

- III -

VARGAS LLOSA: ESCRITA E MEMÓRIA

Ampliar o texto da obra, com o objetivo de esclarecer as ideias do autor.

Uma obra de grande importância, que trata da memória e da escrita de Vargas Llosa. O texto aborda a relação entre a memória e a escrita, e como a memória influencia a escrita. O autor discute a importância da memória para a escrita e como a escrita pode ser uma forma de memória. O texto é dividido em capítulos que abordam diferentes aspectos da memória e da escrita.

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..

... ..
... ..

... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

TRADUÇÃO E MEMÓRIA*

LUIZ CLAUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA**

RESUMO

Análise de A casa verde, procurando mostrar a estruturação do romance como uma tentativa da recuperação da memória e como uma tradução dos sistemas semióticos.

RÉSUMÉ

Nous présentons ici une analyse de A casa verde, en essayant de montrer que ce roman est structuré comme une tentative de récupération de la mémoire et comme une traduction des systèmes semiotiques.

* Apresentado originalmente como trabalho final para disciplina na "Literatura Comparada: a tradução", 2º semestre de 1985, sob a orientação das Professoras Enaida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes. Um resumo deste trabalho foi apresentado na Mesa-redonda "Leituras de A casa verde", no 29º Simpósio da Literatura Comparada. Belo Horizonte, 20 a 24 de out. de 1986.

** Professor de Teoria da Literatura da PALE/UFMG.

No texto que pretendemos analisar, A casa verde, de Mario Vargas Llosa, encontramos elementos que, se a princípio parecem distintos e mesmo contraditórios, na realidade são complementares e convergentes. Trata-se das noções de memória e de tradução. Estas noções estão relacionadas a outras, tais como história, intertextualidade, ideologia. Permitem-nos colocar questões sobre a função do escritor, a sociedade e a própria ficção, já que esta representa a confluência entre o autor e a sociedade.

Se tomarmos a ficção, ou qualquer artefato de arte, como um espaço onde há o entrecruzamento de várias linguagens, de vários sistemas semióticos, teremos o autor como um captador destes sistemas e seu tradutor. Não tomamos o termo tradutor como sendo a designação de um trabalho de buscar a palavra correspondente a outra, que lhe equivalha, mas como sendo o trabalho de diálogo com todas as palavras circundantes, sejam elas do sistema lingüístico ou não. Nas palavras de Bakhtin, temos:

"o ato de fala, sob a forma de livro, é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor, como as de outros autores: ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. O discurso escrito é parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, e procura apoio, etc..."¹

Portanto, considerando o trecho acima citado, podemos tomar o discurso escrito como inserido nesta "discussão ideológica" de que nos fala Bakhtin, e o autor como o responsável pela articulação de seu texto com os vários textos ou linguagens. Mais que no texto científico, a articulação do discurso autoral com os demais é sutil, mais delicada e, ao mesmo tempo, mais profunda. Pelo próprio jogo ficcional, presume-se que o autor não fale em seu próprio nome, como no discurso científico, ainda que o faça na prática. É como se houvesse uma autonomia do texto ficcional em relação a seu autor e em relação à "discussão ideológica" de que participa. Por isso, a relação dialógica que estabelece com os demais discursos aparece menos como diálogo do que como monólogo. Além disso, quando dá voz a seus personagens, o autor está a expor discursos, vivências, memórias que não são

os seus, mas que, por outro lado, só têm existência a partir de seu próprio discurso. Assim, junta-se ao jogo, ou ao problema, a questão da fidelidade, ou não, do autor a esses discursos, vi vências, memórias.

Poda-se considerar, ainda, a intenção do autor e seu texto ao participarem desta "discussão ideológica". O teor desta participação é de réplica ao discurso da classe dominante, à sua ideologia, ou é de corroboração? De qualquer forma, pels qual participe, é necessário verificar a maneira como trabalha o seu material, ou seja, como o aproveita ficcionalmente ou co mo, pelo contrário, o desperdiça em mera panfletagem.

Na nossa leitura de A casa verde, consideramos que Vargas Llosa trabalha ficcionalmente o material que tem às mãos, colocando-se na posição de réplica ao discurso dominante, aproveitando o conteúdo que lhe veio por experiência direta, refletido através da memória. O romance é construído através de dois momentos que se interpenetram: passado e presente, tomados em vários estratos. A mistura temporal vem juntar-se a multiplicidade espacial. A trama se passa em diferentes locais: Plúria, a selva, Santa Maria de Nieva, Iquitos, os bairros ds Mangacheria e Gallinacera. Os personagens circulam por essas espaços, uns mais que outros, e pertencem, simultaneamente, ao seu próprio tempo e ao tempo de outros personagens. Essa concomitância temporal e espacial de personagens vai possibilitar, ao leitor, encontrar o fio da meada e costurar, numa peça única e harmoniosa, aquilo que parecia múltiplo e conflitante. Esse aspecto caótico aparece na mistura de diálogos: a resposta, no presente, sendo dada a uma pergunta feita no passado - e em contexto diferente -, e vice-versa; na multiplicidade de estilos: direto, indireto e indireto livre; na passagem, súbita, de um personagem a outro, de uma lembrança a outra.

Feito na memória do autor, o romance faz-se da memória dos personagens. É justamente a memória que lhe dá um caráter caótico, fragmentário, descontínuo. Mas é precisamente por ser construído através de memórias que conseguimos, finalmente, captá-lo, já que há um processo constante de esclarecimento, de tradução, de crescimento, pois cada memória, retomando o mesmo fato, permite que tenhamos dele uma visão múltipla e una. Ao mesmo tempo em que esse processo permite o diálogo e a in-tar-tradutibilidade das memórias, respeita cada uma em sua integridade, sem que a do autor pareça prevalecer sobre as dos

personagens.

Inserido como está na "discussão ideológica", o romance A casa verde coloca de início a problematização da História em relação à memória, não só como diferença na utilização do tempo, como também na questão do discurso. A História representa o discurso da classe dominante, que legitima o discurso sem voz da violência. Tem um caráter social enquanto o discurso da memória tem um caráter individual. A História é apresentada como um fluxo contínuo, sem interrupções, exprimindo as características do tempo, ou seja, transitoriedade, seqüência, irreversibilidade². Esse tempo da História é o tempo cronológico, social, que nada tem a ver com o tempo psicológico da memória. Nesse, os acontecimentos fluem, um após outro, como que dirigindo-se a um fim maior ou melhor, e são registrados em sua sucessão cronológica. Além disso, a História é dirigida ou escrita a partir de um centro ordenador. Ao mesmo tempo em que para, como ciência, acima das ações individuais, a História é sempre centrada num interesse de classe.

Na relação da História com o discurso, o que se evidencia em A casa verde é a palavra fragmentária, ou seja, a palavra que se circunscreve ao campo de ação do personagem. Não há um horizonte maior a ser percebido, nem cada personagem possui uma visão do todo. Segundo Eugène Henríquez, "o que é vivido não remete a nada senão aquilo que é expresso; e que cada um é totalmente definido pelo que diz e pelo que faz"³. Enquanto a História tem um discurso contínuo, a memória é a palavra fragmentária. Por que não termos, como uma anti-História, um discurso também contínuo dentro do romance? Parece-nos que para obter uma dupla eficácia. Primeiramente, para mostrar o esfacelamento do discurso da memória, circunscrito ao seu e ao agora de cada personagem que, mesmo vivendo em comunidade tem, cada qual, seu próprio discurso e sua própria memória. Em segundo lugar, opondo-o ao sentido único e centralizador da História, para revelar seu caráter enriquecedor, múltiplo e não-centrado. O autor, captando e traduzindo os vários discursos e memórias, traduz também o sistema social em que tais discursos são produzidos. O discurso da História e sua ideologia estão presentes do romance e, por isso mesmo, presentes.

O trecho a seguir, de Ecléa Bosi, nos ajuda a configurar como se processa o trabalho do historiador e, portanto, da História.

"A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, de dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual, impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão reconstruir, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Neste esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga e avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias." (grifo do autor)⁴

O texto de Ecléa Bosi indica a dificuldade de reconstrução do passado que se apresenta tanto para o historiador quanto para qualquer pessoa que lembra. É importante ressaltar que, se para o indivíduo comum a incompletude nessa reconstrução é considerada como elemento desvalorizador de seu trabalho, para o historiador, cuja reconstrução é também falha e incompleta, esse defeito não é ressaltado, e seu discurso passa por perfeito e fidedigno. Como no romance há clara intenção de mostrar, opondo-se ao discurso da História, o discurso fragmentário do indivíduo, os testemunhos, quando os há, são incompletos. Apesar das informações trazidas pelos personagens, o leitor continua em dúvida acerca de vários pontos. Por exemplo: Bonifácia afirma que Anselmo era da selva, como ela. Ele o teria afirmado numa conversa que tiveram. O fato é imediatamente contestado pelos Inconquistáveis: o harpista era mangache. Por sua vez, o leitor sabe, seguramente, que Anselmo não era de Piura; no entanto, qual sua origem?

Se o Dr. Zevallos e Pe. Garcia são testemunhas oculares, o são apenas de parte da vida de Anselmo. Angélice Mercedes, ao ser solicitada pelo Dr. Zevallos a dar seu depoimento sobre a noite em que morreu Antônia, nega-se a falar, afirmando não se lembrar de nada, como se vê à página 346 do romance. O próprio Anselmo não fale. Quando perguntado, desconversa. Sua confissão a Pe. Garcia, que poderia esclarecer os fatos, não chega a ser ouvida. Ainda em vida Anselmo já passara a ser um mito, da mesma forma que Fushía deixa de ser um homem para ser apenas uma lenda. Pantacha, o único do grupo a permanecer na ilha de Santiago, não sabe que fim levou Fushía. O próprio Jum, que sabe toda a versão do que lhe aconteceu, não conse-

que fazer-se entender, enquanto Adrian Nieves, seu intérprete junto aos soldados e um dos protagonistas no episódio do Uraku sa, cala-se. Mesmo com a ajuda dos personagens, mesmo através do narrador, há sempre algo que não chega até o leitor. Os personagens se esclarecem mutuamente e, por tabela, ao leitor. No entanto, na remontagem do grande quebra-cabeças que é A casa verde, mesmo para o leitor ficam faltando algumas peças e o mistério não se dissipa. Neste processo de esclarecimento/encontro, é exemplar a Quarta Parte do romance, em que a Selvática se informa da disputa entre o Sargento Lituma e o Senhor Seminário.

Retomando as colocações anteriores sobre História, ficção e memória, interessa observar as diferenças apontadas por Aristóteles entre poesia e história. Vejamos:

"Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixaram de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outros as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular."⁵

Colocando ficção em lugar de poesia, a afirmação de Aristóteles se adequa perfeitamente ao romance A casa verde. E apresenta o romance como a ruptura da linearidade da História. Esta se preocupa não apenas com o particular, como refere Aristóteles, mas também com o jogo de causa e efeito de que participam os acontecimentos, que têm sua multiplicidade reduzida a um único fio condutor. Aparentemente, todas as motivações, origens e destinos são descobertos, ou reconstruídos, valendo-se o historiador de documentos e testemunhos. O romance altera esta linearidade já que seu objetivo não é explicar o presente pelo passado, mas mostrar a impossibilidade e o esfacelamento deste passado cuja reconstrução, como vimos acima, é pessoal e incompleta. Se o objetivo da História é explicar o presente, ou melhor, justificá-lo através do passado, num nítido processo teleológico e ideológico, o interesse do romance é mostrar que entre passado e presente não há uma solução de continuidade. Em A casa verde, o passado não é uma herança que se recebe e se transmite, mas uma memória fugidia e fragmentária. A "história" do romance coincide com a memória e esta, segundo Eclêa Bosi,

sofre a ação do presente que condiciona a recaptura do passado. No entanto, esta "ação do presente"⁶ é diversa para o personagem e para o historiador: enquanto este se orienta para o futuro, aquele se perde no próprio presente.

Falamos há pouco que, em relação a A casa verde, a História aí estava presente enquanto ausência, uma vez que o autor, lançando mão da "palavra fragmentária", faz uso de um discurso oposto ao da fluência, do centramento, da ideologia da História. A isso podemos acrescentar que o autor não faz a "história do histórico"⁷ mas, ao contrário, do anti-histórico: do drama pessoal, da memória do indivíduo, da vida daqueles que, habitando a periferia das sociedades, não têm voz própria ou direito à expressão, não têm passado ou futuro, votados que estão a um contínuo presente.

Poderíamos representar a estrutura do romance como um conjunto de círculos secantes. Por maior que seja a área que um círculo cubra do outro, fica sempre uma área descoberta. Esta estrutura impede que o romance seja apenas uma coletânea de narrativas individuais, dando-lhe coerência e integrando estas narrativas num horizonte maior. Porém, não impede que essas áreas descobertas permaneçam como um enigma para o leitor. E isso, como ficou exposto acima, corre por conta do "discurso fragmentário", como consequência da técnica de se utilizar a memória dos personagens para compor a narrativa romanesca. Dessa maneira, o discurso perde em conteúdo documentário e ganha ficcionalmente. Ou seja, deixa de ser História, adequada a um real verificado e verificável, e passa a ser estória: deixa de ser particular para ser universal, como diria Aristóteles. E, por isto mesmo, assumem muito maior eficácia e profundidade a sua denúncia e sua postura anti-ideológica. Não é intenção do autor fazer uma denúncia da degradação a que estão sujeita os índios, sua espoliação econômica, cultural e religiosa, nem mostrar a decadência sobre a periferia das cidades. O que pretende, parece-nos, é resgatar a memória de um povo, memória oral, jamais escrita, e que, por isso mesmo, é sempre incompleta, incerta, mágica, onde a multiplicidade das histórias-memórias individuais tende mais a velar que a desvendar segredos e motivações, dentro de um processo quase barroco de claro-escuro.

O romance pretende resgatar também a marginalidade a que este povo foi submetido, a sua desunião, a sua fragmenta-

ção. Há destinos paralelos, ou superpostos, mas nunca uma comunidade, uma organização, uma ação comum. É a lei da sobrevivência, do cada-um-por-si, do individualismo. Fragmentando o discurso e a memória, o autor mostra a fragmentação social, onde predomina o "divide et impera". E, ainda, não aponta soluções ousadas: limita-se a mostrar a realidade.

E dentro desta realidade está a contínua transformação e reelaboração do passado. Como nos diz Ecléa Bosi:

"A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo."⁸

Anselmo, por exemplo, quase não "lembra" seu passado, que é contado em terceira pessoa, por um narrador. Ele não quer se lembrar de nada, desde a morte de Antônia, assim como não "lembra" seu passado anterior à sua chegada a Piúra. Por isto mesmo, ele é o personagem que é lembrado pelos outros, tornando-se um mito, tantas são as versões e tão diversas que dão dele e de seu destino. Nos momentos em que suas "áreas descobertas", de que falamos acima, são preenchidas, ainda que não totalmente, temos os seus monólogos ou seu "delírio poético", como os chama o tradutor do romance. Para Anselmo, sobre si próprio, não há memória: apenas o presente em que viveu seu amor com Antônia. Somente por descuido é que deixa que os fatos venham à sua memória, como no episódio em que recorda Chapiro Seminário. Tão logo lhe cobram maiores esclarecimentos, tergiversa e cala-se.

"-Está teimando outra vez, velho - disse José. - Se agorinha mesmo falou da Casa Verde. Aonde era então que Chapiro chegava com seu cavalo? Que moças eram essas que saíam para vê-lo? - Chegava à sua chácara - disse Dom Anselmo. - E as que saíam para vê-lo eram as apanhadoras de algodão."⁹

Jum, antiteticamente, é aquele que quer lembrar o que os demais insistem em esquecer. O episódio de sua punição, da perda do caucho e dos couros, e do rapto de Bonifácia, passa a fazer parte, tudo isso, do que Ecléa Bosi chama de "uni -

versos de discurso"¹⁰, especialmente para todos que se ligam à estrutura de poder. Jum é quem, ao contrário dos demais, não se preocupa em organizar o seu grupo para lutar por seus direitos. Se os demais são punidos simbolicamente por suas rebeldias individuais, Jum é punido de fato e de modo exemplar, o que se deve, segundo Julio Reátegui, à "enormidade" de seu crime.

"Só tratavam de evitar futuras queixas, madre, aquele criminoso e sua gente espancaram barbaramente um cabo de Borja, assassinaram um recruta, lograram Dom Pedro Escabino e..."¹¹

Nas palavras de Reátegui há a justificativa de seus atos, a versão consagrada dos acontecimentos, a prevenção de rebeldias semelhantes pela exemplaridade do castigo. Contrariamente aos demais personagens, Jum, apesar de analfabeto, é o único que escreve. Para não perder a lembrança dos fatos e obter justiça, faz as marcas nas costas e raspa a cabeça. Afim de marcar-se a condenação e a própria pena, uma vez que, marcado, estaria para sempre impedido de voltar para o meio dos seus. Talvez possamos perceber aí uma relação intertextual com o texto de Kafka, "Na colônia penal"¹². A linguagem de Jum é cifrada, enigmática, compreensível apenas para si mesmo.

Com relação à escrita de Jum, seria conveniente lembrar a distinção que Walnice Galvão¹³ faz a respeito das marcas. A autora distingue entre marcas pintadas, marcas de pertença e marcas ignominiosas. As primeiras seriam as marcas dos índios, como os huambisas, que pintam o corpo por ocasião de alguma festa ou acontecimento especial; as segundas funcionam como um sinal de eleição, servindo para a anagnórise ou reconhecimento dos personagens: é a circuncisão dos judeus, a cicatriz de Ulisses, os ferimentos de Cristo. As terceira assinalam seu portador como criminoso ou escravo. Essas marcas de ignomínia têm a função de marcar e, ao mesmo tempo, isolar aquele que as carrega.

Em A casa verde temos dois grupos, com três personagens cada um, que carregam estas marcas de ignomínia. No primeiro grupo temos Fushia, marcado com a lepra; Jum, marcado pelas listras nas costas e pela cabeça raspada; Anselmo, marcado pela cegueira, pela escuridão. No segundo grupo, temos Lalita, cuja beleza é substituída pelas espinhas e furúnculos; Bonifácia, apesar de viver na cidade, é marcada por sua origem esl-

vática; Antônia, cujo corpo foi marcado pelos urubus, que lhe comeram a língua e os olhos. Os três personagens masculinos são, por sua postura contra-ideológica, mesmo que essa postura não tenha estatuto de consciência política, simbolicamente punidos: Fushia tem a pele queimada pela lepra; Anselmo tem queimada sua casa verde e a luz de seus olhos se apaga; Jum foi queimado pelas chicotadas e continuamente as reavive. Com exceção de Jum, que é realmente castigado e queimado, o castigo de Fushia e de Anselmo só pode ser tomado metaforicamente. Fushia perde sua virilidade, sua independência, seu sonho de riqueza; Anselmo, que odeia os gallinazos, os urubus, é condenado a viver na escuridão. O trecho "Foi pecado, Anselmo, vais morrer, arrepende-te, tu não foi Padre?"¹⁴ só pode ser interpretado como Anselmo dirigindo-se a si mesmo, chamando-se de padre. Assim, podemos entender o ódio que sente contra os gallinazos (urubus), o fato de Antônia ter sido desfigurada por urubus, apesar de ser posteriormente recolhida e cuidada por uma gallinaza, Juana Baura, e de os despojos da Casa Verde serem disputados pelas mulheres da Gallinacera como urubus disputam a carne. Para associar aos elementos anteriores, lembremos que os padres, vestindo-se de preto, são popularmente associados, também, aos urubus.

O segundo grupo, formado por Bonifácia, Lalita e Antônia, caracteriza-se pela passividade. As mulheres são como objetos: vendidos, usados e endeusados. Não têm vontade própria ou voz. Bonifácia é impedida de falar sua língua materna; Lalita fala o que seus homens falam, seja Fushia, Adrian ou o Gordo; Antônia é, fisicamente, impedida de falar. Além disso, todas elas são violentadas sexualmente. Esta passividade que o grupo feminino encarna, como metonímia de toda uma sociedade, coincide com o que denominamos acima viver para o presente: sem passado e sem futuro os personagens adequam-se ao momento atual para simplesmente sobreviver. Antônia faz o que lhe dizem para fazer, come o que lhe dão para comer, senta-se, anda ou deixa-se imóvel de acordo com a vontade alheia. Bonifácia é primeiro noviça e depois puta. Segundo Josefino, um dos Inconquistáveis e seu gigolô, ela não tem personalidade. Seu único ato de rebeldia foi ter libertado as meninas Índiss que as freiras haviam capturado. Todas as mulheres deste grupo têm a sua "casa verde": seja a selva, a cidade ou o prostíbulo. Para todas, entretanto, o traço maior é a passividade. Em oposição a

elas, temos a figura de Chunga Chunga, cuja maior característica é a androginia. Chunga participa dos dois mundos: o feminino, passivo; e o masculino, ativo. Síntese deles, Chunga é prática, objetiva, racional. Não tem o idealismo ou o sentimentalismo do mundo masculino, nem a submissão do mundo feminino. Trafega entre os dois universos sem, no entanto, pertencer a nenhum deles. Sem a característica de androginia de Chunga, mas participando também dos dois mundos, temos os Inconquistáveis. Sua rebeldia não chega a ser aquela dos três participantes do grupo masculino, nem sua passividade corresponde à do grupo feminino. São simplesmente aproveitadores, sem caráter, vivendo ao sabor do momento, traindo ou enganando a uns e outros, inclusive seus próprios companheiros, como Josefino faz com Litu ma. Sua maior característica talvez seja a amoralidade.

Segundo Nicolé Guenier, o que caracteriza a minoria étnica não é o número de seus membros¹⁵. No caso de A casa verde poderíamos falar não apenas de minorias étnicas (os índios) mas também de minorias culturais. Neste caso, o emprego desse termo passaria a indicar apenas um juízo de valor, já que o número de seus membros seria bastante grande. Os personagens do romance são símbolos dessa minoria e as características que levantamos para os personagens se aplicam ao estrato social que representam. Para este aspecto, a memória é pessoal e não grupal; o ponto comum que apresenta é a passividade ou a revolta individual e inconseqüente; a marca estigmatizante é quase sempre permanente: seja a cor da pele, seja o local de onde vem ou onde habita, seja o sotaque peculiar, seja a profissão que exerce, seja a roupa que veste, seja o domínio limitado ou impossível da língua da classe dominante. Além disso, ocorre que nem sempre as minorias se consideram minorias, uma vez que estão cercadas pela ideologia do comum e do nacional, que tende a unificar as diferenças regionais, sociais e culturais, nivelando tudo por baixo.

Neste sentido, memória e tradução relacionam-se, uma vez que perder a memória e a identidade é não necessitar de tradução, seja lingüística ou cultural. É estar num mundo em que predomina a uniformidade e a igualdade. E a cultura dominante, via aparelhos ideológicos, como as madres de Santa Maria de Nieva, via aparelhos repressivos, como o poder policial encarnado em Julio Reátegui, trabalha exatamente para que se perca a memória e a identidade cultural. Ou etnocídio ou gloto

fagia. É o que nos explica Nicole Guenier:

"Même lorsque, sans atteindre le stade ultime de l'ethnocide, ou s'en tient au linguicide, celui-ci correspond toujours à une tentative de déculturation. C'est le cas de toutes les interdictions faites à des dominés de parler leur langue..."¹⁶

No caso de Bonifácia, esta é impedida de falar aguaruna para não poder, perdendo a língua, voltar às suas origens. As mães de Santa Maria de Nieva falam aguaruna para melhor impor sua visão de mundo etnocêntrica e mais profundamente promover a aculturação dos índios. Todorov, citado por Guenier, explica bem o processo: "... il consiste selon Todorov à 's'assimiler partiellement à l'autre, pour mieux l'assimiler à soi'."¹⁷ Sin-
tomaticamente, Jum e os huambistas, por não falarem o castelha no nem abdicarem de sua cultura em detrimento da cultura dominante, são por isto destinados à destruição etnocida.

A função do autor do romance é a de tentar resgatar a memória que a História não considera e traduzir aquilo que aparentemente, por pertencer à mesma língua, ao mesmo sistema semiótico, não necessita de tradução. A questão da tradução não está, exclusivamente, na tradução intertextual, mas na tradução inter-semiótica. O autor, ao escrever seu texto, não se vale apenas de outros textos que a série literária lhe fornece, mas também daqueles textos extra-literatura, pertencentes a outros sistemas semióticos das séries política, social, econômica e cultural. Doutra forma, não se daria a transmissão, com sua aceitação ou refutação, de valores pertencentes à sociedade do autor, e que não foram veiculados por textos escritos. Portanto, estes sistemas de valores, de comportamentos, de pensamentos formam sistemas semióticos e têm ampla difusão e leitura em toda a sociedade. Resumir a intertextualidade e a tradução apenas à literatura, seria desconsiderar a existência de sistemas semióticos não escritos, elegendo como único o sistema lingüístico. Os valores comportamentais e culturais, em sentido amplo, são sistemas semióticos que circulam livremente no interior das sociedades, adaptando-se, modificando-se, estratificando-se, traduzindo-se em novos valores assimilados e postos em prática por pessoas que não têm deles nenhuma codificação escrita.

Poderíamos, nesse sentido, usar a noção de tradução

para caracterizar o gênero romanesco, enquanto relação entre sistemas semióticos. No caso do romance naturalista ou romântico, teríamos o que Henri Meachonnic chama de "tradução transparente"¹⁸ que desconhece a diferença entre os vários sistemas semióticos. Assim o romance procuraria ordenar os vários sistemas sob o privilégio de um único, melhor, mais completo e mais culto, cuja função seria a de coletar, sistematizar, reunir e exibir estes sistemas, como se fossem curiosidades a serem mostradas. Este tipo de tradução participa da mentalidade filológica e etnocêntrica do séc. XIX que, se deve ser valorizada por essa atividade de coleta de material, deve ser criticada por sua postura museológica, que esteriliza aquilo que conserva, guarda e expõe.

Ainda utilizando a teoria de Meachonnic, teremos em A casa verde a tradução como descentramento, na medida em que Vargaa Llosa faz da cultura dominada uma tradução-texto¹⁹, que procura deixar livres os personagens e não privilegia um centro de que emane a narrativa. A própria complexidade como esta narrativa se desenvolve, alternando e fundindo passado, presente, espaço e personagens é exemplo deste descentramento e a recuperação, a tradução da cultura dominada dentro de seus pontos culturais, deixando ver sua natureza semiótica, como diz Jean Peytard:

"Cada ideograma é uma parte da realidade material social que cerca o homem, é um aspecto de seu horizonte ideológico materializado. É na interação social que o fenômeno ideológico adquire, primeiramente, sua existência específica, seu conteúdo ideológico, sua natureza semiótica."²⁰

No sentido de construção do texto como memória, e não como História, privilegiando a desintegração da narrativa (inclusive na apresentação formal do romance), espaço, tempo e voz, e no sentido de tradução, caracterizando seus personagens como símbolo de uma minoria cultural, ao mesmo tempo em que procura o descentramento, o autor opera uma revolução no relacionamento do texto com o leitor.

A construção do livro em quatro partes e um epílogo, com seus capítulos iniciais e aumentos numerados, dá ideia de uma organização e uma sequência que não aparecem na narrativa nele contida. A desintegração do texto funciona como metáfora dos dois processos utilizados em sua confecção: a memória e a

tradução. Ambos expressam a idéia de ruptura, de descentramento, de intertextualidade, ao mesmo tempo em que, como parte de uma "discussão ideológica em grande escala", denunciam a História, o etnocentrismo, a unificação cultural praticados pela classe dominante. No entanto, o livro opera, como dissemos, uma mudança no seu relacionamento com o leitor. Ou seja: no romance em que há uma situação de denúncia da ideologia da classe dominante, como por exemplo em Selva trágica, de Hernani Donato, ou num romance de Jorge Amado, como Seara vermelha, a uma situação de opressão corresponde uma ação libertadora. Esses romances, como outros tantos, mostram o surgimento de uma consciência que procura organizar a luta contra a classe dominante. Essa consciência pode pertencer ao herói, ou a um grupo de pessoas. Para o leitor, o que permanece é uma lição de esperança. Em A casa verde não há este caráter heróico, épico. Ao contrário, há individualismo, egoísmo, submissão aos valores impostos, a aceitação da fatalidade, o amoralismo. Nada da saída heróica, de certa forma já prevista ideologicamente. Não há heróis em A casa verde: há anti-heróis.

Assim, o leitor não se sente gratificado e aliviado ao ver o herói realizar aquilo que ele, leitor, não pode ou não consegue realizar. O texto não aoluciona o problema que coloca mas, ao contrário, complica-o ainda mais. Há uma questão social que permanece insolúvel, emaranhada, labiríntica: tanto na selva como no deserto ou na Mangacheria.

NOTAS

- 1 BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 2.ed. São Paulo, Hucitec, 1981. p. 123.
- 2 MEYERHOFF, Hans. O tempo na literatura. Trad. Myriam Campello. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- 3 ENRIQUEZ, Eugêne. Imaginário social, recalçamento e repressão nas organizaçõeas. In:—. Rev. Tempo Brasileiro. A história e os diacursos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (36-37):54, jan.-jun., 1974.
- 4 BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velha. São Paulo, T.A. Queiroz, Editor, 1983. p. 21.
- 5 ARISTÓTELES. Poética. São Paulo, Abril S/A Cultural e Industrial, 1973. p. 451.

- 6 BOSI, Ecléa. Op. cit. p. 27.
- 7 "Eu falava há pouco da equivocidade característica do conceito de história na filosofia da história: história de um lado e memória de outro, objetividade de um lado e subjetividade do outro. A equivocidade significa de maneira tautológica que não há história senão do histórico. Esta tese, ao lado da história empírica, reflete simplesmente a prática seletiva dos historiadores, a necessidade que eles têm de selecionar para explicar, de escolher entre os acontecimentos os que são históricos, os que se inserem na cadeia do relato sucessivo." BALIBAR, Etienne. A ciência do 'Capital'. In:—. Revista Tempo Brasileiro, Epistemologia, 2. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (30-31):87, jul.-dez. 1972.
- 8 BOSI, Ecléa. Op. cit. p. 28-9.
- 9 LLOSA, Mario Vargas. A casa verde. Trad. Remy Gorga, Filho. Rio, Nova Fronteira, 1979. p. 235.
- 10 "Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos verdadeiros "universos de discurso", "universos de significado", que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história. Este é, como se pode supor, o momento áureo da ideologia, com todos os seus estereótipos e mitos." (grifo do autor). BOSI, Ecléa. Op. cit. p. 27.
- 11 LLOSA, Mario Vargas. Op. cit. p. 318.
- 12 KAFKA, Franz. Na colônia penal. In:— Contos: A colônia penal e outros. Trad. Torrieri Guimarães. Rio, Tecnoprint, 1969.
- 13 GALVÃO, Walnice Nogueira. Mitológica rosiana. São Paulo, Ática, 1978. p. 48-50.
- 14 LLOSA, Mario Vargas. Op. cit. p. 290.
- 15 GUENIER, Nicole. Langues et minorités. In:—. Révue de Littérature Comparée. Paris, (2): 139, avr.-juin, 1985.
- 16 Idem. p. 132.
- 17 Idem. p. 133.
- 18 MESCHONNIC, Henri. Propositions pour une poétique de la traduction. In:— Pour la poétique - II. Paris, Gallimard, 1973. p. 307.
- 19 Idem. p. 313.
- 20 PEYTARD, Jean. Sur quelques relations de la linguistique à la sémiotique littéraire (de Greimas à Bakhtine). In:—. La Pensée. (215): 19, oct. 1985.