PROUST, 1954, III, p. 382-83).¹⁵

O quadro de Botticelli fornece a Swann um “argumento” capaz de transformar a realidade; Marcel, quando recusa seguir a mesma via, utiliza também um procedimento retórico. Swann é um *exemplum* ao contrário, um exemplo a não ser seguido, o de uma falsa estetização da vida. Swann se detém aquém da arte, enquanto Marcel se torna criador. A função retórica atua como uma advertência: o esteticismo deve ser

¹³ [No original: “*elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d’un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique*”].

¹⁴ [No original: “*l’oeuvre florentine*” (...) “*pour base les données d’une esthétique certaine*” (...), “*exemplaire rarissime*” (...) “*eût paru adorable au grand Sandro*”].

¹⁵ [No original: “*Mais ma chambre ne contenait-elle pas une œuvre d’art plus précieuse que toutes celles-là ? (...) Mais non; Albertine n’était nullement pour moi une œuvre d’art. Je savais ce que c’était que d’admirer une femme d’une façon artistique, j’avais connu Swann.*”]

superado para dar lugar à criação. Os dois exemplos se completam, o efeito negativo de uma retórica da persuasão convoca uma retórica da dissuasão: eles constituem assim uma espécie de construção narrativa na qual os elementos retóricos se transformam em elementos estruturais.

4

A *função estrutural* da pintura, a mais frequentemente utilizada pelo romancista, é uma função reflexiva. Desta forma, ela corresponde ao que chamamos de *mise en abyme*.¹⁶ Ela reflete, resume de forma emblemática certos aspectos da história. Essa função estrutural é geralmente premonitória ou “preditiva”, retomando o termo empregado por Roudaut (1988, p. 55): situado no início da narrativa, o quadro de pintura, de alguma maneira, prediz os eventos a seguir.

O leitor de *La Recherche du temps perdu* se lembrará da descoberta estética de Swann – “como vai a *Caridade* de Giotto?” – quando compara a ajudante de cozinha da tia Léonie com uma das alegorias do afresco de Giotto que se encontra em Pádua: a criada grávida se parece “bastante com aquelas virgens fortes e corpulentas, matronas, na verdade, nas quais as virtudes são personificadas na Arena” (PROUST, 1954, I, p. 81).¹⁷

O que importa aqui não é tanto a identidade, em si superficial, que estabelece Swann entre a realidade e a arte, ao encontrar os traços individuais da criada no afresco do grande mestre, mas uma outra analogia que Marcel descobre por trás da primeira. Aquela, sim, é essencial por carregar um saber, por participar da aprendizagem dos signos pelo narrador: a ajudante de cozinha, “gorda”, com suas “bochechas flácidas”, não corresponde à ideia de maternidade, ela não parece grávida; assim como na alegoria “tão realista” de Giotto, a *Caridade* é chocante, ela não parece caridosa:

Nenhum pensamento de caridade parece jamais ter sido expresso por seu rosto enérgico e vulgar. Por uma bela invenção do pintor, ela pisoteia os tesouros da terra como

¹⁶ No que diz respeito à *mise en abyme*, indicamos a excelente obra de L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977). Ver igualmente a argumentação de M. Bal (1978).

¹⁷ [No original: “*en effet assez à ces vierges fortes et homasses, matrones plutôt, dans lesquelles les vertus sont personnifiées à l’Arena*”].

se esmagasse uvas para delas extrair o sumo (...); e ela estende a Deus seu coração inflamado, ou melhor, ela o ‘entrega’ como uma cozinheira passa pelo basculante de seu porão um saca-rolhas a alguém que o solicitara pela janela do térreo (PROUST, 1954, I, p. 80).¹⁸

O que Marcel compreenderá mais tarde, ou seja, no “agora” do Marcel que se tornou escritor – portanto, tendo encontrado a Verdade, deixado para trás as ilusões da mundanidade e do amor –, é que a ideia da coisa nunca é congruente com a própria coisa.

O mecanismo deceptivo das defasagens entre ideia e coisa, aparência e verdade, mecanismo¹⁹ ao qual obedecem de maneira *quasi* sistemática os seres e as coisas de *La Recherche du temps perdu*, seria então iniciado e anunciado pela alegoria de Giotto, mais exatamente pela interpretação que dela faz Marcel. O afresco é emblemático porque resume; mas é também profético, pois, inserido logo no início da narrativa, anuncia o mecanismo em questão: “a realidade tal qual a sentíamos e que difere tanto do que acreditamos” (PROUST, 1954, III, p. 881).²⁰

Os exemplos do que eu chamaria de a experiência da *Caridade* de Giotto são abundantes em *La Recherche du temps perdu*. Sabe-se o quanto o devaneio sobre o nome, esse “cratilismo” de que fala Genette,²¹ e as imagens com as quais ele preenche a coisa, antes mesmo que essa coisa tenha se tornado real, será fonte de espanto e decepções reiterados para o narrador: é a ideia de uma Mme de Guermantes, desencarnada, espiritualizada pela poética de seu nome e que Marcel se representa com “as cores de uma tapeçaria ou de um vitral em um outro século, diferente

¹⁸ [No original: “*Aucune pensée de charité ne semble avoir jamais pu être exprimée par son visage énergique et vulgaire. Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus (...); et elle tend à Dieu son cœur enflammé, disons mieux, elle le lui ‘passe’ comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelau’un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée.*”]

¹⁹ Esse mecanismo corresponde ao que Barthes denomina “a inversão”. Cf. R. Barthes (1980). Sobre o tema do movimento repetitivo, estruturador de *La Recherche*, das decepções-revelações, cf. a reconhecida obra de G. Deleuze, *Proust et les signes* (1964), em especial o capítulo intitulado “L’Apprentissage”, p. 36-50.

²⁰ [No original: “*la réalité telle que nous l’avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons*”].

²¹ Penso particularmente em *Mimologiques* (1976).

das pessoas vivas” que provoca, face à pessoa real, essa reação: “É isto, é apenas isto, Mme de Guermantes!” (PROUST, 1954, I, p.174-175).²² Ou, ainda, as conotações persas do nome moldam a virgem de Balbec que aparece na realidade “metamorfoseada, assim como a própria igreja, em uma pequena velha de pedra, da qual podíamos medir a altura e contar as rugas” (PROUST, 1954, II, p. 660).²³

Do mesmo modo que a *Caridade* pode se encarnar – assim como em Giotto – em uma enérgica faxineira, a maternidade sob a aparência volumosa da ajudante de cozinha, o principesco também pode se disfarçar sob um envelope vulgar: aquela que Marcel toma, a princípio, por “alguma proprietária de bordel, uma cafetina em viagem” (PROUST, 1954, II, p. 858)²⁴ é a célebre Princesa Sherbakoff, e a pequena dama humilde e modesta com “seu vestido de lã preta e seu chapéu fora de moda” (PROUST, 1954, I, p. 678)²⁵ de quem zombam os não iniciados do Grande Hotel, é, na verdade, a marquesa de Villeparisis. Essa relação contingente entre ideia de, imagem de, e realidade, simplesmente decepcionante, curiosa no ambiente mundano, se faz revelação cruel no mundo do amor. Pois, em *La Recherche*, aquele que ama está sempre sob o efeito de uma ilusão, de um erro inicial que as investigações, as descobertas, enfim revelarão; a realidade da mulher amada sendo, a cada vez, como o mostra Deleuze, a da inversão, a do segredo homossexual. Por trás da imagem reconfortante de uma Odette acolhida pelos Verdurin, que vai à sua costureira, que ama os crisântemos, há essas palavras: “talvez duas ou três vezes” que marcam “na carne, uma espécie de cruz no coração” (PROUST, 1954, I, p. 363)²⁶ de Swann. Trajeto que repete Marcel com Albertine, metamorfoseada pelo imaginário do amante em seres sempre diferentes, até à terrível frase que lhe escapa: “eu prefiro muito mais que você me deixe de uma vez por todas livre ainda que

²² [No original: “*les couleurs d’une tapisserie ou d’un vitrail dans un autre siècle, d’une autre manière que les personnes vivantes*” (...) “*C’est cela, ce n’est que cela, Mme de Guermantes!*”]

²³ [No original: “*métamorphosée, ainsi que l’église elle-même, en une petite vieille de pierre dont on pouvait mesurer la hauteur et compter les rides.*”]

²⁴ [No original: “*quelque tenancière de grande maison de filles, une maquerelle en voyage.*”]

²⁵ [No original: “*sa robe de laine noire et son bonnet démodé.*”]

²⁶ [No original: “*peut-être deux ou trois fois*” (...) “*à vif une sorte de croix dans (le) cœur.*”]

isso acabe comigo...” (PROUST, 1954, III, p. 337).²⁷ A constatação desiludida de Swann – “meu maior amor foi por uma mulher que não me agradava, que não era meu tipo”²⁸ – é duplicada simetricamente pelo narrador: “a Albertine real, vista na praia (...) nada mais era que uma silhueta, tudo o que nela havia se sobreposto era invenção minha, pois no amor, os acréscimos que vêm de nós mesmos vencem” (PROUST, 1954, I, p. 858).²⁹

A experiência deceptiva da *Caridade* de Giotto tem um papel central em *La Recherche* porque se opõe estruturalmente a outra experiência, bem conhecida, que é a da *madeleine*. Essas duas cenas inauguram duas séries paralelas e opostas. Se a experiência da *madeleine* e a “alegria poderosa à qual está ligada”, tornam “as vicissitudes da vida indiferentes, seus desastres inofensivos, sua brevidade ilusória” (PROUST, 1954, I, p. 145)³⁰ é essencial, é porque, lembremo-nos, ela revela ao narrador momentos subtraídos ao Tempo, e, a partir daí, sua vocação de escritor; a literatura que converte a matéria (como o faz a memória involuntária, instituindo relações entre realidades distintas) constituindo o único meio de reencontrar o tempo perdido.

A experiência da *madeleine* (e as equivalentes que lhe sucedem: o pavimento da calçada, o guardanapo), que se liga aos temas da alegria e da literatura, se opõe, portanto, à outra experiência-chave de *La Recherche*, a experiência da *Caridade* de Giotto, aliada à decepção, a todas as “decepções da minha vida, enquanto vivida” (PROUST, 1954, III, p. 877)³¹ e à realidade.

Um outro aspecto da função estrutural ou “preditiva” se manifesta em uma imagem inserida no célebre romance de Flaubert, *Madame Bovary*. Esta imagem, cuja importância estratégica eu gostaria de demonstrar, colocada novamente no início da narrativa, anuncia, desta

²⁷ [No original: “j’aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j’aie le me faire casser...”].

²⁸ [No original: “J’ai eu mon plus grand amour pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n’était pas mon genre”].

²⁹ [No original: “l’Albertine réelle, aperçue sur la plage (...) n’était qu’une silhouette, tout ce qui s’y était superposé était de mon cru, tant dans l’amour les apports qui viennent de nous l’emportent”].

³⁰ [No original: “joie puissante qui y est liée” (...)] “les vicissitudes de la vie indifférente, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire”].

³¹ [No original: “déceptions de ma vie, en tant que vécue”].

vez, todo o destino de uma personagem, no caso, Emma Bovary, e sua sujeição a um outro que poderíamos designar como sendo a Doxa.

Lembraremos-nos da cena da hospedaria, ocorrida antes da chegada de Emma no convento. A incongruidade semântica da frase: “eles foram servidos, no jantar, com pratos decorados”, capta a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, assinala que a instância narrativa abarca, neste caso, a visão de Emma, sublinhando, ao mesmo tempo, a importância do prato quanto à constituição da personagem:

Quando completou treze anos, seu próprio pai a levou à cidade para interná-la no convento. Eles pararam em uma hospedaria do bairro Saint-Gervais, onde foram servidos, no jantar, com pratos decorados com desenhos representando a história de Mlle de La Vallière: as explicações da lenda, cortadas aqui e ali pelos arranhões das facas, glorificavam, todas elas, a religião, as delicadezas do coração e as pompas da Corte (FLAUBERT, 1966, p.70)³²

Reunindo romanesco e prosaico, para permanecer no registro do mediocre (que é o da vida de Emma Bovary), do clichê,³³ os pratos pintados testemunham ironicamente o destino da personagem, resume os modelos (religião, amor, luxo) que ela se esforçará para reproduzir ao longo da narrativa. Emma não se tornará essa senhorita de La Vallière, amante de Louis XIV, grande apaixonada, grande penitente, mas, sim, a senhorita de La Vallière *kitsch*, revista e reescrita pela doxa – Flaubert diria, a Estupidez –, exatamente a La Vallière do prato pintado.

Religião, amor, luxo: vejamos como a narrativa desenvolve os modelos anunciados pela louça. Emma Bovary, como se sabe, vive no convento uma fase de pseudo misticismo, confundindo a religião com suas

³² [No original: “Lorsqu’elle eut treize ans, son père l’amena lui-même à la ville, pour la mettre au couvent. Ils descendirent dans une auberge du quartier Saint-Gervais, où ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient l’histoire de Mlle de La Vallière: Les explications légendaires, coupées ça et là par l’égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses de cœur et les pompes de la Cour.”]

³³ O prato pintado é, com efeito, marcado pelo trabalho de um clichê no sentido literal da palavra: uma placa com o relevo da reprodução de uma imagem que permite a impressão de vários exemplares. Sublinhamos, por outro lado, a importância do clichê na prosa flaubertiana. Sobre o clichê em Flaubert e suas funções, ver em particular R. Amossy e E. Rosen (1982).

“reliquias”, orando não para Deus, mas adorando “as imagens religiosas emolduradas de azul”, nas quais se vê o “cordeiro adoentado”, “o sagrado coração cravado de flechas” (FLAUBERT, 1966, p.70),³⁴ imagens piegas que remetem àquelas representadas no prato. As “delicadezas do coração” (sublinhamos aqui o clichê) representadas no prato do restaurante e que Emma reencontra no convento na forma também barata das gravuras de *keepsakes* – damas “devaneando sobre sofás, ao lado de uma carta aberta”, lua, lágrimas derramadas, margarida desfolhada (FLAUBERT, 1966, p.72-73),³⁵ metonímias ingênuas e retorcidas do amor –, anunciam a busca desesperada da paixão romanesca, os adultérios, o irrisório arrebatamento de Emma: “eu tenho um amante, um amante” (FLAUBERT, 1966, p. 191).³⁶ Enfim, são as “pompas da Corte”, reiteradas na ocasião do baile em Vaubyessard, com as conhecidas consequências – “o baila cavara um fosso em sua vida” (FLAUBERT, 1966, p. 80)³⁷ –, para, em seguida, levar às loucas despesas de Emma; pompas, faustos lamentáveis entregues a domicílio pelo Senhor Lheureux, o vendedor de tecidos.

Flaubert, ao escolher o suporte grosseiro do prato (e não a tela), o ambiente prosaico da hospedaria (e não o castelo) e a imagem da grande dama de La Vallière (representando uma imagem *kitsch*, emblemática de Emma), indicaria, por isso mesmo e mais uma vez, as defasagens ao mesmo tempo grotescas e trágicas: sonhos elevados, ideais romanescos de um lado e realidade tomada pela mediocridade de outro lado, marcam o destino de sua heroína. O prato pintado (arranhado pelas facas dos comensais!) no lugar do quadro de pintura, inaugura a sequência: Charles Bovary, médico fracassado no lugar do genial inventor, amantes frios e covardes no lugar das “palavras de felicidade, paixão e euforia” (FLAUBERT, 1966, p.69),³⁸ feira dos Comícios e mugidos do gado como cenário dos primeiros momentos de paixão de Emma por Rodolphe. A própria morte de Emma foge ao desejado ideal romântico, eclipsada pela canção obscena do cego, canção que, inclusive, assim como as imagens religiosas e as gravuras dos *keepsakes*, inscrevem-se mais uma vez no

³⁴ [No original: “*les vignettes pieuses bordées d’azur*”, “*la brebis malade*”, “*le sacré cœur percé de flèches*”].

³⁵ [No original: “*révant sur des sofas près d’un billet décacheté*”].

³⁶ [No original: “*J’ai un amant, un amant*”].

³⁷ [No original: “*le bal avait fait un trou dans sa vie*”].

³⁸ [No original: “*mots de félicité, de passion et d’ivresse*”].

registro do trivial, enquadrado em toda essa quinquilharia – que fascinava Flaubert – do tesouro *endoxal*, o prato constituindo seu primeiro objeto.

5

Terminarei pelo que denominei de *função ontológica*³⁹ da pintura. O quadro aqui não possui mais seu estatuto narrativo como no caso da função estrutural; ele se imobiliza em uma *descrição* que simboliza o sentido da própria obra. Em *La Recherche*, a pintura de Elstir assume esta função, e é notável o fato de se tratar de quadros não existentes na realidade, mesmo se suas descrições apresentam traços reconhecíveis em obras de Turner e de Monet. A pintura de Elstir é uma verdadeira pintura da escrita, de escritor.

O que o narrador descobre, maravilhado, nas marinhas de Elstir, é que a “essência” do mar não se encontra obrigatoriamente no mar. Nas marinhas de Elstir, a representação obedece, não à lógica do real, mas à primeira impressão do olhar, que é, ao mesmo tempo, sempre ilusão de ótica. Para pintar *Le Port de Carquehuit*, Elstir troca o marinho pelo terrestre: o mar tornou-se “rural”, as igrejas parecem “sair das águas”, “os barcos estão atrás da cidade” (PROUST, 1954, II, p. 836),⁴⁰ a demarcação habitual, lógica, entre a terra e o oceano, desapareceu.

Reencontramos, assim, na pintura de Elstir, nessas “metamorfoses”, a relação metafórica⁴¹ fundada na analogia que domina a escrita proustiana. Lembraremos aqui as inúmeras equivalências, com base no “sensível”, nas quais a essência das coisas e dos seres é então apreendida, nas quais sua verdadeira estética é revelada, de acordo com esta mesma *confusão ótica* que marca os quadros de Elstir: Veneza faz surgir Combray, Balbec remete a Veneza, a música de Vinteuil evoca um

³⁹ Prefiro falar de função ontológica, pois se trata de uma revelação pelo quadro do *ser* das coisas e do mundo representados na narrativa, ao invés da expressão “ilustração da mecânica do livro”, usada por Roudaut (1988, p.63), na obra já citada, para ilustrar o mesmo fenômeno.

⁴⁰ [No original: “*sortir des eaux*”, “*les bateaux sont derrière la ville*”].

⁴¹ No que se refere à metáfora nos quadros de Elstir, ver o notável artigo de C. Malabou (1988); a análise de J. Roudaut (1988, p. 63-65); L.M. Johnson (1980); o capítulo intitulado “Le Port de Carquehuit” de M. Butor (1964); M. Pleyne (1988); A. Henry (1981); e no que se refere à metáfora em geral em Proust, cf. “Proust palimpseste” de G. Genette (1966).

passeio no bosque de Boulogne, Albertine está ligada ao mar, a senhorita de Stermaria à Bretanha. Pois, diz Proust, a beleza de uma coisa só pode ser conhecida em uma outra (PROUST, 1954, III, p. 889), apenas através de seu equivalente sensível (e não graças à uma “explicação material”). Deleuze (1964, p. 21-22) mostrou com sutileza como as equivalências, da qual a metáfora é uma forma, pictural ou literária, por meio das transmutações que efetuam, espiritualizam a matéria, arrancam-na à sua opacidade inicial.

A pintura de Elstir sintetiza, simboliza a poética proustiana. As metáforas que usam o pintor e o escritor são bem mais que uma técnica. Elas são *visão*, no sentido de revelação:

O pintor original, o artista original, agem à maneira dos ocultistas. O tratamento de sua pintura, de sua prosa, nem sempre é agradável. Quando está terminado, o profissional nos diz: agora, olhe. Eis que o mundo (que não foi criado uma vez, mas sempre que um artista original apareceu) surge-nos inteiramente diferente do antigo, mas perfeitamente claro (PROUST, 1954, II, p. 327).⁴²

Tudo o que é mencionado ou escrito em uma narração, com exceção dos personagens nela inseridos, possui uma dupla função: os objetos citados ou representados existem para os personagens e eles têm uma existência, não necessariamente a mesma, para o leitor. Frequentemente, este interpreta o interesse de tal objeto quando a personagem está tão implicada na intriga que não pode perceber claramente esse interesse, o verdadeiro valor, para ele, do objeto representado. As diferentes funções que os quadros exercem em um romance se distinguem, ainda assim, pois certas funções operam sobretudo no nível do leitor, outros, no interior da narrativa. A função retórica, tal como foi exposta, é uma função interna; ela diz respeito em primeiro lugar à personagem: é Swann que se deixa persuadir pelo quadro de Botticelli; o leitor apenas constata, em seguida, os efeitos. Em contrapartida, as funções psicológicas e estruturais interessam diretamente o leitor: é ele que percebe o nível cultural de

⁴² [No original: “*le peintre original, l’artiste original procédant à la façon des occultistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n’est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit: Maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n’a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu’un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l’ancien, mais parfaitement clair.*”]

Gervaise ou o sentido dos pratos pintados; Gervaise e Emma ignoram o que sabe o leitor (ou, no segundo caso, saberá!).

A função ontológica, enfim, representa uma relação de outro modo complexa: ao revelar em uma outra arte – a pintura – a essência da arte primeira – a literatura –, ela designa a essência da vida. Ao mesmo tempo em que se aproxima desse outro metadiscurso tratado no princípio deste estudo, o discurso sobre a pintura e o quadro ultrapassa o dualismo personagem-leitor, torna-o inoperante e solicita ao mesmo tempo o narrador, a personagem e o leitor: o sentido atinge a essência, a arte preenche a vida.

Se o romance se tornou – retomando uma fórmula de Lukács – a forma literária privilegiada de um mundo abandonado pelos deuses, o quadro, descrito, citado, ocupa sem dúvida no romance a mesma função que a imagem verdadeira, vista e admirada, ocupava nas catedrais. A imagem remete ao que comanda o silêncio, à uma essência indizível.

Tradução de Márcia Arbex e Izabela Baptista do Lago.

BERTHO, Sophie. Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit. In: HOEK, Leo H. (Dir.). *L'interprétation détournée*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, Crin 23, 1990. p. 25-36.

Referências

AMOSSY R.; ROSEN, E. *Les Discours du cliché*. Perpignan: CDU, SEDES, 1982. p. 66-82.

BAL, M. Mise en abîme et iconicité, *Littérature*, n. 29, p. 116-128, fev. 1978.

BARTHES, R. Une idée de recherche. In: GENETTE, G.; TODOROV, T. (Éds.). *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980. p. 34-39.

BONNEFOY, Y. *Un rêve fait à Mantoue*. Paris: Mercure de France, 1967.

BOYER, P. *Le Petit Pan de mur jaune*. Paris: Seuil, 1987.

BUTOR, M. Le Port de Carquehuit. In: BUTOR, M. *Répertoire II*. Paris: Minuit, 1964. p. 265-281

DÄLLENBACH L. *Le Récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

- DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris: P.U.F., 1964.
- DIETERLE, B. *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth, 1988.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- FROMENTIN, E. *Les Maîtres d'autrefois*. Paris: Plon, 1914.
- GENETTE, G. *Mimologiques*. Paris: Seuil, 1976.
- GENETTE, G. Proust palimpseste. In: GENETTE, G. *Figures*. Paris: Seuil, 1966. p. 39-67.
- GUILLERM, J.-P. Le Goût de la peinture. In: GUILLERM, J.-P. (Éd.). *Des mots et des couleurs II*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.
- HENRY, A. *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*. Genève: Klincksieck, 1981. p. 285-302.
- JOHNSON, L. M. *The Metaphor of Painting, Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*. Ann Arbor: VMI Research Press, 1980.
- KIBEDI VARGA, A. *Discours, récit, image*. Bruxelles: Mardaga, 1989.
- KIBEDI VARGA, A. Un métadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture. *CRIN: La littérature et ses doubles*, Amsterdam, Atlanta, n.13, p. 19-34, 1985.
- MALABOU, C. Peindre la mer par l'autre sens: Proust et Elstir. *Word and Image*, v. 4, n.1, p. 195-199, janvier-mars 1988.
- METEZER, F. *Salomé and The Dance of Writing*. Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1987.
- PLEYNET, M. Regarder l'art moderne (La Recherche). *Cahiers du Musée national d'art moderne*. Paris, Centre Pompidou, n. 24, p. 97-112, été 1988.
- PROUST, M. *À la Recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954. Volumes I, II, III. (LColl. de la Pléiade)
- ROUDAUT, J. *Une ombre au tableau*. Rennes: Ubacs, 1988.
- STEINER, W. *Pictures of Romance*. Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1988.
- ZOLA, E. *L'Assomoir*. Paris: Gallimard, 1960. (La Pléiade)

SOBRE OS AUTORES

Andréia Guerini: Doutora em Literatura pela UFSC (2001), com pós-doutorado na Università degli Studi di Padova (2010), professora associada na Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq (nível 2) e membro dos grupos de pesquisa *Grupo de Estudos Italo Calvino* (UnB), *Literatura Traduzida* (UFSC), *Mapeamentos nos Estudos da Tradução* (UFMG), *Tradução e Sistema Literário: Tradução, Recepção, Crítica, Perfil de Tradutor* (UnB), *História da Tradução* (UFSC), *Tradução de Poesia* (UFSC), *Literatura Comparada e Tradução* (UFSC) e *Estudos Leopardianos* (UFSC).

Rozalir Burigo Coan: Doutora em Estudos da Tradução pela UFSC (2001).

Érica Milaneze: Doutora em Estudos Literários pela UNESP – Araquara (2008), com pós-doutorado na UNICAMP (2012).

Márcio Miranda Alves: Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela USP (2013), com pós-doutorado na UCS (2015), professor adjunto na Universidade de Caxias do Sul e membro do grupo de pesquisa *Leitura, Cultura e Processos Culturais* (UCS)

Marcos Natali: Doutorado em Literatura Comparada pela University of Chicago (2000) com pós-doutorado na USP (2003), professor doutor na Universidade de São Paulo, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq (nível 2).

Maria Elisa Rodrigues Moreira: Doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2012), com pós-doutorado na UFU (2015), professora titular na Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações e membro dos grupos de pesquisa *Grupo de Estudos Italo Calvino* (UnB), *Correntes Críticas Modernas e Contemporâneas - CRITICUM* (UFU), *Minas Gerais: Diálogos* (UNINCOR) e *Literatura e Imagem* (UFVJM)

Silvia Cárcamo: Doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ (1993), professora associada na Universidade Federal do Rio de Janeiro e membro do grupo de pesquisa *Estudos Literários Interamericanos e Transatlânticos* (UFRJ).

Sophie Bertho: Professora na Vrije Universiteit Amsterdam.

César Nardelli Cambraia
Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio
Márcia Arbex
Rômulo Monte Alto
ORGANIZADORES



Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

