

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE LETRAS

DIANA IRENE KLINGER

ESCRITAS DE SI, ESCRITAS DO OUTRO:  
AUTOFICÇÃO E ETNOGRAFIA NA NARRATIVA LATINO-AMERICANA  
CONTEMPORÂNEA.

Rio de Janeiro  
2006

DIANA IRENE KLINGER

ESCRITAS DE SI, ESCRITAS DO OUTRO: AUTOFICÇÃO E ETNOGRAFIA NA  
NARRATIVA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA.

Tese apresentada ao Instituto  
de Letras da UERJ, como parte  
dos requisitos para obtenção do  
título de Doutor em Letras  
Área de concentração: Literatura  
Comparada.  
Orientador: Prof. Dr. Italo Moriconi

Rio de Janeiro  
2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/B

K65 Klinger, Diana Irene  
Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea / Diana Irene Klinger. – 2006.  
204 f.

Orientador : Ítalo Moriconi.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ficção latino-americana – Teses. 2. Literatura e antropologia – Teses. I. Moriconi, Ítalo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860(7/8)-3

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Ítalo Moriconi (UERJ)  
(Orientador)

---

Profa Dra. Beatriz Resende (UNIRIO)  
(Titular)

---

Profa. Dra. Ana Cristina Chiara (UERJ)  
(Titular)

---

Prof Dr. Vitor Hugo Pereira (UERJ)  
(Titular)

---

Profa. Dra. Maria Antonieta Pereira (UFMG)  
(Titular)

---

Profa. Dra. Marília Rothier (UERJ )  
(Suplente)

---

Profa. Dra. Célia Pedrosa (UFF)  
(Suplente)

Defesa da Tese marcada para o dia 14 de março de às 14 h.

*A Hilde, com eterna saudade*

*A meus pais, Zulema e Pedro*

## Agradecimentos

A Ítalo, não só pelas leituras atentas, os comentários sagazes e as conversas frutíferas, mas também pelo apóio, o incentivo e a valorização do meu trabalho.

Um agradecimento muito especial aos membros da Banca, Maria Antonieta Pereira, Beatriz Resende, Ana Cristina Chiara e Vitor Hugo Adler Pereira.

A Florência Garramuño e a Gonzalo Aguilar, porque não fosse por eles eu não estaria no Brasil

Aos professores da UERJ, especialmente a Gustavo Bernardo, a Carlinda Fragale Patê Nuñez, a João Cezar de Castro Rocha, a Luiz Costa Lima, pelo incentivo.

A Marildo, a Paloma, a meus amigos que me apoiaram e me ajudaram em momentos muito difíceis, Nicole e Ricardo, Liliana, Mariela e Javier, Marina e Alejandro, Kátia e Ramiro, a meus amigos que estão longe, mas eu sinto perto.

A Ypuán Garcia pelas dicas de leitura e as conversas frutíferas.

A minha família pelo carinho de sempre.

E, enfim, à Capes pela bolsa sem a qual não poderia ter escrito esta tese.

## RESUMO

Este trabalho consiste na identificação de duas problemáticas estéticas que atravessam a ficção brasileira e latino-americana contemporânea: o “retorno do autor” e a “virada etnográfica”. Nossa hipótese é que o cruzamento de ambas perspectivas (a autoficção e a etnografia) em alguns romances contemporâneos, permite pensar as múltiplas relações entre a literatura e a antropologia, em particular, e entre a literatura e a epistemologia num sentido mais amplo. As ficções abordadas participam da condição de estarem nas fronteiras culturais e nas fronteiras da ficção. Assim, elas apresentam pontos de contato com as premissas da chamada antropologia pós-moderna, enquanto proposta de re-considerar o lugar do autor e da linguagem na representação do outro culturalmente afastado. Nesses romances, a representação da alteridade se inscreve num paradoxo, entre a hermenêutica do outro e a tautologia de uma linguagem que se dobra sobre si própria. Na auto-reflexão sobre o conceito de representação, que também caracteriza um momento recente das disciplinas humanísticas, a narrativa contemporânea se situa numa posição ambivalente entre a ficção e a não-ficção.

Palavras chave: Autoficção; Etnografia; Narrativa latino-americana contemporânea

## RESUMEN

Este trabajo consiste en la identificación de dos problemáticas estéticas que atraviesan la ficción latinoamericana contemporánea: la escritura de autoficción y la ficción etnográfica. Nuestra hipótesis es que el cruce de ambas perspectivas en algunas novelas contemporáneas, permite pensar las múltiples relaciones entre literatura y antropología, en particular, y entre literatura y epistemología en un sentido más amplio. Así, podemos afirmar que los textos leídos aquí presentan una semejanza con las premisas de la llamada antropología posmoderna, en cuanto propuesta de reconsiderar el lugar del autor y del lenguaje en la representación del otro culturalmente distante. En las novelas, la representación de la alteridad se inscribe en una paradoja, entre la hermenéutica del otro y la tautología de un lenguaje que se dobla sobre si mismo. En la autorreflexión sobre la representación, que caracteriza un momento reciente de las disciplinas humanísticas, la narrativa contemporánea al mismo tiempo re-dimensiona la categoría de narrador y se sitúa en una posición ambivalente entre la ficción y la no-ficción.

Palavras chave: Autoficción; Etnografía; Narrativa latino-americana contemporánea



## SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo I: <b>A escrita de si (o retorno do autor)</b>	16
1.0 Aproximações.....	17
1.1 A escrita de si: uma história .....	26
1.2 A crise do sujeito e a morte do autor.....	31
1.3 O retorno do autor.....	37
1.4 A auto-ficção no campo da <i>escrita de si</i> .....	41
1.5 Auto-ficção e <i>performance</i> .....	52
1.6 João Gilberto Noll: os bastidores da escrita.....	62
Capítulo II: <b>A escrita do outro (a virada etnográfica)</b> .....	68
2.1 O artista como etnógrafo.....	74
2.2 A virada da etnografia.....	81
2.3 Antropologia do mundo contemporâneo.....	89
2.4 Antropologia e Estudos Culturais.....	94
2.5 Antropologia e valor literário.....	102
Capítulo III: <b>Confluência das perspectivas: a virada etnográfica e a auto-ficção na ficção contemporânea</b>	110
3.1 O narrador (pós)-etnográfico.....	111
3.2. Fernando Vallejo: um duelo lingüístico.....	121
3.3 Washington Cucurto: a arte da performance.....	146
3.4 Bernardo Carvalho: o <i>núcleo duro</i> do real.....	168
Considerações finais.....	188
Bibliografia.....	192

## INTRODUÇÃO

*Conócete a ti mismo... es fácil decirlo, y aun más creerlo; después, en los momentos de ruptura, de implosión, de caída en uno mismo, lo que se descubre es otra cosa. Cebollas infinitas, no terminaremos jamás de retirar las telas que nos abarcan, desde los siete velos de Salomé hasta la prodigiosa espeleología del psicoanálisis; debajo, siempre más abajo, el centro rehúsa dejarse ver tal como es. Estamos lejos de muchas cosas, pero de nada estamos más lejos que de nosotros mismos. (Julio Cortazar, 1984<sup>1</sup>).*

*Toute personne qui décide d'écrire sa vie se comporte comme si elle était son propre nègre. (Lejeune, Je est un autre<sup>2</sup>)*

Na novela de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1994), um “anjo exterminador” percorre as ruas de Medellín, uma das cidades mais violentas da terra, limpando-a de parte de seus moradores e ao mesmo tempo livrando seu amante do que mais parece incomodá-lo: o próximo. O narrador da novela, gramático de profissão, voltara já velho à Colômbia da sua infância e iniciara uma relação homossexual com o “anjo”, um rapaz chamado Alexis, um sicário (ou assassino profissional), sem pai e sem lei. Dos subúrbios de uma outra metrópole, Buenos Aires, o narrador de *Noches Vacías* (2003), do escritor argentino Washington Cucurto, relata suas aventuras noturnas no mundo marginal da “cumbia” (gênero musical que se produz, se ouve e se dança às margens da cultura oficial, comparável ao *funk* brasileiro), povoado pelas recentes imigrações de latino-americanos que chegaram à Argentina dos anos noventa com a ilusão de encontrar melhores condições de vida. Em *Nove Noites* (2001), de Bernardo Carvalho, um jornalista

---

<sup>1</sup> “Aquí la dignidad y la belleza”. En *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984. p.66

<sup>2</sup> *Je est un autre. L'autobiographie de la litterature aux medias* Paris: Ed. Du Seuil, 1980. p. 236

se interna na aldeia de índios krahô no Xingu em busca de dados sobre Bell Quain, promissor antropólogo norte-americano que, em 1938, aos 27 anos se suicidou em circunstâncias misteriosas quando voltava da aldeia indígena para a cidade de Carolina.

À primeira vista, estas narrativas escritas na última década não têm nada em comum entre elas. No entanto, essa primeira percepção logo se revela falsa, quando se percebe que elas compartilham dois elementos que definem aspectos da narrativa contemporânea: uma forte presença da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado. Por um lado, *alter ego* do escritor, o gramático de Vallejo, o “cumbiero” de Cucurto e o jornalista de Carvalho, os três narradores destas ficções têm fortes marcas autobiográficas; por outro lado, os três atravessam uma fronteira cultural e escrevem sobre outro mundo, subalterno. Assim, nestas ficções confluem duas perspectivas que analisaremos no capítulo um e dois respectivamente: a escrita de si e a escrita do outro. Identificamos estas perspectivas com duas tendências da narrativa contemporânea: o “retorno do autor” e a “virada etnográfica”.

A *escrita de si*. Italo Moriconi acredita que “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”<sup>3</sup>, de maneira que se trata de discursos explicitamente situados na interface entre real e ficcional.

Na definição de autobiografia de Philippe Lejeune, o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”.<sup>4</sup>

Os três romances citados, assim como os outros que veremos no primeiro capítulo, transgridem de alguma forma o “pacto ficcional”, incorporando elementos que exigem serem lidos em outra clave, referencial. Segundo o conceito de Lejeune, o “espaço autobiográfico” compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da idéia do autor: suas memórias e biografias, seus (auto) retratos e suas declarações sobre sua

---

<sup>3</sup> Moriconi, Italo. “Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa)”. Comunicação apresentada na Universidade de San Andres, Buenos Aires, 9 de Agosto de 2005. Inédita.

<sup>4</sup> cf. Lejeune, Phillippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996 [1975]

própria obra ficcional. Ora, se num sentido geral, todo texto de ficção participa do espaço autobiográfico, as ficções em primeira pessoa e com traços autobiográficos analisadas no corpo da presente tese, ocupam aí um lugar de destaque: estabelecem o que Lejeune chama de “pactos indiretos”, pois o autor, por meio de alguma indicação, os dá a ler indiretamente como “fantasmas reveladores do indivíduo”. “Si l’hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu, ces jugements sont en réalité un hommage que le roman rend à l’autobiographie”, diz Philippe Lejeune.<sup>5</sup> Assim, nossos romances “se inscrevem num espaço no qual as duas categorias – autobiografia e romance – não são redutíveis a nenhuma das duas”<sup>6</sup>, num jogo em que ficção e não ficção não remetem a territórios nitidamente separados.

Em *Noches Vacías*, o nome do personagem coincide com o pseudônimo do autor, Washington Cucurto. Na novela de Fernando Vallejo, o narrador possui vários traços da biografia do autor, fora o fato de que ele mesmo declarou para a imprensa que se trataria de uma “história de amor auto-biográfica”. Por sua parte, em *Nove Noites*, a figura do narrador também está montada com traços autobiográficos e Bernardo Carvalho, ao colocar na orelha do livro uma foto sua, aos seis anos de idade de mãos dadas com um índio no Xingu, insere sua própria imagem na trama romanesca. É precisamente essa transgressão do “pacto ficcional”, em textos que - no entanto - continuam sendo ficções o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a idéia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”.

*A escrita do outro.* Por outro lado, as três figuras narradoras dão conta de um movimento na narrativa atual que, segundo Francine Massiello é uma das faces da literatura latino-americana pós-boom e pós-ditaduras no Cone Sul. Massiello argumenta que haveria, na ficção recente, uma atração pelas figuras marginais da sociedade que “expõem o dilema acerca da representação da outridade”.<sup>7</sup> Com a recuperação da democracia, em meio de discussões intelectuais sobre os “fracassos da história” e o destino da nação, a ficção

---

<sup>5</sup> “Se a hipocrisia é uma homenagem que o vício rende à virtude, estas apreciações são em realidade uma homenagem que o romance rende à autobiografia”. (Tradução minha do francês). Lejeune, Phillippe, 1996 [1975] p. 42. Lejeune encontra este pacto indireto ou “fantasmático” na obra de André Gide.

<sup>6</sup> Melo Miranda, Wander. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora: Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p.37

<sup>7</sup> Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001. p. 17.

oferece uma intervenção para examinar a idéia de “representação” nos dois sentidos da palavra, o político (no sentido de delegação) e o artístico (reprodução mimética). Os três romances citados são relatos de “outridades” que habitam no corpo da sociedade latino-americana: delinqüentes, imigrantes pobres e índios. E os três articulam de diferentes formas a tensão que define a relação entre o escritor e o outro. Na novela de Fernando Vallejo, o narrador se assume como tradutor da linguagem do garoto, dando conta da distância que existe entre ele mesmo e o mundo da marginalidade no qual ele mergulha, reconhecendo, ao mesmo tempo, através da tradução, que essa distância é também a que separa o leitor desse outro mundo. O mecanismo da tradução constitui a possibilidade de passagem entre ambos mundos culturais e dá conta da multiplicidade irredutível das linguagens que circulam na sociedade colombiana de final de século.

No romance de Bernardo Carvalho, trata-se do oposto, quer dizer, de um narrador cujo dilema consiste precisamente na impossibilidade de tradução dos mundos, da incomunicabilidade que resulta do confronto com a “outridade”. O relato está baseado numa história real, e o narrador promete chegar, através de uma pesquisa histórica exaustiva, à revelação de um enigma da história da antropologia brasileira. Mas o intento fracassa no momento em que o narrador se rende perante a impossibilidade de diálogo com os krahô e começa a se envolver pessoalmente de forma paranóica na história de Quain.

No caso de *Noches vacías*, diferente dos dois textos anteriores, o narrador relata o mundo outro desde dentro. Não há uma mediação no interior do texto, pois o narrador não traduz o jargão marginal nem faz concessões a um leitor que não pertence a esse mundo nem compreende a linguagem da “cumbia”. No entanto, o próprio escritor funciona como figura mediadora: Washington Cucurto, pseudônimo de quem assina a novela, é na verdade um personagem criado por Santiago Vega. Como escritor que vive e escreve sob a máscara do personagem (e que, portanto, tem uma dupla personalidade), o autor transita pelo mundo letrado e o da “cumbia” com a mesma familiaridade.

A “atração pelas figuras marginais” e o “dilema da representação da outridade” são também, como mostra Hal Foster, problemáticas das artes contemporâneas. Foster propõe a existência, no final de século, de um paradigma do “artista como etnógrafo”, semelhante ao paradigma de Benjamin do autor como produtor. No entanto, aqui consideramos que haveria uma *virada etnográfica* que excede o campo das artes: ela implica também uma

“transfronterização” do conhecimento a partir da problemática da cultura. Com a ampla difusão dos estudos culturais, as fronteiras entre disciplinas humanísticas foram se enfraquecendo, de maneira que, segundo argumentaremos no segundo capítulo, aconteceu uma “antropologização” do campo intelectual.

Se estes três relatos têm especial destaque no presente trabalho (nos centraremos neles no terceiro capítulo) é porque participam *simultaneamente* das duas tendências da narrativa contemporânea, que chamamos aqui de “retorno do autor” e de “virada etnográfica”. A dupla inscrição das narrativas do nosso *corpus*, a construção da figura do “outro” vinculada à presença marcante da primeira pessoa, desconfia da transparência e da neutralidade, e assim questiona a idéia de *representação*. Ora, o que resulta mais instigante é notar que a própria antropologia tem desenvolvido uma crítica da representação exatamente a partir do momento em que o antropólogo começou a olhar a si próprio. Veremos que a combinação de auto-reflexão e olhar etnográfico aproximam estes romances da antropologia pós-moderna, pois ela mesma pressupõe um “retorno do autor”, no marco do discurso não ficcional. Deixando ao lado qualquer pretensão de objetividade e de neutralidade “científicas”, os textos da antropologia pós-moderna narram experiências *subjetivas* de choque cultural. Trata-se de uma virada *na* antropologia, pós-estruturalista – cujo ponto de partida foi o já clássico livro de Clifford Geertz, *A interpretação das culturas* (1973), e continuou com seus discípulos (especialmente James Clifford) – que parte do esgotamento da “ilusão cientificista fundada na nítida separação entre sujeito e objeto”<sup>8</sup>. Esta antropologia, pós-moderna e antipositivista, que reflete tanto sobre seu objeto quanto sobre o sujeito da escrita etnográfica, forma parte de um paradigma epistemológico segundo o qual não há conhecimento independente do ato cognitivo que o constitui. Ou seja, a antropologia, ao mesmo tempo que se transformou numa “língua franca” transversal aos diferentes campos das humanidades e da teoria atual, sofreu ela mesma uma virada, ao colocar a questão da escrita e do sujeito, redefinindo assim as polaridades sujeito-objeto. Então, os três romances de Vallejo, Cucurto e Carvalho que apresentamos se inscrevem no marco da virada etnográfica na literatura, mas em relação com os princípios estabelecidos a partir da virada *da* etnografia.

---

<sup>8</sup> Moriconi, Italo. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. p.148

No mesmo paradigma epistemológico da antropologia pós-moderna se inscreve certa crítica contemporânea, que valoriza a experiência da leitura e o ato da escrita. “Acreditei profundamente que a crítica autobiográfica, como a auto-etnografia, fosse a forma mais eficiente de transitar de uma experiência individual para uma coletiva”, escreve Denilson Lopes, talvez o exemplo brasileiro mais instigante deste tipo de crítica.<sup>9</sup> A partir dos estudos culturais e dos estudos de gênero, a crítica cada vez mais tende a refletir sobre o próprio sujeito da escrita, como o expressa Denilson Lopes: “Para ampliar a afetividade no ato da pesquisa é necessário repensar o ato da escrita e sua relação com o sujeito pesquisador.”<sup>10</sup> No campo do ensaísmo autobiográfico, “a experiência se sobrepõe ao lugar da identidade, fazendo da narrativa importante recurso teórico-metodológico.”<sup>11</sup> De maneira que, o “retorno do autor”, entendido tanto como marcas autobiográficas quanto como referências à situação de enunciação, é o ponto de confluência entre uma tendência literária e uma epistemológica.

O objetivo deste trabalho é estudar o cruzamento entre essas duas perspectivas, a partir dos três romances escolhidos, o que implica pensar nas relações entre a antropologia e a literatura, as transformações que se vêm produzindo na história de ambos discursos e suas relações com os paradigmas epistemológicos mais abrangentes, assim como, e sobretudo, pensar estas relações no contexto socio-cultural latino-americano.

A proposta aparece desenvolvida em três etapas: a primeira consiste na discussão dos diversos discursos relacionados com a *escrita de si*, para situar – no contexto teórico e histórico - as particularidades dos textos do nosso *corpus*. Assim, veremos no primeiro capítulo a conveniência de utilizar (e antes reformular) a categoria de *auto-ficção* para estas ficções contemporâneas, pois ela deixa aparecer os paradoxos da subjetividade nos discursos contemporâneos. Mostraremos que a auto-ficção se insere no campo mas amplo da escrita de si, a partir do questionamento dos conceitos de representação e subjetividade. Finalmente veremos o funcionamento da auto-ficção num romance de João Gilberto Noll.

No segundo capítulo, abordaremos duas problemáticas paralelas e inter-relacionadas, aqui chamadas de virada *etnográfica* e virada *da* etnografia. Discutiremos a

---

<sup>9</sup> Lopes, Denilson. “Experiência e escritura”. Em *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.248

<sup>10</sup> Lopes, Denilson, 2002. p. 250

<sup>11</sup> Lopes, Denilson, 2002 p. 39

proposta de H. Foster do paradigma do “artista como etnógrafo”, formulando a necessidade de pensá-lo em relação com as premissas da antropologia pós-moderna, especialmente o reconhecimento de seu caráter discursivo e interpretativo, que a torna auto-refletiva.

Finalmente, no terceiro capítulo, analisaremos as três obras mencionadas na presente introdução, a partir da combinação das duas perspectivas – a auto-ficção e a escrita etnográfica -, como sintomas, na literatura, da produção discursiva na contemporaneidade. A possibilidade de estabelecer cruzamentos entre o discurso ficcional e o não ficcional, dá lugar à formulação de uma hipótese que subjaz a nosso trabalho: a de que estes três romances compartilham também uma dissolução que parece estar no horizonte destes tempos. Dissolução dos limites precisos entre o “real” e o ficcional; dissolução da categoria de narrador do romance moderno tal como a formulada por Walter Benjamin (1936) e também do narrador pós-moderno, segundo a caracterização feita por Silviano Santiago (1986); o que implica a re-formulação da figura do autor e, em última instância, do literário, como ocorre nos textos de Washington Cucurto.



*CAPITULO 1*

*A ESCRITA DE SI*

*(o retorno do autor)*

## 1.0 Aproximações

Mi historia, la historia de *como me hice monja*, comenzó muy temprano en mi vida: yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado por un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle. Antes de eso no hay nada: después, todo siguió siendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño hasta que tomé los hábitos.

Assim começa a novela de Cesar Aira, *Como me hice monja* (1993) (*Como virei freira*). Estão presentes, neste começo, todos os ingredientes da narrativa autobiográfica. O narrador, em primeira pessoa, promete contar a história da sua vida, que coincide, segundo ele informa, com a história da sua transformação (virar freira). A idéia da vida como devir e transformação é característica do *Bildungsroman*, mas também de todo relato autobiográfico, que sempre pressupõe uma mudança interna do narrador. De fato, como aponta Wander Melo Miranda, “parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulse ou justifique.”<sup>12</sup> O núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias – a experiência – equivale à transformação do indivíduo: “Como me tornei o que sou” (Nietzsche). Por outro lado, a trama da novela de Aira está construída a partir de elementos que identificam o narrador-protagonista com o autor. O narrador, que ostenta permanentemente ter uma memória implacável, perfeita, é chamado de “Cesar”, “Cesarito”, “el niño Aira.” Ele evoca as lembranças da sua infância, quando se mudou – assim como o autor - do povoado do interior Coronel Pringles para a cidade de Rosário. Na infância conhecerá - como o autor - um garoto que depois será o famoso poeta Arturo Carrera.

No entanto, o relato de Cesar Aira, saturado de ironia, desmente todas as expectativas do leitor de que se trate de uma ficção autobiográfica: os elementos autobiográficos da ficção chocam-se com as formas paradoxais em que o narrador constrói

---

<sup>12</sup> Melo Miranda, Wander. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p.31

sua história. O gênero do nome do autor que figura na capa (César Aira) não concorda com a voz que enuncia o título “como virei freira”, voz que remete a um sujeito feminino. A princípio, esse contraste de gênero não implica nenhuma contradição no terreno da ficção: basta apenas que o leitor des-naturalize a identificação entre narrador e autor, para perceber que nada impede que este crie uma narradora feminina. Mas as primeiras páginas da novela desfazem essa primeira possibilidade. Logo percebemos de que se trata, efetivamente, de um narrador masculino. Os outros personagens o chamam de “Cesar”; mas ele se refere a si mesmo tanto com pronomes masculinos quanto femininos: “la niña Cesar Aira”. “Eso era yo. La niña que no era. Viva, estaba muerta”. (p.65)

Assim, o enunciado entra em contradição com o enunciador, ou em outras palavras, o *eu* masculino – Cesar - que enuncia em primeira pessoa entra em contradição com ela, a freira. Assim, o relato retrospectivo da vida não somente desfaz sua ilusão da referência, mas ao mesmo tempo resulta de uma cisão interna do narrador que problematiza a noção de identidade da própria voz narrativa.

Por outro lado, parodiando o relato confessional feminino, o episódio que funda o ato autobiográfico é um fato absolutamente corriqueiro e trivial que marca um antes e um depois na vida do narrador: a primeira vez que o pai leva o garoto a experimentar um sorvete: “El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle. Antes de eso no hay nada...” (p.9) O *extremamente transcendente* (o ponto de inflexão que marca um “antes e um depois” na vida) é trazido ao relato como lembrança vívida que a “memória perfeita” pode reconstruir com os menores detalhes; é, no entanto, inteiramente banal. Essa cena “fundacional” da vida do narrador (“mi historia, la historia de como me hice monja, comenzó muy temprano en mi vida: yo acababa de cumplir seis años”) acaba numa intoxicação que quase lhe custa a vida, o leva a um tratamento e vários meses num hospital, provoca a prisão do pai por ter matado o vendedor de sorvete, a inadaptação do garoto na escola, a vida solitária com a mãe, o seu seqüestro e finalmente a morte do próprio narrador.

A narrativa autobiográfica se revela então, duplamente falsa: a transformação aludida no título nunca se realiza, mas também não existe *um sujeito* que seja passível de sofrer essa transformação, porque falta o próprio sujeito enquanto entidade que se conserva na mudança. De maneira que esta suposta ficção autobiográfica atenta contra a

verossimilhança no plano da enunciação: a coincidência do nome do autor, do narrador e do protagonista é desmentida pelo gênero feminino da voz; os elementos identificadores do autor se chocam com o fato da morte do narrador no final da novela. A ficção se apropria da forma da autobiografia, mas para torná-la um discurso obsoleto: o texto “falha” em pôr uma ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade.

Ora, pode-se pensar o paradoxo que articula esta novela, que diz respeito à relação do texto com o sujeito autoral, como metáfora de uma das questões que atravessam uma zona da prosa literária atual em América Latina, marcada pela presença problemática da primeira pessoa autobiográfica.

Obviamente, esta marca não é privativa da literatura latino-americana, pelo contrário: é uma vertente que aparece na narrativa contemporânea universal, especialmente na literatura francesa. Por exemplo em *La Bataille de Pharsale* (1969) de Claude Simon, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, *Fils* (1977) de Sergue Doubrvosky, e *Romanesques* de Alain Robbe-Grillet, um tríptico que agrupa *Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) e *Les Derniers jours de Corinthe* (1994). São autores ligados seja ao *Nouveau Roman*, a *Oulipo* ou *Tel quel*, de maneira que se observa que o “retorno do autor” se produz no coração da vanguarda francesa, como um impasse do formalismo e o estruturalismo em literatura, dos quais o próprio Barthes é uma das vozes mais importantes. No entanto, interessa aqui pensar no contexto de América Latina, onde nossa intervenção pretende contribuir para um pensamento sobre o presente. Em língua espanhola e portuguesa, os exemplos não escasseiam. A problematização da questão do sujeito autoral aparece, por exemplo, na obra inteira de Fernando Vallejo, assim como na do cubano Pedro Juan Gutierrez, estruturadas ambas como *sagas autobiográficas*, nas quais se mantém o mesmo narrador em vários romances, retornam uma e outra vez às mesmas histórias pessoais e familiares sob diferentes pontos de vista. Também boa parte da narrativa cubana dos últimos anos está atravessada pela primeira pessoa autobiográfica, por exemplo: *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés, e os três romances de Jesús Díaz *Las iniciales de la tierra* (1987), *La piel y la máscara* (1996) e *Las palabras perdidas* (1997).

No Brasil, este “sintoma” se manifesta, por exemplo, na obra de Marcelo Mirisola, que introduz vários componentes biográficos, repetidos em textos diversos e mesclados à

parafernália ficcional, por exemplo em *Fátima fez os pés para mostrar na Choperia* (1998), *O Herói Devolvido* (2000), *O Azul do Filho Morto* (2002) ou *Bangalô* (2003). Por sua vez, os dois últimos romances de João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lord* (2004), escritos em primeira pessoa, com fortes marcas autobiográficas, narram a experiência do narrador-escritor na Europa, fazendo com que seja difícil descolar essa figura da do autor. Também se coloca essa questão na obra de Silviano Santiago: em *Stella Manhattan* (1985) e, em *Viagem ao México* (1995), Santiago cria – através da intromissão de um narrador em primeira pessoa que expõe os bastidores da escrita - a ilusão de uma contemporaneidade entre escritura e experiência. A questão da relação do eu ficcional com o sujeito autoral já estava em pauta, de maneira alegórica, no *Em liberdade* (1981), e retornará nos contos de *Histórias mal contadas* (2004), relatos que remetem às experiências da sua formação intelectual, e na forma de uma “autobiografia falsa” em *O falso mentiroso* (2004), ficção que precisamente expõe os paradoxos da identidade de quem narra.

Ora, o fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito.”<sup>13</sup> O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessor eclesiástico e uma versão exibicionista do confessor psicanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego- história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Lopes, Denilson. “Por uma crítica com afeto e com corpo”. Em *Revista Grumo*, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, n. 2, p.52-55, 2003

<sup>13</sup> Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [2002]. P. 51

Portanto, uma primeira aproximação à *escrita de si* na ficção contemporânea deveria, sem dúvida, inscrevê-la no espaço interdiscursivo desses outros textos – não literários - da cultura contemporânea, que evidenciam que esta ficção está em sintonia com o “clima da época” (*Zeitgeist*). No entanto, é preciso levar em conta que se a *escrita de si* aparece como um sintoma do final de século, não por isso significa que ela seja uma novidade para a literatura latino-americana. De fato, uma olhada retrospectiva revela o contrário, pois a *escrita de si* tem uma presença forte na história da literatura latino-americana.

Assinalemos, brevemente, dois momentos dessa história. Primeiro, aquele momento em que a *escrita de si* se inscreve no horizonte da formação da identidade nacional, seus conflitos e suas transformações. A crítica argumenta que neste período a escrita autobiográfica geralmente apresenta uma trama na qual é indiscernível o individual do coletivo (Arfuch, 2005, p.109; Santiago, 1987, p. 34 /ss). De fato, na Argentina do século XIX, a literatura autobiográfica, que remete a figuras públicas relevantes no processo de construção da nacionalidade, é inseparável da construção dessa identidade. A importância da escrita autobiográfica é tal que Noé Jitrik chega a afirmar que “lo que llamamos *literatura argentina* para el siglo XIX es memorias, como las del General Paz, autobiografías, como las de Sarmiento, o diarios, como los de Mansilla, por dar ejemplos contundentes.”<sup>14</sup>

Em *La literatura autobiográfica argentina*, Adolfo Prieto mostra que o conteúdo do que se rememora nesses textos tende a recuperar ou exaltar os valores de uma elite, de uma classe: a oligarquia, funcionando ao mesmo tempo como reação contra as novas identidades emergentes, produtos da imigração.<sup>15</sup> Para Silvia Molloy, é precisamente a definição do eu através da família, da linhagem, o que caracteriza a autobiografia hispano-americana de final do século XIX e começo do XX, que apresenta a peripécia pessoal no quadro maior da engrenagem histórica, como olhar-testemunha de um mundo que está prestes a desaparecer.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Jitrik, Noé. *El ejemplo de la familia*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. p. 21 “O que chamamos de *literatura argentina* para o século XIX é memórias, como as do General Paz, autobiografias, como as de Sarmiento, ou diários, como os de Mansilla, por dar alguns exemplos contundentes” (tradução minha do espanhol).

<sup>15</sup> Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Rosario: Facultad de Filosofía y Letras, 1966.

<sup>16</sup> Molloy, Silvia. *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. [1991] p.199 Citada por Arfuch, 2005, p.109

Nesse mesmo sentido Silviano Santiago argumenta, a respeito da escrita autobiográfica no modernismo brasileiro dos anos 20 e 30, que sua ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal, mas também do clã no qual se insere o indivíduo. Os textos dos modernistas, segundo Santiago, tendem a apresentar uma visão conservadora da sociedade patriarcal brasileira: o narrador modernista “pactua com os antepassados patriarcais e com a atitude estóica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais.”<sup>12</sup>

Em marcado contraste com essa tendência, apresenta-se o que consideramos aqui um segundo momento de destaque da *escrita de si*, nos anos da *transição* ou da recuperação democrática nos países do Cone Sul que sofreram as ditaduras militares dos anos 70 e 80. Nesse contexto aparecem inúmeros relatos memorialistas das experiências dos jovens políticos ou dos exilados, romance-reportagem ou romance-depoimento, testemunhos autobiográficos que, de alguma maneira, podem ser considerados como testemunho de uma geração. (Santiago, 1988. p. 35, Sussekind, 2002 [1986], p. 248, Melo Miranda, 1992, p. 18).

Silviano Santiago avalia essa produção em termos de um neo-romantismo e argumenta que “o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita.”<sup>17</sup> Mas ele assinala também que o aspecto autobiográfico nos romances dos anos 70 e 80 não responde a uma autocontemplação narcisista, senão que a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política: o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração. Dado que esses relatos visam à conscientização política do leitor, tanto Flora Sussekind (2002 [1986]) quanto Wander Melo Miranda argumentam que o valor literário desses textos não é especialmente relevante, uma vez que “a informação veiculada pelos relatos importa mais do que o cuidado com as formas de veiculação” (Melo Miranda, 1992, p. 19).

---

<sup>12</sup> Santiago, Silviano. “Prosa Literária atual no Brasil”, em *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1988] p 39

<sup>17</sup> Santiago, Silviano, , 2002 [1988] p 36

Se no Brasil está datado nos anos 80, na Argentina e no Chile<sup>18</sup> o romance memorialista sobre a ditadura militar continua vigente até os dias de hoje, até o ponto que pode-se dizer que desde o retorno da democracia, a recuperação da memória e a luta contra o esquecimento definem boa parte das práticas culturais e literárias desses países. Por exemplo, *En estado de memoria* (1990) de Tununa Mercado coloca, com base num registro íntimo, o conflito da lembrança dos últimos quarenta anos de história argentina a partir de uma subjetividade transtornada pelo exílio. Vinte anos depois do fim da ditadura militar, na Argentina ainda o presente “está cheio de memória”, nas palavras de Josefina Ludmer, num ensaio que trata da incidência da memória no presente do ano 2000, e que a partir da leitura tanto dos jornais quanto dos romances publicados nesse ano, postula a identificação entre a memória política e a memória familiar.<sup>13</sup> Nos textos por ela analisados, a procura da *identidade pessoal* - ameaçada tanto pelo exílio quanto pelas rupturas familiares causadas pela repressão política, com as apropriações ilegais de crianças e as mudanças de nomes nos registros – passa pela recuperação da *memória familiar*, que se torna assim memória política e conforma um dos eixos culturais e políticos da Argentina atual.

Na *escrita de si* dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores.

Dentro da história da *escrita de si* no contexto latino-americano, a produção aqui abordada conforma um terceiro momento que, embora relacionado com a chamada “literatura verdade”<sup>14</sup>, se afasta da tradição do depoimento. Nos romances do nosso *corpus*, a *escrita de si* não se apresenta sob a marca da memória da classe, do grupo ou do clã, mas aparece como indagação de um eu que, a princípio, parece ligado ao narcisismo midiático contemporâneo. É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um “para

---

<sup>18</sup> Sobre Chile ver Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

<sup>13</sup> Ludmer, Josefina. “Temporalidades del presente”. Comunicação apresentada no VIII Congresso Internacional Abralic, Belo Horizonte, 2002, publicado em CDRom.

<sup>14</sup> Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. p. 251 Avelar retoma a classificação de Ricardo Piglia e Juan José Saer em *Por un realto futuro*. Santa Fe: Universidad del Litoral, 1990. p.14



além de si mesmo”. Como argumenta Leonor Arfuch, com base no conceito de *interdiscursividade* de Michael Bajtin, todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe. Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: “eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural.”<sup>15</sup> No entanto, cada *narrativa de si* se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva.

Para além da relação que se pode estabelecer entre o *retorno do autor* e o exibicionismo da cultura midiática, devemos também situá-lo no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que se produziu ao longo do século XX, e que chegou até sua negação com o estruturalismo, o anúncio da “morte do autor” na literatura e da “morte do sujeito” na filosofia. Os textos do nosso *corpus* não se apresentam como expressão de uma singularidade dona de si mesma e da sua escrita, o que permite esboçar uma primeira hipótese: estes textos parecem responder *ao mesmo tempo* e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito. Portanto, parece conveniente considerar estes textos a partir da categoria de “auto-ficção”, conceito que – redefinido aqui por nós - é capaz de dar conta desse paradoxo. Inventado em 1971 por Sergue Doubrovsky, o conceito de auto-ficção ainda carece de uma definição acabada e satisfatória. No presente capítulo, revisaremos as diferentes definições e chegaremos a uma própria. Segundo a hipótese que desenvolveremos, a auto-ficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita.

Consideramos enriquecedor pensar o conceito de *auto-ficção* junto com o de *performance*, que, como veremos, também implica uma des-naturalização do sujeito. De forma que esta reafirmação do eu na literatura, tal como ela aparece nos textos de nosso *corpus*, é bem mais complexa do que pode parecer num primeiro momento; e o maior interesse desta prática paradoxal que aqui definimos como auto-ficção é que ela cristaliza vários problemas epistemológicos e estéticos da contemporaneidade.

---

<sup>15</sup> Bajtin, Michael. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982 [1979] p. 135. citado por Arfuch, 2005 p. 108 (tradução minha do espanhol)

Mas antes de entrarmos na categoria de auto-ficção, é preciso em primeiro lugar, inseri-la no conjunto mais amplo dos discursos sobre o eu, que denominamos, seguindo Foucault, a “escrita de si”. Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antigüidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média - *constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo. O discurso autobiográfico, que se constitui na modernidade em continuidade com esse paradigma, como exacerbação do individualismo burguês, será o pano de fundo sobre o qual se constrói e, ao mesmo tempo, se destaca o discurso da auto-ficção, que implica uma nova noção de sujeito.

Portanto, em segundo lugar se impõe revisar brevemente o alcance da crítica estruturalista à noção de autor, articulada – no pensamento de Foucault – com a crise filosófica da noção de sujeito operada no século XX, através do postulado da “morte do autor”, em favor da “função autor”.

Em terceiro lugar, é preciso discutir a hipótese (defendida especialmente por Hal Foster) de que haveria, na arte e na crítica contemporâneas, um “retorno do autor”. Foster enxerga o “renascimento do autor” no discurso do trauma: “In trauma discourse, the subject is evacuated and elevated at once.”<sup>16</sup> Segundo a perspectiva que defendemos aqui, é possível sustentar a hipótese de Foster, mas devemos levar em consideração as especificidades deste retorno no terreno da literatura. Nos textos do nosso *corpus*, o autor que retorna não é o sujeito do trauma. Também não é o mesmo sujeito romântico, protagonista da cultura humanista, cuja morte sentenciara Foucault. Como veremos, a categoria de auto-ficção é um conceito capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito.

---

<sup>16</sup> Foster, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.[1996] p.168

### 1.1 - A escrita de si: uma história

Sustentar a existência de *um retorno do autor* implica necessariamente entrar no debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita. De fato, esses dois termos estão em estreita relação: da Antigüidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito. Embora exacerbada na cultura burguesa da Ilustração, a escrita de si não é nem um aspecto moderno nascido da Reforma, nem um produto do romantismo; é uma das tradições mais antigas do Ocidente – uma tradição já bem estabelecida, profundamente enraizada, já quando Agostinho começa a escrever suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica. Como mostra Foucault<sup>17</sup>, na Antigüidade Greco-romana o “eu” não é apenas um assunto sobre o qual escrever, pelo contrário, a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*. Foucault argumenta que de todas as formas de *askêsis*, ou seja do treino de si por si mesmo, focado à arte de viver (abstinências, meditações, exames de consciência, memorizações, silêncio e escuta do outro) a *escrita* – para si e para o outro - desempenhou um papel considerável por muito tempo. A escrita como exercício pessoal, associada ao exercício do pensamento sobre si mesmo, constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. De maneira que a escrita opera a transformação da verdade em *ethos*.

Nos séculos I e II, a *escrita de si* se apresenta sob duas formas principais: os *hupomnêmata* e a correspondência. Os *hupomnêmata*, cadernetas individuais nas quais se anotavam citações, fragmentos de obras, reflexões ou pensamentos ouvidos, eram oferecidos como tesouro acumulado para a releitura e meditação posteriores. Constituíam um material para ler, reler, meditar e conversar consigo mesmo e com os outros. No entanto, esses *hupomnêmata* não constituem uma narrativa de si mesmo, não podem ser entendidos como os diários que aparecem posteriormente na literatura cristã, que tem o valor da purificação. O movimento que eles procuram é o inverso: trata-se não de revelar o oculto, de dizer o não-dito, mas, pelo contrário, de dizer o já dito, com a finalidade da *constituição* de si. Inseridos em uma cultura fortemente marcada pelo valor reconhecido à

---

<sup>23</sup> Foucault, Michel. “A escrita de si”. *Ditos e escritos*. Vol. V. *Ética, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004 [1983] p. 144-162

tradição, à recorrência do discurso, à prática da citação, o objetivo dos *hupomnêmata* é recolher o *logos* fragmentário transmitido pelo ensino e fazer dele um meio para o estabelecimento de uma relação consigo mesmo. Argumenta Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão freqüentemente evocada - como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue.<sup>18</sup>

Quanto à correspondência, embora seja um texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal. A carta que é enviada para ajudar ou aconselhar seu correspondente constitui para aquele que a escreve uma espécie de treino, desempenha o papel de um princípio de reativação: conselhos dados aos outros são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante. Mas a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo.

Segundo Foucault, as cartas de Sêneca evocam freqüentemente dois princípios: o de que é necessário adestrar-se durante toda a vida, e o de que sempre se precisa da ajuda de outro na elaboração da alma sobre si mesma. A carta se articula assim com a prática do exame de consciência. Mas, no caso do relato epistolar pré-cristão, não se trata, como na posterior anotação monástica, de desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar; trata-se de “fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Foucault, Michel. “A escrita de si”. *Ditos e escritos*. Vol. V. *Ética, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004 [1983] p. 152

<sup>19</sup> Foucault, Michel, 2004 [1983] p. 162

Em síntese, os *hupomnêmata* e a correspondência mostram que para os gregos, o “cuidado de si” configura uma das grandes regras de conduta da vida social e pessoal, um dos fundamentos da arte de viver. Nossa tradição filosófica ocidental esqueceu esse princípio, em favor do “conhece-te a ti mesmo” explícito no Alcibíades I, de Platão, que – no entanto - sempre estava associado e subordinado ao primeiro, ao “tomar conta de si”. A obrigação de conhecer-se é um dos elementos centrais do ascetismo cristão, mas já não como um movimento que conduz o indivíduo a *cuidar de si mesmo*, mas como forma pela qual o indivíduo *renuncia* ao mundo e se desapega da carne. Assim, ao constituir o mundo da transcendência, separando o mundo celeste do terreno, o cristianismo constrói outra concepção da subjetividade, em cujo fundamento está a renúncia: é pela renúncia ao mundo terreno que a subjetividade se forja face a um Deus impessoal e onipotente. *As Confissões* de Santo Agostino, que inauguram uma certa “autobiografia espiritual”, procedem dessa exigência dogmática de apresentar ante Deus o balanço de todos os atos, pensamentos e intenções da alma. “O penitente, a imagem de Santo Agostino, não pode senão se manifestar culpável ante seu criador. O espelho teológico da alma cristã é um espelho deformante, que explora sem complacência os menores defeitos da pessoa moral”.<sup>20</sup> Para o cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria de verdade; através do mecanismo da confissão como a técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina.

Resumindo, na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o “conhece-te a ti mesmo” passou a modelar o pensamento de ocidente, eclipsando o “cuida de ti mesmo”, que era o princípio que fundamenta a *arte de viver* da Antigüidade. Com a herança da moral cristã, que faz da renúncia de si a condição da salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constituiu um meio de renunciar a si mesmo. A partir de então nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode rejeitar. Inclina-mo-nos, diz Foucault, em princípio, a considerar o cuidado de si como qualquer coisa suspeita, imoral, como uma forma de egoísmo em contradição com o interesse que é necessário ter em

---

<sup>20</sup> Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. Em *Anthropos*, Barcelona, n. 29, p. 9-18, dezembro 1991. p. 12. (Tradução minha do espanhol.)

relação aos outros ou com o necessário sacrifício de si mesmo. Mas na Antigüidade, a ética como prática racional da liberdade girou em torno do “cuida de ti mesmo”.<sup>21</sup>

Se na tradição cristã o homem não pode contemplar sem angústia a própria imagem, somente com a desintegração dos dogmas, sob a força conjunta do Renascimento e da Reforma, começa o interesse do homem em se ver tal como ele é (Gusdorf, 1991, 12), longe de qualquer premissa transcendental. Os *Ensaio*s de Montaigne, desprovidos da obediência doutrinária num mundo em vias de crescente secularização, consagram o direito de o sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados. Portanto, na obra de Montaigne se encontram traçados os contornos da literatura no sentido moderno, fundada no sujeito individual. Para Luiz Costa Lima, “o primado do eu põe em questão a vigência da lei antiga, mesmo porque ela o excluía, e pressiona em favor do aparecimento de outra, que o previsse, o reconhecesse e destacasse. Essa outra lei começa, nos tempos modernos, a assumir feição definida com Descartes e se plenificará com a primeira crítica kantiana.”<sup>22</sup> Desta perspectiva, a relevância da escrita é tal que se conclui que os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente: não existe a forma moderna da literatura antes de que se possa falar de *indivíduo* no sentido moderno, mas também não existe este sem aquela. A concepção normal e mais extensa de literatura combina duas determinações de origem diversa; uma do Renascimento, que a identifica com uma forma nobre de eloquência, e a outra do romantismo, segundo a qual se trata de comover pela força dos sentimentos que se confessavam. “O cânone literário desde então majoritariamente propagado combina os dois extratos e considera a literatura a manifestação eloqüente, i. e., verbalmente bem tramada, de um eu que aí, de modo direto ou transposto, se confessa”.<sup>23</sup>

No Romantismo, a virtude da individualidade se completa com a da *sinceridade*, que Rousseau retoma de Montaigne. “Para Rousseau, a sinceridade tinha de ser o axioma, o ponto atrás do qual nada mais se depositaria ou se poderia demonstrar. Rousseau pretende dar ao coração a irredutibilidade que Descartes concedera ao *cogito*.”<sup>24</sup> No entanto, como

---

<sup>21</sup> Foucault, Michel. A escrita de si”. *Ditos e escritos*. Vol. V. *Ética, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004 [1983] p. 268

<sup>22</sup> Costa Lima, Luiz. *Os limites da voz. Os limites da voz. Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 36

<sup>23</sup> Costa Lima, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 249

<sup>24</sup> Costa Lima, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.295

argumenta Costa Lima, não existe uma irreduzibilidade que possamos conquistar e converter em palavras. Nessa impossibilidade de Rousseau se tornar a transparência que desejou ser, Costa Lima enxerga os traços do indivíduo moderno. “A Rousseau ainda não ocorre que a vontade de ser sincero pode ser motivada por algo a ela anterior; que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara.”<sup>25</sup> Esse será o insight de Nietzsche, que inaugura uma nova concepção do sujeito e da verdade, como veremos a seguir.

---

<sup>25</sup> Costa Lima, Luiz, 1986. p. 295.

## 1.2- A crise do sujeito e a morte do autor

A deconstrução da categoria do sujeito cartesiano operada por Nietzsche, implica assumir os efeitos da morte de Deus e do homem, ou seja, da figura construída tanto pela tradição da filosofia moderna, fundada no *cogito* cartesiano, quanto pela tradição cristã na qual interioridade, renúncia e consciência de si seriam seus eixos fundantes. A crítica do sujeito levada a cabo por Nietzsche implica também a deconstrução da categoria a ele associada de *verdade*. Em *Para além do bem e do mal*, Nietzsche se pergunta: “O que me dá o direito de falar de um eu, e em fim de um eu como causa de pensamentos?” E responde que um pensamento vem quando ele quer, e não quando “eu” quero; de maneira que é um falseamento dos fatos dizer que o sujeito “eu” é a condição do predicado “penso”. A crítica do sujeito cartesiano se transforma assim em crítica da “vontade de verdade”:

Quem invocando uma espécie de intuição do conhecimento, se aventura a responder de pronto essas questões metafísicas, como faz aquele que diz ‘eu penso e sei que ao menos isso é verdadeiro, real e certo’ – esse encontrará hoje à sua espera, num filósofo, um sorriso e dois pontos de interrogação. ‘Caro senhor’, dirá talvez o filósofo, ‘é improvável que o senhor não esteja errado: mas por que sempre a verdade?’<sup>26</sup>

Em *A genealogia da moral*, Nietzsche argumenta que na origem da moral se encontra o ressentimento contra a vontade de força, de dominação. Mas seria um erro da razão entender que o atuar é determinado por um atuante, um “sujeito”. “Não existe tal substrato; não existe ser por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – e a ação é tudo”. E mais adiante conclui que, “o sujeito foi até o momento o mais sólido artigo de fé sobre a terra, talvez por haver possibilitado à grande maioria dos mortais, aos fracos e oprimidos de toda espécie, enganar a si mesmos com a sublime falácia de interpretar a fraqueza como liberdade, e seu ser assim como mérito”.<sup>27</sup>

Depois de Nietzsche, o século XX continuará a crítica e a deconstrução do sujeito, cuja culminação se encontra na declaração de Foucault da “morte do autor” na literatura e o

---

<sup>26</sup> Nietzsche, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras:2000. [1885] p.40

<sup>27</sup> Nietzsche, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2004.[1887] Tradução de Paulo César Lima de Costa. p.36/37



apagamento do *homem* “comme à la limite de la mer um visage de sable”.<sup>28</sup> O grande corte se produziu com o estruturalismo, que estabeleceu um paradigma transdisciplinar cujo eixo seria uma concepção lógico-formal da linguagem. Assim, na sua reformulação do conceito de *inconsciente* freudiano, J. Lacan afirma que ele está estruturado como uma linguagem e que nele existem relações determinadas. É a *estrutura* que dá seu estatuto ao inconsciente.<sup>29</sup> Seguindo o mesmo raciocínio de Lacan, também R. Barthes pensa o sujeito como signo vazio: “o sujeito é apenas um efeito da linguagem”<sup>30</sup>.

Com o intuito de evitar a sacralização burguesa do nome do autor, a teoria herdeira desta concepção do sujeito (o formalismo russo, o *new criticism*), “passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita”<sup>31</sup>. A crítica que sustenta essa aceção da literatura desconfia de qualquer relação exterior ao texto, marginalizando e considerando “gêneros menores” por serem “gêneros da realidade, ou seja, textos fronteiraços entre o literário e o não literário”, a toda uma série de discursos relacionados com o eu que escreve: crônicas, memórias, confissões, cartas, diários, auto-retratos.<sup>32</sup> No entanto, se – como assinala Beatriz Sarlo – os leitores ainda nos interessamos pelos escritores é porque “no fuimos convencidos, ni por la teoría ni por nuestra experiencia, de que la ficción es, siempre y antes que nada, un borramiento completo de la vida”.<sup>33</sup> Do que se trata neste trabalho é precisamente da possibilidade de pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito, ou seja de sua descentralização, pois a desconstrução da categoria do sujeito cartesiano terá um efeito profundo na concepção da relação entre subjetividade e escritura. Ora, vejamos em que consiste esta crítica.

<sup>28</sup> Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. p.398 “como na beira do mar, um rosto de areia” (trad. minha do francês)

<sup>29</sup> Lacan, Jacques. *O seminário*. Livro XI. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1985 [1964] p. 27

<sup>30</sup> R. Barthes por R Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1977. p.85

<sup>31</sup> Melo Miranda. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p.93

<sup>32</sup> Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. Em *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. González, Patricia Elena e Ortega, Eliana (Eds.). Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. pp. 47-54. Segundo Ludmer, estes gêneros costumam ser associados pela crítica ao feminino e, portanto, sofrem uma dupla marginalização.

<sup>33</sup> Sarlo, Beatriz. Prólogo a Graciela Speranza. *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995. p. 11 “Não fomos convencidos, nem pela teoria nem na nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida” (trad. minha do espanhol)

Em seu texto “O que é um autor?” (1969), Foucault faz uma análise do conceito de autor centrando-se na relação do texto com o sujeito da escrita, quer dizer, no modo como o texto aponta para essa figura que – agora só aparentemente – é exterior e anterior a ele. O ensaio é uma declaração da morte do autor que, como ponto de partida toma as palavras do personagem de Beckett em *Esperando Godot*: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Nessa indiferença, Foucault reconhece um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea; éticos porque se trata de um princípio que não marca a escritura como resultado, mas que a domina como prática. Na escritura, diz Foucault, “ne s’agit pas du l’épinglage d’un sujet dans un langage; il est question de l’ouverture d’un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître”.<sup>34</sup>

Foucault percebe uma passagem de uma relação da escrita com a imortalidade (por exemplo, a epopéia grega estava destinada a perpetuar a imortalidade do herói, Sherazade conta uma história a cada noite para não morrer) para uma relação da escrita com a morte. (No entanto, se observamos os exemplos da relação da escritura com a imortalidade, veremos que eles correspondem à tradição oral, enquanto que talvez a escrita tenha estado sempre relacionada à morte do autor; a morte no sentido de “sacrifício da vida”, “desaparecimento voluntário”). Diz Foucault: “l’ouvre qui avait le devoir d’apporter l’immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d’être meurtrière de son auteur.” Fala-se da “morte do autor”, porque têm desaparecido os caracteres individuais do sujeito escritor, de maneira que “la marque de l’écrivain n’est plus que la singularité de son absence”<sup>35</sup> (p. 793) . Esse é o espaço filosófico-filológico que Nietzsche abriu ao se perguntar, não o que eram o bem e o mal em si mesmos, mas o que era designado como tal e, então, quem é que sustenta esses conceitos. À pergunta de Nietzsche - “quem fala?” - Mallarmé responde que quem fala, “en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant, le mot lui-même - non pás le sans du mot, mais son être énigmatique et précaire” ”. Enquanto Nietzsche mantinha até o extremo a interrogação sobre

---

<sup>34</sup> Foucault, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?” *Dits et écrits*. Vol I, Paris: Gallimard, 1994. [1969] p. 793 “não se trata da sujeição de um sujeito a uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não deixa de desaparecer”. (trad. minha do francês)

<sup>35</sup> “a obra que tinha o dever de conduzir à imortalidade do herói tem recebido agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.”(...) “a marca do escritor já não é mais que a singularidade de sua ausência”. (trad. minha do francês)

aquele que fala, Mallarmé - diz Foucault – “ne cesse de s’effacer lui-même de son propre langage”<sup>36</sup>.

Mas, por outro lado, adverte Foucault, não é tão simples descartar a categoria de autor, porque o próprio conceito de obra e a unidade que esta designa dependem daquela categoria. Por isso Foucault busca localizar o espaço que ficou vazio com o *desaparecimento do autor* (“um acontecimento que não cessa desde Mallarmé”), e rastrear as funções que este desaparecimento faz aparecer. De fato, para Foucault, o autor existe como *função autor*: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. Nem todos os discursos possuem uma *função autor*, mas em nossos dias, essa função existe plenamente nas obras literárias. Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc. Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela “morte do autor” é preenchido pela categoria “função autor” que se constrói em diálogo com a obra.

Seguindo esse mesmo rumo de pensamento, no clássico ensaio “A morte do autor”, Roland Barthes se pergunta, a propósito de uma passagem de *Sarrasine*, de Balzac: “Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado por sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias “literárias” sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?” Barthes conclui que é impossível responder a essas perguntas porque “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse

---

<sup>36</sup> Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. p.317 - Mallarmé responde que quem fala, “em sua solidão, em sua frágil vibração, em seu nada, é fala a palavra mesma”, em seu “ser enigmático e precário”. (...) Mallarmé - diz Foucault – “não pára de apagar-se a si mesmo de sua própria linguagem” (trad. minha do francês)

neutro, esse composto, esse oblíquo, aonde foje nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.”<sup>37</sup>

No entanto, será que a destruição “da identidade do corpo que escreve” não é menos um produto da “escritura” do que de uma *concepção modernista* da escritura? Não será que ela não depende de uma perspectiva da autonomia da arte, segundo a qual “a realidade externa é irrelevante, pois a arte cria sua própria realidade” (cf. Hutcheon, 1988, p. 146)? Sendo assim, a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado.

Esboçamos aqui a hipótese de que o “retorno do autor” - a auto-referência da primeira pessoa - talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalcado. Segundo a nossa hipótese, na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, como é o caso de Vallejo e de Cucurto por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala”.

Neste mesmo sentido Daniel Link argumenta que haveria um paradoxo no século XIX, pois ao mesmo tempo que começam a se verificar processos de profissionalização do escritor (e talvez por isso mesmo), o autor “morre”, ou se torna “um simples efeito do campo intelectual”, ou no melhor dos casos, em “instaurador de discursividade”, segundo a expressão de M. Foucault.<sup>38</sup> É somente no final do século XX, “cuando el campo intelectual agoniza y los intelectuales son especies en vías de extinción, el autor puede volver a ser hipostasiado como una figura con algún valor en el mercado literário.”<sup>39</sup> É preciso, então, reconsiderar a afirmação da “morte do autor” ou sua redução a uma função da obra. Como assinala Andréas Huyssen “negar a validade às perguntas sobre quem escreve ou quem fala, simplesmente duplica, no nível da estética e da teoria, o que o capitalismo como sistema de relações de intercâmbio produz na vida cotidiana: a negação da subjetividade no

<sup>37</sup> Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988 [1984] p.65

<sup>38</sup> Link, Daniel. “Literatura e mercado”. Em *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002. p.253

<sup>39</sup> Link, Daniel, 2002, p.253.

mesmo processo de sua constituição.”<sup>40</sup> No entanto, é justo remarcar que tanto Barthes quanto Foucault, que no auge do estruturalismo criticaram a noção do autor, nos seus trabalhos seguintes deixaram “cada vez mais pistas para afirmar não novas experiências científicas, que distanciam pesquisador e pesquisado, mas como lidar com o pessoal na escrita, sem recorrer a velhos biografismos” como assinala Denilson Lopes (2002, p.252). De fato, desde os anos setenta, os debates pós-estruturalistas, feministas e pós-coloniais, devedores do pensamento de Foucault, não cessaram de retornar à pergunta pelo lugar da fala.

---

<sup>40</sup> Huyssen, Andreas. “Guia del posmodernismo”. *New German Critique*, n.33, 1984. Em *Punto de Vista*, n.29, abril 1987. (tradução minha do espanhol)

### 1.3- O retorno do autor ou *The personal is theoretical*

A expressão “*the personal is theoretical*” é da antropóloga Judith Okely<sup>41</sup>, e se refere à importância do aspecto autobiográfico na escrita etnográfica, parafraseando o lema do feminismo dos anos 70, “*the personal is political*”. O que se percebe hoje é que tanto na antropologia, na filosofia, como na teoria literária, há um movimento de retorno à problemática do sujeito, uma busca de um meio termo entre desconstrução e hipóstase do sujeito que caracteriza muitas investigações filosóficas contemporâneas, como as de Paul Ricoeur, Giorgio Agamben, ou Slavoj Žižek<sup>42</sup>.

O *retorno do sujeito* na antropologia, a relação entre esta e a autobiografia, é particularmente importante para nossa argumentação, mas voltaremos a isso no segundo capítulo. Na teoria e na crítica literária contemporâneas podemos tomar o exemplo que mencionamos do trabalho de Denilson Lopes, que vem desenvolvendo um tipo de crítica na qual a autobiografia é decisiva, uma crítica “com afeto e com corpo”. Seu primeiro livro publicado, *Nós os mortos*<sup>43</sup>, versão reduzida da sua tese de doutorado em sociologia, é uma “prosa ficcional erudita”, na qual o narrador em primeira pessoa está “colado” a seu objeto de estudo – a melancolia –, como já sugere o pronome nós do título<sup>44</sup>. A sensibilidade neo-barroca e melancólica não é apenas tema, objeto, mas permeia a própria escritura do ensaio. A “sensibilidade” tanto se refere a uma poética quanto a uma *afetividade* do próprio sujeito, quer dizer, uma poética que identifica o autor do ensaio com seu objeto. Ensaio como auto-etnografia, auto-exame: “É a arte que me conduz para dentro de mim e para o mundo, para a ciência e para a religião, para o pensar e para o sentir, minha teoria e minha prática, possibilidade frágil, desesperada de alguma beleza. É por esse pouco de beleza que vivo.” (p.19). A crítica literária e a análise da cultura como escrita de si faz-se ainda mais evidente no seu segundo livro, *O homem que amava rapazes* (2002), onde o crítico confessa:

---

<sup>41</sup> Okely, Judith. “Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge”. In *Anthropology and Autobiography*. Okely, Judith and Helen Callaway (ed). London and New York: Routledge, 1995. p.9

<sup>42</sup> Ricoeur, Paul. *Si mesmo como um outro*. Papirus, S. Paulo, 1991. Agamben, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005 e *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Žižek, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

<sup>43</sup> Lopes, Denilson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1999.

<sup>44</sup> Santiago, Silviano. orelha do livro.

Antes escrevia para explicar, me justificar; maquiava sentimentos com idéias e teorias, me escondia por trás do professor. Pegava os restos de leitura e construía textos, me criava uma impostura, o intelectual iniciante. O que resta agora sou eu diante do texto. Não quero mais idéias como muletas ou escudos, que elas morram se não forem vivas, se não fizerem o mundo falar. Troco de roupas. Me sinto desafiado, inseguro. Mergulho na experiência.<sup>45</sup>

Em texto posterior<sup>46</sup>, Denilson Lopes cita outros ensaios que, como o seu, fogem da cientificidade e da precisão metodológica para se engajar numa ficcionalidade na qual apareça a voz do autor: *Trem fantasma* de Francisco Foot Hardman (1998), *Orfeu extático da metrópole* de Sevcenko (1998), *Humildade paixão e morte* de Davi Arrigucci (1992), *Atentados Poéticos* de Jomard Muniz de Brito (2002) e *Ana Cristina Cesar, Sangue de uma poeta*, biografia da que mexe com a autobiografia do autor, Italo Moriconi (1996). Nesta biografia, o biógrafo reflete sobre o próprio gênero autobiográfico e, apresentando o texto como um ensaio que poderia ser um “pórtico para uma possível biografia”, ele reconhece uma certa impossibilidade do gênero: “a biografia como gênero literário trabalha no oco, trabalha no impossível: definir o âmago de uma pessoa”.<sup>47</sup> Dessa forma, o ensaio biográfico de Moriconi foge das convenções de um gênero de grande sucesso no mercado editorial.

Daí a pergunta de D. Lopes: “Qual seria a resposta de nossa crítica a esta pulsão autobiográfica em tempos em que o sexo rei há muito virou espetáculo de milhões, em que qualquer amante de celebridade se julga no direito de contar sua estória, em que a internet é povoada por *chats* e diários públicos? Seria possível uma nova poética da expressão sem as ilusões românticas?” (Lopes, 2003, p. 54) Aparentemente sim. A biografia de Ana Cristina César, de I. Moriconi, assim como os outros ensaios citados por D. Lopes, ao mesmo tempo “trazem um gesto maior de ficcionalidade à tradição conciliadora e elegante do ensaio” (Lopes, 2003, p.55) e se contrapõem à espetacularização da intimidade, fazendo com que o

---

<sup>45</sup> Lopes, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 77

<sup>46</sup> Lopes, Denilson. “Por uma crítica com afeto e com corpo”. Em *Revista Grumo*, n.2, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2003, p.52-55

<sup>47</sup> Moriconi, Ítalo. *Ana Cristina Cesar, Sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 21

desejo maior de auto-exposição se transforme numa possibilidade sutil da voz do sujeito na crítica e na autobiografia.

Voltamos então a nossa pergunta: que sentido dar ao retorno na cena literária de uma escrita do eu? Essa primeira pessoa é uma máscara produzida pelo teatro irônico da cultura midiática ou ela implica uma outra visão da obra? O termo retorno também não é evidente: quando datar esse retorno, e se há retorno é um retorno do mesmo? Qual é o sujeito que retorna? Evidentemente, não se trata da figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional. Nos textos do nosso *corpus* o lugar da ficção entranha uma dessemantização do eu, que perde sua coerência biográfica e psicológica.

Segundo Hal Foster, o retorno do autor é uma virada significativa tanto na arte contemporânea, como na crítica, nas quais ele coincide com o “retorno do real”.<sup>48</sup> Na argumentação de Foster, o retorno do autor e o “retorno do real” não implicam nenhuma volta substancialista, uma vez que ele parte do conceito de “real” de J. Lacan, que o define como “aquilo que o sujeito está condenado a ter em falta, mas que essa falta mesma revela”<sup>49</sup>. Para Lacan, o real (um evento traumático), seria aquilo não simbolizável, uma falta, uma ausência. Assim, na hipótese de Foster, através do discurso do trauma, a arte e a teoria contemporâneas continuam a crítica pós-estruturalista do sujeito. Desta perspectiva, o “retorno do autor” não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade. Esta constatação é coerente com a hipótese esboçada acima, de que o retorno do autor seria uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita. Porém não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da “literatura do eu” a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade. De fato, na ficção do nosso *corpus*, assim como na crítica autobiográfica contemporânea, parece existir a consciência de que toda experiência que o autor pode narrar se aproxima do “invivível”, “que requer um máximo de intensidade e ao mesmo tempo de impossibilidade” (Lopes, 254). A diferença da nossa hipótese com a de Foster consiste em que no *corpus* estudado prescindimos da noção de trauma. O termo auto-ficção é capaz de dar conta do *retorno do*

---

<sup>48</sup> Foster, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001 [1996] p. 168

<sup>49</sup> Lacan, Jacques. *O seminário*. Livro XI. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985 [1964] p.52



*autor* pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta - retorno e recalque - ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma.

### 1.4 A auto-ficção no campo da *escrita de si*

A *auto-ficção* é ainda uma categoria controvertida e em curso de elaboração, que surge no contexto da explosão contemporânea do que Philippe Forest chama de “ego-literatura” nos anos 80<sup>50</sup>. Para circunscrevê-la, é preciso inseri-la no campo mais amplo do que aqui chamamos “escrita de si”, que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu.

A “constelação autobiográfica” está rodeada de certa polémica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto - toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia “pura” não existe. A posição de Paul de Man sintetiza ambas visões, pois ele indica que “assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser”<sup>51</sup>. De Man argumenta que, por exemplo, no caso da obra de Proust, todo aspecto tomado da *Recherche* pode promover um debate infinito entre a leitura dessa obra como ficção e uma leitura como autobiografia. Assim, a distinção entre autobiografia e ficção não seria para ele uma polaridade ou/ ou, mas um indecidível. A autobiografia não seria um gênero, mas uma *figura de leitura ou do entendimento* que se dá, de alguma maneira, em todo texto. O interesse dela não radica, então, em que ela ofereça algum conhecimento veraz de si mesmo, mas em que ela demonstra a impossibilidade de totalização de todo sistema.

O tema é complexo, e nos depoimentos de muitos escritores se vislumbra uma intenção de intensificar a ambigüidade, quando eles sustentam uma idéia de “verdade da arte”, ou seja, da superioridade do texto artístico sobre o referencial. Por exemplo, em vários contos incluídos no seu último livro, *Histórias mal contadas* (2005) Silviano Santiago faz uma ficcionalização da sua experiência de jovem universitário brasileiro no seu primeiro contato com as sociedades francesa e norte-americana nos anos 1960. Para

<sup>50</sup> Forest, Philippe. *Le roman, le je*. Paris: Éditions Pleins Feux, 2001. Citado por Emilie Lucas-Leclin. “Reflexion sur le retour du « je » en litterature a travers la notion d’« autofiction » : à partir de *La Bataille de Pharsale* de C.Simon, du *Roland Barthes par Roland Barthes*, et de *W ou le souvenir d’enfance* de G.Perec”. Tese de Doutorado apresentada na Universidade da Sorbonne, 2005. Inédita.

<sup>51</sup> De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. Traducción de Ángel L. Loureiro. *Anthropos. Suplementos*, n.29, pp. 113-118, Barcelona, diciembre 1991, Original: “Autobiography as De-facement”. *Modern Language Notes* 94 (1979): 919-930. Tradução minha do espanhol.

Santiago, é a própria ficcionalidade dos contos que os aproxima de certa verdade: “As histórias mal contadas são escritas por um falso mentiroso, bem semelhante ao narrador do meu último romance (...) A ficção nos aproxima muito mais *da verdade* do que o mero relato sincero do que aconteceu”.<sup>52</sup> Nessa perspectiva, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o romancista (ou o contista) não tem como prioridade contar sua vida mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. Assim, o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada, e portanto “mais verdadeira” que a autobiografia. A respeito, afirma o crítico argentino Nicolás Rosa: “Si las novelas (...) son más verdaderas que las autobiografías del verdadero secreto de la vida, es porque dicen lo que deben decir y como se debe decir: la verdad no puede ser dicha toda, solo puede decirse a medias y transformada. La verdad sólo se dice indirectamente.”<sup>53</sup>

Herdeira da psicanálise, a noção de verdade ligada à escrita autobiográfica se associa assim com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação do ficcional. “O imaginário, - diz Barthes - matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravía aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e, no entanto ninguém por detrás)”. Daí que ele enuncie em *Roland Barthes por Roland Barthes*, um texto autobiográfico, que “tudo o que aqui se diz deve ser considerado como dito por um personagem de romance”.<sup>54</sup> Trata-se da posição oposta: não é que “a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção”, mas “quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção”. No final das contas, uma e outra posição são duas faces da mesma moeda.

---

<sup>52</sup> Ilha, Flávio. “São contos mas também são uma aula de literatura”. Resenha de *Histórias mal contadas*. Disponível em [http://www.aplause.com.br/site/portal/detalhe\\_notas.asp?campo=277&secao\\_id=35](http://www.aplause.com.br/site/portal/detalhe_notas.asp?campo=277&secao_id=35). Acesso em 8 de agosto de 2005.

<sup>53</sup> Rosa, Nicolás. “El arte del olvido”, Buenos Aires, Punto Sur, 1990, p. 50 citado por Contreras, Sandra. *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002. p. 259 “Se os romances (...) são mais verdadeiros do que as autobiografias do verdadeiro segredo da vida, é porque dizem o que devem dizer e como se deve dizer: a verdade não pode ser dita toda, somente pode ser dita por partes e transformada. A verdade só se diz indiretamente.” (trad. Minha do espanhol)

<sup>54</sup> Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975. p.129

Como sair desse paradoxo? Devemos abandonar a classificação dos gêneros? Antes de assumir uma posição, vejamos aqui duas tentativas de resposta a esta questão: a de Philippe Lejeune (*Lê Pacte autobiographique*, 1975; *Je est un autre*, 1980) e a de Luiz Costa Lima (*Sociedade e Discurso Ficcional*, 1986). A posição do primeiro é exatamente oposta à idéia da autobiografia como um indecível. Para Lejeune a autobiografia “é uma questão de tudo ou nada” (1975, p.25). Já Costa Lima considera que seu estatuto é ambíguo.

Em *Lê Pacte autobiographique*, Lejeune sustenta que todas as formas ficcionais de enunciação que implicam uma escritura do eu se diferenciam do discurso autobiográfico não pelo grau de “sinceridade”, mas pelo “pacto” de leitura estabelecido pelo autor. O pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se refere à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer que o que se narra se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável (“pacto de referencialidade”). Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, “princípio de identidade” que consagra ou estabelece que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa. Mas, como saber quem diz eu? Lejeune propõe o *nome próprio* como lugar de articulação entre “pessoa e discurso”. Ante a possível objeção dos pseudônimos e os desdobramentos da primeira pessoa, Lejeune responde que “o pseudônimo é simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que em nada muda a identidade” (1975, p. 24). Mas o problema consiste, precisamente, em como estabelecer a identidade. Lejeune afirma que “aquilo que define a autobiografia, para o leitor, é sobretudo um contrato de identidade selado pelo nome próprio” (1975, p. 33) Evidentemente, a definição se torna tautológica.

Lejeune considera que a biografia e a autobiografia, diferente da ficção, são discursos ligados a pactos referenciais, ou seja, eles pretendem aportar informação sobre uma realidade exterior ao texto, e portanto se submetem a uma prova de verificabilidade (1975, p.36). Posteriormente, em *Je est un autre. L'autobiographie de la litterature aux medias*<sup>55</sup>, Lejeune reconheceu que o discurso autobiográfico, fundado sobre a memória do sujeito (a diferença dos discursos histórico e científico, que segundo ele aportam uma informação mais factual, mais objetiva) também foge das possibilidades de verificação.

---

<sup>55</sup> Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la litterature aux medias* Paris: Ed. Du Seuil, 1980.

Portanto, ele conclui que o texto autobiográfico tira sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto mas da relação que ele instaura com seu receptor. Em *Pour la autobiographie* (1998), Lejeune diz: “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz”.<sup>56</sup>

Lejeune avança sobre o problema do autor e propõe que este é “um efeito de contrato”: “a forma autobiográfica não é sem dúvidas o instrumento de expressão de um sujeito que lhe preexiste, nem um papel [“rôle”], mas antes aquilo que determina a existência mesma do sujeito.”<sup>57</sup> De maneira que na argumentação de Lejeune permanece como conceito central a noção de pacto. Ao ampliar os limites para além da literatura e incluir formas midiáticas ou testemunhos de “pessoas comuns”, em *Je est une autre* Lejeune produz um deslocamento (que se verá fundamental para nossa proposta) da focalização do gênero autobiográfico para o *espaço biográfico*, do qual o desenvolvimento da autobiografia moderna é apenas um aspecto.

Por sua vez, Luiz Costa Lima está preocupado com a relação entre os conceitos modernos de sujeito e o de literatura, e considera que a autobiografia e as memórias são momentos de passagem que estão na origem destes conceitos. Ele situa a aparição da autobiografia somente com as *Confissões*, de J. J. Rousseau, pois a autobiografia só pode aparecer em correlação com uma noção moderna de indivíduo que, forjada a partir da secularização do mundo, supõe o livre arbítrio. De maneira que a determinação do que a autobiografia seja questiona, para Costa Lima, as noções corriqueiras, naturalizadas, de *individualidade e literatura* como conceitos atemporais.

Costa Lima discute assim a noção de autobiografia como gênero literário, tal como ela é admitida desde o romantismo, que considera a literatura como “manifestação eloqüente (...) de um eu que aí, de modo direto ou transposto, se confessa”<sup>58</sup>. O auge da escrita autobiográfica está em correlação com a ascensão da burguesia como classe dominante. Enquanto que a arte clássica supunha o anonimato do indivíduo -“que o gênio se revele somente à reflexão pela pureza e pela objetividade”<sup>59</sup>, a *escrita autobiográfica*

<sup>56</sup> Lejeune, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris : Seuil, 1998. p. 234.

<sup>57</sup> Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la litterature aux medias* Paris: Ed. Du Seuil, 1980. p.235 e 242

<sup>58</sup> Costa Lima, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.p. 249

<sup>59</sup> Dieckmann, H: 1959, 111. Citado por Costa Lima, Luiz. *O fingidor e o Censor. No Ancien Régime, no Iluminismo, e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988. p.176

está ligada, no Ocidente, ao individualismo burguês moderno, que data da época da Ilustração. Segundo Costa Lima, não há autobiografia na Antigüidade, pois ela supõe o reconhecimento de um *eu* individual, que a época antiga ignorava e, portanto, tampouco existia a literatura *no sentido moderno*, enquanto *discurso ficcional*. Tanto a ficção quanto a autobiografia se configuram nas coordenadas históricas em que o *eu* é visto como “indivíduo individualizado”, quando o *eu* adquire destaque, quando ele se faz uma figura de contraste quanto a seu meio. No entanto, argumenta Costa Lima, ficção e autobiografia são “espécies discursivas” diferentes. Elas se diferenciam pelo papel que concedem ao *eu*: suporte da invenção para a ficção e fonte da experiência a transmitir, para a autobiografia. “Onde as coordenadas histórico-culturais não permitam essa distinção, ficção e autobiografia são artefatos diversos do que são para nós.”<sup>60</sup>

Qual é o estatuto da autobiografia em relação tanto a história quanto a ficção? Segundo Costa Lima, o memorialista se põe entre o ficcionista e o historiador. Embora saibamos que a posição do historiador interfere diretamente na interpretação que oferece, ele deve ter a pretensão de oferecer “a verdade” sobre seu objeto. Da mesma forma, o memorialista apresenta um testemunho de *boa fé*. “As memórias apresentam uma versão personalizada da história” (1986, p.302) Ora, em relação ao ficcionista, o memorialista se encontra mais limitado, pois ele não pode inventar o que se tenha passado: “entre a ficção e a autobiografia, o eu se impõe como barra separadora.”<sup>61</sup>

Se para Lejeune, a autobiografia é uma questão de “tudo ou nada” (1975, p.25), para Costa Lima o estatuto da autobiografia é ambíguo: “porque vive das imagens (...) a autobiografia não pode ser um documento puro” (...). Porque não se pode entregar livre à plena química do ficcional, o território deste *lhe* é interditado” (1986, p. 306). Costa Lima conclui: “não é mesmo por aquela *impossibilidade de contrato estável* com o leitor de que o autobiográfico ora se inclina para a história, ora para o ficcional?” (1986, 307, *itálica minha*).

O argumento de Costa Lima tem, a respeito do de Lejeune, a vantagem de “abrandar” a noção de pacto. Uma vez que o estatuto da autobiografia é ambíguo, nenhum pacto definitivo pode ser estabelecido. Porém, ele estabelece a equivalência entre os termos

---

<sup>60</sup> Costa Lima, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 300

<sup>61</sup> Costa Lima, Luiz, 1986. p. 302

“literatura” e “ficção”, de maneira que não somente exclui a autobiografia da literatura (a diferença de Lejeune, que a considera um *texto literário*<sup>62</sup>), mas também não inclui os casos híbridos. A minha proposta consiste precisamente em discutir o conceito de literatura como “pura ficção”, pois os textos deste corpus se situam precisamente nos *limites da ficção*.

Portanto preferimos aqui, antes que a posição de Lejeune e de Costa Lima, a de Leonor Arfuch que, em *El espacio biográfico* (2005 [2002]), parte do reconhecimento de caráter fragmentário e caótico da identidade. Arfuch retoma a argumentação de Mijaíl Bajtin, que em *The dialogical imagination* (1979) sustenta que não há identidade possível entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. A posição de Bajtín implica o estranhamento do enunciador a respeito de sua própria história: não se trata da “reprodução” mais ou menos fiel de um passado, se trata apenas de literatura. O estranhamento do autobiógrafo não difere nem do narrador da ficção nem do biógrafo, que para contar a vida do herói realiza um processo de *valorização* dos acontecimentos. Segundo Bajtin, é o “valor biográfico” que ordena a vivência da vida mesma e a narração da própria vida.

Assim, Arfuch conclui que, ante a impossibilidade de se chegar a uma fórmula clara e total, quer dizer, de distinguir com propriedade entre autobiografia, romance e romance autobiográfico, o problema se desloca para o “espaço autobiográfico”, constituído pelo *valor biográfico*. É neste *espaço* que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças, e onde poderá jogar “os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura”<sup>63</sup>

Não entanto, Arfuch cuida de não sugerir uma indiferenciação entre autobiografia e ficção. Uma e outra se distinguem pelos *horizontes de expectativas* que geram. Segundo ela, ainda que esteja em jogo uma certa referencialidade na ficção, “não é isso o que importa” (2005 [2002], p 60). Há, na autobiografia “uma coisa a mais”: “esse suplemento

<sup>62</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996 [1975] p. 7

<sup>63</sup> Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [2002] p 48

de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma ‘vida real’, remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativas” (2005, p.59) Mas será que pode se fazer equivaler o estatuto de um texto com seu horizonte de expectativas? Ou será que este último não remete a uma “história da leitura”? Não é nosso propósito entrar nesse terreno, que nos levaria a um longo desvio do nosso problema. Para os fins de nossa argumentação, parece conveniente ficar no campo mais amplo que chamamos de “espaço autobiográfico” ou “constelação autobiográfica”, pois nosso objetivo é articular a escrita com uma noção contemporânea da subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de auto-criação. Vimos que a autobiografia se desenvolve como correlato do individualismo burguês, que desemboca posteriormente “no beco sem saída do narcisismo”<sup>64</sup>; a auto-ficção - tal como a definiremos aqui - surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele.

No citado artigo, Paul de Man rejeitava a noção de “pacto” de Lejeune, porque – segundo de Man - ela sustenta a noção de *autoridade transcendente* do autor. Ora, uma vez aceita a idéia foucaultiana da “morte do autor”, podemos supor que seu “retorno” implica uma visão diferente, que desvincula *autoria* de *autoridade*. A hipótese que sustentamos neste trabalho é que o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*.

Leonor Arfuch assinala que o espaço midiático contemporâneo, sobretudo através da entrevista – voz e corpo “ao vivo” – oferece uma prova irrefutável da existência e da insistência do autor “real”, que deixa seu traço na escrita, mas também não quer renunciar a sua supremacia.<sup>65</sup> Então se, como mostra Foucault, no mundo antigo a *escrita de si* tem como objeto o *cuidado de si*, e na tradição cristã o *conhecimento de si*, poderíamos agora acrescentar – seguindo Leonor Arfuch - que na sociedade midiática contemporânea a *escrita de si* (junto com outras formas, não escritas, de *falar de si*, como os discursos que aparecem na mídia) se orienta para uma busca de um *efeito de real*. Segundo Arfuch, a *preeminência do vivencial* se articula com a obsessão da certificação, do testemunho, do “tempo real”, a imagem que transcorre ao vivo perante a e *para* a câmera de televisão, do “verdadeiramente ocorrido” e do efeito “vida real” (Arfuch, 2005, p.61). Mas é importante

---

<sup>64</sup> Melo Miranda, Wander. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 27

<sup>65</sup> Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [2002].p. 101



distinguir esse *efeito de real* daquele que Barthes encontra no relato realista, onde um elemento, por exemplo a descrição de um detalhe insignificante, tende a aumentar a verossimilhança interna da ficção<sup>66</sup>. O *efeito de real* no caso da auto-ficção, pelo contrário, quebra com a ficcionalidade e aponta para um além da ficção. Retomando a idéia de H. Foster de que o “retorno do autor” coincide com o “retorno do real”, acrescentamos que, na auto-ficção, o real não retorna em termos de trauma e sim de “efeito”. O “efeito de tempo real” produzido na *escrita de si* se revela agora como a função de um desejo - uma “fome de real” -; o suplemento de uma falta, que é o próprio real. A auto-ficção opera (mais ou menos criticamente em cada caso) com essa economia dos desejos e dos discursos operados pela mídia. Interessa explorar, então, a relação entre a auto-ficção e a reconfiguração da subjetividade contemporânea.

Para nos aproximarmos de uma definição da auto-ficção dentro do universo dos discursos ficcionais, vejamos a seguinte classificação de Philippe Gasparini. Em *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*<sup>67</sup>, Gasparini classifica três diferentes tipos de enunciação autobiográfica ficcional. A partir da relação entre autor, narrador e herói, ele distingue entre a autobiografia fictícia, romance autobiográfico (ou “ficção autobiográfica”) e auto-ficção. Todos estes subgêneros se distinguem da autobiografia porque ela depende de um pacto referencial. Nos discursos autobiográficos ficcionais *pode* haver - como *deve* haver na autobiografia “autêntica”- identidade onomástica entre o autor, o narrador e o personagem. Ora, como a homonímia é um critério insuficiente para distinguir estas modalidades, é preciso levar em consideração toda uma série de “operadores de identificação”, quer dizer, outras marcas além do nome que permitam identificar o autor com o narrador: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações, etc. As diferentes formas textuais utilizam de variadas maneiras a relação dos nomes e destes elementos “operadores de identificação” com a finalidade de mostrar identidades, assinalar diferenças ou produzir confusão entre autor e narrador.

Segundo a definição de Gasparini, na *autobiografia fictícia* o autor *simula* uma enunciação autobiográfica mas sem pretender que exista identidade entre o autor, o herói e

<sup>66</sup> Barthes, Roland. “O efeito de real”. Em *O rumor da Língua*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo/Campinas: Brasiliense/ Ed. da Unicamp, 1988 [1984]

<sup>67</sup> Gasparini, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: euil, 2004. p. 239

o narrador. Assinalemos um exemplo do nosso universo ficcional: *El entenado* (1982) de Juan José Saer, se constrói como uma “autobiografia falsa”. Um homem de sessenta anos, que chegara ao Rio de la Plata com a expedição de Juan Diaz de Solis no século XVI, de volta à Europa relata a experiência fundamental da sua vida: os dez anos de convivência com os índios. Experiência intensa que produz uma transformação radical na vida do narrador (em primeira pessoa), o que justifica plenamente o relato de uma vida anônima. No entanto, existe um abismo entre o autor e o a primeira pessoa da narração, situada numa época distante da atual. (Voltaremos a este romance no capítulo 3)

A linha que separa o romance autobiográfico da auto-ficção, segundo ainda a classificação de Gasparini, é mais sutil. Ambas estratégias se distinguem pelo *grau de ficcionalidade*: a diferença entre ambas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a auto-ficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. Mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambigüidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação.

Segundo Gasparini, então, se o pacto do romance autobiográfico é ambíguo, pois ele possui índices de identificação contraditórios, o pacto da auto-ficção é menos ambíguo, ao ser puramente ficcional, pois existe sempre algum elemento que coroa a verossimilhança interna no romance.<sup>68</sup>

A classificação de Gasparini tem a desvantagem de que – depois de fazer o exame das diferenças - acaba por reduzir toda auto-ficção à “ficção”, sem mais. Como a literatura fantástica ou a ficção científica, a auto-ficção se apóia num paradigma não verossímil. Ora, a hipótese que sustentamos aqui é diferente. Da nossa perspectiva, a categoria de auto-

---

<sup>68</sup> Por exemplo, em *Ferdydurke* de W. Gombrowics (1937) o autor diz que se trata de um romance sobre si mesmo, e no entanto, ele abandona toda pretensão de realismo.

ficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*.

Vejam agora a definição que dá o criador do conceito de auto-ficção, o crítico e romancista francês Sergue Doubrovsky. Segundo explica em carta a Lejeune, Doubrovsky, teria sido instigado pelos próprios limites da noção de “pacto” que ele desenvolvera em *Le pacte autobiographique*, onde Lejeune se perguntava se existia a possibilidade de um romance no qual houvesse identidade de nomes entre autor, narrador e personagem e concluía que isso era teoricamente possível, mas que não existia de fato nenhum exemplo. Doubrovsky escreve, em 1977, um romance - *Fils*<sup>69</sup> - com a intenção premeditada de preencher essa “caixa vazia” no quadro teórico de Lejeune. Em *Fils*, o herói e o narrador tem o nome do autor, apesar de suas peripécias serem fictícias. Doubrovsky chamou a seu romance de auto-ficção: “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quer, auto-ficção”. Para Doubrovsky a auto-ficção não é “ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, em um renvoi incessant, em um lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte.”<sup>70</sup>

O crítico Jacques Lecarme colocou em questão a possível novidade da chamada auto-ficção, mostrando que, antes que Doubrovsky o denominasse como tal, o gênero tinha sido explorado por muitos outros (Malraux e Celine por exemplo), e que a partir dos anos setenta foi cada vez mais frequente (Lecarme cita os casos de Barthes, Perec, Sollers, Modiano). Assim, Lecarme define a auto-ficção como “un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman.”<sup>71</sup> Ou seja que, para Lecarme, como para Gasparini, a auto-ficção seria simplesmente um discurso ficcional, cuja única particularidade residiria no fato de que o nome do personagem e o do narrador coincidem com o do autor. Lembremos que Gasparini considera que a auto-ficção é menos ambígua que a ficção autobiográfica porque, ao ser internamente inverossímil, ela remete somente ao

<sup>69</sup> Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1980, contracapa do livro.

<sup>70</sup> Doubrovsky, Serge. *Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*. Em *Autobiographiques : de Corneille à Sarte*, Paris: Puff, 1988. p. 70

<sup>71</sup> Lecarme, Jaques. "Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie*, Paris, 1994, Ritm, n. 6, pp. 227-249. "Um dispositivo muito simples : um discurso no qual o autor, o narrador e o protagonista têm a mesma identidade nominal e no qual o título genérico indica que se trata de um romance"

universo ficcional. Porém, na hipótese que sustentamos a seguir, seguindo a definição de Doubrovsky, a auto-ficção é um gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*.

### 1.5 Auto-ficção e performance

Para se compreender nossa reformulação do conceito de auto-ficção é necessário passar pelas grandes rupturas epistemológicas do final de século XIX e começo do XX. Por um lado, a crítica à concepção de um sujeito transparente a si mesmo: a já referida desestabilização da noção de verdade e de sujeito em Nietzsche. Também é preciso levar em consideração a crítica à noção de *representação* da episteme moderna, que se produz nos campos mais diversos, da estética à metafísica, passando pela política. Segundo J. Derrida, apesar da força desta corrente, a autoridade da representação se impõe ao nosso pensamento através de uma história densa e fortemente estratificada.<sup>72</sup> Com efeito, toda epistemologia moderna está fundada sobre a noção de representação: “conhecer é representar adequadamente o que está fora da mente”.<sup>73</sup> Mas, se pergunta Derrida, o que é a representação em si mesma? Qual é o *eidós* da representação? E diz que, antes de saber como e o que traduzir por representação, devemos nos perguntar pelos conceitos de *tradução* e de *linguagem*, conceitos dominados freqüentemente pelo conceito de *representação*, seja inter-lingüística, intra-lingüística ou inter-semiótica (entre linguagens discursivos e não discursivos) na arte, por exemplo. Em cada caso nos encontramos com pressuposto, ou o desejo, de uma identidade de sentido invariável, que regula todas as correspondências. Esse desejo seria o de uma linguagem representativa, linguagem que representaria um sentido, um objeto, um referente, que seriam *anteriores* e *exteriores* a essa linguagem. Sob a diversidade das palavras de línguas diferentes, sob a diversidade dos usos da mesma palavra, e sob a diversidade dos contextos e dos sistemas sintáticos, o mesmo sentido ou o mesmo referente, o mesmo conteúdo representativo conservaria sua identidade irreduzível. O representado seria uma *presencia* e não uma representação. A crítica a esta noção de linguagem representativa não pode evadir o pensamento de Heidegger. Segundo o filósofo alemão, diz Derrida, no mundo grego não havia uma relação com o *ente* como uma imagem concebida como representação (*Bild*): o mundo era pura

<sup>72</sup> Derrida, Jaques. “Envío”. Em *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1996 [1987] p. 78/ ss (Tradução minha do espanhol)

<sup>73</sup> Rabinow, Paul. “Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology”. Em Clifford, James e and Marcus, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 234

*presença* (Anwesen). É com o platonismo que o mundo se anuncia como *Bild*; o platonismo prepara, destina, envia o mundo da representação. É na modernidade que o ente se determina como objeto trazido perante o homem, disponível para o sujeito-homem que teria dele uma representação. A representação, segundo Heidegger, chegou a ser o modelo de todo pensamento do sujeito, de todo o que lhe sucede a este e o modifica em sua relação com o objeto.<sup>74</sup> O sujeito, diz Derridá, não se define apenas como o lugar e a localização de suas representações: ele mesmo, como sujeito fica aprendido como um *representante*. O homem, determinado em primeiro termo como *sujeito*, se interpreta ao mesmo tempo na estrutura da representação. O sujeito, segundo Lacan, é aquilo que o significante representa para outro significante. Estruturado pela representação, como alguém que tem representações, é também sujeito representante, alguém que representa alguma outra coisa. Quando o homem determina tudo o que existe como representável, ele mesmo se põe em cena, no círculo do representável, colocando-se a si mesmo como a cena da representação, cena na qual o *ente* deve se “re-apresentar”, ou seja apresentar novamente. Assim se remete da representação em relação com o objeto à representação como delegação, substituição de sujeitos identificáveis uns com os outros.

Derrida formula a desconstrução da noção de representação à partir da noção de *envio* (“Geschick”). Um envio não constitui uma unidade, e não tem nada que o preceda. Não emite senão remetendo: “tudo começa no remeter, ou seja, não começa.” Essas pegadas, esses rastros, são remissões a um passado sem origem do sentido, remissões que não têm estrutura de representantes nem de representações, de significantes, nem de signos, nem de metáforas, etc. As remissões do outro ao outro, as pegadas de *différance*, não são condições originárias e transcendentais. São um envio, um destino (Geschick) que “não está nunca seguro de se juntar, de se identificar, de se determinar.”<sup>75</sup> Então, é a partir da crítica à noção de representação (Derrida) e de sujeito (Nietzsche) que podemos formular um conceito de auto-ficção.

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma

---

<sup>74</sup> Derrida, Jaques. “Envío”. Em *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1996 [1987] p. 78/ ss (Tradução minha do espanhol)

<sup>75</sup> Derrida, Jaques, 1996 [1987] p. 78/ ss (Tradução minha do espanhol)

ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes<sup>76</sup>, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na auto-ficção, pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria saciar, pois como aponta Christopher Lasch, “o autor hoje fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade”.<sup>77</sup> Auto-ficção como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente.

Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na auto-ficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um “mito do escritor”. É preciso dizer algumas palavras do que entendemos aqui por mito. Em *Mitologias* (1957), Roland Barthes oferece uma sagaz descrição do mecanismo de criação do mito, partindo da estrutura ternária do conceito de signo de Saussure. Significante, significado e signo são três termos formais, aos quais podem se atribuir diferentes conteúdos. Por exemplo, para Freud, o significante é constituído pelo conteúdo manifesto de um comportamento, enquanto que o significado é seu sentido latente. O terceiro termo é a correlação entre os dois primeiros. Quer dizer que os sonhos e os atos falhos são *signos*, ou seja, eventos concebidos como economias realizadas graças à junção da forma (primeiro termo) e o função intencional (segundo termo).

Barthes concebe o mito em analogia com o signo saussureano e o inconsciente freudiano, pois ele reproduz o mesmo esquema tridimensional. O mito se constrói a partir de uma idéia semiológica que lhe pré-existe no sistema da língua: o que é signo (junção de três termos) no primeiro sistema é significante (primeiro termo) no segundo. O signo, termo final do sistema da língua, ingressa como termo inicial no segundo sistema, mitológico. Barthes chama a esse signo (significante no segundo sistema) de “forma” e ao significado de “conceito”. O terceiro termo, no sistema do mito, é a *significação*.

Mas o mito se aproxima mais do inconsciente freudiano do que do signo lingüístico, pois num sistema simples como a língua o significante é vazio e arbitrário e, portanto, não

---

<sup>76</sup> Também Philippe Sollers, em seu texto “Logique de la fiction”, in *Logiques*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p.15-43. Citado por Emilie Lucas-Leclin. Emilie. “Reflexion sur le retour du « je » en litterature a travers la notion d’« autofiction » : à partir de *La Bataille de Pharsale* de C.Simon, du *Roland Barthes par Roland Barthes*, et de *W ou le souvenir d’enfance* de G.Perec”. Tese de doutorado apresentada na Universidade da Sorbonne, 2005. Inédita. p. 3

<sup>77</sup> Lasch, Christopher. *A cultura do narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983. p. 42

oferece nenhuma resistência ao significado. Pelo contrário, “assim como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma seu sentido manifesto, assim no mito o conceito deforma o sentido”.<sup>78</sup> (O mito é linguagem, mas linguagem que opera num nível muito elevado e cujo sentido consegue decolar se cabe usar uma imagem aeronáutica, do fundamento lingüístico sobre o qual tinha começado a se deslizar, dirá Lévi-Strauss<sup>79</sup>)

A auto-ficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da auto-ficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a relação do mito com a auto-ficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção.”<sup>80</sup>

Concebemos a auto-ficção como um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A auto-ficção participa da criação do *mito do* escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a auto-ficção como uma *performance* do autor.

Doubrovsky entende a auto-ficção como uma *ficção de si* no sentido psicanalítico de que o sujeito cria um “romance da sua vida”. Segundo Doubrovsky, na era pós-freudiana, a autobiografia clássica deu lugar a dois tipos de discurso: do ponto de vista do conhecimento do sujeito por parte do outro, o analista, o discurso de caso é uma espécie de biografia; do ponto de vista do sujeito mesmo, o analisado, é uma forma nova de autobiografia. Mas, o que interessa especialmente aqui é que a novidade trazida pela psicanálise é a alteração da solidão romântica: já não se trata de “moi seul” de Rousseau, agora o analisado sabe bem que seu auto-retrato é um hétero-retrato, que ele vêm do lugar

---

<sup>78</sup> Barthes, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003 [1957] p.313

<sup>79</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Antropologia estrutural*. Buenos Aires: Paidós, 1987, [1958] p. 233

<sup>80</sup> Barthes, Roland, 2003 [1957] p. 221



do outro (Doubrovsky, 1988, p.73). E interessa, sobretudo, que para a psicanálise, história (biográfica) e ficção não são dois pólos de uma oposição. A (auto)biografia que se põe no lugar da cura é a “ficção” que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio. É dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de auto-ficção: “l’autofiction, c’est la fiction que j’ai decide, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi –même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mas dans la production du texte”. (Doubrovsky, 1988, p.77)

A identidade entre o discurso psicanalítico e a auto-ficção reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos discursos operam uma separação entre “verdade” e “fato”, e propõem uma outra noção de *verdade*:. “Si la vérité d’un sujet est la fiction qui rigoureusement s’en contruit, la vérité de une fiction est fictive” (Doubrovsky, 1988, 78).

Mas, por que ainda essa *vontade de verdade*? “Por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?”, dirá Nietzsche.<sup>81</sup> Se é que ainda é desejável pensar em termos de “verdade”, o que parece altamente duvidoso, em todo caso em relação à auto-ficção este conceito não coincide com a verdade autobiográfica, nem portanto com a verdade enquanto alguma coisa verificável. Uma única “verdade” possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra.

O último romance de Silviano Santiago, *O falso mentiroso. Memórias* (2004), coloca exatamente essas questões em discussão. Não que o romance em si possa ser pensado como auto-ficção, mas o narrador expõe uma teoria da narração que exemplifica este conceito. No texto se sustenta uma noção de *verdade* que se afasta de qualquer relação com o silogismo lógico, e entra num contexto de ambivalência, de *incerteza*, bem expresso pelo paradoxo do “falso mentiroso”: “paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (século IV

---

<sup>81</sup> Nietzsche, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras:2000. [1885] p. 9

a.C.), cuja forma mais simples é: se alguém afirma “eu minto”, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.” (contracapa do livro)

Trata-se de um romance em primeira pessoa que narra as memórias de Samuel Carneiro de Souza Aguiar e faz um jogo com os *pactos de leitura*, a partir dos paratextos e subtítulos (“Memórias”), e outros indicadores da edição (a foto da capa do livro é Silviano Santiago quando criança). Esses indicadores do pacto referencial aparecem como elementos do paradoxo segundo o qual a diferença entre o verdadeiro e o falso se torna indecidível. No seguinte fragmento o narrador se dirige ao leitor fazendo referência à *verdade* das memórias. Diz o narrador:

Agradeço-lhe o voto de confiança. O nome do autor é verdadeiro. A proposta de livro que o nome vende - a narrativa autobiográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de *O falso mentiroso* - é enganosa. Não encontrei melhor solução nem título. (*O falso Mentiroso*, p. 174)

Ao longo do relato proliferam e se multiplicam as metáforas de o original (o verdadeiro) e a cópia (o falso). Samuel decide ser pintor e estuda Belas Artes, mas se dedica à falsificação de gravuras, opondo-se assim à “aura do original” na arte. Ele mesmo se apresenta como um “falso filho”, sem saber quem são seus *verdadeiros* pais: os que o criaram são os biológicos - “verdadeiros” - ou os adotivos - “falsos” - ? “Papai e mamãe – os verdadeiros – (...) evaporaram no ar da maternidade (...) fiquei eu com os *torcicolos*” (p.38). Daí que ele comece contando que a voz do pai é a razão das suas dores no pescoço, do seus *torcicolos* (rodeios, ambigüidades, equivocações). É a própria identidade a coisa mais incerta: “O dia na minha certidão a data de nascimento não é a do meu nascimento. É a data da minha morte para meus pais. Os verdadeiros. O dia do meu nascimento na certidão é o do meu renascimento na casa dos meus pais, os falsos. Nasci e morri aos dezenove dias de vida no berçário da maternidade” (p. 48). Por isso, diz o narrador: “Somos dois. Somos um. Um cópia do outro” (p. 48). “nasci (eu, o original) na maternidade, no dia 10 de setembro. Tenho certeza. O bebê original é dezenove dias mais novo do que a cópia” (p.49). Entre as múltiplas versões sobre sua identidade, existe uma, de que ele “teria

nascido em Formiga, interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago.” No entanto, diz o narrador, “a versão é tão inverossímil que nunca quis explorá-la” (p. 180) Assim, o romance opera uma desconstrução dos conceitos de original e cópia, narrando – como afirma Florencia Garramuño - “outra história do século XX, na qual este aparece como o século dos múltiplos: as múltiplas versões, as múltiplas identidades, os múltiplos destinos da arte”.<sup>82</sup>

Segundo nossa hipótese, o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillippe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a auto-ficção como uma forma de *performance*.

Com isto nos referimos tanto ao conceito de *performático* de Judith Butler, quanto à arte da *performance*. O termo inglês *performance* significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”, mas ele começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos cinquenta como idéia capaz de superar a dicotomia arte/vida. Do ponto de vista da antropologia, uma performance é “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo”.<sup>83</sup> Assim, para Victor Turner, as *performances* revelam o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura.<sup>84</sup> Pelo contrário, o *performático*, para Judith Butler, significa não o “real, genuíno”, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação. Para Butler, o gênero é uma construção *performática*, quer dizer uma construção cultural imitativa e contingente. O gênero é “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma *construção dramática* e contingente de sentido”.<sup>85</sup> A noção de gênero como essência interior de um sujeito e como a garantia de identidade é uma ilusão mantida para os propósitos da regulação da sexualidade dentro do

<sup>82</sup> Garramuño, Florencia. “Elogio de un falsario o el retorno del sujeto”. Em *Márgenes*, n. 5, p.103-104, Belo Horizonte, jul-dez 2005.

<sup>83</sup> Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p.30.

<sup>84</sup> Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. Em *Performing Arts Journal Publications*, New York, 1982, p.13, citado por Diana Taylor. “Hacia una definición de performance”. *O perceivejo*, ano 11, n.12, p.17-24 Rio de Janeiro: UniRio, 2003. p. 19

<sup>85</sup> Butler, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003. p. 197

marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. Assim entendido, o gênero é considerado uma ficção regulatória e encarna uma “performatividade” através da repetição de normas que dissimulam suas convenções. A *performance* dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. A noção de paródia do gênero não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitam. “A paródia que se faz é da própria idéia de um original.” A perspectiva de Butler interessa precisamente pela *deconstrução do mito de original*, pois, ela argumenta que a *performance* de gênero é sempre cópia da cópia, sem original.

É neste sentido de artifício, como “comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar”<sup>86</sup>, que pensamos a identidade autoral no caso dos textos que compõem nosso corpus. O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de auto-ficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a *ilusão* da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz”.<sup>87</sup>

Assim, a auto-ficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, cuja existência ontológica é provada pela coincidência nominal e a dos indicadores de identificação, senão que o autor é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”.

Daí que o texto de auto-ficção se aproxime também da arte da performance. Imaginando uma analogia entre a literatura e as artes cênicas poderia se traçar uma

<sup>86</sup> Richard Schchner. “O que é performance?”. Em “Hacia una definición de performance”. *O percevejo*, ano 11, n.12, p.26-50 Rio de Janeiro, UniRio, 2003. p. 27

<sup>87</sup> Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [2002]. p. 42

correspondência entre o teatro tradicional e a ficção, por um lado, e a arte da *performance* e a auto-ficção, por outro. Na cena teatral existe um paradoxo, que Julian Olf chama de *dialética da ambivalência*,<sup>88</sup> que pode ser enunciado como a impossibilidade de “ser” e representar simultaneamente. O ator não pode ser e construir um outro ser ao mesmo tempo. Quando o ator entra na cena teatral, ele passa a “significar”, a virar signo, desdobrando-se em ator e personagem. O ator situa-se assim entre dois pólos: o da atuação e o da representação. Essa ambivalência é insalvável: o ator nunca poderá estar somente “atuando”, mesmo que ele represente a si mesmo, nem poderá estar completamente possuído pelo personagem. Ora, este paradoxo está em relação a um outro, que atinge tanto a representação teatral quanto o texto ficcional: como no texto de ficção, no espetáculo teatral espaço e tempo são ilusórios, no teatro e no romance tudo remete ao imaginário. Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem, e mais real tenta fazê-lo, mais reforça a ficção, e portanto, a ilusão. Por isso a arte da *performance* rejeita a ilusão, ela é precisamente “o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo”.<sup>89</sup>

A arte da *performance* supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado.<sup>90</sup> Na arte da *performance*, a ambivalência do teatro persiste, mas ao contrário deste, o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem. Da mesma forma que na *performance*, na auto-ficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. No texto de auto-ficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a

---

<sup>88</sup> Olf, Julian. “Acting and being: some thoughts about metaphysics and modern performance theory”. *Theatre journal*, p. 34 citado por Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 95.

<sup>89</sup> Glusberg, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.46

<sup>90</sup> Ravetti, Graciela. “Narrativas performáticas.” Em Graciela Ravetti e Márcia Arbex (orgs). *Performance, exílios, fronteras*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. P. 47-68

escritura como *processos em construção*. Assim a obra de auto-ficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita.

Com relação ao *work in progress* o exemplo de *Stella Manhattan* é paradigmático. No romance há dois narradores, um em terceira pessoa, situado no presente do relato (1969), e outro em primeira pessoa, *alter ego* do escritor, que dialoga com um leitor imaginário em 1982, época da escrita do romance. Este segundo narrador corta o fio narrativo e expõe o artifício da criação, fazendo referência ao momento da enunciação. Wander Melo Miranda argumenta que *Stella* “incorpora a vivência do autor às vicissitudes enfrentadas pelos personagens, não com o objetivo de mascarar as experiências autobiográficas mas com o intuito de questionar o legado burguês da separação entre vida e arte, entre criador e leitor.”<sup>91</sup> Interessa destacar que o narrador funciona de maneira ambivalente, como uma *dobradiça* entre a ficção e o “real”, numa homenagem que Silviano faz aos *Bichos*, de Lygia Clark e *La Poupée*, de Hans Bellmer”.<sup>92</sup> As bonecas de Bellmer estão mutiladas, seccionadas, e se apresentam em várias poses, de maneira que cada versão é tanto uma construção quanto um desmembramento. Quanto aos “Bichos” articulados e manipuláveis, disse Lygia se trata de “*um organismo vivo*, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ela se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre ambos não há passividade, nem de você nem dela”.<sup>93</sup> A referência de Silviano a ambas obras torna clara a pretensão de fazer um “narrador dobradiça”, que remete a um *organismo vivo* por trás da escrita. Mas *Stella* não é uma auto-ficção, a história principal é outra, a referida pelo narrador em terceira pessoa, a história de Marcelo/ Stella e Eduardo.

Veremos, a seguir, o funcionamento da *auto-ficção* num romance de João Gilberto Noll.

<sup>91</sup> Melo Miranda. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 79

<sup>92</sup> Nas fotografias de Bellmer, as bonecas, mutiladas, seccionadas, se apresentam em várias “poses”, seja reconstruindo a erótica pose de mulher-menina, seja como esqueleto de partes desmembradas. Cada nova versão das bonecas, cada nova fotografia, é tanto uma construção como um desmembramento.

<sup>93</sup> *Livro-obra*. En Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. p.121 Citada por Florencia Garramuño. Prólogo à tradução de *Stella Manhattan*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

### 1.6 João Gilberto Noll: os bastidores da escrita

Todos os romances de Noll aludem a lugares transitórios, cenários sem historicidade, cidades sem traços históricos, esvaziadas de progressão e de tempo. As viagens dos personagens, na verdade derivas e perambulações sem rumo, não estão dotados de nenhuma função libertadora, edificante ou pedagógica; não oferecem ao personagem nenhuma formação, nenhuma *Bildung*, nenhum enriquecimento. Assim, a obra de Noll reflete o que Idelber Avelar chama de uma “atrofia experiencial”: a impossibilidade de organizar o vivido numa narrativa coerente e significativa. Tudo flui, mas nada muda, a experiência nunca se torna um saber narrável. “Os personagens perderam a capacidade de aprender da experiência, ou então, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual”.<sup>94</sup>

Avelar argumenta que, na obra de Noll, a impossibilidade de se constituir uma experiência é correlativa da “impossibilidade de constituir um nome próprio”. De fato, em todos os romances de Noll, escritos em primeira pessoa, o protagonista não tem nome, passado nem profissão. O nome próprio, diz Avelar, torna-se um ponto desde já sempre inalcançável, e junto com ele, se desvanece toda interioridade, “o sujeito se dissolveu na facticidade da experiência” (2001, p. 271).

Ora, entre o último romance que entra na leitura de Avelar, *Harmada* (1993), e o seguinte há um pulo de nove anos, e esse retorno marca um corte na narrativa de Noll: os dois últimos romances, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004) quebram com o anonimato dos narradores-protagonistas dos romances anteriores. O narrador de *Berkeley em Bellagio* se chama João, é um escritor de meia-idade, brasileiro, professor da Universidade de Berkeley na Califórnia - como o foi o próprio Noll -, que recebe - como recebeu Noll - um convite de uma fundação norte-americana para passar uma temporada e escrever um romance numa residência de escritores em Bellagio, na Itália. Da mesma forma, *Lorde* foi composto durante uma temporada que o autor gaúcho passou em Londres como escritor residente do King's College. O protagonista também é um escritor brasileiro, que escreveu sete livros, e que vai à Inglaterra a convite de uma instituição britânica.

---

<sup>94</sup> Avelar, Idelber. *Alegorias de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. p.256

Os *elementos identificadores* dos narradores destes dois romances não deixam dúvidas sobre as semelhanças com o autor, de maneira que, a princípio, pareceria possível uma aproximação com a ficção autobiográfica. Mas, até onde vai essa *ilusão autobiográfica*? Não se trata, em nenhum dos dois romances, de um *relato retrospectivo* que ordena e *dá sentido* ao vivido. Para uma ficção autobiográfica é preciso primeiro viver para depois narrar; mas estes dois romances de Noll funcionam como um dispositivo especular que reflete o momento mesmo do ato da escrita. Isto é mais evidente em *Berkeley...*, onde o narrador passa o tempo todo tentando e adiando a escrita de um romance. Vida e escritura são instâncias paralelas, mas também contraditórias, pois uma sempre parece excluir a outra.

Instalado na “Catedral norte-americana” na Itália, o narrador de *Berkeley...* que havia sofrido uma queda na Califórnia, “acorda” para a realidade na qual ele deve escrever um romance, mas com uma tremenda confusão sobre si próprio. O romance vai sendo adiado na medida que o narrador vai se perdendo no devaneio dos seus pensamentos: “continuo aqui tendo a escrita do meu livro pela frente, só não lembro a data em que cheguei, quando retornarei a Porto Alegre...” (p.59) Mas “a escrita pela frente” não é senão o próprio livro que estamos lendo, aquele que *o autor* (e não o narrador) escreve em Bellagio, de maneira que assistiríamos a um (ilusório, é claro) *work in progress*, numa estrutura recursiva e paradoxal, na qual uma parte (o projeto do narrador) contém o todo (o romance que estamos lendo). Diz o narrador:

Antes de deitar ligo o radinho que trouxe comigo do Brasil, sabendo que aqui teria vida de convento, sem TV ou rádio no quarto, sem nada que me dispersasse da séria tarefa a que me propus: *um livro que se produz quase sozinho* – é só sentar à frente do meu laptop e pronto, lá vem a história *que eu não conhecia ainda*, é isso, a história que eles querem que eu faça (p.69, itálica minha)

O livro *se produz sozinho*, porque não há uma história para contar, senão a história do livro mesmo. Ou, melhor, a história do eu que escreve no próprio ato de escrever. A escrita do romance não é senão a indagação do sujeito da escrita. O narrador se refere a si próprio ora em primeira ora em terceira pessoa, deslocamento que parece traçar o movimento de aproximação e afastamento entre a(u)tor e personagem, construindo um



sujeito que oscila entre “atuar” e o “representar” (pólos da ambivalência que propõe Julian Olf, assinalada acima).

Aliás, constantemente o narrador se interroga sobre si próprio. Por exemplo, lembrando a infância, se pergunta: “quem era ele afinal...? (...) de quem ele gostava, por quem se apaixonava?” (p. 22) e mais à frente: “quem era esse homem um tanto taciturno a encontrar estátuas, quadros clássicos pela frente para impressionar americanos, colunas, obeliscos, homens seminus, mulheres fartas, gestos largos, quem era mesmo esse homem nascido em abril em Porto Alegre, no hospital Beneficência Portuguesa às seis da manhã...”(...) “um bom *signore*, geralmente sem ter onde cair morto em sua própria terra, mas hoje um escritor famoso a receber convites do mecenato internacional, mormente norte-americano, é claro...” (p.27, 28).

A queda que sofrera na Califórnia lhe produz um distúrbio na memória, tornando incerta toda lembrança e, portanto, a própria identidade: “Pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo em meio à Fundação americana” (*Berkeley*,...p. 51) A perda da identidade é paralela à *perda da língua* que o narrador sofre na instituição americana: “todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar.” (p. 20) Também em *Lorde* tudo se torna incerto a partir de um determinado momento: o narrador desmaia e é internado em um hospital, onde perde a consciência e a noção de tempo, e a partir daí começam a suscitar as perguntas em torno da própria identidade.

Em todos os romances de Noll os personagens têm conflitos de identidade, porém, nestes dois últimos se trata da própria identidade, a do escritor, confrontado às suas circunstâncias materiais: “Vivia [em Bellagio] sobretudo acorrentado a ele mesmo, a esse brasileiro se interrogando que imagem poderia causar na ‘Catedral americana’ com seu jeito aloirado, sobrenome alemão, vagando sem saber por que vagava tanto por aqueles salões dos cortesãos na maioria protestantes” (p.29). A mesma dúvida permanece (retorna) em *Lorde*, onde o protagonista não deixa de se perguntar o tempo todo por que e para que ele fora convidado por aquela instituição enigmática.

A relação com a instituição estrangeira, onde ele não somente perde a língua mas também se torna “ninguém”, radicaliza as perguntas sobre o sujeito que escreve, de maneira que estes romances expõem os paradoxos implicados hoje na relação do escritor com seus meios materiais de produção. Segundo afirmou numa entrevista, a viagem ao exterior se apresenta para Noll como uma situação produtiva: “as situações de estranhamento, de não compreensão do meio, o sentimento dominante de uma pessoa em terra estrangeira, são motores essenciais para minha ficção”, afirma Noll.<sup>95</sup> No entanto, isso que era evidente nos romances anteriores se torna mais ambíguo e contraditório nestes últimos dois.

Como sugere Reynaldo Ladagga, estes dois romances de Noll, *Berkely em Bellagio* e *Lorde*, devem ser lidos juntos, como “dos actos de una misma comedia, la comedia del escritor en la época em que sus médios de subsistência provienen sobre todo de universidades y fundaciones”<sup>103</sup> (estrangeiras, vale acrescentar).<sup>96</sup> Para o narrador de Berkeley, o preço a pagar pelo “conforto” da subsistência assegurada na instituição estrangeira é a perda da própria língua. A frase que abre o romance - “Ele não falava inglês” - instala a questão logo no início. Ele sente permanentemente um déficit lingüístico, “sofrendo assim de mutismo feito o mais total disléxico em língua inglesa ou em qualquer outra” (p.24). Mas quando “acorda” em Bellagio, ele repentinamente experimenta uma fluência no inglês, o que não necessariamente se torna uma vantagem, pois acaba esquecendo completamente o português: “Eu me debato agora, corro pelo quarto como se numa dança afro, bato com a cabeça na parede porque só consigo pensar em inglês, o que treino pra dizer no imaginário para alguém já sai corrido nessa língua como se o idioma tivesse pressa de chegar para vencer meu português, matar meu ofício, a minha ocupação...” (p.62)

---

<sup>95</sup> Noll, João Gilberto. Entrevista a Paloma Vidal e Daniel Barreto. Em *Grumo*, n. 5, Buenos Aires e Rio de Janeiro, outubro 2005, p.24

<sup>103</sup> Ladagga, Reynaldo. “Lorde” (Resenha). Em *Revista Grumo*, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2005. pp. 196-198

<sup>96</sup> Na “comédia do escritor na época em que seus meios de subsistência provêm de universidades e fundações internacional” também se inscreve o romance de P. J. Gutierrez, *Animal Tropical*: relato autorreferente sobre a estada do escritor cubano na Suécia, como escritor convidado. O protagonista, Pedro Juan, está aí para escrever um romance sobre sua amante, Gloria que “[q]uizá se titule *Mucho corazón*” (p.25), romance que vai se adiando no relato, pois Pedro Juan acha a Suécia um país extremamente chato, e espera voltar à Habana para começar seu romance.

Acontece que a *economia do mecenato* parece contradizer a *economia do desejo* e é esta última que acaba por prevalecer no relato de Noll<sup>97</sup>. Os encontros fugazes que ocorrem na ‘Catedral’ provocam o adiamento do projeto de escrita do romance: “Mas naquela noite nem isso me importava, não me importava até meu próprio exílio branco no conforto de universidades e fundações americanas (...) não importava nada se naquela noite eu tivesse o príncipe de Quito na minha cama” (p. 42). No final do relato, o narrador retorna para Porto Alegre, sem ter escrito o romance em Bellagio e decide ir morar com o namorado – Léo - e a filha deste, dedicando todo seu tempo a eles dois. O retorno a Porto Alegre implica então, para o narrador, ao mesmo tempo a recuperação da língua (“devagarzinho vou ganhando a lembrança do português”, p.87) e do desejo (“a vida se mostrava agora tão parcimoniosa ... e assim continuaríamos não pedindo nada além do que o dia nos apresentasse , apenas esse roçar de dois corpos completos”, p.920).

Pensar esta narrativa como auto-ficção implica que não importa sua relação com a verdade biográfica de Noll, mas a reflexão que ela traz sobre o sujeito da escrita. O romance contribui para a construção do mito do escritor, na relação com a linguagem, os materiais e com as condições de produção; uma construção que certamente se afasta do paradigma romântico de gênio e inspiração, que ainda hoje se sustenta na figura de muitos escritores, mas também da imagem da escrita como um trabalho tortuoso e difícil. O mito de “um livro que se faz sozinho”, e se faz na frente do leitor (*work in progress*).

O questionamento da unidade do sujeito revela o caráter teatral da figura autoral. No lugar de *identidade* entre autor e narrador (que funda o pacto autobiográfico segundo Lejeune) se exhibe uma fissura entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, na alternância da primeira à terceira pessoa. Os elementos que permitem a identificação entre autor e personagem aparecem precisamente nos lugares em que o narrador se interroga sobre o eu. A *perda da memória*, que é o dispositivo constitutivo da autobiografia, produz um distúrbio e desestabiliza os princípios fundadores do discurso autobiográfico: a sinceridade e a autenticidade. A *posta em discurso* do sujeito se joga a partir da indecibilidade entre realidade e ficção, identidade e alteridade, que quebram com a *continuidade vivida* do discurso autobiográfico.

---

<sup>97</sup> A tensão entre economia do mecenato e economia do desejo também se lê em *Animal Tropical* (2000) de Pedro Juan Gutierrez, e em *La ansiedad* (2004), de Daniel Link, onde o protagonista é convidado a escrever um romance em Bellagio.

De maneira que o *retorno do autor*, do nome próprio recalcado nos outros romances de Noll, é coerente com a reconfiguração contemporânea da noção de subjetividade, isto é, não como retorno de um sujeito pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto, e sim como um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de auto-criação.

Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.

*CAPITULO 2*

*A ESCRITA DO OUTRO*

*(A virada etnográfica)*

- Los viajeros vienen al desierto – decía – a imponer alguna especie de ley, ¿no es cierto?

Clarke abrió los brazos cautelosamente y mostró las palmas de las manos: llevada a tal grado de generalidad, la idea era irrefutable. La palabra del cacique, que podía oír quince días después de salir de Buenos Aires (...) tenía una modalidad afeminada (...) una incertidumbre, algo de impreciso que a su vez no era fácil de localizar con precisión. Eso hacía tanto más improbable hallarse de acuerdo con él sobre un punto determinado.

- Una ley – siguió Cafulcurá – es la que proviene del legislador; la otra es la que ya está en la naturaleza, y que se llama “ley” solo por extensión.

- O viceversa - se *atrevió* a *sugerir* el *extranjero*, que *sabía* que la *palabra mapuche* para “ley” significaba otras muchísimas cosas, entre ellas, sin ir más lejos, “atreverse”, “sugerir”, “extranjero”, “saber”, “palabra” y “mapuche”.

A cena pertence ao romance de César Aira, *La Liebre* (1991), que narra a travessia de Clark, um naturalista inglês, pelo pampa do século XIX, esse espaço nacional por excelência, habitado pelo Outro: gaúchos, bárbaros, índios. Clark adentra pelas terras de índios em busca do mais raro e esquivo dos animais: “a lebre legibreriana”. No relato, a passagem pela fronteira dos índios é uma passagem de tradução da oralidade para a escritura, tradução que, segundo Michel De Certeau, é uma das operações que definem os relatos etnográficos. O relato etnográfico de viagens, diz Michel de Certeau, opera uma hermenêutica do outro – um retorno a si próprio pela mediação do outro – através da dinâmica da tradução: a passagem da “fábula selvagem” ao universo do Sentido e da Escritura.<sup>98</sup>

Porém, em *La liebre*, relato que combina o absurdo com uma lógica estrutural implacável<sup>99</sup>, a tradução, longe de ser um mecanismo de inteligibilidade - uma passagem que *impõe a lei* do Sentido - é uma forma de interdição dos sentidos, pois ela não elimina as diferenças, mas, ao contrário, aprofunda-as. No trecho citado, os significados que, na

<sup>98</sup> De Certeau, Michel. “Etnografía: la oralidad o el espacio del otro: Lery”. Em *La escritura de la historia*. México: UNAM, 1995.

<sup>99</sup> Compável, talvez, apenas com *Alicia*, de Lewis Carroll.

tradução do narrador, podem se atribuir *simultaneamente* à palavra “lei” são ao mesmo tempo os termos com que o narrador constrói *sucessivamente* –sintaticamente- a primeira parte da frase<sup>100</sup>:

- O viceversa- se *atrevió* a *sugerir el extranjero*, que *sabía* que la *palabra mapuche* para “ley” significaba otras muchísimas cosas, entre ellas, sin ir más lejos, “atreverse”, “sugerir”, “extranjero”, “saber”, “palabra” y “mapuche”.

Assim, o discurso do estrangeiro – como hermenêutica do outro – dobra-se sobre si mesmo, tornando-se tautológico: a tradução se mostra como o lugar de uma linguagem impossível.

No ensaio “A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau”, Derrida mostra o funcionamento de uma tautologia semelhante em relação ao estruturalismo de Lévi-Strauss, baseado no modelo lingüístico de Saussure, que exclui a escritura e reconhece somente a fala como objeto. Diz Derrida:

*En séparant radicalement la langue de l'écriture, en mettant celle-ci en bas et dehors (...) en se donnant l'illusion de libérer la linguistique de tout passage par le témoignage écrit, on pense rendre en effet leur statut de langue authentique (...) à toutes les langues pratiquées par les peuples qu'on continue néanmoins à appeler 'peuples sans écriture' “*<sup>101</sup>

O problema está, segundo Derrida, no próprio conceito – etnocêntrico, segundo ele – que Lévi-Strauss tem da escritura.<sup>102</sup> Por meio de um único gesto, diz Derrida, se deprecia a escritura alfabética, “instrumento servil de uma fala que sonha sua plenitude”, e

<sup>100</sup> Contreras, Sandra. *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.p.61

<sup>101</sup> Derrida, Jacques. *De la gramatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. p. 176“*Ao separar radicalmente a língua da escritura, ao pôr esta por baixo e por fora (...) ao se fazer a ilusão de libertar a lingüística de toda passagem pelo testemunho escrito, pensa-se efetivamente devolver seu estatuto de língua autêntica (...) a todas as línguas praticadas pelos povos que, no entanto, continuam se chamando ‘povos sem escritura’.*” (Trad. minha do francês)

<sup>102</sup> No entanto, é justo lembrar os questionamentos que Lévi Strauss faz ao eurocentrismo. Por exemplo, em *Raça e História*, ele adverte que não é correto avaliar uma cultura como “estacionária” segundo nossos critérios ocidentais. Porém, nesse mesmo texto ele assume uma posição ambígua, pois também diz que as outras culturas “reconhecem a superioridade da ocidental”. *Raça e história*. São Paulo: Ed. Abril, 1976. [1950] p. 50

se recusa a dignidade de escritura aos signos não alfabéticos. Na enunciação do antropólogo daquilo que seria a *especificidade* do outro, a suposta “ausência de escritura”, a linguagem não faz outra coisa que nomear suas próprias categorias, se *dobra* sobre si mesma, no que Derrida denuncia como “etnocentrismo que se quer anti-etnocêntrico”<sup>103</sup>.

O paradoxo assinalado por Derrida é também o paradoxo do naturalista inglês no relato de Aira: sua tentativa de tradução da linguagem do cacique índio se dobra tautologicamente sobre si mesma. A tradução como dobra: um ponto de inflexão no qual uma Diferença não pára de se diferenciar, desdobrar e dobrar em cada um dos lados, segundo a operatória do Barroco que descreve Deleuze.<sup>104</sup>

Ora, este paradoxo, o de uma linguagem situada entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si, é uma das problemáticas centrais que articulam a arte e a literatura latino-americanas atualmente. Na “agenda” intelectual contemporânea aparece insistentemente o problema da identidade e da diferença, do multiculturalismo, da exclusão social, das minorias, enfim: da “outridade”. Como assinala Beatriz Resende a respeito da literatura brasileira dos anos noventa:

*O que surge como expressão dominante e duradoura é a do socialmente excluído ou, mais precisamente, o pobre. É evidente que a esta forma de exclusão se somam freqüentemente outras: a do negro, da mulher, dos índios, dos deserdados do campo, dos desabrigados da cidade, e que estas exclusões freqüentemente se acumulam, compondo subjetividades múltiplas.*

E acrescenta que o que é novo “é que, na literatura, o pobre aparece agora não apenas como uma condição sócio-econômica, mas como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada.”<sup>105</sup>

O diagnóstico de Beatriz Resende é válido não só para a literatura brasileira, mas ele pode ser ampliado a toda produção cultural latino-americana contemporânea, na qual as “outridades” sócio-culturais ocupam um lugar central. Essa inflexão se produz também nas artes plásticas, na fotografia e, sobretudo, no cinema. Assim, por exemplo, pode ser

<sup>103</sup> Derridá, Jacques. *De la gramatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. p.157.

<sup>104</sup> Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós, 1989 [1988] p.11-45. A idéia da tradução como dobra em Aira é de Sandra Contreras. *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002 p.62

<sup>105</sup> Resende, Beatriz. “Imagens da exclusão”. Revista *Mario de Andrade: Literatura e Diversidade cultural*, São Paulo, jan- dez 2001. p. 20.



pensada a fotografia “docu-etnográfica” de Sebastião Salgado<sup>106</sup>, e grande parte do cinema latino-americano dos anos noventa sobre a marginalidade urbana, por exemplo, os filmes *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero; *Bolivia*, de Adrián Caetano; *Pizza Birra y Faso*, de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, *Carandiru*, de Hector Babenco, *El Bonaerense*, de Pablo Trapero, *La virgen de los sicarios*, de Barbet Schroeder.

Quanto à literatura, não só no Brasil, mas também no resto de América Latina se publicaram nos últimos anos uma grande quantidade de romances sobre índios (além do mencionado *Nove Noites* -2001, de Bernardo Carvalho; *Meu Querido Canibal*- 2001, de Antonio Torres; *El entenado* -1983, de Juan José Saer; *La liebre* – 1991, de Cesar Aira; *Fuegia* - 1991, de Eduardo Belgrano Rawson; *Tierra del Fuego* -1998, de Silvia Iparaguire e *Inglaterra* –1999- e *El Placer de la Cautiva* –2000-, de Leopoldo Brizuela) sobre a marginalidade social (*Cidade de Deus* -1997, de Paulo Lins, *Inferno* - 2000, de Patricia Melo; *La virgen de los Sicarios* -1994, del colombiano Fernando Vallejo); e sobre as sub-culturas urbanas<sup>107</sup> (*Noches Vacías* e *Cosas de Negro* - 2003, de Washington Cucurto), para citar apenas alguns exemplos.

Essas ficções funcionam como “zonas de contato”, expressão que Mary Louise Pratt utiliza para se referir “ao espaço em que povos geográfica e historicamente separados entram em contato e estabelecem relações duradouras, relações que usualmente implicam condições de coerção, radical desigualdade e insuperável conflito”. Nessa ficção contemporânea sobre o excluído (da escrita) se produz um confronto cultural que é decorrência do encontro entre o artista e o outro, de maneira que nas obras, como nas *zonas de contato*, “culturas díspares se encontram, se chocam e se enfrentam, freqüentemente em relações de dominação e subordinação fortemente assimétricas: colonialismo, escravidão ou suas conseqüências tal como elas são vividas no mundo de hoje”.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Ver Ramos, Julio. “La justicia estética de Sebastião Salgado”. Em Alvaro Fernandez Bravo, Florencia Garramuño y Saul Sosnowski (eds). *Sujetos en Tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003. p. 59-93

<sup>107</sup> Com o termo “sub-cultura” não nos referimos a uma noção de subalternidade ou inferioridade mas, como o entende Raymond Williams, a um conjunto menor, a cultura de um pequeno grupo diferenciado. Raymond Williams. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1983. p. 92. Para uma discussão do conceito ver Resende, Beatriz. “A indisciplina dos Estudos Culturais”. Em *Apontamentos de Crítica Cultural*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 32-35

<sup>108</sup> Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997. [1992] p. 20-26 (tradução minha do espanhol)

Retomando Michel de Certeau, parece possível pensar este tipo de produção a partir da metáfora epistemológica da etnografia, quer dizer, em termos de uma “hermenêutica do outro”, mas também, retomando Derrida, como uma “tautologia” ou como uma linguagem dobrada sobre si mesma. Retornaremos sobre o cruzamento das duas perspectivas que conformam este paradoxo no capítulo 3. A seguir abordaremos os aspectos do que aqui chamamos de uma *virada etnográfica* que está presente não só na literatura, nas artes e no cinema, mas que atravessa (da mesma forma que a escrita de si) a própria teoria literária contemporânea.

## 2.1 O artista como etnógrafo

Em seu ensaio “The Artist as ethnographer”, incluído no livro *The return of the real*, Hal Foster sugere que existiria uma “virada etnográfica” na arte e na teoria nos últimos trinta anos, as duas comprometidas com a “outridade” cultural.<sup>109</sup> No entanto, a dimensão etnográfica da arte não é própria do final de século XX, e sim das vanguardas do começo de século; na arte de final de século haveria, então, um “retorno” do etnográfico, ou seja, uma segunda virada.

Na década de 20, sob influência da psicanálise, o surrealismo procura os aspectos “reprimidos” da consciência e encontra, nas culturas primitivas, uma reivindicação do não normativo: a loucura, o ocultismo, o subconsciente, a sexualidade, os sonhos, o maravilhoso. Todos esses elementos que foram matéria de investigação surrealista configuram o conjunto de uma realidade excluída da racionalidade ocidental, de maneira que o primitivismo é uma exploração das formas culturais renegadas, submetidas e reprimidas pelo pensamento iluminista.

No Brasil, na mesma década, o modernismo – diferente de outras vanguardas latino-americanas – assumiu também um “primitivismo estético”. No entanto, não seria acertado fazer equivaler o primitivismo com o vanguardismo, porque no caso brasileiro, o primitivismo também foi reivindicado por setores conservadores, como ocorreu no movimento verde-amarelo e no grupo da revista *Anta* e seus apelos à Terra, à Raça e ao Sangue.<sup>110</sup> É para o grupo modernista reunido ao redor da *Revista de Antropofagia* que o primitivismo será uma fórmula vanguardista, implicando uma ruptura com a retórica tradicional da literatura brasileira e também uma forma de inserção da cultura nacional na modernidade cosmopolita. Ou seja, neste caso, o primitivismo será uma estratégia que sustentaria a “originalidade” da cultura brasileira tanto no sentido de “origem” quanto de “singularidade”: “Já tínhamos comunismo. Já tínhamos língua surrealista” - dirá o Manifesto Antropófago - no “Matriarcado de Pindorama”. E será também uma forma de apropriação e elaboração da cultura européia - “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” – ou seja, de sua dessacralização. Como mostra Silviano Santiago,

---

<sup>109</sup> Foster, Hal, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century.* Cambridge and London: MIT Press, 2001.[1996]

<sup>110</sup> Bosi, Alfredo. *Historia Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994. p. 343

a estratégia estética e a economia política do primeiro modernismo não podem ser desvinculados do surgimento e do apogeu da etnologia. Acontece que, tanto o modernismo quanto a etnologia, só tiveram condições para nascer no momento em que se operou o deslocamento da cultura européia, e se deixou de considerá-la a cultura de referência.<sup>111</sup>

James Clifford argumenta que, na década de 20, a etnografia e o surrealismo se desenvolvem em proximidade, questionando a realidade européia a partir do recurso, estético e científico, das sociedades primitivas. Os cruzamentos entre arte e etnografia são de mão dupla: Clifford detecta, na França do período pré-guerra, uma certa “atitude etnográfica” que justapõe a toda verdade local uma alternativa exótica:

*A etnografia, que compartilha com o surrealismo um abandono da distinção entre alta e baixa cultura, proporcionou ao mesmo tempo um fundo de alternativas não ocidentais e uma atitude predominantemente de irônica observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva.*<sup>112</sup>

“Etnografia” não se entende neste contexto como uma técnica de investigação empírica (que, por outro lado, não existia ainda nos anos 20 como um método claramente estabelecido), mas como “um conjunto de diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação participante” e “uma predisposição cultural mais geral que passa através da antropologia moderna e que essa ciência compartilha com a arte e a escritura do século XX”.<sup>113</sup> Tal “predisposição cultural” ou “atitude etnográfica”, como preferimos chamá-la aqui, compõe e decompõe as hierarquias e relações “naturais” da cultura e sugere uma atitude de “observação participante” sobre os elementos de uma realidade cultural desfamiliarizada. É precisamente em termos de “atitude etnográfica” que nos interessa pensar a literatura e a teoria de final do século XX. A operação não consiste em “aplicar” as hipóteses de Foster e Clifford à realidade latino-americana, mas – ao contrário – pensamos suas posições como sintomas do presente, pois seus textos encarnam essa mesma atitude etnográfica que eles detectam no pensamento atual.

<sup>111</sup> Santiago, Silviano. “Atração do mundo”, em *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, UFMG, 2004. p. 27

<sup>112</sup> Clifford, James. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2001. p. 163.

<sup>113</sup> Clifford, James *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2001. p.153.

Foster estabelece seu paradigma a partir da retomada da relação entre autoria artística e posicionamento político tal como formulado por Walter Benjamin em “O autor como produtor” (1934). Nesse ensaio, Benjamin exorta o artista a ficar do lado do proletariado, não em termos de “tendência ideológica”, mas intervindo na técnica para transformar o aparato cultural burguês. O texto de Benjamin surge de uma conjuntura única no alto modernismo: inovação artística, revolução social (na União Soviética) e, portanto, transformação ideológica. A solidariedade com os produtores que interessava a Benjamin era uma solidariedade em termos de prática material, não de tema, nem de atitude política. Por isso ele condena o patrocínio ideológico que subjaz nos movimentos como o “prolekult”, que posiciona o trabalhador como um outro passivo. No privilégio da técnica sobre o tema e do posicionamento sobre a tendência subjaz um privilégio do produtivismo sobre o “prolekult”, dois movimentos rivais nos começos da União Soviética. O primeiro procura desenvolver uma nova cultura proletária através de uma extensão do vanguardismo construtivista, enquanto que o segundo busca desenvolver uma cultura proletária no sentido tradicional da palavra. No entanto, segundo Foster, Benjamin chega tarde, pois em 1932 Stalin já tinha condenado a vanguarda e especialmente o produtivismo.

Foster sugere que na “arte de esquerda” contemporânea tem surgido um novo paradigma, estruturalmente semelhante ao antigo “autor como produtor”: trata-se do artista como etnógrafo, paradigma no qual o artista se compromete com um outro definido não em termos sócio-econômicos, mas culturais ou étnicos. Segundo Foster, continuariam funcionando, neste paradigma, alguns pressupostos do anterior: 1) que o lugar da transformação política coincide com o da transformação artística, 2) que a cultura dominante pode ser transformada ou subvertida de fora, do lugar do outro (o proletário explorado, no paradigma de Benjamin, e o sujeito pós-colonial oprimido, o subalterno ou o sub-cultural no novo paradigma) e 3) que o artista deve ser percebido (e se perceber a si próprio) como *outro* para ter acesso a essa alteridade transformadora. Estes três pressupostos levariam ao risco, em ambos paradigmas, de que o autor transforme sua atividade num “patrocínio ideológico”.

Segundo Foster, o paradigma do artista como etnógrafo, que surge ao redor dos anos 80, preserva do anterior o romantismo do outro, quer dizer, a noção de um sujeito

da história que não está na ideologia e sim na verdade.<sup>114</sup> Este pressuposto geralmente se complementa com a “fantasia primitivista” de que o outro tem um acesso especial à psique primária e a processos sociais aos quais o “sujeito branco” tem o acesso vedado. Esta fantasia é cara ao modernismo primitivista, especialmente em Georges Bataille e Michael Leiris (nos ’20 e ’30) e no movimento *négritude* associado a Leopold Senghor e Aimé Césaire (nos ’40 e ’50). Mas a genealogia desta “fantasia” é rastreável até, pelo menos, a Idade Média, como mostra Hayden White em “O texto histórico como artefato literário”. Durante a Idade Média o homem selvagem representava aquele que estava livre do controle social, nele os impulsos libidinosos predominavam, alguém que perdia a razão e pecava contra Deus. Mas na sua loucura, não sabia que pecava e isso o impregnava de certa inocência e o fazia objeto de certa inveja, o que desembocaria na identificação do selvagem como o ideal de homem livre. No século XIV, como resistência a uma cultura oficial opressora, sustenta-se a crença numa suposta idade de ouro perdida, na qual o selvagem começa a ser visto como “nobre selvagem” ou “bom selvagem”. A idéia se fortalece no Renascimento com as viagens de descoberta que realimentam essas fantasias na Europa, desde Montaigne a Tomas More. A psicanálise, o modernismo, o surrealismo e a antropologia assumiram, de diferentes formas, essas fantasias.<sup>115</sup> O “romantismo do outro”, é também parte da consciência pesada européia. De fato, a antropologia é herdeira de uma tradição de pensamento político no qual, desde o século XVIII, o Outro serve para a crítica da sociedade européia e seus grandes temas: liberdade, igualdade e fraternidade. “Produit d’une civilisation occidentale coupable, l’apparition de l’anthropologue est liée à l’Occident colonisateur et à ses remords”<sup>116</sup>; e, como dirá Lévi-Strauss, “sua existência mesma é incompreensível senão como tentativa de redenção”<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> Foster, Hal, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.[1996] p. 174

<sup>115</sup> White, Hayden. “El texto histórico como artefacto literario”. Em *Trópicos do Discurso - Ensaio Sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>116</sup> Borie, Monique. *Antonin Artaud. Le theatre et le retour aux sources*. Paris : Gallimard, 1989. p. 11 “Produto de uma civilização ocidental culpada, a aparição da antropologia está ligada ao Ocidente colonizador e a seus remorsos”

<sup>117</sup> Lévi-Strauss. *Tristes Tropiques*, Paris, U.G.E., coll 10/18, 1965, p.350, citado por Monique Borie, 1989. p.11

A crença básica de que o outro está na “verdade” não na ideologia persiste, segundo Foster, no pós-modernismo e na sua crítica às “grandes narrativas”. Foster retoma o argumento do filósofo italiano Franco Rella, em *The Myth of the Other*, segundo o qual Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari idealizam o outro como negação do igual.<sup>118</sup> Segundo Foster, a idealização do outro tende a seguir uma linha temporal na qual um grupo é privilegiado como novo sujeito da história somente para ser substituído por um novo, aniquilando as diferenças (sociais, étnicas, sexuais, etc). O resultado é uma política que pode consumir os sujeitos históricos antes que estes se tornem historicamente efetivos.

No entanto, diferente de Foster, acho que assistimos na atualidade não ao retorno e sim ao apagamento da fantasia primitivista, e à reformulação da categoria do “outro”. Reformulação que se dá principalmente por duas razões: primeiro, porque o outro excluído socialmente (o pobre, o preso, o índio) tem começado a falar - e inclusive a escrever - por si mesmo. E segundo, porque o outro não é mais o outro radical e puro, do qual Lévi-Straus ainda sentia saudade, como expressa em *Tristes Trópicos*:

Gostaria de ter vivido na época das *verdadeiras* viagens, quando um espetáculo ainda não estragado, contaminado e maldito se oferecia em todo o seu esplendor (...) em que época o estudo dos selvagens brasileiros poderia proporcionar a satisfação mais pura, levar a conhecê-los na forma menos alterada? Teria sido melhor chegar ao Rio no século XVIII com Bougainville, ou no XVI, com Léry e Theevt? Cada lustro para trás permite-me salvar um costume, ganhar uma festa, partilhar uma crença suplementar” (Lévi-Strauss, 1955, p. 39/40)

Uma e outra razão – o fato de que o outro tenha começado a falar com a própria voz e o fato de que já não exista uma “pureza das culturas” (se é que alguma vez existiu) – são, na verdade, as duas faces da mesma moeda. Com a expansão das comunicações e as

---

<sup>118</sup> Rella, Franco. *The Myth of the other*. Washington, Maisonneuve Press, 1994. p.27-28. citado por Foster, H. 2001 [1996] p.178.

influências interculturais, as pessoas interpretam aos outros e interpretam a si mesmas numa condição global do que Bajktin chamou de “heteroglossia”.<sup>119</sup> Na atualidade se encontram obras escritas em conjunto entre antropólogos e informantes, por exemplo, o estudo produzido coletivamente em 1974, *Piman Shamanism and Staying Sickness*, livro que enumera na capa, sem distinção, o antropólogo, o intérprete, o Xamã e o editor, sendo que dos quatro, três são índios *papago*.<sup>120</sup> Aliás, existem formas de representação auto-etnográficas, ou seja, aquelas pelas quais os “nativos” procuram representar a si mesmos para os outros das metrópoles, como assinala Mary Louis Pratt: “O mundo pós-colonial desenvolveu uma forma de expressão transcendental e auto-etnográfica própria no testemunho, uma criação do movimento de libertação pós-1960, por exemplo, o testemunho de Rigoberta Menchu”.<sup>121</sup>

Em 1980 publica-se no Brasil, em português, o livro de dos índios *desâna* Umúsin Panlôn Kumu e Tomalân Kenhíri, *Antes o mundo não existia*. Segundo a antropóloga Berta Ribeiro, trata-se da primeira vez na história da antropologia brasileira que os protagonistas indígenas escrevem e firmam sua mitologia<sup>122</sup>. Esse livro marca uma diferença com toda uma literatura indigenista que estiliza e idealiza o índio e que, como assinala José Carlos Mariátegui, “é ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista e não indígena”.<sup>123</sup>

Por outro lado, no Brasil, as tribos do Amazônia estão intervindo cada vez mais no espaço público, com voz política própria, reclamando seus direitos e atuando contra a devastação da natureza. Por exemplo, em 1989, nove comunidades Kayapó convocaram uma enorme reunião para protestar contra os planos do governo brasileiro de construir uma série de centrais hidroelétricas ao longo do rio Xingu, projeto que ameaçava inundar as

<sup>119</sup> Bahktin, Mikhail: “Discourse in the novel” em *The Dialogical imagination*. Michael Holquist (comp.) Austin: University of Texas Press, 1981. [1953] p. 259-442

<sup>120</sup> cf. Clifford, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. Em Reynoso, Carlos (Comp.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa, 1991 [1988] p. 168.

<sup>121</sup> Pratt, Mary Louise. “Pós-colonialidade, um projeto incompleto ou irrelevante?”. Em Vécio, Luiz Eugenio e Brum Santos, Pedro (Orgs). *Literatura e História. Perspectivas e Convergências*. São Paulo: Edusc, 1999. p.34-36. No entanto, é discutível a inclusão que faz Mary Louise Pratt do testemunho de Rigoberta Menchú como “auto-etnografia”, pois ele se realizou pela mediação da antropóloga Elisabeth Burgos Debray, que registrou, editou e organizou a informação de Rigoberta .

<sup>122</sup> Ribeiro, Berta. Prólogo a *Antes o mundo não existia*. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1980, p. 9. Citado por Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo: Fundación Angel Rama, 1989, p. 77

<sup>123</sup> Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* . Santiago: Editorial Universitaria, 1955, p. 252 [1928]



terras de onze comunidades indígenas. Também em 1992, a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro, congregou um número significativo de representantes indígenas de muitos países. Num acampamento improvisado junto à Bahia da Guanabara, organizaram o Fórum Global: uma série de eventos independentes dos debates oficiais.<sup>124</sup>

Aliás, a Constituição Brasileira de 1988 reconhece oficialmente a existência de línguas indígenas, o que abriu o caminho para a educação bilíngüe. Assim, surgiu toda uma escrita indígena ligada ao material didático, tutelada pelo sistema escolar. Mas também há algumas obras de escritores de origem indígena que migram para as cidades e escrevem para a cultura não indígena e são publicados por editoriais de prestígio, como por exemplo o livro de Daniel Munduruku, *Histórias de Índio*.<sup>125</sup> Este tipo de exemplo mostra que a “outridade”, no mundo contemporâneo, já não é mais uma “outridade” radical, que “uns e outros” (antropólogos e nativos), participam das mesmas práticas e lutam por ocupar os mesmos espaços simbólicos.

---

<sup>124</sup> cf. Ramos, Alcida. “Puras ficciones sobre el Indigenismo”. Em Grimson, A., Lins Ribeiro, G., Seman, P. (Comps.) *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

<sup>125</sup> Munduruku, Daniel. *Histórias de Índio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## 2.2 A virada da etnografia

A partir dos anos oitenta, estas evidências levaram à antropologia a questionar sua própria autoridade em produzir representações válidas sobre o outro, e assim começou-se a insinuar que a prática etnográfica tinha algo a ver com a ficção. O ponto de partida foi o texto de Clifford Geertz *A interpretação das culturas* (1973), no qual Geertz afirma que o que o etnógrafo faz, basicamente, é escrever, e que a etnografia é uma ficção:

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura). Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* - não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento. (Geertz, 1989 , 11)

Esse *insight* de Geertz, esse reconhecimento do caráter discursivo da disciplina antropológica, corresponde a uma segunda “virada lingüística” – pós-moderna - na antropologia, que desconstrói a primeira virada lingüística que aconteceu no estruturalismo. Essa primeira virada, em oposição à subjetividade da hermenêutica clássica, toma como modelo a estrutura da linguagem elaborada por Saussure. É sobre esse modelo que se constrói a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss, que afirma que em outra ordem de realidade, os fenômenos de parentesco são fenômenos do mesmo tipo que os fenômenos lingüísticos, quer dizer, eles adquirem significação somente se integrados em sistemas, que respondem a leis gerais, porém ocultas. O estruturalismo estabeleceu um paradigma transdisciplinar no qual, como assinala Italo Moriconi, “tinha-se por meta viabilizar um tipo de controle metodológico que garantisse ao conhecimento humanístico condições estáveis de verificabilidade e determinações conceituais semelhantes às vigentes, ou supostamente vigentes, no âmbito do conhecimento lógico-científico” (1994, p. 118). Assim, a antropologia estrutural trabalha sobre o pressuposto de uma concepção saussureana lógico-formal e sistêmica da linguagem, que exclui a dimensão pragmática (a *parole*) por não ser esta passível de formalização sistemática, abstrata e sincrônica.

Como afirma Italo Moriconi, nos anos setenta, com o declínio do estruturalismo como paradigma transdisciplinar, não se abandonou a idéia de que o sócio-cultural se

distingue por seu caráter simbólico de linguagem, e sim a concepção estrutural saussuriana, objetivista e lógico-científica que acredita na possibilidade de formalizar regras universais de formação do sentido, imunes às diferenças observadas na prática. No final da década de setenta, generalizou-se o desinteresse transdisciplinar pela lingüística e pela semiologia enquanto ciências positivas, e as atenções deslocaram-se para as filosofias da linguagem, analíticas ou hermenêuticas. O atrativo nestas filosofias era que elas colocavam no centro de suas preocupações a relação entre interlocutores como fonte do sentido da linguagem.<sup>126</sup>

Assim, a antropologia hermenêutica de Geertz é pós-estruturalista, pois recoloca o sujeito que tinha sido anulado pelas “estruturas” no pensamento estruturalista, mas também não propõe a volta do sujeito ingênuo da hermenêutica clássica. Quer dizer que a segunda virada lingüística, que corresponde a antropologia geertziana, critica a primeira negando a existência de um *núcleo de sentido*, e afirmando que este se produz no *jogo de interpretações*, no qual o sujeito e o objeto se modificam simultaneamente. Esse é o mecanismo do pensamento pós-moderno, como assinala Ítalo Moriconi: “ao jogo de pensamento na modernidade, polarizado pela relação de conhecimento entre sujeito e objeto, propõe-se a alternativa do jogo pós-moderno de intersubjetividade, da relação entre eu e outro como parceiros no diálogo” (1994, p. 64)

Portanto, o fim do estruturalismo implicou o esgotamento da ilusão cientificista baseada numa epistemologia fundada na nítida separação entre sujeito e objeto (cf. Ítalo Moriconi, 1994, p.145). Este ponto será essencial para a antropologia pós-moderna. Junto com aquelas filosofias da linguagem que consideram que nosso conhecimento sobre o mundo “não é factual, mas lingüístico em seu caráter, não descreve objetos físicos ou ainda mentais – [senão que] expressa definições, ou as conseqüências formais dessas definições<sup>127</sup>”, a antropologia pós-moderna considera que não existe o outro como tal, mas apenas sua representação. Mais precisamente, é o próprio conceito de representação que entra em crise, o que implica, para a virada pós-moderna, liberar o pensar e o criar de sua relação com o real no sentido do positivismo lógico, do estruturalismo, do realismo naturalista e do historicismo do século XIX, formas discursivas segundo as quais a

---

<sup>126</sup> Moriconi, Ítalo. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p.145

<sup>127</sup> A.J. Ayer. *Language, Truth and Logic*. Londres, Gollancz, 1946, p.35 citado por Elias José Palti. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p.20

realidade possui um ordenamento prévio ao qual elas só podem se adequar. Segundo J. Clifford, “the critique of colonialism in the post-war period – an undermining of “the West’s” ability to represent other societies – has been reinforced by an important process of theorizing about the limits of representation itself”.<sup>128</sup>

Por isso, na antropologia, esta segunda virada lingüística é auto-reflexiva. Não se trata apenas de um meta-discurso sobre a antropologia, mas também de um “retorno” do sujeito. “Ethnography in the service of anthropology once looked out at clearly defined others, defined as primitive, or tribal, or non-Western, or pre-literate, or non-historical (...) Now ethnography encounters others in relation to itself, while seeing itself as other”.<sup>129</sup> De maneira que o sujeito não pode ser já pensado como uma entidade prévia ao discurso, mas sim que o sujeito é efeito da própria atividade interpretativa. As idéias de Clifford Geertz são decisivas nesta virada (e produziram um impacto no pensamento social em seu conjunto), ao por em questão a autoridade da antropologia, que desde Malinowski e Franz Boas se baseava na “experiência”.

Ao longo da história da antropologia, o conceito de experiência foi sofrendo modificações. As origens da disciplina remetem às narrações de terras distantes escritas por viajantes europeus dos séculos XVI a XVIII. Até o século XIX, etnografia e antropologia eram atividades diferenciadas, a primeira consistindo na coleta de dados e a segunda na sua análise e elaboração. Os exploradores, missionários, administradores e comerciantes proporcionaram as fontes etnográficas, pois tinham mais contatos com os nativos e mais habilidades lingüísticas que os antropólogos, enquanto que o “laboratório” destes era a biblioteca, onde construíam suas teorias a partir dos dados coletados pelos cronistas.<sup>130</sup>

A partir de Franz Boas e de Bronislaw Malinowski o etnógrafo ganha autoridade, pois eles dois estabelecem a idéia da “etnografia intensiva”, combatendo o amadorismo do etnógrafo e enfatizando que o trabalho de campo deve partir de hipóteses científicas. Se no século XIX o que descrevia os costumes e o tradutor de culturas (o etnógrafo) era uma

---

<sup>128</sup> Clifford, James. “Introduction” to *Writing Culture*. Em Clifford, James e and Marcus, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

p.11

<sup>129</sup> Clifford, James, 1986, p.23

<sup>130</sup> cf. Clifford, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. Em *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Compilación de Carlos Reynoso. México: Gedisa, 1991. [1988]p. 145-147

pessoa diferente do construtor de teorias (o antropólogo), com Malinowski ambos se unificam na mesma pessoa. O trabalho de campo de Malinowski se define como “intensivo”, pois ele permanecia muito tempo numa única sociedade, aprendia a língua e se comunicava com os nativos através do idioma local. Malinowski participava da vida dos outros, de fato se envolvia completamente nela para aprender o ponto de vista dos nativos, daí a expressão “observação participante” que ele usava para definir seu método. A autoridade do antropólogo daí em diante será produto de uma dialética entre *experiência* e interpretação, cada uma delas recebendo mais ou menos ênfase nos diferentes momentos históricos da disciplina.

Mas depois do *boom* da antropologia dos anos 60 e 70, devido ao auge do estruturalismo e do marxismo, vivenciou-se, nos anos 80, um período de crise, e a disciplina começou a por em dúvida não somente seus fundamentos científicos (o que já tinha ocorrido no passado), mas também a possibilidade mesma de se desenvolver uma antropologia científica. Como vimos, com Clifford Geertz a antropologia se torna uma disciplina interpretativa ou hermenêutica e deixa de ser uma ciência experimental. Em *A interpretação das culturas*, Geertz define a cultura como um ajuntamento de textos, como “redes de significado”, e a tarefa etnográfica como uma “descrição densa”, quer dizer, como uma interpretação baseada no modelo filológico. O etnógrafo deve “interpretar”, quer dizer, tornar familiar o exótico, descobrindo os significados daquilo que é turvo e estranho.

Considerando a antropologia como *interpretação*, diferenciando-a do postulado da *autoridade experimental* de Malinowski, Geertz renuncia à cientificidade da disciplina: para ele a antropologia se reduz à etnografia, “descrição densa”.<sup>131</sup> A antropologia interpretativa se opõe, assim, tanto à idéia de Malinowski de que o etnógrafo deve “tornar-se um nativo”, quanto ao estruturalismo de Lévi-Strauss, que sustenta a idéia de que a natureza humana é imutável e que o universo possível das formações culturais se esgota numa lógica combinatória. Para Geertz, não existe uma observação “neutra” à maneira de Lévi-Strauss, mas também não existe uma empatia à maneira de Malinowski: a única resposta de Geertz é a confiança no virtuosismo interpretativo do antropólogo.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: LTC Ed., 1989 [1973] p. 11

<sup>132</sup> Palti, Elias Jose. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 39

No famoso Seminário de Santa Fé, organizado pelo *School of American Research* da cidade de New México, em 1984 (cujos documentos e comunicações foram publicados no também famoso livro *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, em 1986), quando se constitui formalmente a antropologia chamada “pós-moderna”, as idéias de Geertz são fortemente criticadas por seus próprios discípulos. Em escritos posteriores, a partir destas críticas, Geertz abandona a tarefa de elaborar uma “fenomenologia da cultura” para centrar a análise no discurso antropológico como tal.<sup>133</sup> O problema gira ao redor da questão, assinalada por Vincent Capranzano<sup>134</sup>, da *dimensão autoral* da empresa etnográfica. A antropologia abandona então a procura do ‘sentido oculto’ para explorar na própria superfície de sua discursividade e concentrar sua atenção na retórica do relato etnográfico como tal. Para uma nova geração de antropólogos a exploração na própria discursividade implicaria a renúncia da busca do Sentido. A antropologia pós-moderna compartilha agora com a crítica literária algo a mais que uma teoria da interpretação (a cultura como texto): seu objeto não será mais a cultura observada e sim as *representações* dessa cultura. Já *Writing Culture* torna isso evidente. Basta dar uma olhada nos ensaios: o texto de Paul Rabinow historiciza e questiona a própria noção de representação, enquanto que, por exemplo, Michael M. Fischer analisa o que ele chama de “autobiografias étnicas”, ou seja, escritos autobiográficos de “Armenian, Chinese, Afro, Mexican and Native-Americans”.

A virada pós-moderna na antropologia produzida a partir do esgotamento do estruturalismo (que talvez seja mais apropriado chamar de “virada pós-estruturalista”), então, implica um “retorno do autor”, que se vem intensificando e ocorre em paralelo ao que acontece na mídia, nas ciências sociais e na literatura, tal como assinalamos no primeiro capítulo. A questão não é menor, pois implica o reconhecimento de que, na antropologia, não se trata do “mundo dos outros” mas do mundo “entre nós e os outros”. Nesta visão, a “cultura” é sempre relacional, considerada como uma inscrição do processo comunicativo que existe, historicamente, *entre* sujeitos imersos em relações de poder (Clifford, 1986, p. 15) O interesse se desloca assim da interpretação da “cultura como texto” para as relações de produção dos próprios textos (Clifford, 1986, p.13).

---

<sup>133</sup> Ver, por exemplo, *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989 [1988]

<sup>134</sup> Em *Writing Cultures*. Clifford, James and Marcus, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* Berkeley: University of California Press, 1986.

Segundo argumenta J. Clifford, nas convenções da etnografia clássica, a subjetividade do autor, embora pudesse estar manifesta, estava separada do referente objetivo do texto. “Como máximo a voz pessoal do autor é vista como um estilo no sentido fraco: um tom, um enfeite dos fatos” (1986, p.13). O método de observação participante de Malinowski, que implicava um equilíbrio entre subjetividade e objetividade, considerava a experiência do etnógrafo central no processo de pesquisa, porém fortemente restrita pelos padrões impessoais de observação e distância objetiva. Ora, nos anos sessenta, com a publicação do *Diário* de Malinowski (1967), tornou-se evidente que a experiência antropológica não era uma trivial “coleta de dados”, mas o etnógrafo também resulta modificado por ela. De maneira que cada versão do *outro* é também uma construção do *eu*. A publicação póstuma do *Diário* produziu um forte impacto no âmbito da antropologia porque nele Malinowski se revelava não como o observador participante dos *Argonautas*, tentando “aprender o ponto de vista do nativo”, compreensivo, escrupuloso e generoso com o outro (Clifford, 1985, p. 138), um novo tipo de intelectual que acabaria com as distorções sobre os povos afastados (Canclini, 2004, p. 104), e sim como um sujeito atravessado por ambivalências em relação aos trobriandeses, de empatia misturada com desejo e aversão. Por exemplo, diz Malinowski: “havia momentos que eu me enfurecia com eles (...) meus sentimentos para com os nativos decididamente tendem para ‘exterminar os brutos’”.<sup>135</sup> Na resenha que Clifford Geertz fez do *Diário* ele salienta a contradição entre a figura do etnógrafo criada nos trabalhos científicos e a que os diários depois revelaram: “an iconoclast all his life, Malinowski has, in this gross, tiresome, posthumous work, destroyed one final idol, and one he himself did much to creat: that of the fieldworker with extraordinary empathy for the natives.”<sup>136</sup>

Contra a idéia de que o diário revela uma duplicidade do etnógrafo, duas ressalvas podem ser feitas. Primeiro que, para Malinowski, o diário não formava parte integral da tarefa antropológica, e que ele o escreveu sem nenhuma intenção de publicá-lo. E, segundo,

---

<sup>135</sup> Malinowski, Bronislaw. *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 1997 [1967] p. 103

<sup>136</sup> Geertz, Clifford. “Under the Mosquito Net”. Review. In: *The New York Review of Books*, vol. 9, n. 4 · September 14, 1967. Disponível em [http://www.nybooks.com/articles/article-preview?article\\_id=11976](http://www.nybooks.com/articles/article-preview?article_id=11976). Acessado em novembro, 2005.

que contrariamente ao que propõem Geertz e Clifford, o diário também reforça a visão cientificista de Malinowski, uma vez que mostra até que ponto ele acha necessário recalcar as percepções subjetivas na escrita etnográfica.

Porém, para a antropologia pós-moderna, o que mais interessa, a respeito do *Diário*, não é que ele revela alguma verdade que os trabalhos etnográficos publicados ocultavam, mas a constatação, por um lado, de que a *experiência etnográfica* não só constrói o objeto, mas também o *sujeito* da etnografia, que se vê por ela modificado no confronto com o outro; e por outro lado, que a construção do *relato etnográfico* sempre precisa apagar alguns traços dessa experiência etnográfica. Decorrente disso, Clifford salienta a “tentação de propor que a compreensão etnográfica (uma posição coerente de simpatia e compromisso hermenêutico) se percebe melhor como uma criação da *escritura* etnográfica do que como qualidade consistente da *experiência* etnográfica.” (Clifford, 1985, p. 138)

Daí que a antropologia pós-moderna coloque no centro da discussão a materialidade da escrita, como aponta James Clifford na introdução a *Writing Culture*:

Começamos, não com a observação participante ou com textos culturais (passíveis de serem interpretados), mas com a escrita, a feitura de textos. A escrita não é mais uma dimensão marginal ou oculta, mas ela emergiu como sendo o mais importante que os antropólogos fazem tanto no trabalho de campo quanto depois. O fato de que só recentemente se encarou ou discutiu seriamente, reflete a persistência de uma ideologia que clama transparência da representação e imediaticidade da experiência. (*Writing Culture*, p.2)

Pode-se dizer, então, que se a antropologia “tradicional” (estrutural) corresponde ao verossímil realista, ou seja, à confiança na capacidade da linguagem representar o real, a antropologia pós-moderna corresponde a uma reflexão sobre a representação. A atenção à materialidade mesma do dizer do etnógrafo implica o abandono da expectativa quanto à possibilidade de se captar alguma “verdade” do Outro, e a consideração da linguagem já não como uma matéria inerte e transparente, na qual procurar “conteúdos”, e sim como o lugar mesmo onde se produzem as categorias, as identidades, as exclusões e, enfim, os



jogos de poder e, portanto, lugar de passagem que entranha conflitos de tradução e representação.

Os textos da antropologia pós-moderna coincidem então com certa literatura (especialmente com os relatos do nosso corpus, aos quais retornaremos no terceiro capítulo), não porque sejam “falsos”, e também não porque eles sejam “ficções”, nem por serem “construídos” (o que não deixa de ser uma obviedade aplicável a qualquer discurso), mas porque a “outridade” implica – para ambos – um *dilema de representação*.

Retornemos ao começo deste capítulo e ao paradoxo do narrador de *La liebre*. Mais uma vez, a passagem citada serve como metáfora de uma situação mais geral. O inglês não pode “decifrar” o que significa “lei” para os índios mapuches porque esta palavra tem múltiplos significados em sua língua, e estes significados são os próprios termos que usa o narrador no relato que conta a impossibilidade de tradução. Assim, ao mesmo tempo em que a linguagem se torna tautológica, o outro resiste-se a ser objetivado, a ser “interpretado”.

Como temos mostrado, o percurso da antropologia no século XX vai desde o estabelecimento da autoridade “científica” do etnógrafo (na figura de Malinowski), passando pelo questionamento dessa autoridade e, portanto, da própria antropologia como disciplina científica e, pela definição da mesma, como teoria interpretativa ou “hermenêutica do outro” (Geertz), até o momento em que a etnografia se dobra sobre si mesma, numa operação auto-reflexiva e se recusa a oferecer uma interpretação sobre o outro que não se mostre a si mesma como uma construção subjetiva. Ao mesmo tempo, o outro resiste a ser objetivado (e levanta sua voz) e a antropologia recusa a objetivação.

### 2.3 Antropologia do mundo contemporâneo

A antropologia constituiu sua identidade tendo como base o trabalho de campo nas comunidades “primitivas”, instalando seus laboratórios nas selvas tropicais ou em ilhas exóticas. Mas no último quarto do século, ela viu-se forçada a renunciar a seus limites de “caça etnográfica” e tomou dois caminhos: ou se dobrou sobre si mesma, na reflexão filosófica sobre seu próprio papel no impacto da civilização ocidental sobre os “povos sem história” (antropologia pós-moderna norte-americana) ou ela se transformou numa *antropologia do mundo contemporâneo*. Significativamente, as idéias francesas pós-estruturalistas que nutriram a antropologia pós-moderna nos Estados Unidos, influenciaram a antropologia na França de uma maneira muito diferente. A antropologia de Marc Augé, um dos principais representantes da antropologia dos mundos contemporâneos, fundamenta-se nas obras de Michel Foucault e Michel de Certeau. Augé parte de duas evidências: a de que o Outro assumiu uma voz própria, e a de que hoje todos os homens podem considerar-se contemporâneos entre si.

Para a antropologia tradicional o primitivo era entendido como um estágio “anterior” do desenvolvimento humano: ela tendia, como mostra Johannes Fabian, em *Time and the Other. How anthropology makes its object*, a fazer das coordenadas espaciais coordenadas temporais: “out there is back then”.<sup>137</sup> Na Aula Inaugural da Cadeira de Antropologia Social do Collège de France, Lévi-Strauss, lembrando que ele tinha achado os índios do Brasil conservadores, conclui que seu estudo adquire uma “dupla qualidade”: a de uma viagem a terras distantes e aquela outra – ainda mais misteriosa – a de uma exploração do passado.<sup>138</sup> Mas essa crença numa “viagem ao passado”, produto daquela fantasia primitivista que acredita que o “primitivo” corresponde a um estágio anterior do desenvolvimento humano, revelou-se como ilusória, uma vez que ela supõe uma visão teleológica e etnocêntrica que responde ainda aos postulados do evolucionismo positivista. Por outro lado, como assinala Marc Augé, na configuração atual do mundo, o indígena

---

<sup>137</sup> Fabian, Johannes. *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.p. 16

<sup>138</sup> Lévi Strauss. Aula inaugural da Cadeira de Antropologia Social do *Collège de France*, em 5 de janeiro de 1960. Publicada em *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987. p.21-47

mais afastado da mais perdida aldeia do continente mais longínquo tem pelo menos a idéia de que pertence a um mundo mais vasto<sup>139</sup>.

“Antes o mundo era pequeno, porque a terra era grande, hoje o mundo é muito grande porque a terra é pequena .. do tamanho de uma antena parabólica” diz uma música de Gilberto Gil (“Parabólica”). Isto expressa, em outras palavras, o que Gianni Vattimo chama de “mundialização do mundo”, como resultado da radicalização do processo de globalização da cultura e da economia.<sup>140</sup> Mas a mundialização não implica o desaparecimento das outras culturas, e sim que essas outras culturas começam a produzir modos próprios de inserção no universo ocidental.

Ora, os termos *globalização* e *mundialização* têm um caráter neutro que oculta o fato de que se trata de uma *ocidentalização* do mundo. Muitas vezes estes termos são usados para se referir a distintos processos (políticos, econômicos, culturais) sem distinção. Por exemplo, Renato Ortiz reserva o termo *globalização* para se referir à economia e à tecnologia, “dimensões que ainda remetem a uma certa unicidade da vida social” e o termo “mundialização” para o domínio específico da cultura que, segundo Ortiz, não pode se pensar em termos de homogeneização, mas sim que “uma cultura mundializada atravessa as realidades dos diversos países de maneira diferenciada”.<sup>141</sup>

O termo *ocidentalização* parece-nos mais adequado para falar do modo como a globalização da economia e da política transforma, sem anular as diferenças, todas as formações culturais. Segundo Gianni Vattimo, o mundo contemporâneo é um “imenso estaleiro de sobrevivências”. O que o antropólogo tem ante os olhos são “desvios de primitivismo, formas híbridas, sobrevivências, margens do presente”. Este estaleiro de sobrevivências, interagindo com a distribuição desigual do poder, dá lugar ao crescimento de “situações marginais que são a verdade do primitivo no nosso mundo.”<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Segundo Marc Augé em *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa, 1995. p. 53

<sup>140</sup> Vattimo, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1996] p.164.

<sup>141</sup> Ortiz, Renato. *Outro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1996. p.22 Ver também do mesmo autor *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>142</sup> Vattimo, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1996] p. 164

Diferente da lamentação de Lévi-Strauss pela perda da “pureza” do nativo<sup>143</sup>, para um antropólogo como Marc Augé, o problema que hoje tem a antropologia começa na evidência de que o Outro muda<sup>144</sup>. Em *Time and the Other* Johannes Fabian argumenta que

“In order to claim that primitive societies (*or whatever replaces them now as the object of anthropology*) are the reality and our conceptualizations the theory, one must keep anthropology standing on its head. If we can show that our theories of their societies are *our praxis* (...)— we may (paraphrasing Marx and Hegel) put anthropology back on its feet.<sup>145</sup>

A alteridade continua existindo no mundo ocidentalizado, mas o prestígio do exotismo tem se dissipado. Dado que a relação com o outro se estabelece na proximidade, real ou imaginária, o campo da antropologia como estudo das modalidades de relações com o Outro se amplia incessantemente. Segundo Marc Augé, hoje a antropologia está submetida a um duplo e contraditório desafio: o primeiro se fundamenta no fato de que todos os grandes fenômenos constitutivos de nossa contemporaneidade (a extensão da tessitura urbana, a multiplicação das redes de transporte e comunicação e a uniformização de certas referências culturais, a “mundialização” da informação e da imagem) modificam a natureza da relação que cada um de nós mantém com o meio. Ora, ainda que estes fenômenos tendam a reduzi-la e a apagá-la, a categoria de “outro” se recompõe pelo fato de que algumas reações que ela causa (xenofobia, racismo) tendem, pelo contrário, a torná-la mais evidente. O outro desafio está representado pelo fato de que na situação atual se apagam as realidades localizadas e se perde o rastro mítico dos “antigos lugares”, e, portanto, a antropologia deve escolher novos terrenos e objetos, se ela não quer tornar-se uma ciência dos “bastiões minoritários em vias de extinção”.<sup>146</sup> Também o antropólogo

<sup>143</sup> Por exemplo em *Tristes trópicos* Lévi Strauss assinala o paradoxo de que “quanto menos as culturas tinham condições de comunicar entre si e, portanto, de se corromper pelo contato mútuo, menos também seus emissários respectivos eram apazes de perceber a riqueza de o significado dessa diversidade. No final das contas, sou prisionero de uma alternativa: ora viajante antigo, confrontado com um prodigioso espetáculo do qual tudo o quase lhe escapava (...) ora viajante moderno, coarendo atrás dos vestígios de uma realidade desaparecida”. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1955] p. 40

<sup>144</sup> Augé, Marc, 1995, p. 74

<sup>145</sup> Fabian, Johannes, 1983. p.165 “Para sustentar que as sociedades primitivas (ou seja o que for que as substitui hoje como objeto da antropologia) são a realidade e, nossos conceitos, a teoria, devemos manter a antropologia de cabeça para baixo. Se podemos mostrar que nossas teorias sobre as sociedades são nossa *praxis* (...) podemos (parafrazeando Marx e Hegel) colocar a antropologia de novo sobre seus pés.”

<sup>146</sup> Augé, Marc. *Hacia una antropologia del mundo contemporáneo*. Barcelona: Gedisa, 1995 [1994] p. 125

Arjun Appadurai assinala que um dos maiores desafios que enfrenta a antropologia atual é o estudo das formas culturais cosmopolitas do mundo de hoje. Se o papel histórico da antropologia consistiu em ocupar a posição do selvagem num diálogo interno do Ocidente sobre a utopia, uma antropologia regenerada, diz Appadurai, deve reconhecer que “isso já não é mais possível e que (...) as especulações em torno da utopia são hoje prerrogativa de todos”. Portanto, a tarefa de uma nova etnografia está, segundo Appadurai, na procura por resolver o seguinte enigma: “em que consiste a natureza do local como experiência vivida no contexto de um mundo globalizado e desterritorializado?”<sup>147</sup> Como mostra Nestor García Canclini, na América Latina, a antropologia não tem se detido unicamente na cultura indígena. Ela vem se ocupando também dos imigrantes europeus, sobretudo espanhóis e portugueses, mas também árabes, italianos, judeus e asiáticos (japoneses, coreanos e chineses).<sup>148</sup>

Se o objeto da antropologia não é mais exclusivamente o indígena, também a “comunidade” deixa de ser a unidade de análise. Desde o século XIX a antropologia estudava a maneira como as culturas se organizavam para dar forma e afirmar a sua identidade no *interior* de uma determinada “comunidade”; mas uma vez que as condições de produção, circulação e consumo da cultura não ocorrem mais dentro de uma só sociedade, alguns antropólogos tentam pensar, utilizando ferramentas da sociologia e dos estudos de comunicação, como se re-elabora o sentido *inter*-culturalmente. Segundo García Canclini, “grandes avanços desta ciência derivam do fato de ela ter sabido se situar na interação *entre* culturas”.<sup>149</sup> Assim surgem novos enfoques relacionados com as misturas, as hibridações e as relações inter-culturais. Neste sentido, a trajetória de Clifford Geertz é paradigmática: em *A interpretação das culturas* (1973), Geertz descrevia a tarefa do antropólogo como “descrição densa”, e pretendia elaborar uma fenomenologia da cultura. Em *Gêneros confusos* (1980) Geertz centra a análise na retórica do discurso antropológico

---

<sup>147</sup> Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2001 [1990] p.67 e 79

<sup>148</sup> García Canclini, Nestor. “Ocho acercamientos al latinoamericanismo en antropología”. Conferência apresentada no congresso “The New Latin Americanism: Cultural Studies Beyond Borders”. Manchester, 21-22 de junho, 2002. Disponível em [www.llc.manchester.ac.uk/.../NewLatinAmericanismConferencePapers/GarciaCanclini/](http://www.llc.manchester.ac.uk/.../NewLatinAmericanismConferencePapers/GarciaCanclini/) Acessado em julho de 2004

<sup>149</sup> García Canclini, Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004. p. 20. Nessa mesma linha trabalham também antropólogos como Gustavo Lins Ribeiro e Renato Ortiz.

como tal e, finalmente, em “Os usos da diversidade” (1986)<sup>150</sup> Geertz passou a se interessar pelos *collages* inter-culturais.

Dissolvido seu objeto “original”, se o “outro” não é mais o “primitivo”, a antropologia já não detém o monopólio do estudo da cultura, pois ao mesmo tempo em que o seu campo se amplia e se diversifica, ele começa a se sobrepor com o de outras disciplinas. De maneira que as fronteiras entre antropologia, sociologia, estudos culturais e crítica literária são cada vez mais difusas.

---

<sup>150</sup> Geertz, Clifford. *The uses of diversity and the future of ethnocentrism*. Em *Michigan Quarterly Review*. Ann-Arbor/Mi./USA: University of Michigan, vol. 25 no. 1, pp. 105-123, 1986.

## 2.4 Antropologia e Estudos Culturais

Arjun Appadurai reclama que, na academia norte-americana, os estudos de literatura “seqüestraram” a problemática da cultura:

*Assim como os mitos das sociedades de pequena escala eram aludidos, representados e interpretados pelos clássicos da antropologia no passado, da mesma forma poderíamos dizer que as fantasias literárias contemporâneas com certeza nos dizem a respeito do deslocamento, da desorientação e da agência no mundo atual.<sup>151</sup>*

Pelo menos nos últimos 20 anos, os estudos de literatura vêm adotando uma “atitude etnográfica”, ao se misturarem com estudos culturais e pós-coloniais, nos quais predomina não uma preocupação estética e sim “cultural”, focalizando nas particularidades de um determinado grupo e em suas diferenças de gênero, etnia ou condição social, valendo-se de ferramentas da sociologia, da antropologia, dos estudos sobre comunicação e sobre globalização. De maneira que dificilmente encontramos hoje consenso entre os acadêmicos do que seja a teoria literária: seus pressupostos já não são evidentes, mas antes devem ser definidos em cada contexto institucional.

Assim, os estudos de literatura e as ciências sociais parecem compartilhar um único objeto: “a cultura”. “A cultura - diz Hal Foster - transformou-se no discurso guardião.”<sup>152</sup> A perda de especificidade é, segundo Frederic Jameson, manifestação do pós-moderno:

*Hoje, se pratica mais e mais uma espécie de escrita simplesmente denominada “teoria” que, ao mesmo tempo, é todas e nenhuma dessas matérias (ciência política, sociologia ou crítica literária) (...) esse discurso teórico pode perfeitamente ser incluído entre as manifestações da pós-modernidade.<sup>153</sup>*

<sup>151</sup> Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2001 [1990] p. 73

<sup>152</sup> Foster, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001 [1996]p. 228

<sup>153</sup> Jameson, Frederic. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. Tradução de Vinícius Dantas. Em *Novos Estudos Cebrap*, N°12:16/20. Citado por Italo Moriconi. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política da Teoria Hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1994. p.116

Os dois fenômenos, o da dissolução das fronteiras discursivas entre as disciplinas humanísticas e a ampliação do objeto da antropologia, tornaram evidente que a antropologia não pode mais pretender o monopólio dos estudos sobre cultura. A dissolução dos limites disciplinares é, no final das contas, a própria aspiração dos Estudos Culturais. Desde o início, Richard Johnson, terceiro diretor do *Center for Contemporary Cultural Studies- CCCS* da Universidade de Birmingham, afirma que “os estudos culturais não são uma disciplina acadêmica mas um processo crítico que trabalha entre os espaços das disciplinas acadêmicas e sobre as relações entre a academia e outros lugares políticos.”<sup>154</sup> De fato, os estudos culturais nascem da rejeição das hierarquias acadêmicas entre objetos nobres e não nobres: o projeto do CCCS é utilizar as ferramentas da crítica textual deslocando o objeto das obras clássicas para o universo das práticas culturais populares. Com o tempo também o campo dos estudos culturais foi se ampliando, abarcando o estudo da relação entre as gerações, dos jovens com a instituição escolar, das diferentes sub-culturas urbanas e das práticas culturais que definem a recepção dos meios massivos na classe operária; ao que somaram a variável de gênero e etnia. Esse “desejo chamado estudos culturais”, escreveu Frederic Jameson, é “ menos uma ‘nova disciplina’ do que a tentativa de ‘construir um bloco histórico’ ”.<sup>155</sup>

O assunto é imenso, e não nos interessa desenvolvê-lo neste trabalho, mas vale a pena assinalar algumas questões. Em primeiro lugar, a suposta interdisciplinaridade (que vem da rejeição das formas disciplinares tradicionais e das fronteiras entre análise literária, sociologia, etnografia e análise da mídia) foi - e continua sendo - bastante criticada por diferentes motivos. Por um lado, critica-se a confusão entre anti-disciplina e interdisciplina. Como admite Lawrence Grossberg, um reconhecido culturalista, “a inter-

---

<sup>154</sup> Johnson, Richard. “Reinventing Cultural Studies: remembering for the best version”. Em Elisabeth Long (comp). *From Sociology to Cultural Studies. New Perspectives*. Malden e Oxford: Blackwell, 1997. p.452-488

<sup>155</sup> Jameson, Frederic. “Conflictos interdisciplinarios en la investigación sobre cultural”. *Revista Alteridades*, 1993, año 3, n.5 p.93-117. Disponível em <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/> acessado em julho de 2005.



disciplinaridade é usada freqüentemente como arma retórica *contra* as disciplinas no lugar de ser usada como desafio produtivo.”<sup>156</sup>.

Por outro lado, está o argumento de que a inter-disciplinaridade proposta pelos estudos culturais também não trouxe uma novidade epistemológica importante. Segundo Nelly Richard, a transfronterização do conhecimento que inicialmente projetavam os estudos culturais, “se fue acomodando en una reposada suma de saberes pacíficamente integrados”, uma zona de conciliações práticas entre saberes diferentes e complementários (literatura, sociologia, antropologia, etc.) “que buscan extender y diversificar su comprensión de lo social y de lo cultural, pero sin que ninguna ruptura de tono ponga en cuestión la lengua técnica y operativa del intercambio de mensajes capitalista”.<sup>157</sup>

Pode se concordar ou não com esta crítica, mas de qualquer forma é preciso reconhecer que “nem os estudos culturais inventaram a interdisciplinaridade nem constituem seu melhor exemplo”, como afirma o antropólogo argentino Carlos Reynoso.<sup>158</sup> No começo do século XX, quando a sociologia, a antropologia e a etnologia estavam em processo de institucionalização na Europa e nos Estados Unidos seus fundadores já exerciam um trabalho multidisciplinar<sup>156</sup>: para Marcel Mauss, a categoria de “totalidade” era fundamental na construção do objeto sociológico. De fato, em geral os antropólogos, diferente dos teóricos da literatura, não observam vantagens nos estudos culturais e, portanto, têm sérios receios em aceitá-los. Como assinala Beatriz Resende, a antropologia é uma área academicamente forte, cuja defesa da especificidade disciplinar é conveniente.<sup>159</sup>

A rejeição do antropólogo argentino Carlos Reynoso não somente aos estudos culturais, mas também à antropologia pós-moderna, é particularmente instigante e seus argumentos são muito pertinentes, mas aqui só podemos resumi-los sucintamente. Ele argumenta que, em primeiro lugar, o objeto dos estudos culturais não seria essencialmente

---

<sup>156</sup> Grossberg, Lawrence. *Bringin' it all back home. Essays in Cultural Studies*. Durham y Londres: Duke University Press., 1997, p. 2 Citado por Carlos Reynoso. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa, 2000. p. 54

<sup>157</sup> Richard, Nelly. “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. En Daniel Mato, (Comp.): *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2001. p. 194

<sup>158</sup> Reynoso, Carlos. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa, 2000. p. 55

<sup>159</sup> Resende, Beatriz. *Apontamentos de Crítica Cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.20

diferente do da antropologia. Entre as “deficiências *fundamentais* do culturismo”, Reynoso enumera mais de trinta, assinalemos algumas entre elas: a ausência de métodos e técnicas intrinsecamente inovadores criados no interior do movimento, o desenvolvimento fragmentário e insatisfatório dos marcos teóricos importados de outras disciplinas, a utilização simultânea de metodologias incompatíveis, a apresentação de reinvenções teóricas como achados inovadores, a não experimentação do choque com a diferença que é chave do registro antropológico, a atitude particularista no reconhecimento das distinções culturais e multiculturais, contraditória com o uso de conceitos analíticos universalistas. A isto se soma a degeneração do projeto original de uma prática não acadêmica em uma escritura academicista cheia de jargão e celebrada por sua sofisticação e o abandono dos postulados políticos fundacionais, sem uma renúncia às pretensões de intervenção e à imagem dos estudos culturais como uma prática emancipadora (2000, p. 305).

Reynoso assinala que o conflito potencial entre os estudos culturais e a antropologia tem a ver com dois tipos de problemas, um substancial sobre o conceito de cultura e o outro, metodológico relacionado com a etnografia. Segundo Reynoso, os estudos culturais se apropriaram do conceito de cultura, discutindo definições antropológicas arcaicas do conceito, justo no momento em que a antropologia ia declará-lo exausto. Ele afirma que em todo o corpus dos estudos culturais (incluindo os textos pioneiros de Raymond Williams) não há nem vestígios das profundas discussões do conceito que se deram na antropologia. Os estudos culturais celebram uma ruptura com um conceito aristocrático de cultura, quando “é sabido que a antropologia viveu essa mesma quebra com toda naturalidade desde seu próprio surgimento” (2000, p.206) À respeito da etnografia, ele acha que acontece mais ou menos a mesma coisa: os estudos culturais têm um conceito ingênuo de etnografia, que mistura o trabalho de campo, a observação participante, os dados empíricos e o ponto de vista do ator, e desconhece as discussões metodológicas ocorridas na antropologia, como por exemplo a que estabeleceu a diferença entre perspectivas *etic* e *emic*, as que se deram em torno da etnociência e a análise componencial, ou as que surgiram ao redor da investigação na antropologia aplicada (2000, p. 211). Enfim, a seguinte afirmação irônica resume bastante a posição de Reynoso: “La antropologia interpretativa nos permitió independizarnos de las técnicas abrazando metáforas en lugar de modelos, la posmoderna

nos desembarazó de los métodos y las teorías, y ahora los estudios culturales nos desligan de lo último que queda, a saber, la institución disciplinaria” (2000, p. 48)

Vejamos agora uma posição contrária, a de um antropólogo simpático aos estudos culturais. Renato Ortiz considera que a “problemática da cultura”, conforme a entendem os estudos culturais, encerra algo qualitativamente diferente a respeito das perspectivas anteriores. Para Ortiz, com exceção da antropologia culturalista norte-americana (confinada ao estudo do indígena e do popular) e dos debates sobre identidade nacional na América Latina, antes dos estudos culturais a esfera da cultura era pensada não como totalidade e sim como forma recortada segundo temas e disciplinas. Na atualidade, em contraposição a essa compartimentalização, a cultura é vista como um “espaço de convergência” que dificilmente pode ser confinado às fronteiras das disciplinas existentes.

No entanto, como o próprio Renato Ortiz reconhece, fora do contexto anglo-saxão, o campo dos estudos culturais não é um âmbito definido, com lugares institucionais estabelecidos, mas sua definição se apresenta sempre como uma questão controversa. De fato, Ortiz diz ter “tomado consciência” de que praticava estudos culturais somente ao ser apresentado numa conferência em Berlim em 1995. No ano seguinte, numa enquete organizada pela Universidade de Standford, Ortiz se surpreende por ter sido citado como “um dos mais destacados *latino-americanistas* dedicado aos estudos culturais”, apesar de ele se considerar a si mesmo e ser considerado no seu país como antropólogo. Já o fato de ele ser chamado “latino-americanista” denota um olhar externo, pois nenhum brasileiro ou latino-americano se identificaria como “brasilianista” ou “latino-americanista”, a menos que estivesse trabalhando numa instituição estrangeira.<sup>160</sup>

Na academia norte-americana a importação dos estudos culturais coincide com a do pós-estruturalismo e a expansão dos estudos pós-coloniais. Apesar das diferenças entre os estudos culturais e as teorias pós-coloniais, há certos eixos conceituais e enfoques metodológicos em comum. Entre as afinidades está a preocupação pelo campo da produção cultural, a recepção de categorias gramscianas como “hegemonia”, a análise das relações cultura-poder, a utilização do conceito de *resistência*, a relação crítica com o marxismo

---

<sup>160</sup> Ortiz, Renato. “Estudios culturales. Fronteras y trasposos. Una perspectiva desde Brasil.” Em *Punto de vista*, año 24, n.71, Buenos Aires, dic. 2001. p.39.

oficial e a seleção de objetos de investigação de alcance “micro”. No entanto, há uma diferença central na origem de suas preocupações: enquanto os estudos culturais estavam fortemente ligados a problemáticas e instituições britânicas, os estudos pós-coloniais partem de um questionamento do eurocentrismo. No entanto, também o suposto anti-eurocentrismo dos estudos pós-coloniais foi duramente questionado na América Latina. Para dar apenas um exemplo, Román de la Campa assinala o desconhecimento que intelectuais como Homi Bhabha ou Gayatri Chakravorty Spivak, entre outros acadêmicos norte-americanos, têm da crítica que se produz na América Latina.<sup>161</sup> Existe um discurso pós-colonial produzido na América Latina por importantíssimos intelectuais. Walter Mignolo se refere ao “giro epistemológico” realizado por teóricos como Raúl Prebisch, Darcy Ribeiro, Leopoldo Zea, Rodolfo Kusch, Enrique Dussel e Gustavo Gutiérrez, que seriam pós-coloniais “avant la lettre”, porque acabam com o conceito eurocêntrico de que somente os países do primeiro mundo são capazes de produzir conhecimento. Segundo Mignolo, a produção de discursos teóricos para a América Latina sobre a América Latina consegue, *ipso facto*, deslegitimar o projeto colonialista da modernidade.

De fato, do ponto de vista da América Latina, teríamos que escrever uma história diferente. Como corretamente o coloca Beatriz Sarlo, Angel Rama e Antônio Candido podem ser considerados como “os pais fundadores” dos estudos culturais latino-americanos. Também Heloísa Buarque de Holanda assinalava, no momento em que se “importavam” os estudos culturais no Brasil, que o cruzamento entre produção cultural e os processos sociais e políticos não era nada de novo na América Latina.<sup>162</sup>

A introdução (“oficial”) dos estudos culturais na América Latina nos anos 90 coincide, por um lado, com seu *boom* mundial (eles migram ao mesmo tempo para os Estados Unidos, a Ásia e a Austrália), e por outro lado, com as transições democráticas no cone sul. Assim, os estudos culturais se perfilaram como gestos destinados a modificar as regras da configuração do saber tradicional e aspiram a descentrar os mecanismos de

---

<sup>161</sup> De la Campa, Roman. “De la deconstrucción al nuevo texto social: los pasos perdidos o por hacer en los estudios culturales latinoamericanos”, in Mabel Moraña (ed.). *Nuevas perspectivas desde /sobre América Latina; el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. p79. Citado por Beatriz Sarlo. “The New Latin Americanism: Cultural Studies”. Conferencia dictada em Manchester, 21-22 de junio de 2002. inédita. Disponível em [http://www.art.man.ac.uk/Lacs/seminars\\_events/newlatam/papers/sarlo.htm](http://www.art.man.ac.uk/Lacs/seminars_events/newlatam/papers/sarlo.htm) acessado em julho de 2004.

<sup>162</sup> Buarque de Holanda, Heloísa. “The politics of Cultural Studies”. Conferência apresentada na New York University em 1998. Disponível em [www.ufrj.br/pacc/studies1.html](http://www.ufrj.br/pacc/studies1.html) Citada por Beatriz Resende, 2002, p.25

hierarquia e controle do conhecimento oficial, tomando partido a favor das significações anti-hegemônicas e marginais, e formulando novos objetos a teorizar: democracia, feminismo, globalização, cidadania.<sup>163</sup>

Entre os momentos decisivos da introdução dos EC na América Latina cabe mencionar a formação, em 1993, da “Red Interamericana de Estudios Culturales” na cidade de México e, no Brasil, o encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada de 1998, que teve como tema “Literatura Comparada/ Estudos Culturais”, abrindo-se a partir de então nos próximos encontros um espaço de destaque para os investigadores dessa área. Em geral, na América Latina, os estudos culturais não formam departamentos específicos, mas antes sua penetração se dá pelas margens, na periferia do campo dos estudos literários e das ciências sociais, desenvolvendo-se em centros de pesquisa de relativa independência dentro da estrutura acadêmica, como o caso, por exemplo, do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, dirigido por Heloísa Buarque de Holanda. Tanto ela quanto Beatriz Resende manifestaram-se a favor da abertura teórica da Literatura Comparada aos estudos culturais. Diz Beatriz Resende: “Sobretudo, o que me interessa nos Estudos Culturais é a politização – no sentido grandioso que a palavra deve ter - da investigação intelectual proposta”.<sup>164</sup>

Outras vozes deste continente, ainda que seduzidas pelas premissas dos estudos culturais, mostraram-se receosos em relação à versão “importada” da academia norte-americana. Por exemplo, Nelly Richard criticou a forma com que as universidades dos Estados Unidos instrumentalizam a figura do “subalterno” para legitimar a institucionalização de projetos de pesquisa, a mobilização de recursos financeiros e a criação de novas cátedras. “La función-centro de esta dominante académica norteamericana controla los nombres y las categorías del discurso que entran en circulación internacional y dota de legitimidad institucional a los términos del debate que ella misma clasifica y organiza prepotentemente de acuerdo con sus propias jerarquías conceptuales y político-institucionales”.<sup>165</sup> Para se auto-reproduzir, o sistema de categorizações acadêmicas do

---

<sup>163</sup> Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p.145

<sup>164</sup> Resende, Beatriz *Apontamentos de Crítica Cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.p. 23

<sup>165</sup> Richard, Nelly. 2001, p. 188 “A função-centro desta dominante académica norte-americana controla os nomes e as categorias do discurso que entran em circulação internacional e dota de legitimidade institucional

“centro” precisa apelar à marginalidade, à alteridade, e à subalternidade que são empacotadas sob a etiqueta do pós-colonial e exportadas posteriormente para a América Latina.<sup>166</sup> De qualquer forma, adverte Nelly Richard, o debate não deveria ficar emaranhado na bipolaridade Norte/Sul. “Hay una movilidad de intersecciones entre los estudios culturales norteamericanos y la crítica latinoamericana que deshomogeneiza la relación poder/conocimiento de cada bloque territorial y que puede ser recorrida multidireccionalmente”. Por outra parte, como ocorre com qualquer outro suporte institucional, a diversidade de práticas dos estudos culturais “no calza uniformemente con el bloque académico que retrata su dominante de exportación”. Existem linhas de ambigüidade e de contradição no interior do programa acadêmico dos estudos culturais que, inclusive nos Estados Unidos, abrem pontos de fuga dentro do seu formato aparentemente seriado.<sup>167</sup>

---

aos termos de debate que ela própria classifica e organiza prepotentemente de acordo com suas próprias hierarquias conceituais e político-institucionais” (trad. minha do espanhol)

<sup>166</sup> Nelly Richard. *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: F. Zegers, 1989.

<sup>167</sup> Nelly Richard. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. p. 189

## 2.5 Antropologia e valor literário

Deste rápido panorama do campo do saber humanístico pós-estruturalista se deduz que uma noção central para a teoria e a crítica literária contemporânea é a de limite, quer dizer, das fronteiras entre territórios e materiais simbólicos, territórios nacionais, étnicos, lingüísticos, sub-culturais e de gênero. O fato dos limites terem se transformado num problema fundamental é sintoma de uma inquietude, de um mal-estar na cultura ligado à sensação difusa de rasura das fronteiras (Hutcheon, 1987), de deslocamento de espaços (Appadurai, 1996) e de “desterritorialização” de identidades (Deleuze- Guattari, 1980). Mas também se trata da rasura das fronteiras disciplinares: “a questão dos limites é, para a teoria literária e cultural, a de seus limites” (Grüner, 2002, p.256)<sup>168</sup>. A rasura não deve entender-se no sentido de eliminação, senão de *permeabilização* das fronteiras discursivas entre as diferentes disciplinas. O que essa permeabilização teria produzido, em nossa perspectiva, é uma certa “virada etnográfica” ou “antropologização” do campo intelectual, no sentido de que, ao mesmo tempo em que a antropologia começou a buscar seu objeto no interior da própria cultura ocidental, outras áreas das ciências sociais e da teoria literária inclinaram-se para os estudos da cultura.

“O método antropológico nos ensina a ver o mundo com outros olhos” afirma João Cezar de Castro Rocha. Segundo ele, “a maior contribuição da antropologia talvez se encontre na desnaturalização da idéia de cultura, pois a observação de costumes e códigos diferentes, mas ainda assim capazes de organizar grupos sociais, revela o caráter contingente de nossos próprios hábitos.”<sup>169</sup> De fato, para a teoria literária, a virada antropológica terá conseqüências no que se refere ao conceito de “valor” e na própria definição do que seja a literatura, cuja *contingência* é preciso reconhecer.

O debate à respeito é imenso, e mereceria uma tese à parte. Interessa assinalar aqui apenas algumas questões que afetam o problema do valor. Por um lado, a noção de democratização dos valores, segundo as posições de Angel Rama e Heloísa

---

<sup>168</sup> Gruner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002. p.256

<sup>169</sup> De Castro Rocha, João Cezar. *O exílio do homem cordial*. Rio de Janeiro: Editora do Museu da República, 2004. p.25

Buarque de Holanda. Por outro lado, a resistência ao olhar da academia norte-americana sobre a produção artística da América Latina (os Outros), segundo o colocam Beatriz Sarlo e Josefina Ludmer.

Explorando as fronteiras entre a antropologia e a literatura, Angel Rama considera que a maior importância do citado livro dos índios desâna *Antes o mundo não existia*, está no fato de que ele propõe uma “modificação urgente” das concepções literárias. A literatura latino-americana, argumenta Rama, recebeu “la ingente masa de crónicas de la conquista y la colonización”, o discurso religioso, ritual e historiográfico (Popol Vuh, Chilam Balam) e os incorporou à literatura “debido a su prestigio fundacional”. No entanto, ela não tem a mesma receptividade no presente para a produção que no último século veio da antropologia. O monumental *corpus* de mitos e lendas recolhidos pelos antropólogos praticamente

*no ha rozado la literatura, ni ha provocado el interés de los estudiosos contemporáneos, ni aun de aquellos que vienen proponiendo una renovación del concepto de literatura pero siguen estudiando las que tradicionalmente se han llamado obras literarias, según la pauta cultista de esta indesarraigable ‘ciudad letrada’ que rige al continente desde los albores de la colonización hasta hoy*<sup>170</sup>.

Quer dizer que, da perspectiva de Angel Rama, o livro dos índios desâna não é um documento antropológico e sim uma obra literária. Rama discute assim a distinção que Lévi-Strauss faz entre literatura e mito, segundo a qual este ocupa o lugar oposto da poesia na escala dos modos de expressão lingüística. Enquanto que a poesia é extremamente difícil de se traduzir de uma língua a outra, e toda tradução entranha deformações, o mito persiste a despeito da pior tradução. “A substância do mito não se encontra no estilo, nem no modo da narração, nem na sintaxe, mas na história relatada”<sup>171</sup>, e portanto, sua análise pode concentrar-se nos significados e deixar de lado os significantes. Do ponto de vista de Angel Rama o estudo literário e o antropológico são inseparáveis, pois “é impensável um texto em

---

<sup>170</sup> Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundacion Angel Rama, 1989. p.89

<sup>171</sup> Lévi Strauss, *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987 [1958] p.233 A concepção de mito que sustentamos no primeiro capítulo em relação com a auto-ficção é outra, baseada no conceito de Barthes.



que os significantes não cumpram uma função”<sup>172</sup>. A exclusão que sofrem as literaturas orais recolhidas por antropólogos é ao mesmo tempo estética e política, quer dizer, política porque estética: ela responde a um conceito eurocêntrico de literatura.

Atualmente, no mesmo caminho de Rama, mas influenciada pelos estudos culturais anglo-saxões, a crítica literária vem considerando como objeto produções que desafiam os conceitos tradicionais de literatura, especialmente os testemunhos: testemunhos de não-escritores (sejam donas de casa, presos ou doentes) ou de “escritores negros” ou “escritores índios”. Neste sentido, a publicação do testemunho de Rigoberta Menchú em 1984 marcou um ponto de inflexão nos estudos sobre literatura e cultura latino-americana.<sup>173</sup> No entanto, cabe assinalar que raramente este tipo de abordagem se apresenta relacionado com a antropologia, e sim com a sociologia, a história, a filosofia, os estudos culturais, pós-coloniais e de gênero. Talvez porque ainda exista, entre os críticos literários, um conceito tradicional de antropologia que a compreenda como o estudo das sociedades espacial e temporalmente distantes. Ou talvez apenas porque é outro o vocabulário vigente na agenda do dia da crítica acadêmica. Como assinala sagazmente Gustavo Sorá, “allí donde los intereses (de los críticos literarios) se expanden a cuestiones ‘antropológicas’ o ‘sociológicas’, emerge un abanico de referencias a género, colonialismo, frontera, identidad, migración, atomización sintetizada bajo el rótulo de estudios de *crítica cultural*.”<sup>174</sup> De qualquer forma, a “invasão do cultural”, que aqui chamamos de *antropologização* do campo intelectual, opera – como assinalamos acima – um questionamento do estatuto do literário.

Em *A exaustão da diferença*, Alberto Moreiras analisa as repercussões críticas do testemunho de Menchú e a emergência, a partir dele, de narrativas que emergiram como formas de manifestação cultural para uma grande variedade de movimentos sociais, cuja política identitária, argumenta Moreiras, vem substituindo, na era

---

<sup>172</sup> Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundacion Angel Rama, 1989. p.91

<sup>173</sup> Mais uma vez Angel Rama foi precursor pois, em 1969, propôs à banca do prêmio Casa de las Américas a instituição da categoria de “testemunho”, que foi aceita, outorgando-se, no ano seguinte, pela primeira vez o Prêmio Testemunho a *La guerrilla tupamara*, de María Esther Giglio.

<sup>174</sup> Sorá, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003. p.231.

pós-guerra fria, a política de classe.<sup>175</sup> O testemunho, como produto de um pós-modernismo não hegemônico, é fundamento de uma nova prática política para o intelectual latino-americano. No mesmo sentido, John Beverly justifica o abandono do estudo da literatura e a substituição pelo estudo do testemunho, afirmando que “enquanto a literatura na América Latina tem sido (principalmente) um veículo para engendrar um sujeito adulto, branco, homem, patriarcal e “letrado”, o testemunho permite a emergência – ainda que mediatizada – de identidades femininas, homossexuais, indígenas, proletárias, entre outras”.<sup>176</sup> Desta perspectiva, o texto “literário” adquire valor não necessariamente pelas suas qualidades intrínsecas mas como “manifestação cultural”. A respeito, Eneida Cunha Leal assinala a produtividade do texto memorialista ou autobiográfico enquanto lugar de avaliação e reprogramação do literário. Na *crise do literário*, afirma, o testemunho tornou-se objeto nobre para os departamentos e os estudiosos da literatura.<sup>177</sup> Porém, é preciso nos perguntarmos até que ponto a *crise do literário*, exacerbada pelos fluxos midiáticos da cultura audiovisual, não é também produto da dissolução das fronteiras entre *texto* e *discurso* ou, em outras palavras, da abertura da noção de Texto a qualquer prática social, como sugere Nelly Richard. O que acontecerá, ela se pergunta, quando se dissolva por completo a fronteira entre a linguagem ordinária da mensagem instrumental e a poética da linguagem que carrega o signo de auto-refletividade e plurivocidade?<sup>178</sup>

Num artigo sintomaticamente denominado “A democratização no Brasil (1979-1981) *Cultura versus arte*” (1998)<sup>179</sup>, Silviano retoma uma resenha de Heloisa Buarque de Hollanda do livro de Carlos Messeder Pereira, *Retrato de época (um estudo sobre a poesia marginal da década de 70)*. Heloísa detecta “um certo mal-estar dos intelectuais em relação à sua prática acadêmica” cuja saída estava sendo desenhada pela “proliferação de

<sup>175</sup> Moreiras, Alberto. “A Aura do Testemunho”. Em *A exaustão da diferença*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. pp. 249-282.

<sup>176</sup> Beverly, John. *Against Literature*. Minneapolis y Londres: Minnesota UP, 1993. Citado por Idelber Avelar. *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. p.39 A respeito do valor do testemunho, ver também Moraña, Mabel. “Testimonio y narrativa testimonial em hispanoamérica”. Em Pizarro, Ana (Comp.) *América Latina: Palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial de América Latina-UNICAMP, 1993.

<sup>177</sup> Cunha Leal, Eneida. “Margens e valor cultural”. Em Marques, Reinaldo e Vilela, Lúcia Helena. *Valores. Arte, mercado, política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 160

<sup>178</sup> Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. p.151

<sup>179</sup> Santiago, Silviano. “A democratização no Brasil (1979-1981) *Cultura versus arte*” (1998). Republicado em *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p.134-149

estudos recentes no registro da perspectiva antropológica"<sup>180</sup>. Heloísa se pergunta: “Como a pesquisa antropológica vai lidar com o fenômeno literário enquanto objeto empírico? O que significaria, para nós, literatos natos, pensar a literatura relativizada em seu caráter literário?” Segundo Heloísa, a chave da operação metodológica apresentada no livro está no modo como o antropólogo Carlos Alberto dá o mesmo tratamento hermenêutico tanto ao material das entrevistas concedidas pelos jovens poetas marginais, quanto aos poemas. Assim, o texto do poema passa a funcionar como testemunho informativo e a pesquisa de campo é analisada como texto. Heloísa celebra que “o paladar metodológico dos jovens antropólogos não distingue a plebéia entrevista do príncipe poema”.<sup>181</sup>

No final do artigo, conclui Heloísa: “Carlos Alberto parece colocar em suspenso a literatura como discurso específico”. Na operação metodológica de Messeder Pereira dar significado a um poema é torná-lo índice de uma resposta cultural efêmera/ definitiva sobre a *identidade* do indivíduo que o lê e do grupo que passa assim a existir. Em outras palavras, Heloísa celebra, em 1981, o tratamento do texto literário como documento de cultura. “Essa grosseira inversão”, em palavras de Silviano Santiago, no tratamento metodológico de textos tão díspares (poemas / entrevistas) desestabilizaria de maneira definitiva a concepção da Literatura, tal como era configurada pelos teóricos dominantes nas Faculdades de Letras nacionais e estrangeiras.

Silviano se pergunta: “Em que ano e em que circunstâncias históricas começa o ‘fim de século’ na América Latina e, em particular, no Brasil?” Sendo que a resposta depende de outras perguntas derivadas, como: “Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do pop? *Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica?*”<sup>182</sup> Ele considera que o livro de Messeder Pereira e o artigo de Heloísa Buarque seriam evidências da marca antropológica na arte e um dos sinais que permitem colocar uma data (entre 1979 e 1981) ao “fim de século”.

---

<sup>180</sup> Buarque de Holanda, Heloísa. “Bandeiras da imaginação antropológica”. *Jornal do Brasil*, 13 de agosto de 1981. Resenha do livro do antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época (um estudo sobre a poesia marginal na década de 70)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. Citada por Silviano Santiago, *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. [1998] p.137

<sup>181</sup> Santiago, Silviano, 2004 [1998] p.137.

<sup>182</sup> Santiago, Silviano, 2004 [1998] p.137, itálica minha.

Ora, esta marca de fim do século - como uma *democratização* do conceito de Literatura, o rompimento das fronteiras entre erudito e popular, e a atenção, por parte da crítica, às identidades culturais – vale especificamente para o ponto de vista interno à Nação e no contexto específico da pós-ditadura. Porém, quando se põe em jogo a relação Norte/ Sul ou “centro” e “periferia”, esse mesmo traço se transforma numa marca geopolítica controvertida. Assim aparece na experiência relatada por Beatriz Sarlo, na qual – em situação de confronto entre países desenvolvidos e terceiro mundo – ela abandona seu lugar relacionado aos *estudios culturales* e se define a si mesma como “crítica de arte”. O trecho é longo, mas vale a pena a citação completa:

Siempre que formé parte de comisiones, junto con colegas europeos y americanos, cuya tarea consistía en juzgar videos y *films*, encontramos dificultades para establecer un piso común sobre el cual tomar decisiones: ellos (los no latinoamericanos) miraban los videos latinoamericanos con ojos sociológicos, subrayando sus méritos sociales o políticos y pasando por alto sus problemas discursivos. Yo me inclinaba a juzgarlos desde perspectivas estéticas, poniendo en un lugar subordinado a su impacto social y político. Ellos se comportaban como analistas culturales (y, en ocasiones, como antropólogos), mientras que yo adoptaba la perspectiva de la crítica de arte. Era difícil llegar a un acuerdo porque estábamos hablando diferentes dialectos. ... Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte. ... Nos corresponde a nosotros reclamar el derecho a la “teoría del arte”, a sus métodos de análisis<sup>183</sup> (Sarlo, 1997, 37).

Este relato, muito sintomático, põe em evidência até que ponto a questão geopolítica compromete o problema do valor. Também Josefina Ludmer, que vive e ensina nos Estados Unidos, assinala uma percepção semelhante à de Sarlo em relação a “tercermundização” da produção literária latino-americana por parte da academia norte-americana:

---

<sup>183</sup> Sarlo, Beatriz. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, Revista de *Crítica Cultural*, n. 15, Santiago de Chile, Noviembre 1997. p.37

Inquieta-me algo que vivi nos EUA: as áreas lingüísticas da globalização, a existência nítida de línguas dominantes, francas, subalternas (ou de segunda ordem), e as práticas imperiais das línguas. Estas práticas determinam a circulação cultural, as importações e exportações lingüístico-culturais. A literatura e a cultura latino-americana, se querem ser traduzidas, têm que se definir e ser lidas de um modo específico. Devem "representar" (segundo as categorias de representação do "império", para dar algum nome a isso) o latino-americano como local, folclórico, minoritário, exótico, meio "selvagem" e politicamente instável. A exportação literária requer uma passagem por barreiras ou fronteiras.<sup>184</sup>

O que incomoda, tanto a Beatriz Sarlo quanto a Josefina Ludmer, é o fato de a academia norte-americana lançar uma espécie de "olhar antropológico" sobre a literatura latino-americana, o que implica a consideração do texto literário como "exemplar exótico" ou documento cultural (o que explica o grande interesse pelo gênero do testemunho que existe hoje na academia norte-americana).

Por isso, não se deve confundir o olhar antropológico *da* literatura com a busca do olhar antropológico *na* literatura, que é a questão que exploraremos neste trabalho. Aqui, o olhar etnográfico não ingressa como forma de descentrar o cânone para as margens (além de que esse descentramento se considere positivo ou negativo), mas pretendemos aqui avaliar como funciona o olhar etnográfico em textos ficcionais, que ocupam lugares de destaque seja no mercado editorial ou no circuito acadêmico. Interessa para nós verificar de que forma o olhar antropológico ingressa na literatura.

As ficções das quais nos ocupamos nos próximos capítulos participam da condição de estar nas fronteiras culturais que compartilham tanto o etnógrafo quanto o migrante, tanto o exilado quanto o colonizado, condição que Homi Bhabha chama "the insider's outsideness".<sup>185</sup> Se "o romance sempre foi, e continua sendo, um capítulo importante da crítica do mundo"<sup>186</sup>, e por outro lado se "o objetivo da antropologia é o alargamento do

---

<sup>184</sup> Mini-entrevista com Josefina Ludmer por Flora Süssekind. Publicada no Site da Editora Aeroplano. Disponível em [http://www.aeroplanoeditora.com.br/aerograma/arquivo\\_250804.html](http://www.aeroplanoeditora.com.br/aerograma/arquivo_250804.html) acessada em 12/03/2005. Também Josefina Ludmer, no encontro de Abralic de 2002, afirmou que para a crítica cultural não interessa os critérios de valor. Em Beatriz Resende, 2002, p.14

<sup>185</sup> Bhabha, Homi. *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1994. p.14

<sup>186</sup> Daniel Link, entrevista publicada junto à novela *La ansiedad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

universo do discurso humano”<sup>187</sup> a exploração das relações entre ficção e etnografia implica pensar a literatura como forma de intervenção ao mesmo tempo política, estética e epistemológica. Os textos dos quais nos ocuparemos no terceiro capítulo mostram essas preocupações nos seus temas, na sua linguagem e na sua estrutura. O que eles evidenciam é, ao mesmo tempo, uma re-configuração da noção de “autor”, um certo “retorno do real” e uma problematização da representação do outro.

---

<sup>187</sup> Clifford Geertz. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. [1973] p.10.

**Capítulo 3:**  
CONFLUENCIA DAS PERSPECTIVAS:  
A VIRADA ETNOGRÁFICA E A AUTO-FICÇÃO  
NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

*Bote os olhos nas favelas a que você chama de bairros de lata. Bote os olhos nas multidões que já não têm e já não sabem o que fazer, para elas a vida perdeu o norte. Primeiro, vocês excluíram os outros. Agora estão excluindo os da vossa própria tribo, suicídio coletivo. (Diaí Nambikuára, índio nambikwara, licenciado em Sociologia)<sup>188</sup>*

---

<sup>188</sup> Em entrevista para a jornalista portuguesa Aurora Matos. Disponível em [http://www.vidaslusofonas.pt/candido\\_rondon.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/candido_rondon.htm)

### O narrador (pós)-etnográfico

Nos capítulos precedentes definimos os traços do que seria uma escrita auto-ficcional e uma escrita etnográfica e mostramos que cada um destes traços pode ser rastreado na ficção contemporânea. Retornamos agora ao corpus apresentado na introdução deste trabalho, para dar conta de uma característica que atravessa estes textos, e os coloca em um espaço de destaque: trata-se, nos três romances, do cruzamento de ambas perspectivas (a escrita auto-ficcional e a escrita etnográfica).

Retomaremos aqui a hipótese que colocamos na introdução, a saber: que estes romances implicam uma dissolução tanto da categoria de narrador moderno quanto do pós-moderno. Em seu texto sobre o narrador, Walter Benjamin identifica três tipos de narrador: primeiro, o anônimo narrador oral cuja fonte é a experiência (própria ou relatada pelos outros), com um saber que vem de longe, seja de terras estranhas seja do passado, da tradição. Sua narrativa é uma forma artesanal de comunicação que leva impressa a marca do narrador “como a mão do oleiro na argila do vaso”. Imbuído de sentido prático, o narrador é “um homem que sabe dar conselhos”. Mas se dar conselhos parece hoje antiquado, diz Benjamin, é porque “a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. Para Benjamin, o narrador (aquele da tradição oral, o único “verdadeiro”) não está mais presente entre nós porque hoje “as ações da experiência estão em baixa” e “estamos privados da faculdade de intercambiar experiências”.

No período moderno, o surgimento do romance é o primeiro indício da evolução que acaba na “morte da narrativa” porque o romance tem uma natureza fundamentalmente diferente da tradição oral. O narrador do romance é um indivíduo isolado que “já não pode falar de maneira exemplar sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. A matéria narrativa do narrador do romance provém não do saber proporcionado pela distância espacial ou temporal (saber transmitido de pessoa a pessoa), mas da introspecção.

Com a consolidação da burguesia, da qual a imprensa é um dos instrumentos mais importantes, destacou-se uma forma de comunicação que é tão estranha à narrativa como o romance: a informação. O saber do narrador antigo, que vinha de longe, dispunha de autoridade válida ainda que ele não fosse controlável pela experiência própria. A



informação, pelo contrário, requer uma verificação imediata. E aliás, enquanto a narrativa é capaz, depois de milênios, de continuar suscitando a reflexão, a informação somente tem valor no momento em que ela é nova. Por isso, a informação “é incompatível com o espírito da narrativa”.<sup>189</sup>

Retomando a classificação de Benjamin, Silviano Santiago assinala que a ficção pós-moderna valoriza precisamente o último tipo de narrador que Benjamin rejeitava, o que transmite o “puro em si” da coisa, a pura informação. O narrador pós-moderno é “aquele que narra a ação enquanto espetáculo a que assiste - literalmente ou não- da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante”.<sup>190</sup> É esse movimento de rejeição e distanciamento que torna o narrador pós-moderno. A informação não transmite sabedoria porque não está *tecida na substância viva* da existência do narrador, mas, segundo Silviano Santiago, o narrador pós-moderno de fato transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele. “Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem que dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem”.<sup>191</sup>

Ora, os narradores destes três romances que apresentamos não parecem se encaixar nem no tipo tradicional (aquele que transmite uma experiência), nem no moderno (introspectivo), nem no pós-moderno (observador). Nestes relatos, a narrativa decorre ao mesmo tempo da vivência e da observação. Estes narradores se interessam pelo outro tal como o narrador-jornalista, mas não como espetáculo a que assistem da platéia, pois se envolvem com ele, convivem à maneira do etnógrafo. O mecanismo do etnógrafo consiste em selecionar um espaço local, entrar na cultura, aprender a língua e depois escrever e representar sua experiência. Assim como o etnógrafo e como o narrador tradicional descrito por Benjamin, os narradores destas três ficções não transmitem o puro “em si” da coisa, mas a experiência trazida de um mundo afastado, um mundo *culturalmente* distante do seu.

---

<sup>189</sup> Benjamin, Walter. “O narrador”. *Obras escolhidas*. V1. São Paulo: Brasiliense, 1986. [1936] p.197

<sup>190</sup> cf. Silviano Santiago. “O narrador pósmoderno”. Em *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1988], 45

<sup>191</sup> Silviano Santiago, 1988, p. 46

No entanto, diferente do narrador tradicional, eles não podem, nem pretendem, extrair dessa experiência nenhuma sabedoria.

A chave da diferença entre a experiência do narrador tradicional de Benjamin e a deste narrador-etnógrafo está no próprio conceito de “experiência”. Em alemão, existe uma distinção que se perde na tradução para o português: “Erfahrung” significa “experiência” no sentido de “sabedoria” (como “experiência de vida”- *Lebenserfahrung* – ou “conhecimento do mundo” – *Welterfahrung*), enquanto que “Erlebnis” significa “experiência” no sentido de “vivência”.<sup>192</sup> Para Benjamin é o primeiro conceito -“Erfahrung”- que é próprio do narrador clássico; mas a experiência que transmitem estes narradores-etnógrafos está ligada ao segundo conceito, o de “vivência”, do qual não se extrai nenhuma sabedoria. É neste sentido, como vivência, que entendem a experiência Bergson, como *duração pura* e Dilthey, como *Erlebnis*<sup>193</sup>. Ao conceito de *Erlebnis* se subtrai a autoridade que caracteriza a experiência (*Erfahrung*), como o expressa o filósofo italiano Giorgio Agamben: “a experiência (*Erfahrung*) não tem seu correlato necessário no conhecimento, mas na autoridade.”<sup>194</sup>

A pobreza da *experiência* (*Erfahrung*) diagnosticada por Benjamin é produto da catástrofe da guerra mundial, de cujos campos de batalha as pessoas regressavam emudecidas. Agamben mostra, no entanto, que hoje a destruição da experiência não precisa de nenhuma catástrofe, e que para isso basta a existência cotidiana em qualquer grande cidade. O homem retorna à noite a sua casa extenuado por uma quantidade de acontecimentos sem que nenhum deles tenha se tornado uma experiência.<sup>195</sup>

“A ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra” dirá Silvano Santiago.<sup>196</sup> Mas, em contrapartida, valoriza-se a *vivência* (*Erlebnis*). A valorização da *vivência* em detrimento da *experiência*, ou em outras palavras, a subtração

<sup>192</sup> "Erlebnis" é um substantivo abstrato formado a partir do verbo leben, 'viver'.

<sup>193</sup> Cf. Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia*. Traducción Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. [1978], p. 45 “A partir da crítica à psico-fisiologia do século XIX, Dilthey e Bergson (e depois Husserl e Scheler) fundam, no final do século, suas tentativas de apreender a “vida” numa “experiência pura”. Aos fatos de consciência que a psicologia tratava de construir por meio da sua sustancialização psico-física, opõem o caráter não substancial, mas puramente qualitativo da consciência tal como se revela na experiência imediata: a “duração pura” de Bergson, o *Erlebnis* de Dilthey” . (trad. minha do espanhol)

<sup>194</sup> Agamben, 2003. [1978], p. 9

<sup>195</sup> Agamben, Giorgio, 2003 [1978]

<sup>196</sup> Santiago, Silvano. “O narrador pósmoderno”. Em *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1988], 45 p.53

da autoridade à experiência, é característica da antropologia pós-moderna. A vivência, diferente da experiência, implica certa imediatez, certa “conexão com a verdade do eu” (Arfuch, 2004, p. 66)

Da mesma forma, nos romances de Carvalho, Cucurto e Vallejo, o narrador “etnográfico” não coloca seu relato no lugar de um conhecimento (*Erfahrung*) sobre o outro, nem pretende falar *em nome dele*, mas narra sua vivência (*Erlebnis*) subjetiva, na relação com o outro. Daí a importância da primeira pessoa, a exposição do artifício da escritura, que – contra qualquer transparência representacional – torna “opaca” a escrita sobre o outro. Por isso é crucial o cruzamento das duas perspectivas: a escrita sobre o outro só será possível se ao mesmo tempo se põe em dúvida o sujeito mesmo da fala.

Sendo ao mesmo tempo autobiográfica e etnográfica, esta voz narrativa pode aproximar-se da “auto-etnografía”, num sentido restrito, pois existem muitas definições diferentes do conceito. Segundo Mary Louise Pratt, a auto-etnografia consiste na resposta dos sujeitos “colonizados a las representaciones metropolitanas de ellos mismos, que implica una apropiación parcial del lenguaje del colonizador”<sup>197</sup>. Para ela, trata-se de dos casos em que o outro fala *por si mesmo*. Outra forma de se entender a auto-etnografia é como um conceito que “abrange desde quando os ‘etnografados’ se tornam autores de estudos sobre seu próprio grupo a narrativas pessoais escritas por membros de grupos minoritários até quando os antropólogos inserem experiências pessoais dentro dos escritos etnográficos”.<sup>198</sup> As narrativas do nosso corpus somente são “auto-etnografias” segundo este último conceito, no sentido da introdução da primeira pessoa na etnografia, que coloca em primeiro plano as diferenças culturais.

Aqui se impõe um esclarecimento: um dos romances mencionados no primeiro capítulo, *El Entenado* de Juan José Saer, realiza este cruzamento de perspectivas e portanto poderia ser incluído neste corpus, mas veremos que existe uma razão para excluí-lo e é importante que nos detenhamos nela. Segundo Florencia Garramuño, *El entenado* é uma autobiografia falsa, não apenas por ser ficcional, mas porque “el objetivo último de ese relato no es narrar la vida del sujeto enunciativo – condición *sine qua non* del ‘pacto

<sup>197</sup> cf. Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997 [1992], 28.

<sup>198</sup> Segundo a definição de Danahay, Deborah 1997, 2 in Danhay, Debora (org). *Auto/Ethnography*. Oxford: Berg, 1997. Citado por Denilson Lopes. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.p. 259.

autobiográfico’ – sino sobre todo narrar la única experiencia significativa que en esa vida ha ocurrido: los años pasados entre los indios”<sup>199</sup>. E ela é falsa por mais um motivo: Saer constrói uma tribo imaginária a partir de elementos das diferentes tribos que habitavam no Rio de la Plata.

O sujeito autobiográfico se constrói segundo a figura do testemunho, embora a narrativa parece estar destinada a evidenciar a *impossibilidade* de representar os índios e dar testemunho de sua existência.<sup>200</sup> Esse conflito se articula em torno da impossibilidade de tradução da palavra Def-ghi, com que os índios nomeiam o narrador, conflito de tradução que lembra o exemplo de *La liebre* do nosso segundo capítulo. A tarefa de decifrar o vocábulo - “def-ghi” – implica, para o narrador, não somente o pesado trabalho de aprendizado da língua, “abrirme paso por una selva resistente y trabajosa” (p.161), mas também - e sobretudo – aprender a se comportar nesse contexto, a ocupar seu lugar entre os índios. “No me dieron, ni una vez sola vez, ninguna explicación. Ya en las primeras miradas que me dirigeron (...) había, me doy cuenta ahora (...) la expresión del que recuerda a una de las partes, con insistencia un poco obsena, las cláusulas de un pacto secreto.” (p.161) O narrador começa a perceber que o vocábulo “def-ghi” com que o designavam significava ao mesmo tempo muitas coisas dispares e contraditórias. Assim chamavam a uma pessoa que estava ausente ou adormecida, aos indiscretos, a certos objetos que se colocavam em lugar de uma pessoa ausente e que a representavam nas reuniões, ao reflexo das coisas na água, à pessoa que se adiantava numa expedição e voltava para referir o que tinha visto; “def-ghi” era um pássaro que conseguia repetir palavras que lhe ensinavam, e assim também chamavam as crianças, quando brincavam, a uma delas que se separava do grupo e interpretava algum personagem. Depois de muita reflexão sobre o vocábulo com que era chamado, o narrador deduz que: “De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos (...) querían que de su pasaje por ese espejismo material

---

<sup>199</sup> Garramuño, Florencia. *Genealogías Culturales*. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991). Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. p.30

<sup>200</sup> Garramuño, 1997, p.31

quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador.” (p. 163) Ocupar esse lugar, o lugar do narrador/ testemunho, implica narrar sua própria vida, sua própria experiência, uma experiência que consiste precisamente em decifrar o papel a cumprir entre os índios. Os índios esperam dele que ele os represente, no duplo sentido do termo: que ele forme uma imagem de si, uma idéia, enquanto quadro disponível em ausência deles e, por outro lado, que ele dê a si próprio como representante – substituto – deles perante os brancos. Lembremos aqui a passagem, no primeiro capítulo deste trabalho, da crítica ao conceito de representação formulada por Derrida, que re-define a relação sujeito/ objeto. O sujeito é também *subjectum*, ele se representa o objeto e, por outro lado, ele mesmo fica apreendido como *representante*.<sup>201</sup> Em *El entenado*, a dificuldade de *habitar a língua do outro* (decifrar o vocábulo “def-ghi”) revela uma resistência à *representação*, a se tornar um *representante* dos índios para os europeus. A impossibilidade de atribuir um significado satisfatório à palavra com que é nomeado (“me fue necesario ir desempastando, durante años, esa lengua en sí cenagosa para visulmbrar, sin llegar a estar nunca seguro de haber acertado, el sentido de esas dos sílabas rápidas y chillonas con que me designaban”, p. 161) evidencia a dificuldade de apreender aqueles a quem deve representar. De maneira que *El entenado* articula precisamente, através do cruzamento da *escrita de si* e a *escrita do outro*, um conflito de representação que pode ser pensado a partir das premissas da antropologia contemporânea.

No entanto, se excluímos este relato do recorte do corpus que aqui chamamos de narrativa “pós- etnográfica” é porque nele não existe, como nos três romances que revisaremos a seguir, a *ilusão de uma identidade* entre narrador e autor. Em outras palavras, falta a *El entenado*, para ser incluído no corpus destes três romances nos quais focamos nossa atenção, o aspecto de auto-ficção. Então, a exclusão de *El entenado* ilumina um aspecto importante que atravessa este corpus de três romances: acontece que não parece mais possível definir seus narradores exclusivamente em termos ficcionais, pois eles se situam num espaço de ambivalência. É na coexistência – à maneira da etnografia pós-moderna – da ficção e da não-ficção, da observação do outro e da vivência autobiográfica,

---

<sup>201</sup> Derridá, Jacques. “Envío”. Em *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1996 [1987] p. 98

que estes relatos atestam a dissolução da categoria de narrador pós-moderno. Por essa razão, chamar a este narrador de “etnográfico” não parece ser totalmente adequado.

Nestes romances aparece uma certa “contaminação do olhar etnográfico”: é o gramático Fernando Vallejo se misturando entre os assassinos das classes marginalizadas, convivendo com eles e relatando esse mundo para um “estrangeiro”. É o jornalista de Bernardo Carvalho contando seu estranhamento e incômodo perante os krahô no Xingu. É o poeta Cucurto entrando no mundo marginal dos “negros”<sup>202</sup>, na noite da “cumbia” suburbana de Buenos Aires. Poderíamos encontrar inúmeros casos de “narrativa etnográfica” ao longo da história da literatura latino-americana, por exemplo: a literatura romântica brasileira do século XIX, o indianismo hispano-americano, o romance da revolução mexicana e o movimento de “negritude” antilhano. Porém, a auto-ficção, junto com a “contaminação do olhar etnográfico” soma algo a mais à “virada etnográfica” da literatura e das artes. Como mencionamos no segundo capítulo, Foster sugere que o paradigma do artista como etnógrafo é estruturalmente semelhante ao antigo modelo benjaminiano do “autor como produtor”. Em ambos os modelos, diz Foster, o autor se identifica com um sujeito outro, sendo que a diferença implica uma passagem de um sujeito definido em termos econômicos para um sujeito definido em termos de diferença cultural: “A apropriação do outro, básica no modernismo, persiste assim no pós-modernismo”.<sup>203</sup>

Ora, do nosso ponto de vista (permeado pelas idéias em torno da auto-ficção e a virada da etnografia pós-moderna), o que muda não é apenas a definição do outro em termos de diferença cultural, mas muito mais do que isso. De fato, é incorreto sustentar que haveria uma mudança do outro definido em termos econômicos para o outro definido em termos de diferença cultural, porque, a não ser o paradigma formulado por Benjamin, para o modernismo o outro já estava definido em termos de diferença cultural. No texto “O autor como produtor” Benjamin tem como parâmetro o caso específico da União Soviética, onde estava ocorrendo uma transformação política e onde o artista ainda buscava seu lugar na nova sociedade a partir da aliança com o proletário, o outro definido em termos

---

<sup>202</sup> Faço referência aqui à outra novela de Cucurto editada junto com *Noches Vacías, Cosa de negros*. Buenos Aires, Interzona, 2003.

<sup>203</sup> Foster, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.[1996] p.178

econômicos. Mas esse não é o caso do surrealismo (citado por Foster), cujo olhar estava na arte africana, nem do modernismo na América Latina e seu resgate do índio.

A diferença entre o modelo de Benjamin e o modelo de narrador etnográfico definido aqui por nós deve procurar-se, então, em outro aspecto. Vejamos: o modelo etnográfico definido por Foster ainda implica (como no paradigma de Walter Benjamin) a postulação de uma relação entre a transformação artística e a transformação política, e a idéia de que as possibilidades de transformação estão localizadas no campo do “outro”. Nos dois paradigmas, o autor corre o mesmo risco, assinala Foster, de postular – ainda que implicitamente - que o “outro” (seja proletário ou pós-colonial) está na verdade, não na ideologia, assumindo a “fantasia primitivista”, que consiste na crença de que o “outro” primitivo tem um acesso especial à psique primária. Debaixo da máscara da civilização, fora da ordem simbólica, estaria a verdade de nossa natureza selvagem. O primitivo é associado assim a um estágio primário da história da cultura por um lado, e do desenvolvimento do indivíduo, por outro.

Este modelo de Foster está calcado sobre a base da antropologia tradicional, aquela que confia na possibilidade da *representação*. É possível postular, como o fizemos no segundo capítulo, uma analogia entre a narrativa realista e a antropologia tradicional. Lévi-Strauss define a etnografia como uma prática que consiste na “observação e análise de grupos humanos (...) escolhidos entre aqueles que mais se diferenciam do nosso (...) e que busca restituir, com a maior fidelidade possível, a vida de cada um deles.”<sup>204</sup> Porém, tanto para os antropólogos “pós-modernos” (Clifford Geertz, James Clifford) quanto para os narradores dos romances de Carvalho, Cucurto e Vallejo não há possibilidade nenhuma de restituir “com a maior fidelidade possível” a vida dos outros: estes textos se dobram sobre si próprios, auto-reflexivamente, no embate (assinalado no segundo capítulo) entre *tradução* e *tautologia*.

Da mesma forma, para a antropologia pós-moderna, o discurso sobre o outro somente é válido se ele se mostrar a si próprio como uma *construção*. A partir das considerações de Clifford Geertz sobre a interpretação das culturas, James Clifford se pergunta: “se a etnografia produz interpretações culturais a partir de intensas experiências de investigação, como é que a experiência, não sujeita a regras, transforma-se em informe

---

<sup>204</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987 [1974] p. 50.

escrito *autorizado*? Como é que um encontro transcultural, atravessado por relações de poder e desencontros pessoais, pode ser circunscrito como uma versão *autorizada* do outro mundo, mais ou menos discreta, composta por um *autor* individual?<sup>205</sup> O que está em jogo são os conceitos – relacionados entre si - de “autor” e “autoridade” (“autorizado”).

Como mostramos acima, a exposição de si mesmo (do autor) é concomitante com a retirada da autoridade da experiência e ambas articulam um “conflito de representação” que aproxima estes narradores de Vallejo, Cucurto e Carvalho, portanto, não com o etnógrafo tradicional e sim com o pós-moderno. Assim, não se trataria de um narrador “etnográfico” mas, podemos dizer, “pós-etnográfico” (o prefixo pós fazendo referencia ao pós da antropologia).

Uma vez que os “riscos do paradigma etnográfico” assinalados por Foster (de se cair no romantismo do outro, de considerar o outro em termos de “autenticidade”) já foram apontados pela própria disciplina antropológica no momento da sua autocrítica (pós-moderna), é possível redefinir o paradigma etnográfico na literatura contemporânea não em analogia com o paradigma de Benjamin (como uma arte ou uma literatura que se identifica com o outro definido em termos culturais), mas como um paradigma *estruturalmente* semelhante ao paradigma da antropologia pós-moderna. Dissolução da polaridade eu/outro: o terreno criado pela etnografia pós- estruturalista não é mais um campo dominado pelo outro (como no modernismo e na antropologia clássica) e sim pela noção de diferença, que supõe a mútua projeção.

O romance (pós) etnográfico se definiria então como aquela narrativa que se constrói no interstício entre o relato de si e o relato sobre o outro, entre a ficção e o real, no espaço intermediário entre o centro e as margens. Mostraremos estes aspectos nos romances mencionados, focalizando em cada caso um deles: veremos a relação entre ficção autobiográfica e etnografia em *La virgen de los sicários*; a tensão entre a linguagem da cultura dominante e a da sub-cultura marginal em *Noches Vacías* e *Cosa de Negros*; e, finalmente, o problema da representação do outro em relação com os gêneros de ficção e de não ficção em *Nove Noites*. Nosso *corpus* se compõe, então, de narrativas de fronteira: fronteiras da ficção e fronteiras culturais.

---

<sup>205</sup> Clifford, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. Em *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Compilación de Carlos Reynoso. México: Gedisa, 1991 [1988] p.21



Uma hipótese que colocamos a esse respeito é que a questão das diferenças culturais está atravessada pela nacionalidade, ainda que se escreva *contra* a nação, como veremos no caso de Fernando Vallejo. A construção de identidade na literatura latino-americana sempre esteve relacionada com formas de alteridade, ainda que essa relação não seja privilégio exclusivo da cultura latino-americana (Fernandez Bravo e Garramuño).<sup>206</sup> Relativizando a idéia de que vivemos numa época em que a nação está perdendo seu lugar privilegiado de produtora de sentido de identidade<sup>207</sup>, e contra a idéia da nação como uma “comunidade imaginada”<sup>208</sup> homogênea, estes relatos dão conta das diferenças, muitas vezes inconciliáveis, internas às nações onde se localizam. Neste sentido, estes romances marcam uma diferença evidente com as narrativas do assim chamado *boom* dos anos sessenta que forjaram imagens míticas da identidade latino-americana. Os romances do *corpus* estão atravessados por identidades em conflito relacionados à língua (às linguagens), como conflitos de representação e de traduzibilidade (conflitos que exemplificamos no primeiro capítulo a partir de *La liebre* de Cesar Aira).

---

<sup>206</sup> Alvaro Fernandez Bravo y Florencia Garramuño Presentación de *Sujetos en transito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Fernandez Bravo, Alvaro; Garramuño, Florencia y Sosnowsky, Saúl (eds.). Buenos Aires: Alianza, 2003. p.13

<sup>207</sup> Como se deduz, por exemplo, do livro *Império*, de Antonio Negri e Michael Hardt. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2000.

<sup>208</sup> Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition ed. London & NY: Verso, 1991.

*Fernando Vallejo:*  
*O duelo lingüístico*

**“Detrás de nosotros, estamos ustedes.”<sup>209</sup>**

---

<sup>209</sup> Palabras de la Comandancia General del EZLN en el acto de inicio del Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el neoliberalismo. 27 de julio de 1996. Disponible en <http://www.sacbe.com/chiapas/inagura.htm> acessado em julho de 2005.

*La virgen de los sicários* marca uma inflexão dentro da obra de Fernando Vallejo. É a única novela curta, é o único relato que tem uma unidade, pois nos outros casos sempre se trata de histórias fragmentárias, dispersas, unidas apenas pelo fluir da memória do narrador. Todos os outros romances narram momentos autobiográficos da vida de Vallejo, histórias de família, da cidade, dos amigos; enquanto que *La virgen...* é o único relato em que o narrador sai do seu mundo e mergulha num outro que é alheio a ele. O narrador é um gramático que, já idoso, retorna a sua Colômbia natal para morrer, e se envolve numa relação amorosa com um rapaz. Com ele percorre as ruas de Medellín, descobrindo a cada passo o mundo marginal dos adolescentes sicários, a violência e a falta de sentido em que se movem suas vidas.

Ainda que o contexto sócio-cultural de *La virgen de los sicarios* seja o mesmo que o do romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997) – a criminalidade que surge na periferia das grandes cidades como produto do narcotráfico e da exclusão social –, as diferenças entre esses romances são inconciliáveis. Ambos se consagraram definitivamente depois de serem levadas ao cinema (com títulos homônimos) com notável sucesso de público e de crítica, o que responde, entre outras coisas, à conjunção de dois elementos que estão “em alta” no mercado cultural contemporâneo: a violência e as imagens do “real”. Trata-se de lutas entre bandos, territórios, armas, narcotráfico, sobrevivência e um universo masculino com seus códigos de conduta, no qual as mulheres têm uma função anedótica. Mas talvez seja esse o único aspecto que estes dois romances compartilham: a referência a uma realidade social devastadora que tanto fascina o leitor/ espectador da sociedade midiática contemporânea.

Não é por acaso que estes dois romances apareçam na Colômbia e no Brasil, dois países cujos altos níveis de violência são incomparáveis com o restante dos países do continente e nos quais o tema da violência está na ordem do dia na academia, na mídia, no cinema e na literatura<sup>210</sup>. Na Colômbia, a aparição do filme *Rodrigo D. No futuro* (1989) do diretor Víctor Manuel Gaviria de uma certa maneira antecipa na cena cultural colombiana uma série de romances, ensaios e livros de crítica sobre a vida nas “comunidades” (favelas), a

---

<sup>210</sup> A taxa de homicídios na Colômbia é de 7.3 por dez mil habitantes, três vezes maior do que a do Brasil, o segundo país mais violento da América Latina. Fonte: Álvaro Camacho Guizado. Prólogo a Orlando Melo, Jorge (Coord). *Colômbia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*. Disponível em <http://www.lablaa.org>

marginalidade das cidades e seus fluxos de violência.<sup>211</sup> A isso se soma um grande número de trabalhos analíticos produzido por especialistas em “violentologia”, um campo de investigação local, com especialistas no tema (sociólogos, antropólogos e comunicadores sociais) denominados “violentólogos”, entre os quais vale a pena assinalar o estudo-testemunho *No nacimos pa’ semilla* de Alonso Salazar<sup>212</sup>. Na década de noventa há pelo menos três romances sobre a violência das “comunas”, além de *La virgen de los sicarios* Rosario Tijeras (1999) de Jorge Franco Ramos e, do próprio Víctor Gaviria, *El peladito que no duró nada* (1991)<sup>213</sup>.

No Brasil, o próprio filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, é um marco na produção cinematográfica que tematiza a marginalidade urbana e o mundo do crime, além de *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, *O Invasor* (2001), de Beto Brant e do documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha. Na literatura contemporânea, a criminalidade urbana está presente de forma contundente em *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, uma coletânea de contos permeados por uma violência inusitada (ainda que nem sempre associada à marginalidade social, por exemplo no conto “Passeio Noturno” é um homem de classe média-alta o autor dos crimes). A novidade de Fonseca consiste não somente em ter associado a cidade com o crime e a violência<sup>214</sup>, mas também por incorporar o jargão da subcultura urbana marginal pela primeira vez na literatura brasileira. Nos anos noventa, Marcelo Mirisola, Fernando Bonassi, André S’Anna, Nelson

---

<sup>211</sup> Posteriormente, Víctor Gaviria dirigiu *La vendedora de rosas* (1998), o segunda longa-metragem do que ele espera que seja uma trilogia sobre a marginalidade e a violência na cidade, as gerações “consumidas pela violência,” a vida das crianças na rua e a cultura do narcotráfico.

<sup>212</sup> Salazar, Alonso. *No nacimos pa’ semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Editorial Planeta, 1990. Salazar afirma que a cultura desses bandos é a mistura de três culturas: a do mito “paisa”, a “maleva”, que se misturou nas últimas gerações com a da salsa, e a cultura da modernização. O mito “paisa” teria colocado o sentido do lucro e da religiosidade. A cultura “maleva”, os valores do “macho”. Ao mesmo tempo, essa cultura “maleva” se misturou nos últimos anos com a cultura do prazer e do corpo que vinha da cultura caribenha da salsa, e ambas se misturaram com a cultura da modernidade que se define nesses três traços no sentido do efêmero, do consumo e da linguagem visual. Jesús Martín-Barbero dá grande destaque ao fato de que Alonso Salazar, em *No nacimos pa’ semilla*, proponha uma hipótese cultural, e não política ou socioeconômica, para entender o que se passa nas comunas (em “Dinámicas Urbanas”, comunicação apresentada no seminário “La ciudad: cultura, espacios y modos de vida” Medellín, abril de 1991. Extraído da *Revista Gaceta de Cultura*, n. 12, editada pelo Instituto Colombiano de Cultura, diciembre de 1991).

<sup>213</sup> Uma adaptação do roteiro do filme *Rodrigo D* baseado no relato Alexander Gallego.

<sup>214</sup> Garramuño, Florencia. “Novela Negra y Moral”. *Revista Todavía*, N 4, abril de 2003. P 22. Disponível em <http://www.insumisos.com/Biblioteca/Revista%20todaVIA%20numero%204.pdf>

de Oliveira e Luis Ruffato continuam, de diversas maneiras, o projeto inaugurado nos anos setenta de explorar o tema dos marginalizados da sociedade.<sup>215</sup>

Nos anos noventa, há toda uma cinematografia e uma literatura sobre a violência urbana que vêm assumindo o papel que Hayden White adjudica à História: “make the real desirable, make the real into an object of desire”<sup>216</sup>. É verdade que foi o cinema de Hollywood que criou esse espectador que assiste com satisfação a uma tela cheia de sangue. No entanto, a *espetacularização da periferia* não coincide exatamente com esse cinema de heróis e vilões, em que o uso dos efeitos especiais e das tecnologias de animação cria um universo hiper-violento mas auto-referencial e puramente ficcional. Não é o caso de *Cidade de Deus* ou *La virgen de los sicarios* em que a violência está associada não somente a uma realidade social específica, mas também a uma estética da marginalidade – uma das características da literatura e do cinema latino-americanos de hoje. De fato, se nos romances o componente social e histórico imprime um grau de veracidade e de “autenticidade”, em ambas as versões cinematográficas esse efeito está potencializado pelo fato de que o elenco está formado em grande parte por crianças e adolescentes não profissionais que provêm das próprias favelas brasileiras ou das “comunas” de Medellín.

Apesar das coincidências, *La virgen de los sicarios* não é “a versão colombiana” de *Cidade de Deus*. Por um lado, trata-se de dois posicionamentos diferentes perante o processo histórico-social e, por outro lado, duas maneiras diferentes de conceber a narrativa que respondem não somente a opções estéticas, mas também a diferentes concepções da relação entre o eu e a “outridade” sócio-cultural.

Quanto ao primeiro ponto, assinalemos as perspectivas adotadas por um e outro narrador perante o passado e o futuro. *Cidade de Deus* começa com o relato da história da construção da favela nos anos setenta, que tinha sido planejada como conjunto habitacional para as vítimas das enchentes, mas, carecendo de uma infra-estrutura suficiente, começa a se super-povoar e a ser espaço propício para o crime. É nesse momento que vão-se desenvolvendo as condições para o estado extremo de violência que estoura depois, nos anos noventa. Tudo está ali em potência, em germe.

---

<sup>215</sup> Salem Levy, Tatiana e Schollhammer, Karl Erik. “Os novos realismos da cultura do espetáculo”. Em *Encenações contemporâneas: cultura espetáculo e periferia*. Revista *Eco –Pós/ UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2002. p. 18

<sup>216</sup> White, Hayden. *Trópicos do Discurso - Ensaio Sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Edusp, 1994 [1987], p.21

Em *La virgen de los sicarios* há uma referência a um passado idílico, mítico, anterior e desconectado da situação atual, que corresponde à infância do narrador. O romance começa quase como um conto de fadas:

*Había, en las afueras de Medellín, un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien que lo conocí porque allí cerca (...) transcurrió mi infancia. Claro que lo conocí. Estaba al final de esa carretera, en el fin del mundo. Más allá no había nada, ahí el mundo empezaba a bajar, a redondearse, a dar la vuelta. (.p.7)*

Entre esse mundo idílico e o presente há um hiato, um vazio que coincide com os anos de exílio do narrador:

*Cuando regresé a Colombia (...) Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia entre tanto, se nos había ido de las manos. Eramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero estas cosas no se dicen, se saben. (p.12 )*

Como é evidente, em *La virgen de los sicarios* o tempo é concebido em termos de uma “idade de ouro” (a-histórica) e uma “queda”, enquanto que em *Cidade de Deus* o passado funciona como marco contextual que explica o presente. Por outro lado, no romance de Paulo Lins existe uma perspectiva que, em última instância, é otimista em relação ao futuro, o que não ocorre no romance de Vallejo. Um dos protagonistas de *Cidade de Deus*, Busca-Pé (personagem que foi tomado como protagonista e narrador no filme de Fernando Meirelles), é uma criança que não se deixa levar pela marginalidade que a envolve e que posteriormente se tornará fotógrafo dessa mesma realidade. Como fotógrafo encontrará sua realização profissional, conseguindo sair da miséria para uma vida melhor.

Em *La virgen de los sicarios*, pelo contrário, não existe, para os personagens, nenhuma esperança redentora. Nem Alexis nem Wilmar, os dois adolescentes-sicários e amantes do narrador, aspiram a uma vida diferente. Diz o narrador:

*Le pedí (a Wilmar) que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de la vida. Con su letra atravesada y mi bolígrafo escribió: que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans marca Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una*

*moto Honda, un jeep Mazda un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá ( p.131).*

Há um “vazio essencial” (p.46) nos personagens, que somente é preenchido pela televisão e pelo “barulho” da equipe de som, e que o narrador – com sua visão cínica da realidade - tampouco pretende remediar.

A segunda e mais importante diferença entre *Cidade de Deus* e *La virgen de los Sicarios* está na estrutura narrativa. Enquanto o romance de Lins está construído a partir dos procedimentos típicos do realismo (narrador em terceira pessoa onisciente, grande quantidade de diálogos e de personagens com profundidade histórica e psicológica), *La virgen de los sicarios* está narrada a partir de uma primeira pessoa que domina toda a narrativa, anulando qualquer outra perspectiva. Inclusive os diálogos aparecem aludidos em discurso indireto livre, mediados pelo narrador.

*Cidade de Deus* surge como parte do projeto de investigação antropológica "Crime e Criminalidade nas Classes Populares". No entanto, por sua estrutura seria impossível considerar este romance como parte do *corpus* de novela (pós) etnográfica, pois, em nossa perspectiva, o etnográfico não pode mais ser pensado como uma representação realista da “outridade”<sup>217</sup>. Neste sentido, a primeira pessoa autobiográfica de Vallejo marca uma diferença importante com o romance de Paulo Lins. Em primeiro lugar, pela própria biografia dos autores, já que enquanto Lins vêm do ambiente que retrata (foi morador da favela), Vallejo é um estrangeiro nesse mundo: Vallejo é literato, igual ao narrador de *La virgen de los sicarios*. Há, então, um contraste que é constitutivo no romance de Vallejo. Por outro lado, a primeira pessoa propicia uma reflexão sobre a própria identidade. Quer dizer que, entre o registro etnográfico e o autobiográfico, a identidade é pensada em termos de conflitos no terreno da intersubjetividade.

O narrador autobiográfico de *La virgen de los sicarios* é típico de toda a narrativa de Vallejo. De fato, em todos os seus romances, Vallejo não faz outra coisa senão contar a história de sua vida. Diz Fernando Vallejo a respeito de *El desbarrancadero*:

*En mis libros no les cambio los nombres a la gente, ni a los pueblos, ni a las ciudades por manía, por atenerme a la verdad y porque cada uno se llama como se tiene que llamar;*

---

<sup>217</sup> Neste sentido, é interessante a re-elaboração não realista que faz Fernando Meireles no filme, porém as questões que o filme levanta são diferentes das que nos interessam aqui.

*mi hermano Darío, el que está conmigo en la foto y quien ya murió según se cuenta en ese libro, sólo se podía haber llamado de ese modo, no lo puedo imaginar con otro nombre.*<sup>218</sup>

Por outro lado, na estréia do filme de Barbet Schroeder *La virgen de los sicarios*, Vallejo declarou à imprensa que seu romance não é “sociológico”, mas que se trata de uma “história de amor autobiográfica”.<sup>219</sup> Como “história de amor”, o romance não deixa de ser instigante porque, em última instância, trata-se de uma história de amor homossexual e pederasta, atravessada pela lógica do intercâmbio (erótico e material). Em troca das aventuras eróticas, o narrador oferece aos adolescentes-amantes “tudo o que eles esperam da vida”: tênis, jeans, televisores, geladeiras, equipamentos de som. Não faremos aqui este caminho de leitura. O que nos interessa, no entanto, é o segundo aspecto do comentário de Vallejo sobre este romance: é que a história de amor é, segundo o autor, uma história autobiográfica. Torna-se produtivo, então, adotar um ponto de vista que permita ler o cruzamento entre ambas as perspectivas, tanto o aspecto autobiográfico da “história de amor” (1) como o “etnográfico” da marginalidade social (2).

---

<sup>218</sup> Vallejo, Fernando. Entrevista a María Sonia Cristoff. *La Nación*, 6 de junio de 2004.

<sup>219</sup> Fonte: Diário *El colombiano*. Disponível em <http://www.elcolombiano.terra.com.co/proyectos/virgendelossicarios/reacciones.htm>, acessado el 5/01/05.



### A “**historia de amor**” (o aspecto autobiográfico)

“Y no me exijan a mí verdad, que la verdad es inestable, escurridiza, evasiva. Exíjanme qu este bien hecho, bien dicho lo dicho” (*Años de indulgência*, p.111)

Como assinalamos no primeiro capítulo, toda a obra ficcional de Vallejo conforma um projeto literário – escrever o romance da sua vida, ou tornar sua vida um romance “por entregas”. Seus cinco primeiros romances estão incluídos em *El río del tiempo*, sobre o qual disse Vallejo: “Escribir *El río del tiempo* me tardó cincuenta años de vivirlo”,<sup>220</sup> deixando clara a sólida relação que existe na sua obra entre ficção e autobiografia. Em *Los días azules* (1985), narra sua infância num bairro dos subúrbios de Medellín, e em *El fuego secreto* (1985) sua adolescência, sua iniciação às drogas, ao álcool e às relações homossexuais nas ruas de Medellín e Bogotá. Em *Los caminos a Roma* (1987), aborda sua experiência na Itália, onde de fato Vallejo viveu, decidido a ser diretor de cinema. *Años de indulgência* (1989) narra a passagem de Vallejo por Nova Iorque e *Entre fantasmas* (1993), faz referência a sua vida no México (onde ele mora desde 1971). Depois dessa saga, Vallejo ainda publicou *La virgen de los sicarios* (1994), e *El desbarrancadero* (2001) que narra os dias em que Vallejo acompanhou a seu irmão doente de Aids. A *saga autobiográfica* supostamente acabaria em 2002 com *La rambla paralela*, romance no qual o narrador aparece morto, e depois do qual Vallejo disse que pararia de escrever ficção. Porém, ele ainda publicou *Mi hermano el alcalde*, em 2004, mais um romance autobiográfico, que narra as relações da família com os bastidores da política em Antioquia.

O que dá à obra o caráter de saga é a persistência do mesmo personagem narrador em todos os romances, o retorno das mesmas histórias contadas com diferentes detalhes, assim como também as inúmeras referências de um a outro romance. Para dar apenas um exemplo, em *El desbarrancadero* o narrador relata um episódio em que seu pai tenta salvar um homem que estava se afogando, e diz, sem contar o final da anedota: “Lo que pasó lo conté en *Los días azules* ”.

---

<sup>220</sup> Lennard, Patricio. “Dame fuego”, resenha de *Los días azules* e *El fuego secreto*. Buenos Aires, *Página 12*, 1 de mayo de 2005.

Quanto ao narrador, trata-se de um velho, nostálgico, cínico, que relembra sua vida e vai narrando as anedotas bastante desordenadamente, seguindo o fluir da memória. O ponto de vista é sempre retrospectivo, o narrador dando um sentido ao que eram puras vivências, fazendo permanentes conexões entre a história de sua vida, de sua enorme família, e a história da Colômbia: “Por esos pasillos de alfombras raídas del Senado (...) ví desfilar unos cuantos personajes (...) De uno de ellos, conservador, mi padre fue ministro” (*Los días azules*, p. 235) Na medida que vai construindo os relatos, o narrador vai assinalando um sentido à própria vida no discurso: “Leyendo hoy el pasado con la fluidez del libro que está escrito, advierto que solo esa mañana, en el corredor de esa finca de esa carretera, pudo haberse cambiado mi rumbo” (*Los días azules*, p. 210)

Seus relatos têm o ritmo e a dinâmica da oralidade, a crítica mordaz cujo alvo é tanto a política quanto as classes marginalizadas, a esquerda quanto a direita, os liberais e os conservadores, a televisão, o cinema, a música, e até a própria família e mesmo a própria mãe. Por exemplo, diz sobre sua mãe que “el infierno que la Loca construyó, paso a paso, día a día, amorosamente, en cincuenta años [es] como las empresas sólidas que no se improvisan, un infiernito de tradición” (*El desbarrancadero*, p.12). Mas o narrador é multifacético: por momentos extremamente cínico e em outros extremamente nostálgico: “ya no vienen mis tios. Ya no vienen mis primos. Ya no vienen mis hermanos. Y un desconocido terror me invade porque la noche se vuelve silencio, y he dejado en Santa Anita a mi abuela esperándome” (*Los días azules*, p.120).

Narrador “auto-consciente”, auto-reflexivo, que se expõe e desvenda os artifícios da criação: “Todo lo que aquí cuento de Procinal él me lo contó, no es invento mío de narrador omnisciente” (*Años de indulgencia*, p.113) ou “Llevo cientos de páginas diciendo ‘yo’ y hasta ahora nadie me ha visto. Como los postulados del gran partido conservador e liberal, soy invisible, intangible” (*Años de indulgencia*, p. 77) Este narrador parece dizer permanentemente: “Fernando Vallejo sou eu”.<sup>221</sup> Há algo mais distante do gesto modernista de Flaubert, que disse “Madame Bovary c’est moi”? Alguma coisa mais alheia ao esteticismo de final de século XIX do que o narrador construído por Vallejo? (Lembremos que o modernismo operou uma lógica de autonomia estética que chegaria ao

---

<sup>221</sup> Cristoff, María Sonia. “El caballero de la prosa temeraria”. *La Nación*, Buenos Aires, domingo 6 de junio de 2004.

máximo de exacerbação em Beckett. “Não importa quem fala”, diz Godot, e se não importa quem fala é porque “ninguém fala”, dirá Michael Foucault). Como assinalamos no primeiro capítulo, para a crítica estruturalista, cujo paradigma estético é modernista, “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”, nas palavras de Roland Barthes. A primeira pessoa de Vallejo reage à “destruição de toda voz” e, pelo contrário, procura reafirmar o sujeito da escrita.

O próprio Vallejo se refere a esta perspectiva da primeira pessoa autobiográfica como “auto-ficção”, termo que ele toma do livro-manifesto de Christophe Donner *Contra la imaginación*<sup>222</sup>, no qual Donner coloca a “verdade” como ideal estético e fala a favor de uma literatura experiencial, escassamente ficcionalizada. Para o ator, montador de cinema e escritor Christophe Donner, a imaginação procede da ignorância, “serve para salvar a pele e infecta a literatura”. Os escritores, acredita Donner, recorrem à imaginação para esconder aquilo que verdadeiramente importa e se esforçam em ocultar os vestígios das marcas dos passos que lhes conduziram a esse nirvana, “o imaginário”. Quanto mais pura, luminosa e suspensa no vazio seja a imaginação, maior e mais poderoso se sente o escritor. No entanto, a função principal da literatura é “dizer as coisas, transmiti-las”; a literatura atual só pode ser escrita por um “eu” que consiga se livrar dessa “peste que é a imaginação”<sup>223</sup>.

Na proposta de Christophe Donner retomada por Vallejo, a objetivação da vida no relato, o retorno do eu na produção estética, implica a busca de um “efeito de realidade” que seria garantia de autenticidade e presunção de acesso possível à experiência. De fato, como mostra Leonor Arfuch, mesmo que o caráter fictício da adequação entre os sujeitos do enunciado e os da enunciação seja fato inquestionável, o efeito de real dos gêneros autobiográficos “no se ha debilitado, por el contrario, su pregnancia se extiende a múltiples formas y soportes mediáticos”.<sup>224</sup> A primeira pessoa autobiográfica de Vallejo também é uma via de produção de um *efecto de realidad*.

No entanto, como assinalmos no primeiro capítulo, não é um “efeito de realidade” no sentido de Barthes (que seria, no final das contas, um efeito de verossimilhança), e sim um efeito que renvia para um além da ficção. “Y se lo digo yo aunque no soy novelista de

<sup>222</sup> Donner, Christophe. *Contra la imaginación*, Madrid: Espasa Hoy, 2000.

<sup>223</sup> Citado por Fernando Vallejo em entrevista a María Sonia Cristoff, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de junho de 2004.

<sup>224</sup> Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 [2002] p.41

tercera persona como si fuera: soy director de cine que mira por el lente mágico con el ojo eximio y todo lo ve y lo sabe” (*Años de indulgencia*, p. 88) A primeira pessoa de Vallejo reflete sobre a própria narrativa, desfazendo assim a ilusão de transparência do relato, mostrando o lado ilusório da captação da experiência. Este efeito chega ao extremo em *La rambla paralela*, onde o narrador se parece muito com os anteriores, mas agora está desdobrado, como olhando-se de fora, pois ele fala depois da morte: “...fui al baño, busqué a tientas el apagador, prendí el foco y entonces vi en el espejo al hombre que creía que estaba vivo pero no...” (p.10)

Dessa maneira, a partir de um narrador “morto” que relembra sua vida, narrador que continua se parecendo muito com Fernando Vallejo, explicita-se o que de qualquer forma já estava presente nos romances anteriores: a ambigüidade que se instaura entre a referência ao sujeito biográfico e as auto-referências do relato que cortam a ilusão de transparência da representação.

### A violência da letra: o aspecto etnográfico

Se essa voz auto-ficcional é característica de toda a obra narrativa de Vallejo, em *La virgen de los sicarios* ela se combina, e daí a particularidade desta novela, com um olhar etnográfico. Quer dizer que o narrador mergulha num contexto cultural, que é alheio tanto para si próprio quanto para o leitor; e desse mergulho resulta a narrativa de um choque cultural. O relato narra a excursão de um gramático a um mundo marginal. Esta perspectiva afirma assim um pacto com o leitor: como o etnógrafo, o narrador escreve para leitores que pertencem a seu próprio mundo letrado e que, portanto, não *compartilham* o mundo da cultura que se narra: “Ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota, que cristiano común y corriente como usted o yo no puede subir a esos barrios sin la escolta de un batallón: lo ‘bajan`.” (p.43)

O narrador possui diante do leitor um *plus* de conhecimento, mas este conhecimento não é do tipo que tem o narrador onisciente, quer dizer, não é um conhecimento diegético, sobre o desenvolvimento mesmo da história, mas sim um saber extra-diegético, sobre (antropológico, lingüístico e cultural) sobre o imaginário das “comunias”. Diz, por exemplo, o narrador:

*Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años (...) Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo (p.10).*

Ao longo de todo o romance o narrador repete este gesto de interromper o relato para traduzir o jargão que utiliza “el niño” para uma linguagem culta:

*“El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa”, comentó Alexis, mi niño, cuando le conté el suceso (...) con “el pelao” mi niño significaba el muchacho; con “la pinta esa” el atracador; y con “dibió de” significaba “dibió” a secas: tenía que entregarle las llaves. ( p.27)*

O narrador estabelece um lugar de privilégio lingüístico diante da linguagem das comunias e ostenta freqüentemente marcas da sua cultura literária através de citações e comentários eruditos e livrescos. Por exemplo, ele transforma o “hijueputa” no cervantino

“hideputa” (p.25), assinala como seus pensamentos vem às vezes em “versos alexandrinos” (p.41) e alude constantemente à lingüística ou à literatura como pretexto de sua crítica culturalista ao caos social.

*(Alexis) no habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que más hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo), más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revolver, la policía..... Un ejemplo: “¿Entonces qué, parece, vientos o maletas?” ¿Qué dijo? Dijo: “Hola, hijo de puta”. Es un saludo de rufianes (p. 31)*

Operando entre o jargão marginal e a “norma culta”, entre oralidade e escritura, a tradução não é apenas uma operação lingüística, mas também cultural<sup>225</sup> (que sublinha as diferenças sociais) e ideológica, convertendo a atualidade em degradação de um passado idealizado. A “violência interpretativa”, gramatical e lingüística, se estende à cultura e aos habitantes da urbe. Na Medellín idealizada de outrora, *antes* da “podredumbre” contemporânea, tudo (as classes sociais, a religião, a família) estava no seu lugar,

*Mira Alexis, tú tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir, pero desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en ese mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol. Cuando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas. Dan grima, dan lástima, dan ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el*

<sup>225</sup> O conceito de tradução cultural tem uma dupla acepção teórica: por um lado, a antropologia britânica (Godfrey Lienhardt y Ernest Gellner) e por outro, a reflexão anti-hermenêutica de Benjamin sobre a tarefa do tradutor. “A partir de Benjamin, ocorre um reenquadramento conceitual da tradução na sua relação com língua, texto e cultura, assumida como metáfora que designa o problema central da condição pós-colonial” (Segundo Marildo Nercolini y Ana Isabel Borges. “Tradução cultural: transcrição de si e do outro”, em Revista *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano VIII, N°9, 2003, p.140)

*rodadero de la eternidad, y que desocupen la tierra y no vuelvan más ( p. 17).*

Na perspectiva do gramático, a “degradação” que sofre o espanhol é equivalente ao “abaratamiento da existência” na cultura de massas e, especialmente na marginalidade social. Neste sentido, não é por acaso que o narrador seja precisamente um gramático (e é bom lembrar que o primeiro livro de Vallejo é *Logoi. Una gramática Del lenguaje literario*<sup>226</sup>). Como mostra Jesús Martín-Barbero, “en pocos países la violencia del letrado producirá relatos tan largamente excluyentes – en el tiempo y en el territorio- como en Colombia”<sup>227</sup>, país no qual, assinala o historiador Malcom Deas, “la gramática, el dominio de las leyes y los misterios de la lengua fueron componente muy importante de la hegemonía conservadora que duró desde 1885 hasta 1930, y cuyos efectos persistieron hasta tiempos mucho más recientes”<sup>228</sup>. De fato, segundo Deas, nessa época, o domínio da gramática parecia ser um dos requisitos indispensáveis para aceder ao poder político.

No final do século XIX, o movimento da “Regeneração”, encabeçado pelo presidente Rafael Nuñez pretendia ordenar e unificar um país fragmentado pelas lutas civis ao redor de um Estado autoritário e da Igreja Católica. Foi uma tentativa de incorporar o país à economia-mundo, modernizando o aparato estatal, mas ao mesmo tempo era um movimento culturalmente muito conservador e tentava evitar que entrassem as idéias que sustentavam a modernização nos outros países do mundo. A principal figura desse movimento, que estabeleceu as bases da nação colombiana moderna, foi um gramático, Miguel Antonio Caro (1843-1909), que foi quem redigiu a constituição de 1886, que permaneceu vigente na Colômbia por mais de um século. Miguel Antonio Caro considerava que a tradição espanhola e católica devia permanecer nos povos americanos “pura e incontaminada”, como a língua. A esta, ele impôs normas, restrições e regulações. Poucos tinham acesso à educação: os saberes letrados, a fé católica e o hispanismo eram de domínio de uns poucos que com isso legitimavam seu direito ao poder e excluíaam do

<sup>226</sup> Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática Del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

<sup>227</sup> Barbero, Jesús Martín. “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”. En *Artelatina*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.p.148

<sup>228</sup> Deas, Malcom. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre histopria politica y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo, 1993. p.35 citado por Barbero, 2000. p. 148

projeto de nação as maiorias mestiças e indígenas. Os letrados conquistaram assim posições privilegiadas. Em parte pelas condições geográficas, mas também pelas agitações políticas, no território colombiano do século XIX a presença do Estado era muito fraca. Na maioria dos lugares os letrados “funcionais”, o padre e o tabelião foram as pessoas que serviram de intermediários entre a população e os representantes do Estado.

Foi notável a presença dos gramáticos no poder no que se chamou de República Conservadora<sup>229</sup>. Além do próprio Miguel Antonio Caro (presidente entre 1894 e 1898), José Manuel Marroquín (presidente entre 1898 e 1900)<sup>230</sup>, Marco Fidel Suarez (presidente entre 1918-1921). Todos os gramáticos, mas Caro principalmente, eram provenientes de famílias que tinham feito parte das hostes de letrados durante a Colônia e, graças a isso, tinham se inscrito no processo político da República depois da Independência sem que fosse necessário para isso legitimar seu direito à condução da nação por outras vias que não o uso correto da Letra. Na busca do significado dessa preocupação pelo idioma, Malcom Deas considera que "el interés radicaba en que la lengua permitía la conexión con el pasado español, lo que definía la clase de república que estos humanistas querían"<sup>231</sup>.

Miguel Antonio Caro junto com Rufino José Cuervo, outro gramático, estabeleceram o que era ser um católico e qual era o castelhano que se devia falar; mostraram também quais eram os “erros” e os “desvios” que afastavam a milhares de colombianos do bom uso da língua. Miguel Antonio Caro fundou na Colômbia (em 1872) a Academia Colombiana de Letras, a primeira do continente americano, feita de acordo com os moldes da academia espanhola. Em 1881 ele leu o discurso da Junta Inaugural, no qual considerava a instituição como parte fundamental da condução da nação. Na língua se consignam a ordem divina e a moral, e, portanto, a política. A defesa do uso correto da língua é um agente civilizador que evita a queda na barbárie. Assim, a gramática vira moral de Estado, impondo sua ordem a serviço da exclusão social.

Ora, nesse contexto, a figura do narrador–gramático de Vallejo adquire outro destaque. Ao mesmo tempo em que explica o jargão para o leitor, ele corrige a dicção e a

<sup>229</sup> Jorge Nuñez, ideólogo da “Regeneración”, não era gramático e sim escritor.

<sup>230</sup> Além das obras literárias, Marroquín escreveu os seguintes livros: *Tratado de Ortología y Ortografía de la Lengua castellana*, *Lecciones elementales de retórica y poética*; *Diccionario ortográfico y Exposición de la Liturgia*.

<sup>231</sup> Deas, Malcom. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo, 1993. p.47 citado por Barbero, 2000. “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”. En *Artelatina*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.p.148



sintaxe popular e exerce uma forte crítica à cultura de massas, remetendo assim ao papel de exclusão social que a gramática historicamente cumpriu na Colômbia. A seguinte afirmação de Vallejo é bastante significativa para nossa argumentação: “Amo a los gramáticos, de este idioma y de todos: (...) A los compiladores de diccionarios ociosos (...) Y a los honorables miembros de la Real Academia Española de la Lengua, bien sea de número o bien sea honorarios, (...) y demás académicos correspondientes hispanoamericanos de las Academias [de Letras]”.<sup>232</sup>

Conservador, como se apresenta o autor, o narrador de *La virgen...* afirma uma língua literária dominante frente à língua falada (como no exemplo acima citado: “*con ‘debió de’ significaba ‘debió a secas’*”). Por isso, a tradução vira uma operação ideológica, na qual se põem em jogo não somente opções lingüísticas, mas, através delas, posições do sujeito. Preferimos “posições do sujeito” ao invés de “identidades” porque o primeiro conceito remete a uma idéia de mobilidade, uma posição é um “lugar” ou um “ponto de vista” que pode variar dentro do âmbito do discurso<sup>233</sup>. As *posições de sujeito* articulam uma série de elementos, como assinala Homi Bhabha:

*The move away from the singularities of “class” or “gender” as primary conceptual and organizational categories, has resulted in an awareness of the subject positions – of race, gender, generation, institutional location, geopolitical local, sexual orientation- that inhabit any claim to identity in the modern world.*<sup>234</sup>

Traduzindo os termos do adolescente, o narrador dá conta, ao mesmo tempo, das “posições do sujeito” dos personagens (Alexis, Wilmar), de si mesmo (como “estrangeiro” nas comunas, não como “turista” mas como “etnógrafo”, alguém que aprende a língua dessa cultura) e do leitor implícito (como alguém definitivamente alheio a esse mundo).

<sup>232</sup> Vallejo, Fernando. Entrevista a Cesar Güemes, em *La jornada*, Mexico, Jueves 9 de enero de 2003.

<sup>233</sup> Segundo a definição de Davies e Harre: “A subject position incorporates both a conceptual repertoire and a location for persons within the structure of rights for those that use that repertoire. Once having taken up a particular position as one's own, a person inevitably sees the world from the vantage point of that position and in terms of the particular images, metaphors, storylines and concepts which are made relevant within the particular discursive practice in which they are positioned. At least a possibility of notional choice is inevitably involved because there are many and contradictory discursive practices that each person could engage in”. Davies, Brownyn and Hrarre, Rom. “Positioning. The discursive production of the self”, disponível em

<http://www.massey.ac.nz/~alock/position/position.htm> accedido el 05/01/05

<sup>234</sup> Bhabha, Homi. *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1994. p.1

A violência é o denominador comum entre a gramática e o olhar cultural nostálgico-reacionário do narrador sobre a cidade. Assim, a tradução produz um “efeito glossário” que converte esse imaginário urbano-marginal em algo exótico disposto ao “consumo” do leitor. A tradução excede assim o aspecto lingüístico e estético e se inscreve no âmbito da cultura.

A tradução cultural define uma relação na qual o outro é percebido ao mesmo tempo como ameaça e como objeto de desejo pelo narrador. Ora, precisamente, “a tradução cultural pede uma relação erótica (...) em que certamente os sujeitos saem diferentes no final do processo, transformados”.<sup>243</sup> No final da novela, o narrador mimetiza sua linguagem com a dos seus amantes, por exemplo: “*D’íai, del bus, nos seguimos pal barrio de Boston, a que conociera Wílmor la casa donde naci*” (p.149). E também vai mimetizando sua consciência, deixando de se surpreender com os crimes cometidos pelos garotos; ao contrário, até justificando-os. Por exemplo, na cena na qual o narrador vai andando na rua com Wilmar e ouve um homem assobiando, o que ele considera “una afrenta personal, un insulto (...) que un hombre inmundo silbe usurpando el lenguaje sagrado de los pájaros” (p.141) Wilmar “sacó un revolver y le propinó un frutazo en el corazón” e, acrescenta o narrador, “con la conciencia tranquila de quien va a misa seguí mi camino” (p.142) Até concluir: “Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede” (p.143).

Quer dizer que o desprezo do narrador diante da “outridade” cultural é ambíguo. E essa ambigüidade está marcada pelo desejo erótico que ao mesmo tempo expõe a diferença (social e geracional) e a sutura. A dominação lingüística encontra seu reverso na relação sexual, na qual o desejo inverte os papéis e o narrador passa a ser “dominado” pelo garoto:

“¿Tenía una compensación ese tormento a que *me sometía* Alexis, mi éxodo diurno por las calles huyendo del ruido y metido en él? Sí, nuestro amor nocturno”. A violência da letra que corrige a linguagem “marginal”, encontra seu reverso na fascinação erótica que esse outro exerce sobre o narrador. Ao mesmo tempo em que as “comunas” são mostradas como espaços do refúgio social, elas também aparecem como “excitantes” e cheias de corpos apeteceíveis, jovens prontos para o “consumo” erótico: “de las comunas de Medellín

---

<sup>243</sup> Nercolini, Marildo e Borges, Ana Isabel. “Tradução cultural: transcrição de si e do outro”, em *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano VIII, N°9, 2003, pp.138-154

la nororiental es *la más excitante*. No sé por qué, pero se me metió en la cabeza. Talvez porque *de allí, creo yo, son los sicarios más bellos*” (p. 64). Uma espécie de economia perversa faz de Alexis ao mesmo tempo corpo erótico e parte da humanidade-bazófia, multidão amorfa entregue ao futebol e ao barulho da cultura de massas. Assim, a língua do Outro, tanto quanto seu corpo, são ao mesmo tempo objetos de crítica e de apropriação erótica. Portanto, a tradução que faz o narrador não serve apenas para uma melhor compreensão ou uma melhor comunicação com o leitor, mas expõe principalmente, uma tensão no interior da cultura nacional. Como veremos a seguir, a operação implica uma forma de escrever *contra a nação*, mas também contra uma determinada tradição literária.

### Conflito de representação na narrativa pós-*boom*

Apesar de o gesto de Vallejo consistir em “odiar la patria y aborrecer la madre”<sup>235</sup>, a narrativa auto-etnográfica de Fernando Vallejo é também uma narrativa nacional. Diz o narrador de *La virgen de los sicarios*: “¿Pero qué me preocupa a mí Colombia si ya no es mía, es ajena?” (...) “yo no soy de aquí, me avergüenzo de esta raza limosnera” (p.19). Segundo Josefina Ludmer, Vallejo (como o brasileiro Diogo Mainardi e o salvadorenho Horacio Castellanos Moya) registra as vozes contemporâneas anti-nacionais e as põem em cena, “as performanceam...” E o fazem “com um ritmo, um tom e uma repetição tal que reproduzem em negativo as vozes da constituição da nação e sua história” (2005, p. 80). As referências “contra Colômbia são inúmeras em todos os romances: “País mío de ladrones” (LDA, 244) ... “Em Colômbia nada sirve” (LDA, 247) “está irremediavelmente perdida (EF, p.20).

Assim, o que estes textos dos anos noventa mostram é que a constituição da nação e a sua destituição têm as mesmas regras e seguem uma mesma retórica. Daí que a insistência na gramática, na correção lingüística, pilar da fundação da nação, não seja contraditória com o desprezo pela nação, com a profanação da nação. O gramático se torna assim uma figura ambivalente.

Por outra parte, a retórica da profanação da nação, cujo centro é a língua, toca também o limite do literário; situa-se numa etapa pós-literária “depois do fim das ilusões modernas: depois do fim da autonomia e do caráter “alto” , “estético” da literatura” (Ludmer, 2005p. 84).

O gesto de Vallejo, escrever contra a pátria, contra a mãe e “contra a imaginação” (Christophe Donner) pode ser lido também como uma forma parricida: escrever contra o “pai” literário, quer dizer, contra García Márquez, e contra “Macondo” como fábula de identidade nacional (e latino-americana) que de alguma maneira representa a operação ideológica do *boom* dos anos 60 e 70.<sup>236</sup>

<sup>235</sup> Astutti, Adriana. “Odiar la patria y aborrecer la madre: Fernando Vallejo”. En Boletín/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, diciembre 2003. p. 107

<sup>236</sup> A coletânea de artigos críticos *Mas allá del boom: Literatura y Mercado*. México: Marcha Editores, 1982, oferece um panorama de definições e opiniões bastante completo.

Segundo Gonzalo Aguilar,

(...) *las fundaciones narrativas de la nacionalidad que entregó el boom latinoamericano no son ni siquiera parodiadas en Vallejo. Aparecen más bien como quimeras ridículas a las que es mejor olvidar. (...) Ante las épicas de fundación del boom, la voz de Vallejo (como la de Reinaldo Arenas, Roberto Bolaño o Rodrigo Rey Rosa) parece el saldo sobreviviente de una fundación mal hecha, construida sobre la base de exclusiones y silenciamientos*<sup>237</sup>.

Quase todos os romances do *boom* criaram uma visão mítica da realidade, uma “realidade latino-americana” que encontraria seu correlato formal no realismo mágico, considerado como forma “autenticamente latino-americana”, e inclusive “expressão natural” de uma região na qual “a própria realidade é maravilhosa”, segundo Alejo Carpentier.<sup>238</sup> Por essa razão, Macondo se converteu num lugar mítico latino-americano, “un sitio que contiene todos los sitios”, segundo outro representante do *boom*, Carlos Fuentes<sup>239</sup>. Na leitura dos contemporâneos ao *boom*, o relato da fundação de Macondo representa o relato da fundação do continente latino-americano, incluindo todo o “real” documentado, mas também as lendas e fábulas orais, “para decirnos que no debemos contentarnos con la historia oficial, documentada”<sup>240</sup>. Macondo seria a metáfora do misterioso, do mágico real de América Latina, sua essência inominável pelas categorias da razão e pela cartografia política e científica. Assim, o realismo mágico foi considerado a “expressão autêntica” do continente, ou seja: o correlato da identidade latino-americana. A ficção do *boom* “atravessada de uma desbordante alegria vital”<sup>241</sup>, assume assim o clima otimista dos anos sessenta, anos do triunfo da revolução cubana e da conseqüente euforia a respeito do futuro do continente que somente será demolida no final dessa década, com a instalação das ditaduras militares.

Na visão ufanista dos autores do *boom* e de seus enaltecidos, a literatura participa de uma “gesta heróica”, construindo uma versão não eurocêntrica da história latino-

<sup>237</sup> Aguilar, Gonzalo. “El color de la violencia”. *Clarín*, Buenos Aires, 18 de enero de 2003

<sup>238</sup> Carpentier, Alejo. Prólogo a *El reino de este mundo*. Buenos Aires, Librería del Colegio: 1980. p.12

<sup>239</sup> Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972. [1969] p.66

<sup>240</sup> Fuentes, Carlos. 1972 [1969], p.62

<sup>241</sup> Halperin Donghi, Tulio. “Nueva narrativa y Ciencias Sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”. En AA.VV. *Mas allá del boom: Literatura y Mercado*. México, Marcha Editores, 1982. p.154

americana e ao mesmo tempo conquistando a universalidade mediante a modernização na técnica narrativa, incorporando-se definitivamente ao cânone ocidental. Na formulação crítica contemporânea de Carlos Fuentes em relação ao *boom*, o romance ocupa o lugar da *utopia*:

*Creo que se escriben y se seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad. Entonces esas obras, esos Pasos Perdidos, esas Rayuelas, esos Cien años de Soledad, esas Casas Verdes, esas Señas de Identidad, esos Jardines de Senderos que se bifurcan, esos Laberintos de la soledad, esos Cantos Generales, aparecerán como ‘las mitologías sin nombre’ (...) que anuncia nuestro porvenir.<sup>242</sup>*

Ora, trinta anos depois, uma leitura retrospectiva do *boom* não pode deixar de assinalar suas contradições. A esse respeito há uma excelente avaliação feita por Idelber Avelar. Ele considera que o *boom*

*(...) más que el momento en que la literatura latinoamericana “alcanzó su madurez” o “encontró su identidad” (“un continente que encuentra su voz” fue la consigna fonotno-logocéntrica repetida hasta la saciedad en aquel entonces) puede definirse como el momento en que la literatura latinoamericana, al incorporarse al canon occidental, formula una compensación imaginaria por una identidad perdida.<sup>243</sup>*

Segundo Avelar, o *boom* representa o momento culminante da profissionalização do escritor latino-americano, processo que começou no século XIX, mas que deu um pulo qualitativo com a explosão do mercado editorial na década de sessenta. Ao se tornar autônomo, o escritor perde sua relação com o aparato estatal, espaço em que muitos escritores encontraram seu modo de sobrevivência desde os tempos dos processos de independências nacionais. O preço a pagar pela autonomização do campo estético, que

<sup>242</sup> Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972. [1969] p.98

<sup>243</sup> Avelar, Idelber. *Alegorias da derrota*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. p. 53.

passa a depender das leis de mercado, é a “desaparição da aura”, o que dará lugar a um paradoxo desconcertante: o momento em que a literatura se faz independente como instituição coincide com o colapso de sua tradicional razão de ser no continente. A literatura tinha florescido à sombra de um precário aparato estatal, agora que o Estado está cada vez mais tecnocrático ele dispensa seus serviços e, ao mesmo tempo, a literatura deixa de ser instrumento chave na formação de uma elite letrada e humanista.

Como corretamente argumenta Avelar, a autonomização do campo literário por via da consolidação do mercado editorial é correlativa a sua desaturatização, ou seja, à redução do livro a mercadoria, a puro valor de troca. O *boom* teria respondido à perda da “aura religiosa do estético” com uma “substituição da política pela estética” (p. 43). Ele implica uma tentativa de dar conta de uma impossibilidade fundamental para as elites, em virtude da própria modernização, de instrumentalizar a literatura para o controle social. “El boom no es otra cosa que luto por esa imposibilidad, es decir, luto por lo aurático”.<sup>244</sup>

O tom celebratório da crítica do período seria uma operação substitutiva que tenta compensar não somente o subdesenvolvimento social, mas também a perda do estatuto aurático do objeto literário. E essa vontade compensatória, diz Avelar, é própria tanto da crítica quanto dos romances do *boom*: *Cien Años de Soledad*, *Los pasos perdidos* e *La casa verde* coincidem em apresentar alegorias de uma fundação – através da escritura -operando para além das determinações sociais. Segundo Avelar, a insistente tematização da escritura nestes romances cumpria uma operação retórico-política: eles parecem retornar a um momento prístino no qual a escritura inaugura a História, em que nomear as coisas equivale a fazê-las existir, quer dizer, trata-se de uma reivindicação da escritura literária dentro de uma modernização que cada vez mais prescinde dela. Na mitologia do *boom*, a literatura era a possibilidade de reinscrever as fábulas de identidade (de um tempo mítico pré-moderno) no interior de uma teleologia da modernização. Mas essa possibilidade encontra seu fechamento histórico com as ditaduras militares, que esvaziam a modernização de todo conteúdo progressista, e, portanto, a função substitutiva da literatura (a da escritura literária como entrada épica no primeiro mundo) estava destinada a desaparecer.

---

<sup>244</sup> Avelar, Idelber. *Alegorias da derrota*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, p.49

Para nossa argumentação, a reflexão de Avelar é muito pertinente ainda que o processo histórico colombiano dos últimos trinta anos seja diferente do caso das ditaduras do Cone Sul. Em primeiro lugar porque o cenário no qual dialogam os escritores do *boom* não se limita às fronteiras nacionais, pois tem precisamente como um dos seus efeitos a criação – além da imagem da identidade latino-americana – de um mercado literário continental. Além disso, se a reflexão de Avelar sobre os efeitos do *boom* e o saldo das ditaduras na literatura contemporânea serve para pensar a posição de Vallejo, é também porque ainda que a Colômbia não tenha vivido um governo ditatorial do tipo vivido na Argentina, Chile ou Brasil, também nesse país o processo de industrialização destes anos mostrou sua capacidade extremamente restrita para incluir a massa crescente de população dentro do projeto modernizador. A Colômbia foi um dos poucos países da América Latina que conservou quase permanentemente o caráter de democracia civil neste século; apesar dos militares influírem muito nas decisões políticas, eles não tomaram o poder (exceto num breve período entre 1951 e 1953 e entre 1957 e 1958). No entanto, a democracia colombiana tem tantas falências (por exemplo, clientelismo, fraude eleitoral) que Daniel Pécaut se pergunta se ela não será apenas uma falsa aparência. Segundo Pécaut:

*La violencia es consustancial al ejercicio de una democracia que, lejos de referirse a la homogeneidad de los ciudadanos, reposa en la preservación de sus diferencias "naturales", en las adhesiones colectivas y en las redes privadas de dominio social y que, lejos de aspirar a institucionalizar las relaciones de fuerza que irrigan la sociedad, hace de ellas el resorte de su continuidad.*<sup>245</sup>

Ora, em relação ao diagnóstico de Avelar, por intermédio de uma postura *cínica* a escritura de Vallejo produz um duplo deslocamento.<sup>246</sup> Por um lado, a novela adota cínicamente uma linguagem midiática (brevidade, rapidez, concisão, ação, violência), que corresponde a um tipo de recepção estética que o narrador critica. A utilização dessa linguagem pertencente à cultura de massas, que paradoxalmente é alvo de críticas no romance, implica (ao contrário do romance do *boom*) o reconhecimento de uma “derrota da

<sup>245</sup> Pécaut, Daniel. *Orden y Violencia*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones/ CEREC, 1987. p.17

<sup>246</sup> Azevedo, Luciene. Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina - dos anos 90 aos dias de hoje). Tesis de Doutorado apresentada na UERJ, dezembro de 2004. Inédita. p.31



literatura” (em termos de Avelar) e de sua capacidade restitutiva que reverte cinicamente sobre a posição do gramático no romance.

Por outro lado, ao adotar o ponto de vista do preconceito social, o desprezo pelo outro marginal (um ponto de vista que o sentido comum chamaria “politicamente incorreto”), o narrador agita a bandeira branca da “derrota política”. O narrador encarna os preconceitos sociais e os assume como próprios, fazendo assim o jogo do inimigo.

Os camponeses, os marginais, os pobres são vistos como uma condição infra-humana, como hordas que somente buscam se reproduzir para engrossar os cinturões de miséria: "esa gentusa agresiva, abyecta, esa raza depravada y subhumana,..." (p.65). "No hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano, no hay alimaña más dañina, más mala. Parir y pedir, matar y morir, tal su miserable sino." (p.84) "Mi fórmula para acabar con ella no es hacerle casa a los que la padecen (la pobreza) y se empeñan en no ser ricos: es cianurarles de una vez por todas y listo." (p.68) Trata-se de um *realismo sujo* que, como avesso do *realismo mágico*, opõe – em termos pouco conciliadores –, as diferenças sócio-culturais e oferece uma visão degradada da cena social latino-americana.

Mas o gesto do narrador contra o “politicamente correto” entra em contradição com a opção por uma estética que abandona a idéia (redentora) da literatura como um universo estético diferenciado da cultura de massas, e permite ler uma crítica “pelo avesso”. Neste sentido cínico é que a narrativa de Vallejo pode ser pensada como *performática*. Luciene Azevedo estabelece que a “performance de resistência” surge “pela ambivalência de uma posição que mimetiza aquilo que pretende criticar, performando o elogio da brutalidade” e continua afirmando que:

*A ambivalência característica da performance, encarada como uma posição de sujeito estratégica que implica um único movimento de imitação exagerada e crítica em relação à ordem que pretende ser contestada, é capaz de repensar o transgressivo não meramente como prática disruptiva, mas como uma ferramenta capaz de expor as fraturas da superfície aparentemente lisa da ordem.*<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> Azevedo, Luciene. Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina - dos anos 90 aos dias de hoje). Tesede Doutorado apresentada na UERJ, dezembro de 2004. Inédita. p.31

A operação de Vallejo consiste em produzir, ao mesmo tempo, uma crítica à sociedade de massas e às utopias compensatórias da literatura. Em outras palavras, uma crítica à cultura do outro (do marginal) e à própria (do gramático). Ao mesmo tempo se apresenta uma nostalgia por uma idade de ouro perdida (a Nação) e uma mímese da linguagem da mídia e da cultura de massas que se critica. Ao mesmo tempo uma correção lingüística de gramático e uma crítica à Nação que eles fundaram. Ao mesmo tempo um desprezo e um fascínio pelos marginais da sociedade. Como assinala Gonzalo Aguilar, “en su recorrido hacia el pasado, las novelas de Vallejo no tienden a construir una épica, a fundar ningún orden social imaginario ni a entregarnos *ningún mito compensatorio*. Los mitos con los que se cruza en su camino reciben su sorna y su mordacidad desmesurada.”<sup>248</sup>

Evidentemente, a linguagem cínica e corrosiva da representação da marginalidade urbana prevêem contra qualquer tipo de proposição política e contra qualquer um dos riscos que Hal Foster assinala para o paradigma etnográfico na arte (o de patrocínio ideológico, o de acreditar que “o outro está na verdade”, o de se cair na “fantasia primitivista”). No caso de Vallejo, a dramatização de si que produz o sujeito autoral, o cruzamento entre a autoficção e a ficção etnográfica, é sem dúvida um elemento chave da postura cínica que, perante uma realidade social degradada, não deixa aparecer nenhuma possibilidade de redenção.

---

<sup>248</sup> Aguilar Gonzalo. “El color de la violencia”. *Clarín*, Buenos Aires, 18 de enero de 2003

**3.3 Washington Cucurto:**  
*A arte da performance*

### Narrativa e performance

Poder-se-ia dizer que *Noches Vacías* e *Cosa de Negros*, de W. Cucurto, são “auto-etnografias” no sentido que Mary Louise Pratt dá ao termo como etnografias “de dentro” (segundo assinalamos anteriormente), pois o narrador forma parte do mundo da “cumbia”. No entanto, o jogo estabelecido entre narrador e autor complica a categoria de auto-etnografia.

Trata-se de um autor, Santiago Vega, que inventou um personagem, “Washington Cucurto”, sob cujo pseudônimo escreve (e vive). É esse nome que aparece na capa dos livros e assim é conhecido no meio literário. Não existe um “autor real”, oculto sobre a máscara do pseudônimo, pois ambos co-existem na composição da figura autoral: Washington Cucurto é o personagem (exterior e anterior ao texto) que Santiago Vega assume na vida real. Cucurto nasceu em San Juan de La Maguana, República Dominicana; Santiago Vega, num bairro suburbano da província de Buenos Aires. No entanto, não é possível traçar uma linha divisória clara entre o sujeito “real” e o personagem “fictício”. Por exemplo, misturando a biografia de um e de outro, na orelha de *Cosa de Negros* diz: “Washington Cucurto nació en Argentina, 1973.”

Se pensarmos a narrativa autoficcional como uma dramatização de si, no caso de Cucurto essa dramatização é levada ao extremo porque ele compõe explicitamente um personagem diferente do autor.

Ao se colocar no campo literário a partir da ficção de um autor dominicano, de um “outro” que vem de fora e que pertence ao mundo da “cumbia”, Santiago Vega radicaliza a proposta que assinalamos para o caso de Fernando Vallejo e tira vantagem da sua “outridade” cultural, como ele próprio diz, para poder “deshacerse del peso de la literatura y escribir en forma más libre”<sup>249</sup>. A condição de estrangeiro o exime do peso da tradição nacional e não é por acaso que o personagem Washington Cucurto venha de um país com escassa tradição literária como é a República Dominicana.

Por outro lado, o fenômeno de Washington Cucurto se diferencia de outros casos em que o escritor usa um pseudônimo, ou heterônimos como Fernando Pessoa, onde os

---

<sup>249</sup> Cucurto, citado por Klinger, Diana. “Portuñolísimo”. *Página 12. Suplemento Radar Libros*. Buenos Aires, 25 de febrero del 2004.

diferentes personagens existem somente como “figuras autorais”, como “marcas registradas” dos textos. Mas Cucurto é um personagem que transcende o texto e intervém na vida literária como tal. Talvez o caso de Cucurto se pareça com o de Glauco Mattoso, que também circula e é conhecido com esse pseudônimo. Mas no caso do poeta brasileiro, o pseudônimo não cria um personagem diferente da pessoa real<sup>250</sup>, o que é precisamente o projeto de Santiago Vega.

Por isso, os textos de Santiago Vega somente podem ser pensados no “contexto Cucurto”: Cucurto como *performance*, como agitador cultural. Sua imagem de autor está intrinsecamente ligada à editora que ele dirige, Eloísa Cartonera. Trata-se de um projeto social comunitário sem fins lucrativos que começou a tomar forma a partir da crise de 2001, quando a moeda local se desvalorizou e se aprofundaram os índices de desemprego e de marginalidade. Nessa época começaram a tomar as ruas da cidade grandes grupos de pessoas chamados “cartoneros”<sup>251</sup> que recolhiam papel, vidros e metais para sobreviver. A editora de Cucurto utiliza o papel que compra dos “cartoneros” para a fabricação dos livros. O catálogo conta com escritores reconhecidos, como os argentinos Ricardo Piglia, César Aira e Rodolfo Enrique Fogwill; os chilenos Gonzalo Millán e Sergio Parra; o brasileiro Haroldo de Campos e o peruano Osvaldo Reynoso; assim como vários outros escritores inéditos. No local onde funciona a editora e onde se vendem os livros funcionava também uma quitanda que vendia a preços mais baratos que em outros locais. Assim se pretendia atrair as pessoas do bairro e fazer com que elas se aproximassem da cultura. Desta maneira, o projeto editorial *Eloísa Cartonera* funciona como uma dobradiça entre dois mundos que se excluem mutuamente. “Alta” literatura em *cartón pintado*<sup>252</sup> (papelão), cultura feita a partir do lixo.<sup>253</sup>

Da mesma maneira, a partir da *performance autoral*, o autor se inscreve num duplo registro: o letrado e o popular, e é a partir deste dado que nos propomos a ler as duas novelas de Cucurto. Ariel Schettini associa a estratégia de criação de um personagem (“o

<sup>250</sup> O pseudônimo Glauco-Mattoso vem do *glaucoma* que cegou o poeta.

<sup>251</sup> No Brasil corresponderia aos catadores de lixo.

<sup>252</sup> Expressão que, em espanhol, faz referência à idéia de simulacro, do falso, da impostura.

<sup>253</sup> Este projeto tem sido comparado por Maitena de Amorrortu com a “arte povera” (“Libros de cartón”. Disponible en [www.univision.com/content/content.jhtml?cid=350436](http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=350436), accesado el 30/01/2005). A “arte povera” é um movimento que surgiu na Itália em 1967. Denominado assim pelo crítico e curador Germano Celant, é uma arte pobre em materiais e rica em significados. Este movimento artístico se caracterizou por uma estética antielitista que incorporava materiais próprios da vida cotidiana e do mundo orgânico em protesto contra a desumanizante natureza da industrialização e do consumismo capitalista.

autor”) anterior ao texto e protagonista de tudo o que se escreva ou se diga à estratégia que utilizam os cantantes de *rap* americanos (brancos e negros) ou os cantores de “cumbia villera”<sup>254</sup> na Argentina. Segundo Schettini:

*Todos eles são sempre auto-referenciais, egomaniacos que ‘expressam’ a si próprios e a suas desventuras como única possibilidade de diálogo. Isso os faz, simultaneamente, parte de um ideal estético e de uma luta política. Tudo o que eles fazem será ao mesmo tempo ficção e antropologia.*<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Um tipo de “cumbia” da qual falamos adiante.

<sup>255</sup> Schettini, Ariel. “Las puertas del cielo”. Página 12, Suplemento *Radar Libros*. Agosto, 2003.

### Cultura letrada/ cultura popular

O enredo de *Noches Vacías* é mínimo, banal, resumível a múltiplas anedotas amorosas, narradas da perspectiva machista de um “latin lover”, como se autodefine o narrador de outra das novelas de Washington Cucurto, *Fer*<sup>256</sup>. Escrito numa linguagem desmedida, trata-se de um relato em primeira pessoa que oscila entre devaneios oníricos e as aventuras no “Samber”, um local de “cumbia” que o narrador frequenta todas as noites. Já em *Cosa de Negros* existe um fio argumentativo mais sólido, ainda que também dominado pelo absurdo: o protagonista, chamado “Washington Cucurto” (portanto ficção em segundo grau, pois é *alter ego* do autor enquanto personagem), é um saxofonista dominicano que chega a Buenos Aires para fazer uma apresentação de “cumbia” nas comemorações dos quinhentos anos da fundação da cidade. No meio do show, que resulta num estrondoso fracasso, os músicos se embebedam e o presidente da Nação é seqüestrado. Cucurto aproveita a confusão para fugir do palco e ir em busca de Arielina, “a única filha legítima de Eva Perón”. Os dois desencadeiam uma crise nacional que resulta num potencial conflito internacional entre Argentina e Paraguai.

O que interessa do nosso ponto de vista é que as duas novelas tratam sobre aventuras no mundo da *bailanta* (locais nos quais se dança “cumbia”), quer dizer, são excursões ao baixo, ao abjeto, ao submundo marginal de Buenos Aires. A cultura da “cumbia” é tão fundamental nestas narrativas que Cucurto as define como “cumbielas”: “una mezcla de cumbia y novela.”

A “bailanta” é muito mais do que um local para dançar; trata-se de um fenômeno que abrange toda uma subcultura marginalizada – ainda que massiva - que irrompe explosivamente na década de noventa, na Argentina menemista. Conhecida como “la movida tropical”, a “cumbia” tem suas raízes no gênero folclórico caribenho, mas na Argentina evoluiu de tal forma que adquiriu uma identidade própria, influenciada por ritmos folclóricos argentinos e, mais recentemente, incorporando elementos do pop, do rock e do rap. Suas letras versam sobre histórias de amor ou desamor e em outros casos fatos da vida tomados com picardia e alegria.<sup>257</sup> Surgida no interior do país, nos últimos

---

<sup>256</sup> *Fer*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera: 2003.

<sup>257</sup> Fonte: <http://www.muevamueva.com/mimusica/histo-cumbiaargentina.htm>

anos a “cumbia” se instala na cidade de Buenos Aires, mas como um fenômeno característico da marginalidade dos subúrbios, a ponto de uma das vertentes mais bem sucedidas na atualidade se conheça como “cumbia villera” (“cumbia da favela”). Nesta vertente, as letras costumam fazer uma censura ao trabalho e um elogio à ação delituosa. A relevância da cultura cumbiera no contexto da Argentina pauperizada do final de século não pode ser desconsiderada se se tem em vista, por exemplo, que o chefe de gabinete do governo de Nestor Kirchner, Alberto Fernandez, a associou diretamente ao aumento do delito. A respeito da “cumbia villera”, ele disse:

*Hace diez años no existían los niveles de pobreza que existen hoy, hace diez años no se había desarrollado una parte de la sociedad en la marginalidad absoluta, hace diez años no existía una cultura muy difundida en esos sectores de la sociedad que, entre otras cosas, piensan que el delito puede ser un modus vivendi.*

Nas palavras do funcionário, a “cumbia” é considerada ambigualmente tanto consequência da marginalidade social como uma causa da criminalidade.<sup>258</sup>

As novelas de Cucurto partem desse mesmo preconceito de classe e, explorando as mitologias e os jargões da bailanta, reciclam – a partir do humor e do absurdo – as letras de “cumbia”. O argumento inteiro de *Noches Vazias* se parece muito com o conteúdo de muitas letras de cumbia: um amor fugaz, uma paixão que começa no baile e acaba com uma gravidez não desejada. Enquanto pensa como fugir da esposa para ir à “bailanta”, o narrador pensa na letra da cumbia de Gilda: “Esta noche yo me escapo, y me voy al baile, esta noche me olvido de todo...” E diz: “Escucho a Gilda y me imagino que me escapo de ella, los dos solitos, a bailantar al Samber.” (...) “A mi me encanta la voz de Gilda (...) su aterciopelada, dulce voz...” (NV, p.43) Assim, ele reproduz na sua linguagem o tom cafona que caracteriza a cumbia.

Pois bem, poderíamos dizer que o uso literário da cultura popular não é nem novo nem original, ao contrário, faz parte de toda uma tradição já existente na literatura argentina, que tem em Manuel Puig um dos principais cultores. Dentro do cânone da

---

<sup>258</sup> Fernández se refere apenas à “cumbia villera” porque em sua versão tradicional as letras de “cumbia” versam sobre os típicos melodramas de amor. Mas o discurso de Fernandez é representativo da rejeição desta cultura por parte dos setores dominantes. Fuente: Diario *Página /12*, 5 de agosto de 2004.



literatura argentina, é preciso distinguir entre esse *uso literário* (quer dizer, uma *apropriação* por parte da assim chamada “alta cultura” dos gêneros populares) e a *representação* do popular, que historicamente aconteceu em termos de uma *tensão*. Veremos brevemente estas duas variantes para melhor situar a narrativa de Cucurto.

Segundo Ricardo Piglia, a *tensão* entre o mundo letrado e o mundo popular (daquele *outro* que carece de escritura) está na origem da literatura argentina. A dicção popular aparece pela primeira vez em *El matadero* (1840), de Esteban Echeverría, relato fundacional da literatura argentina, que narra a história de um letrado no encontro com as “massas selvagens” do ditador Rosas. No relato, há um nítido contraste entre a linguagem tosca e vulgar dos “selvagens federais” e a linguagem culta e refinada do “unitário”. A operação de exclusão se vê reforçada pela animalização do outro. Toda a narrativa se funda no contraste entre a civilização e a barbárie, entre o culto e o popular, sendo que o segundo termo do par aparece sempre como sujeito de uma violência extrema contra o corpo do “civilizado”. Como assinala Ricardo Piglia: “Echeverría narra así lo que sería la percepción alucinada y sombría que un intelectual tiene del mundo popular, esa *tensión* entre el intelectual y las masas: el otro es visto de un modo paranoico, porque lo que viene de ahí es la violación, la humillación y la muerte”.<sup>259</sup> Em *El Matadero*, Echeverría mostra o abismo que separa a cultura letrada da popular e os limites de sua classe para compreender esse universo outro.

De acordo com Piglia, este confronto entre o letrado e o *outro* tem sido contado com matizes e vai-e-vens ao longo de toda a história da literatura argentina. Por exemplo, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares deram sua versão em “La fiesta del monstruo” (relato que se faz presente em certos momentos em *Cosa de Negros*, como veremos mais adiante), onde se retoma a idéia da violência popular (agora encarnada nos peronistas) e com a representação das massas violentas se prolonga a impugnação moral que fazia Echeverría do abuso dos “selvagens federais” com o unitário: “muitos contra um”<sup>260</sup>. O conto relata a viagem de ônibus de seguidores de peronistas que vão assistir a um ato do “Monstruo”

---

<sup>259</sup> Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” conferencia pronunciada em el año 2000, en La Habana, reproducida en el suplemento *Radar Libros*, de *Página 12*, el 12/01/2001.

<sup>260</sup> Kohan, Martín. “Los animales domésticos”. En Zubieta, Ana María (comp). *Letrados iletrados*. Buenos Aires, Eudeba, 1999. p.79

(Perón) na Praça de Maio e depois começam a agredir a um judeu, acabando por assassiná-lo a pedradas.

Para Ricardo Piglia o confronto entre o letrado e o setor popular encontra um ponto de inflexão na literatura argentina em “Esa mujer” (1986), o conto de Rodolfo Walsh sobre Eva Perón, figura que condensaria o universo popular. No conto de Walsh haveria uma inversão da relação entre o intelectual e o outro, já que no conto, “ir al otro lado, cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror, sino que ir al otro lado permite encontrar en ese mundo popular, quizás, un universo de compañeros, de aliados”, como assinala R. Piglia.<sup>261</sup> Para Walsh o popular não é mais o lugar das massas violentas, mas, pelo contrário, o que narra Walsh em *Operación Masacre* é a violência das forças do Estado contra o povo.

Assim, com Walsh, mas também com Manuel Puig (ainda que de forma distinta), se quebra a história do choque entre a “alta literatura” e os “monstros”. A aliança de Manuel Puig com o popular não se dá, como em Walsh, no nível da *representação*, mas através do outro procedimento que mencionamos acima: a *apropriação de gêneros populares*.<sup>262</sup> Puig incorpora esse universo através da reciclagem do folhetim, do tango, do bolero, do cinema de Hollywood e do rádio-teatro. Neste sentido, haveria uma continuidade entre a literatura de Puig e a do Cucurto, ainda que os mecanismos de apropriação sejam distintos num e noutro caso.

Manuel Puig recicla os materiais considerados “baixos” pela alta cultura à maneira de uma estética *pop*. Segundo Graciela Speranza, tal como os artistas *pop*, Puig confundiu sua própria voz com a dos seus personagens e concebeu uma nova forma de escritura a partir de restos da cultura de massas mediante uma sutil transformação que os converte em arte, sem perder a propriedade objetiva que os vincula ao entorno cotidiano e sem produzir por isso efeitos paródicos ou críticos. Como os artistas *pop*, Puig, em seus romances, resistiu ao mandato moderno de invenção de uma marca pessoal inconfundível, levado pelo desejo democrático de destruir o mito individualista do estilo<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” conferencia pronunciada em el año 2000, en La Habana, reproducida en el suplemento *Radar Libros*, de *Página 12*, el 12/01/2001.

<sup>262</sup> Não podemos deixar de mencionar a Roberto Arlt que é o precursor de Puig na apropriação do popular na literatura argentina. Por outro lado, Walsh também faz uso do gênero policial que pode ser pensado em termos de apropriação.

<sup>263</sup> Speranza, Graciela. *Después del fin de la literatura* Buenos Aires: Norma, 2000.

Conclui Graciela Speranza:

Y si el pop liberó al arte de todo imperativo estilístico como criterio esencial con el cual reconocer, definir y legitimar una estética, reemplazando el arte de manifiestos por un arte en que todos los estilos son posibles, también Puig decretó a su modo - modesto y decidido a la vez - el fin de la literatura. Un final auspicioso, es evidente, de una literatura sujeta a los ideales de pureza del canon moderno, la jerarquía inflexible del gusto y la tiranía del estilo personal, hacia otra abierta a las mezclas irreverentes, el diálogo con otras artes, otras formas y otra sensibilidad.<sup>264</sup>

Em entrevista a Saúl Sosnowsky, em 1981, Puig diz: “Yo no vengo de ninguna tradición literaria, vengo de ver cine, oír radio y leer folletines”. Assim como Puig, Cucurto aborda a literatura a partir das margens, a partir dos materiais descartados pela cultura letrada. No entanto, os mecanismos de apropriação neste caso são diferentes pois nas suas novelas “o popular” não ingressa à maneira do *pop*, como reciclagem ou pastiche.

O que se produz nos romances de Cucurto é uma apropriação *cínica* que, longe de anular as hierarquias alto/baixo como no caso de Puig, sublinham-nas em termos de tensão. No entanto, essa tensão tem um caráter diferente daquela que aparece nos textos nos quais a representação do popular se dá por meio do traço estigmatizado da violência. No caso de Cucurto, a tensão se gera por meio da postura *cínica* que, através do humor, produz uma *elaboração estética* do estigma popular. Isto é evidente ao nível da língua que, por um lado, se constrói a partir da exacerbação dos traços dos jargões orais de certas “tribos urbanas” e por outro reproduz os preconceitos da cultura letrada.

Como afirma Martin Kohan, a premissa ideológica desta construção narrativa não é que as fronteiras e as estratificações culturais tenham caído ou se tenham reconvertido em empréstimos e passagens sem verticalidades hierárquicas, mas sim que as tensões culturais entre o alto e o baixo perduram. E perduram na mesma medida e pelas mesmas razões pelas quais perduram as tensões *sociais* entre o alto e o baixo<sup>265</sup>.

Cucurto constrói uma *farsa* com os materiais mais estigmatizados da cultura de massas, à qual pertence a “cumbia”. Daí a diferença entre a forma que aparece em *Noches*

<sup>264</sup> Speranza, Graciela. “La sonrisa de un enigma”. En *Clarín*, 2 de julio de 2000.

<sup>265</sup> Kohan, Martin. “Dos fantasías delirantes que abrevan en las tensiones entre lo culto y lo popular”. En *Suplemento Cultura y Nación*. Diario *Clarín*. 14 de junio de 2003.

*Vacías* e o uso que faz Manuel Puig das letras de tango em *Boquitas pintadas*, por exemplo. Há um detalhe significativo numa nota ao pé de página que se refere ao título da novela, onde se explica a sua procedência: "Noches vacías es una famosa cumbia interpretada por Gilda (Santa Fe, 1964-1997)". Esse esclarecimento demonstra que o narrador não conta com o saber do leitor. Se a canção é realmente “famosa” a explicação podia estar sobrando. No entanto, ela não sobra. Porém, como assinala Martín Kohan, não acontece o mesmo com as epígrafes das letras de tango de Le Pera ou de Agustín Lara, usados por Puig em seus romances, que não requerem nenhuma explicação. Diferente do caso de Puig, onde a cultura de massas ingressa como elemento que já faz parte do imaginário do leitor, aqui o esclarecimento sobre o título da canção de Gilda marca uma cisão no texto entre o leitor implícito e o universo das referências culturais.

À maneira do etnógrafo, tanto este narrador como o de *La virgen de los sicarios* submergem num espaço cultural e produzem um relato para um leitor alheio a ele. Mas a diferença do narrador do Vallejo, Cucurto não utiliza o registro culto, mas sim o do próprio universo marginal e raramente traduz ou explica o vocabulário que usa (aparecem poucos esclarecimentos como o do título da canção). Por exemplo, no começo de *Noches Vacías*:

Yo quisiera hablar del Samber, dar una conferencia en varios idiomas sobre el único lugar en esta perra ciudad que *vale la pena posta*; y un poco también para taparles la boca a esos bocones que escupen brea al techo. Fue lo mejor, y eso no me lo discute nadie. ¿Lo conoce? ¿Fue alguna vez? Bueno, no importa, yo voy a contárselo todo, pero lento, como avestruz, pero ya va a ir *cachando la onda*, y a veces me voy, entro, salgo, me disperso, soy un desastre *pa contar*, pero usted de acá va directo al Samber (p. 10, destaques itálicos meus).

As expressões marcadas em itálico são formas populares, “baixas”, que pertencem a um jargão “marginal”. Essas expressões não ocupam o mesmo lugar no caso de Vallejo, pois aqui não estão citadas, elas pertencem ao próprio léxico do narrador. O registro narrativo e a ausência de tradução, que fazem com que o vocabulário seja incompreensível para o leitor, mostram que o projeto de Cucurto não tende à aproximação entre alta e baixa cultura, como o faz Puig, mas ao contrário, Cucurto busca gerar uma tensão. Essa tensão intervém simultaneamente em dois níveis: na reelaboração dos mitos nacionais e na construção da língua “literária”. Vejamos como operam estas duas intervenções.

### A mitologia nacional

Com *Noches Vacías* e *Cosas de Negros* pela primeira vez a literatura argentina se envolve com a cultura marginal urbana contemporânea (como já o estavam fazendo o cinema e a televisão<sup>266</sup>). Essa cultura marginal apareceu com a chegada recente das comunidades de imigrantes que, mesmo morando no centro da cidade, tem sua língua e sua cultura relegadas às margens da “cultura oficial”. Trata-se de imigrantes latino-americanos (paraguaios, peruanos, bolivianos, equatorianos<sup>267</sup>) que, nas últimas décadas, vem trazendo diversidade lingüística, cultural e étnica à paisagem urbana. Como mostra Rita Segato, a Argentina tem se caracterizado por silenciar as diferenças étnicas<sup>268</sup>; mas já Angel Rama tinha advertido que “es prudente desconfiar de la idea de una homogeneidad cultural para la Argentina”. Rama assinala que:

*Por debajo de una cultura tesoneramente oficializada (...) puede percibirse toda una pluralidad de subculturas que van desde las remanencias indígenas autóctonas (...) pasando por variadas formas de culturas folk hasta aquellas urbanizadas, algunas de origen rural, otras filiadas en esa ‘cultura de la pobreza’ (...) otras sirviendo de sustento a los recientes proletariados”. (...) Al tratarse de un engaño, esa presunta homogeneidad cultural (...) se subvierte de golpe y de modo grotesco (...) cuando ingresan en ella los sectores dominados: eso ocurrió en la década peronista.*<sup>269</sup>

Os textos de Cucurto são reveladores neste sentido: Cucurto insiste em se apresentar como um “negro” dominicano. Esse “negro” que diz ser Cucurto, esse “negro” de *Cosa de negros* alude a uma dupla referência. Por um lado, intencionalmente ou não, a expressão “cosa de negros” remete a um livro de Vicente Rossi, *Cosas de negro. Los orígenes del Tango y otros aportes al folklore rioplatense*, de 1926: trata-se de um estudo

<sup>266</sup> Quanto à televisão, referimo-nos ao programa de Gastón Pauls: “Ser urbano”, e no cinema, aos filmes mencionados no segundo capítulo *Bolivia, Pizza, Birra y Faso*, ou *Mundo Grua*, entre outros.

<sup>267</sup> Acrescentem-se aí chineses, japoneses, coreanos, eslovenos, e outras comunidades que não estão representadas nos textos de Cucurto.

<sup>268</sup> Segato, Rita Laura. “Alteridades Históricas/ identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. Brasília, Universidade de Brasília. Departamento de Antropologia, 1998, Serie Antropologia, N 34, 1998.

<sup>269</sup> Rama, Angel. “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto entre culturas”. Em *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Editorial Folios, 1984. p. 201/ 203

acerca das origens e características da cultura negra no Río de la Plata, "el infortunado y contento hombre negro", segundo a expressão de Rossi, sua engenhosidade, suas festividades e sua religiosidade. Rossi postula a teoria do "candombe" como precursor da milonga e a valorização do tango como uma das expressões fundamentais da sensibilidade popular rioplatense. Mas o estudo de Rossi é um dos poucos que existem na Argentina sobre o tema: como se sabe, o aporte da cultura negra ficou silenciado na sociedade argentina. Cucurto desloca a associação do negro com a tradição portenha do tango (gênero que na época do livro de Rossi era considerado marginal, mas que no final de século quando escreve Cucurto já é considerada uma manifestação autêntica e legítima da cultura nacional), e o associa à "cumbia" que é um gênero fortemente rejeitado pela cultura dominante. No tango podiam se encontrar ainda referências à poesia culta, referências que vão desde o período modernista até a vanguarda, como mostra Angel Rama a respeito das letras de Homero Manzi<sup>270</sup>; mas qualquer relação com a "alta cultura" é impensável nas letras da "cumbia" em que toda referência vem do mundo popular.

Mas por outro lado, e talvez mais importante que a referência a Rossi, a expressão "coisas de negro" remete a todo um imaginário historicamente enraizado na Argentina. Ao menos nos últimos cinquenta anos o vocábulo "negro" circula no imaginário nacional como forma altamente depreciativa, racista e segregacionista de nomear indistintamente a imigrantes latinos em geral, a pessoas descendentes de indígenas, a pobres, a habitantes das favelas, a desocupados ou a bandidos. O estigma remonta à Argentina peronista, quando os setores tradicionais e conservadores do país estigmatizaram como "cabecitas negras" a muitos dos seguidores de Perón, migrantes mestiços do interior, que tinham chegado aos subúrbios de Buenos Aires, atraídos pelo processo de industrialização que começara no final da década de trinta. Tal expressão passa a ser usada pelo peronismo como algo dignificante. Assim, Eva Perón denominou carinhosamente "grasitas" aos "cabecitas negras".

Em 1966 se publicou um livro de Alfredo Moffat, *Estratégias para sobrevivir en Buenos Aires*, no qual o autor se refere a uma "cultura cabecita" (por "cabecita negra"). Em suma, todas essas expressões mostram que existe uma maioria mestiça na Argentina que

---

<sup>270</sup> Rama, Angel. "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto entre culturas". Em *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Editorial Folios, 1984. p.210

manifesta um estilo de vida afastado daquele preconizado pelos setores da classe média descendentes de imigrantes europeus com sua lógica de negação do local e do elemento latino-americano. Santiago Vega ao se apresentar como um “negro” dominicano (Cucurto) assume em si mesmo o lugar do objeto do preconceito social. Daí que os insultos preconceituosos que aparecem em seus textos possam ser lidos com uma chave cínica, levando em conta a *performance Cucurto*, quer dizer, a criação de um personagem-autor que é ele próprio o “negro”.

Recém chegado à cidade de Buenos Aires, o protagonista de *Cosa de Negros* é recebido com uma série de insultos: “Tucumano sembrador de papas!”, “Negro lamedor de caña!”(p.68). Em meio aos festejos dos quinhentos anos da cidade, no começo do romance, o narrador celebra a presença de diferentes nacionalidades na festa: “¡Salute, rey dominicano, salute paraguas, bolis, perucas, dominicas, croatas, rusitos, ucranianos y serbios del mundo, salute, éste es el himen donde sus sémenes se mezclan!”(p. 73). No entanto, as formas que utiliza para nomear os imigrantes - *paraguas, bolis, perucas, dominicas*- são todas formas depreciativas para se referir aos paraguaios, bolivianos, peruanos e dominicanos. Em meio ao fracasso do espetáculo se desenrola uma crise que adquire relevância internacional. O que no começo da novela aparece como uma feliz mistura de nacionalidades, acaba por transformar-se em séria ameaça ao país de uma invasão dominicana e de uma nova guerra com o Paraguai.

Assim, a novela remete ao momento em que a irrupção dos “setores dominados” no cenário urbano e na política argentina foi ocasião privilegiada para a criação de um movimento de revisionismo histórico que remontará até as origens da nacionalidade para repensar sua constituição histórica.<sup>271</sup>

Num discurso cheio de preconceitos e insultos tanto em *Noches Vacías* como em *Cosa de negros*, a Nação se revela não como uma “comunidade imaginada”, mas como um caldeirão de diferenças e conflitos internos. Isso é parte de um projeto explícito de Cucurto, segundo afirmou no lançamento do seu livro de poemas *Zelarrayán*:

Un libro que tiene mucho que ver con mi vida, con mi infancia, con mi padre, vendedor ambulante que les vendía cosas a paraguayos, bolivianos, salteños, peruanos... En un

---

<sup>271</sup> cf. Halperín Donghi, Tulio. *El revisionismo histórico argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

momento tuve la necesidad de contar ese mundo, toda esa cosa de la inmigración. Pensaba que si no lo contaba yo, no lo contaba nadie. Se perdía en el tiempo.<sup>272</sup>

Ora, segundo Homi Bhabha, na atualidade, os migrantes e as minorias são o exército de mão de obra de reserva do qual falava Marx:

*who, by speaking the foreignness of language split the patriotic of unisonance and become Nietzsche's mobile army of metaphors, metonyms and anthropomorfisms. The articulate the death-in-life of the idea of the 'imagined community' of the nation; the worn-out metaphors of the resplendent national life now circulate in another narrative of entry-permits and passports and work-permits that at once preserve ad proliferate, bind and brench the human rights of the nation.*<sup>273</sup>

Por isso, se o desafio de Cucurto ao cânone literário se dá através do uso do popular, por outro lado ele vai além desse desafio ao retomar uma linguagem e uma cultura associadas ao imigrante pobre. O que se põe em jogo é o conceito mesmo de identidade nacional, pois “pensar al ciudadano como refugiado e inmigrante, al situarlo en una posición de inestabilidad, pone en crisis la ciudadanía como condición maciza y arraigada en el Estado- Nación y permite interrogarla como un concepto perforado por una alteridad intermitente”.<sup>274</sup>

No enredo de *Cosa de Negros* se retoma, como farsa, um dos maiores mitos da identidade nacional: o peronismo. Arielina, a mulher pela qual se apaixona o protagonista, guarda um dos maiores segredos do Estado Nacional: ela é filha de Eva Perón e Perseo Benúa, um dominicano que tinha sido mordomo do General (Perón) e que fora amante de

<sup>272</sup> Jacoby, Roberto. “El caso Cucurto sigue dando que hablar.”

Disponível em <http://www.terra.com.uy/canales/libros/78/78872.html> acessado el 12/12/2004

<sup>273</sup> Bhabha, Homi. *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1994. p. 164. “A mão de obra migrante, que ao falar a exterioridade (“estranheira”) da linguagem cinda a voz patriótica do unísono e se torna o exército móvel de Nietzsche de metáforas, metonímias e antropomorfismos. Articulam a morte-em-vida da idéia de “comunidade imaginada” da nação; as gastas metáforas da resplandecente vida nacional agora circulam em outro relato de vistos de entrada e saída e passaportes e vistos de trabalho que, ao mesmo tempo, preservam e proliferam, ligam e transgridem os direitos humanos da nação.” (trad. minha do inglês)

<sup>274</sup> Alvaro Fernandez Bravo y Florencia Garramuño. “Introducción” em Fernandez Bravo, Alvaro, Garramuño, Florencia y Sosnowski, Saúl (comps). *Sujetos em tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.p. 16



sua mulher. Benúa extorquiou sistematicamente todos os governos com ameaças de revelar a verdade sobre Evita e promover uma invasão dominicana ao país. Depende de Cucurto encontrar Arielina e assim manter o segredo que destruiria o mito peronista, evitar o escândalo e a invasão dominicana; em última instância, depende dele evitar a destruição da nação. Assim, o texto se mostra completamente irreverente com a maior figura feminina da mitologia política nacional.

O grupo de “cumbia” de Washington Cucurto se reúne em San Isidro, bairro nobre de Buenos Aires, de onde parte em viagem de ônibus a “El rincón del litoral”, salão localizado no baixo bairro de Constitución onde terá lugar o *espetáculo*. A viagem de ônibus, os “barbarismos” dos músicos alcoolizados, lembram o conto de Borges e Bioy Casares acima referido “La fiesta del monstruo”.

Mas na novela não se trata de um deslocamento para assistir a um *ato político*, e sim a uma *feira (literalmente)*, a “feira peronista” em que se converteu a política na era menemista. (Não por acaso o grupo se desloca em uma *Ferrari*; o ex-presidente Carlos Menem também tinha uma e esse carro se tornou o símbolo do esbanjamento do governo menemista). A festa absurda mistura altos funcionários do governo com figuras do mundo do espetáculo, mistura poder e corrupção e propicia a conjunção de política, mídia e escândalo. É uma referência evidente à farsa que virou a política argentina no final do século. A novela foi escrita em 2003 quando tinha se encerrado a década da “feira menemista”<sup>275</sup> que, entre as nefastas conseqüências, implantou na Argentina a cultura da frivolidade, o obscuro espetáculo da política, paralelo ao crescimento massivo da miséria, da criminalidade e da exclusão social.

Na novela, o *show* acaba num fracasso total propiciando que no centro da cidade se produza “la mayor corrupción sexual en la historia del país, ¡y todita llevada a cabo por inmigrantes!” (p. 151) e se realize a invasão dominicana que acabará com toda a cidade de Buenos Aires. Assim, a “invasão” metafórica da nação por parte dos imigrantes, que acontece através da cultura da “cumbia”, se faz literal na forma da “corrupção sexual”. E, por outro lado, no enredo de *Cosa de Negros* essa *corrupção sexual* não é senão a contraface da corrupção *lingüística* do texto. Nele, as margens (a “cumbia”, os estrangeiros) penetram e corrompem o “centro” (a Nação e a Literatura). É o que acontece

---

<sup>275</sup> Assim foi chamada a política de Menem pela imprensa que a criticou.

também com a literatura de Cucurto, que por um lado tem sucesso de crítica<sup>276</sup> (ou seja, está no “centro”) e por outro lado, ele próprio corrompe esse centro com sua linguagem marginal, causando escândalo e sendo censurado.<sup>277</sup>

A presença dos imigrantes no centro de Buenos Aires corrói a idéia de uma identidade nacional unida pelo Estado-Nação. Nos textos de Cucurto a linguagem, com suas marcas geopolíticas e de classe, portadora de estigmas sociais e carregada de história, se revela como lugar de conflito da nacionalidade.

---

<sup>276</sup> O livro de Cucurto foi considerado “revelação do ano” numa pesquisa de opinião feita com escritores e publicada no jornal *Página 12* em dezembro de 2003.

<sup>277</sup> Cucurto protagonizou também um escândalo de censura, quando seu livro *Zelarrayan* foi comprado pelo governo federal e distribuído em bibliotecas públicas. Os bibliotecários denunciaram o livro por seu “conteúdo pornográfico e xenófobo.” O livro chegou a ser queimado numa biblioteca. Fonte [http://proyectov.org/venus2/index.php?option=com\\_content&task=view&id=417&Itemid=42](http://proyectov.org/venus2/index.php?option=com_content&task=view&id=417&Itemid=42) Acessado em julho de 2004

### A política da linguagem

A “morte-em-vida” da “comunidade imaginada” nacional (Homi Bhabha) se articula nos textos de Cucurto através da língua. A referência no título da novela ao livro de Vicente Rossi a que aludimos anteriormente também é significativa neste sentido. Nos anos vinte houve uma disputa ao redor do espanhol rioplatense entre os que aderiam ao academicismo hispânico e os que defendiam o “criollismo”. Tanto Rossi quanto Borges participaram ativamente do debate. Vicente Rossi foi um dos que se opôs à tendência hispanizante, recebendo o apoio de Borges, que defendia um *idioma de los argentinos*. Mas havia um ponto de discordância. Rossi defendia a contribuição trazida pelos imigrantes ao espanhol de Buenos Aires; Borges, ao contrário, via nisso uma degeneração da língua culta.<sup>278</sup>

De certa maneira, os textos de Cucurto retomam e reabrem o debate dos anos vinte em torno da língua nacional. Cucurto inclui em “el idioma de los argentinos” (aludo aqui ao ensaio de Borges) as falas dos imigrantes, não as dos espanhóis e italianos que constituíram o chamado “lunfardo” (as gírias portenhas), mas sim as falas dos imigrantes latino-americanos mais recentes, das quais “el idioma de los argentinos” quer prescindir. Ora, se, como afirma Ricardo Piglia, “en definitiva, la literatura actúa sobre un estado del lenguaje” e “para un escritor lo social está en el lenguaje, por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí”<sup>279</sup>, então os textos de Cucurto são formas de intervenção cultural e questionamento da Nação a partir da língua.

Poder-se-ia dizer que inventar uma nova língua literária é o grande projeto de Cucurto (ainda que não enunciado como tal), aquele que atravessa sua poesia e sua prosa. A originalidade dessa língua reside no fato de que ela é construída a partir de *restos*, incorporando pela primeira vez na literatura argentina expressões do guarani e das falas

---

<sup>278</sup> Borges qualifica a intenção de Rossi de comprovar a existência da linguagem rioplatense como um "duelo entre un matrero criollo-genovés de vocación charrúa y la lenta partida de policianos, adscriptos esta vez a un Instituto de Filología que despacha glosarios y conferencias en la calle Viamonte ". En "Desagravio al lenguaje de Martín Fierro" (Nº 11. 21 de octubre de 1933) *Borges en Revista Multicolor*. Investigación y recopilación de Irma Zangara (Buenos Aires, Atlántida, 1995).p. 218 Ver, también, Bordelaise, Ivonne. “El idioma de los argentinos: cultura y discriminación”, en [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/bordelais.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/bordelais.html)

<sup>279</sup> Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” conferencia pronunciada en el año 2000, en La Habana, reproducida en el suplemento *Radar Libros*, de *Página 12*, el 12/01/2001.

regionais que trazem os imigrantes. Por outro lado, há um trabalho com a oralidade e com os jargões populares que, como observou Martín Kohan, “no responde a los giros porteños, los ecos del lunfardo o las variaciones sobre la gauchesca, que es lo que tiende a pasar en la literatura argentina cuando se exploran estas posibilidades”<sup>280</sup>.

Talvez a única referência possível em relação ao trabalho com a língua seja o neobarroco latino-americano. Assim, por um lado a construção da trama dentro dos parâmetros do absurdo coloca a literatura de Cucurto na linha singular de Cesar Aira, e, por outro lado, a afinidade de sua linguagem com o neobarroco latino-americano o afasta dele.<sup>281</sup>

Em 1972, Severo Sarduy lança para circulação o termo “neobarroco” latino-americano (que faz referência a autores como Alejo Carpentier, Cabrera Infante, Lezama Lima): “superabundancia del exceso, construcción móvil y fangosa”<sup>282</sup>. Como assinala Gonzalez Echevarria, na transposição americana do barroco se processa o encontro e intromissão de elementos indígenas e africanos. Para Nestor Perlongher o neobarroco parece resultar “del encuentro entre ese flujo del barroco (...) y el surrealismo”.<sup>283</sup> Quer dizer que se trata de uma linguagem carregada, sem medidas, nela o exuberante se converte em elemento cômico.

Vejamos um exemplo de Cucurto:

Esto me dejaste, Cilicia, el cuerpo lleno de cacareos escarceos, ladridos, alaridos; en la punta de mis pies tengo una turba de insectos que suben por mi sangre hasta la garganta, salen y vuelan a tu boca. Abrís la boca grande y salen de mí y vuelven a vos loros, tucanes; me dejan vacío..... hay que llorar, coño, no me queda otra. Llorar hasta inundar el baile. (NV, p.55)

<sup>280</sup> Kohan, Martín. “Dos fantasías delirantes que abrevan en las tensiones entre lo culto y lo popular”. En *Suplemento Cultura y Nación*. Diario *Clarín*. 14 de junio de 2003

<sup>281</sup> Ariel Schettini associa a escritura de Cucurto com uma linha neobarroca da poesia argentina contemporânea (Casas, Gambarotta, Bejerman). . “Las puertas del cielo”. Página 12, Suplemento *Radar Libros*. Agosto, 2003.

Já Ana Porrúa o relaciona com Copi e Alberto Laiseca. “Un barroco gritón”. Disponível em [http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/negros\\_porrúa.htm](http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/negros_porrúa.htm)

<sup>282</sup> Severo Sarduy. “El barroco y el neobarroco”, em Fernandez Moreno, Cesar (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.161

<sup>283</sup> Perlongher, Nestor. “Neobarroco y neobarroso.” En *Medusario. Muestra de poesia latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 23

Nestor Perlongher reformula o conceito de neobarroco de Severo Sarduy, propondo o de “*neo-barroso*”. “El neo-barroco (...) que se vuelve festivamente ‘neobarroso’ en su descenso a las márgenes del Plata, (...) no funciona como una estructura unificada, como una escuela o disciplina estilística, sino que su juego actual parece dirigido a montar la parodia, la carnavalización, al derrisión, en un campo abierto de constelaciones, sobre (o a partir de) cualquier estilo”.<sup>284</sup>

Cucurto afirma que o neo-barroso chega a sua máxima manifestação na comicidade, ao celebrar “la tremenda desfachatez humorística-tragicoparódica en el tratamiento del lenguaje”<sup>285</sup>, e inventa um outro neologismo para dar conta dessa outra manifestação neo-barroca, o “new-barranco”. “Para escribir me agarré de los estereotipos, de todo lo que era material despreciable para la literatura: la lengua de Paraguay, Perú, la “cumbia”, la calle. Cucurto es como una gran recicladora de pavaditas, de todo lo que “queda mal” en la literatura”<sup>286</sup>. É uma língua que se constrói a partir do lúdico e da sonoridade. Por exemplo:

Tucanes, alacranes, pecarís quimieleros, pechitos colorados, boas constrictoras, tigres de Bengala, tarántulas, ranas terneras, tucús, pucús, monos titís, todo esta ahí, en sus ojos, mirándome, agazapados para tirarse encima en el momento más inesperado. Yaguaretés, yasiretés, yacarés, coño, mamañema! (*Noches Vacías*, 13)

Quanto à incorporação do guarani, podemos estabelecer paralelos com a literatura brasileira, através de duas referências: o conto “Meu tio, o iaguareté”<sup>287</sup>, de João Guimarães Rosa (1961) e *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno. Nesse dois casos trata-se de metamorfoses narrativas pela linguagem. O conto de Guimarães Rosa representa para Haroldo de Campos “o estágio mais avançado de sua experimentação com a prosa”.<sup>288</sup> No conto prevalece uma função não apenas estilística, mas também de fábula, de “tupinização

<sup>284</sup> Perlongher, Nestor. *Folha de São Paulo*, suplemento *Folhetim*, 11 de março de 1988.

<sup>285</sup> Cucurto se refere aqui ao livro *Ovnipersia*, de Ná-Kar. Resenha disponível em <http://www.zapatosrojos.com.ar/Review/>

<sup>286</sup> Belloc, Bárbara. “Apuntes sobre el realismo atolondrado”. *Radar Libros*, *Página /12*.

<sup>287</sup> Publicado originalmente na Revista *Senhor*, Rio de Janeiro, março de 1961 e republicado em *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

<sup>288</sup> De Campos, Haroldo. “A linguagem do iaguareté”. Em *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspecbica, 1992, p. 57-63 (Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 22/12/1962)

da linguagem”. Um onceiro (caçador de onças ou jaguares) relata a um forasteiro desconfiado histórias de jaguares, e o faz falando “uma linguagem de onça”, que se confunde com monossílabos tupis. Paralelo à “tupinização da linguagem, enquanto a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, o tema do jaguar encontra uma resolução narrativa no nível da fábula na metamorfose do onceiro em onça”.<sup>289</sup>

*Mar Paraguayo* é o monólogo de uma “marafona” paraguaia<sup>290</sup> que relata, numa mistura de portunhol e guarani, as penúrias da dura vida que leva nas “costas” no balneário de Guaratuba. Diferente do caso de Guimarães Rosa, aqui a mistura lingüística não responde a uma lógica narrativa (performar a metamorfose do onceiro em onça), mas sim que o guarani e o portunhol rasuram as fronteiras geográficas e ao mesmo tempo dissolvem a trama narrativa num ritmo poético.

No caso das novelas de Cucurto, o guarani ingressa com uma função completamente diferente, porque nem torna opaca a comunicação narrativa (como no caso de *Mar Paraguayo*) nem responde a uma lógica interna (como em “Meu tio o iagueté”). Nos textos de Cucurto as expressões em guarani são a marca de uma violência - a exclusão (social/ lingüística)-, da mesma forma que a linguagem abjeta. Como assinala Ariel Schettini, “en las dos novelas, cada una de esas palabras está siempre ubicada en la narración como si se tratara de una serie de bofetadas dirigidas a un público exquisito”.<sup>291</sup>. Mas a “violência” dessas palavras (violência porque associadas ao mais abjeto da cultura marginal) não se incorpora de maneira denunciatória a não ser em tom de farsa. E o que permite uma leitura cínica é que essa linguagem não seja citada, mas sim que seja a do próprio narrador e que, como vimos, o próprio autor se apresente como alguém que pertence a esse mundo (um “negro” dominicano). Continua Schettini:

*Para lograr que el texto sea leído en su doblez y en su ironía, el escritor no puede menos que ofrecerse a sí mismo como parte de una cultura que expulsa en el mismo momento que nombra. Como si a cada palabra dijera ‘yo la puedo decir y*

<sup>289</sup> De Campos, Haroldo. *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992. p. 63

<sup>290</sup> *Marafona* (palavra do português, proveniente do árabe: mara-fraina): mulher enganadora; meretriz. *Marafa*: vida desarrumada, licenciosa, libertina.

<sup>291</sup> Schettini, Ariel. “Las puertas del cielo”. Página 12, Suplemento *Radar Libros*. Agosto, 2003.

*la puedo nombrar con esta violencia porque nació en el mismo lugar donde nació este lenguaje*.<sup>292</sup>

As referências do romance provêm de uma linguagem abjecta, da rua, da “cumbia” ou do futebol; mas também de um registro culto, que aparece sempre parodiado: “Arielina es integrante del Grupo Revolucionário Dominicano. Su jefe, el comandante Buendía, la quiere ahora” (*Noches Vacías*, p. 152)

Assim, em relação ao argumento, trata-se de uma literatura baseada no ridículo, no absurdo, “en el despetite de vivacidades estafalarias”<sup>293</sup>. Absurdo corrosivo que Luciene Azevedo associa à “razão kúnica”:

A ironia kúnica suscita o escândalo e espetaculariza o cinismo através da performance provocadora que elude a seriedade não sendo impermeável a ela. Seu endosso às imposturas cínicas é uma estratégia arreesada para desacreditá-las. A ironia empresta ao kúnico sua qualidade de ser *fake*, sua capacidade de afirmar por meio da negação do contrário. Desse modo, a opção pela performance é uma saída à aposta ingênua de que a mera transparência da falsa moralidade cínica seria suficiente para anulá-la<sup>294</sup>.

A linguagem do absurdo, na literatura argentina, passa necessariamente pela linha excêntrica de Cesar Aira. Como Aira, também Cucurto se propõe a “escrever mal”. Diz Aira:

*Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma.”(...) “Yo vengo militando desde hace años a favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, ‘literatura mala’. Ahí pongo todas mis*

<sup>292</sup> Schettini, Ariel. “Las puertas del cielo”. Página 12, Suplemento *Radar Libros*. Agosto, 2003.

<sup>293</sup> Entrevista de Washington Cucurto com Martín Prieto. <http://www.proyectovenus.org/cgi-local/venus.pl?alpha=0019!DET!227&omega=0019>

<sup>294</sup> Azevedo, Luciene. Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina - dos anos 90 aos dias de hoje). Tesis de Doutorado apresentada na UERJ, dezembro de 2004. Inédita. p. 41

*esperanzas, como otros las ponen en la juventud o en la democracia*<sup>295</sup>

Lembremos o romance de Cesar Aira, *La liebre*, em que a mítica viagem de um naturalista estrangeiro pelo pampa argentino se reescreve numa trama com uma estrutura lógica perfeita, mas integralmente atravessada por episódios e diálogos absurdos e desopilantes. Também em *Ema, la cautiva* (1981), Aira retoma outro dos grandes mitos da literatura argentina (que remete a uma das grandes “epopéias nacionais”, o poema de Esteban Echeverria “La cautiva”) e o reescreve como farsa. O relato está situado no século XIX, em meio aos enfrentamentos entre colonizadores brancos e índios; e a protagonista, Ema, é uma prisioneira dos índios da corte de Catriel, um império do ócio, da etiqueta, do luxo, do protocolo, da elegância e do estético.

Assim, a linguagem de Cucurto se inscreve tanto na linha humorística e paródica do neobarroco (new-barranco) quanto na “má literatura” de Aira e sua rescritura, em chave de farsa, dos grandes mitos da nacionalidade argentina. Nessa dupla inscrição, os romances de Cucurto se manifestam como “gesto”, provocação, *performance*. A eles se aplica também o que Josefina Ludmer coloca a respeito de *La virgen de los sicarios*. Eles se situam no limite da literatura, “en lo que podría llamarse una etapa posliteraria, después del fin de las ilusiones modernas: después del fin de la autonomía y del carácter “alto”, “estético”, de la literatura. Y se situa después del fin de las ilusiones nacionales, disciplinarias, edificantes, liberadoras o subversivas de la literatura” (Ludmer, 2005, 84)

---

<sup>295</sup> A primeira citação é de *Nouvelles impressions* e a segunda de “La innovación”, ambas citadas por Sandra Contrás. *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. p. 126



### **3.4 Bernardo Carvalho:**

#### *o núcleo duro do real*

*Já não confundo fato com ficção. Quando o conheci, depois de ler um de seus livros e de lhe escrever uma carta alucinada dizendo que, pelo que tinha lido ali, poderia passar o resto de meus dias com a pessoa que escrevera aquilo, achei que pudesse confiar. Confundi narrador com autor. Um erro primário.*

*(Bernardo Carvalho, As Iniciais)*

A indefinição de limites, a ambivalência dos personagens, que se situam nos territórios fronteiriços entre a ficção e a não-ficção, como no caso da primeira pessoa autobiográfica do Vallejo e do personagem performático de Cucurto, ocorre também – mas de outra forma – no romance de Bernardo Carvalho, *Nove Noites*, cuja trama parte de um acontecimento real. Trata-se, como apresentamos na introdução deste trabalho, da história de Bell Quain, o antropólogo que em 1939 se matou aos 27 anos, de forma violenta, no meio da floresta brasileira. Sem motivos aparentes, ele dilacerou o próprio corpo e se enforcou perante os índios horrorizados que o acompanhavam no caminho de volta da aldeia indígena para a cidade de Carolina. O caso transformou-se em um tabu para a antropologia brasileira e permaneceu praticamente desconhecido pelo público, até ser retomado por Bernardo Carvalho. Sessenta anos depois do episódio, ao tomar conhecimento da história por acaso numa referência mínima num artigo de jornal, o narrador de *Nove Noites* é levado a investigar de maneira obsessiva as razões do suicídio do antropólogo. A pesquisa o leva de um mergulho nos arquivos do Museu Nacional até uma estada no Xingu junto aos índios krahô.

Mas a história é contada também através do testamento do confidente de Quain, o engenheiro Manoel Perna, que antecipa as perguntas de um futuro pesquisador. Uma e outra história começam a se entrelaçar numa trama de paranóias e intrigas do tipo do policial, que consiste na busca de evidências, de testemunhos e pistas, que permanentemente deslizam para o silêncio, o mistério, a mudez, o ocultamento.

O narrador em primeira pessoa, alter ego do autor, assume assim tanto o papel de historiador-jornalista quanto o de etnógrafo. Enquanto etnógrafo, no entanto, o narrador terá muito pouco sucesso: a convivência com os índios resulta em um fracasso e o diálogo com eles, que deveria lhe aportar a chave para a compreensão das razões do suicídio de Quain, se torna definitivamente impossível. O narrador encontra o silêncio e as respostas contraditórias dos índios, sua absoluta reticência a colaborar. A impossibilidade de “tradução” dos mundos, a incomunicabilidade que resulta do choque cultural, é um dos grandes dilemas do romance. Conta o narrador, sobre sua estada entre os índios: “Estava apavorado com o que pudessem fazer comigo (...) o meu medo era visível. Fiz um papel pífilo. E eles riram da minha covardia. Jurei que não me esqueceria deles. E os abandonei, como todos os brancos” (p. 109). Essa incompreensão mútua - o medo do narrador, o riso

dos índios - é a repetição da outra incompreensão que sofrera o antropólogo norte-americano, Bell Quain, segundo relata o narrador:

*Quando Quain tentava conversar com os índios, eles lhe pediam que cantasse as canções com as quais os entretivera no início, antes que soubesse exatamente como se comportar ou o que fazer. “Eles se recusam a expressar termos de parentesco- o que impede o meu entendimento da regulação do incesto”, relatou [Quain] na mesma carta a [Ruth] Benedict” ( p. 54).*

As atitudes de não colaboração podem ser típicas nos questionários etnográficos, mas geralmente são omitidas na redação dos textos por parte dos etnógrafos. No romance, essa artimanha “agressivamente passiva de deixar insatisfeito o interrogador”<sup>296</sup>, as óbvias negativas dos índios em satisfazer o interesse dos pesquisadores, funcionam como estratégias narrativas características do romance policial, focadas em manter o enigma e multiplicar as especulações do leitor. Por outro lado, elas remetem a outras reticências dos índios em falar para os brancos: por exemplo, os silêncios no testemunho da Rigoberta Menchú ou as “advertências” do Inca Gracilazo de la Vega sobre as dificuldades de comunicação entre índios e europeus, devido às complexidades do idioma quechua.<sup>297</sup> “É somente a partir do silêncio que é possível o pluralismo da sociedade”, disse Emmanuel Levinas, argumentando que o segredo é garantia de liberdade<sup>298</sup>. O silêncio, assinala Alberto Moreiras, significa qualquer coisa que não pode ou não deve ser reabsorvida pelo sistema de representação literária.<sup>299</sup> No relato de Borges “El etnógrafo”, Murdock um aluno de línguas indígenas é instigado pelo professor a passar um tempo junto aos índios e tentar descobrir o segredo que os bruxos revelam aos iniciados nas cerimônias. Assim, Murdock passa um longo tempo na tribo até que o sacerdote revela o segredo para ele. No entanto, ao voltar à cidade, Murdock se recusa a revelá-lo para o professor.

-¿Lo ata su juramento? – preguntó el otro.  
-No es esa mi razón –dijo Murdock – En esas lejanías aprendí algo que no puedo decir.

<sup>296</sup> Sommer, Doris. “Los secretos sagrados”. En Ana María Zubieta (comp.) *Letrados Illetrados*, Buenos Aires, Edudeba, 1999.p. 30 Doris Sommer se refere ao testemunho de Rigoberta Menchú.

<sup>297</sup> Doris Sommer. 1999. p.31

<sup>298</sup> Emanuel Levinas. *Ética and Infinity*, Capítulo 6, pp.75-81, citado por Doris Sommer, 1999, p. 32.

<sup>299</sup> Moreiras, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latinoamericanos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas de Gerais, 2001. p.257

-Acaso el idioma inglés es insuficiente – observaría el otro.  
 -Nada de eso, señor. Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que *el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad.*

O paradoxo consiste em que não se pode chegar suficientemente próximo do outro sem se tornar, também, um outro. E aliás, “por que supor que o nosso interesse no Outro é recíproco?” – como perguntou Edward Said numa conferência<sup>300</sup>. De fato, o silêncio dos índios parece demonstrar o contrário. E a não reciprocidade dos interesses fica evidente em *Nove Noites*. A “comunicação interrompida” entre Quain e os índios na década de 30 é retomada sessenta anos depois, mas em lugar de sutura, ocorre um novo fracasso, uma nova interrupção. No seu ensaio, intitulado precisamente “A comunicação interrompida” (1996), Carvalho comenta o conto de sua autoria “Estão apenas ensaiando”, no qual dois atores estão ensaiando uma peça de teatro: um deles representa um lavrador que invoca a morte (representada pelo outro ator) para que se compadeça dele e lhe devolva a mulher adorada, vítima das atrocidades da guerra. O ensaio da peça é interrompido e retomado várias vezes, por diferentes motivos, até uma última e definitiva interrupção: a notícia da morte por atropelamento da mulher do ator que representa o lavrador. No conto, a catástrofe, cuja “tentativa de representação (...) resvala sempre na banalização”, pois “é como se a representação do horror o anulasse ao insistir na tentativa inútil de reproduzi-lo”<sup>301</sup>, é aludida como uma “interrupção na comunicação”, “o fim violento do sentido”. Para o indivíduo, a catástrofe na vida é, de fato, a interrupção de uma comunicação (alguém próximo morre). Ao representá-la, a narrativa retoma essa comunicação, “a representação da catástrofe se encarrega de reatar a comunicação – no caso, por intermédio de um terceiro, o espectador, que assiste e pode se reconhecer na situação – ao colocar a interrupção, o desencontro, em cena, ao dar um sentido trágico (ou melodramático) ao que simplesmente não tinha sentido algum, era puro sofrimento, pura dor”<sup>302</sup>. É provável, para

<sup>300</sup> citado por Doris Sommer. “Los secretos sagrados”. En Zubieta, Ana María (comp.) *Letrados Ilustrados*, Buenos Aires: Edudeba, 1999. p.32

<sup>301</sup> Carvalho, Bernardo. “A comunicação interrompida”. Em Arthur Nastrovski, Márcio Seligmann –Silva (orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 238

<sup>302</sup> Carvalho, Bernardo. 2000, p.239

Bernardo Carvalho, que boa parte do prazer que o espectador tem com a representação da catástrofe venha do fato dela ser uma *retomada* de uma *comunicação interrompida*.

Em *Nove Noites*, existe uma dupla *interrupção* da comunicação: por um lado, a que produz entre os índios e os etnógrafos (Bell Quain primeiro, o narrador depois) e, por outro lado, a interrupção da comunicação que implica a morte de Quain, rodeada de lacunas e mistérios. Que sentido dar a essa morte? Como representar e se fazer uma representação dessa catástrofe? O suicídio, o ato mais solipsista e íntimo que existe é, no entanto, também uma forma de abrir uma comunicação, de “deixar um recado” para alguém. Não por acaso a maioria dos suicidas deixam bilhetes ou cartas. As cartas de Quain nada esclarecem, elas são contraditórias, fugidias, cheias de buracos. Ora, Quain se suicida exatamente no *meio* do caminho, entre a aldeia indígena, e a cidade. É esse um recado do suicídio? A impossibilidade do retorno? A constatação da futilidade da tentativa de comunicação? A diferença irreduzível entre os mundos?

A morte de Quain implica, no romance, uma terceira interrupção da comunicação: assim como no conto “Estão apenas ensaiando”, no qual o *ensaio* (a representação) se interrompe pela morte “real” da mulher do ator, também no romance a realidade – a morte - *interrompe* a ficção. A morte de Quain como prova última do *núcleo duro* do real.

No entanto, se a princípio se poderia dizer que o romance cumpre a função de “reatar a comunicação” através da representação da catástrofe, por outro lado, ele acaba não trazendo “um sentido”, uma resposta que possa provocar o alívio no leitor. Precisamente, o romance desestabiliza os próprios conceitos de “realidade” e “ficção”. Discutiremos, em primeiro lugar, o alcance destes conceitos, e em seguida, veremos as implicações que a *interrupção do real* na ficção têm para esta narrativa.

### O “núcleo duro” do real

“Se acreditarmos que na cultura midiaticizada pós-moderna tudo é ficção; se é verdade que a realidade em geral é produção permanente de simulacro na arena discursiva, também é verdade que há esse real bruto produzido pela imagem não editada, um real empírico, factual, que irrompe de por detrás das cortinas com violência traumática”, assinala Ítalo Moriconi.<sup>303</sup> De fato, atualmente alguns pensadores, como Clement Rosset e Slavoj Žižek, defendem a existência de um “núcleo duro” do real.

Em *O princípio de crueldade*, Rosset afirma que a maior parte das filosofias só puderam alcançar uma teoria geral do real mediante a dissolução do objeto mesmo de sua teoria. A reticência da filosofia em levar em consideração “unicamente a realidade” provém da idéia de que a realidade não contém em si mesma as regras de sua codificação. Considerar unicamente a realidade equivaleria, portanto, a examinar um *avesso* de que se ignorará sempre o direito, ou um duplo de que se ignorará sempre o original do qual é cópia. Isto é o que Rosset chama de “pensamento da insuficiência do real”, segundo o qual a realidade só pode ser filosoficamente levada em conta mediante o recurso a um princípio exterior à realidade mesma. Para Rosset a desavença com o real não tem por origem que esta seja inexplicável e sim que seja cruel, isto é, a impossibilidade de aceitar a natureza trágica da realidade.

Em *O real e seu duplo*, Rosset argumenta que a *duplicação* do real é a estrutura fundamental do discurso metafísico desde Platão aos nossos dias. Segundo esta estrutura, o real só pode ser admitido se considerado expressão de um outro real, este sim, inatingível e que desloca infinitamente o sentido. Assim, em Lacan, o real é garantido por um “significante” que “por sua natureza, só é símbolo de uma ausência”. Segundo Rosset, a depreciação metafísica do real, que o priva de sua imediatividade, por meio da duplicação, equivale a uma depreciação do presente. Em contraposição, Rosset considera a realidade como *única e suficiente*. Ele concebe uma estrutura não metafísica da duplicação:

---

<sup>303</sup> Moriconi, Ítalo. “Circuitos contemporâneos do literário”. Comunicação apresentada em Buenos Aires, setembro de 2005, inédita. A respeito da afirmação de que “tudo é ficção” veja-se, por exemplo, “La precesión de los simulacros”, de Jean Baudrillard. “No se trata a de imitación ni reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por signos de lo real, es decir, de una operación de disuación de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real...” Em *Cultura y simulacro*. Barcelona: Caspe, 1993 [1978]

o eterno retorno, que torna pleno o presente e no qual o outro tempo toma o lugar do vazio ao qual estava condenada a imediaticidade na metafísica.

O pensamento de Slavoj Žižek, menos categórico, embora filiado a Lacan, tem alguma relação com o de Rosset. Para Žižek como para Rosset, é o caráter traumático do real o que leva à duplicação da realidade. Em *Bem-vindo ao deserto do real* (2002), Žižek faz uma reflexão em torno dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, a partir da dialética lacaniana do semblante e do real. O fato de os ataques de 11 de setembro terem sido a matéria prima de fantasias populares (hollywoodianas) muito antes de realmente acontecerem, ou seja, que os ataques tivessem uma “representação libidinal” nos filmes de catástrofes, leva a pensar, diz Žižek, que os Estados Unidos teriam *transformado em realidade as suas fantasias*.

No entanto, argumenta Žižek, a dialética entre o semblante e o real não pode ser reduzida ao fato de que a experiência de vivermos num universo artificialmente construído gera a necessidade de “retornar ao Real”, para reencontrar terreno firme numa “realidade real”. Pois, para Žižek, o Real que retorna “tem o status de outro semblante: *exatamente por ser real, ou seja em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico.*” (2003 [2002], p.33). Assim, a imagem da destruição das torres gêmeas que o mundo todo assistiu na televisão, um ataque que já tínhamos visto vezes sem conta, foi “exatamente isso: uma imagem, um semblante, um “efeito” que, ao mesmo tempo, ofereceu “a coisa em si” (idem, p. 34). Esse *efeito de Real* não é a mesma coisa a que Barthes chamou de “*l’effet du réel*”, mas é precisamente o contrário: um efeito de *irreal*. O efeito de realidade descrito por Barthes funciona de maneira que o texto nos leva a aceitar como “real” seu produto ficcional. Neste caso, pelo contrário, o Real, para se manter, tem de ser visto como um “irreal espectro de pesadelo”. Também não se trata do mesmo “efeito de real” que definimos no primeiro capítulo como próprio da auto-ficção, pois ele aponta para um “além da ficção”. No caso do “efeito de irreal” proposto por Žižek, é a realidade que aparece para o sujeito como uma ficção. Se, segundo a doxa pós-moderna, a realidade é um produto do discurso, Žižek argumenta que a lição da psicanálise é o contrário: *não se deve tomar a realidade por ficção*. “É preciso ter a capacidade de

discernir, naquilo que percebemos como ficção, o *núcleo duro do Real* que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção” (idem, p.34)

É o *corpo retalhado* do Quain esse *núcleo duro do real*, a morte como o real que *interrompe a ficção*, como um espectro de pesadelo. A morte real do Quain que perfura a narrativa e nela perdura como *núcleo duro*, impenetrável, somente suportável porque transformada em ficção. Vejamos, então, uma forma possível de ler essa perfuração da ficção por parte do Real.



### Os gêneros “referenciais”

Trabalhando com materiais documentais, *Nove Noites* põe em discussão seu estatuto, ironizando os limites do ficcional e desafiando as separações binárias. Pela complexidade do seu sistema referencial, o romance não parece ser abrangido por nenhum dos gêneros literários cuja matéria é “de extração histórica” (ou seja, um material disponível em registro documentado). Como mostramos a seguir, ele se diferencia tanto do romance histórico quanto do gênero de não-ficção.

Apesar de tratar de um personagem histórico, a diferença com o romance histórico é evidente e não precisa de muito esclarecimento. Basta assinalar que o romance histórico tem um caráter de representação ficcional conclusa, verossímil, na qual não restam pendências estóricas<sup>304</sup>, e onde não cabem as referências à construção do discurso, pois o universo ficcional se apresenta como tentativa de dar sentido aos fatos históricos.

Pelo contrário, *Nove Noites* começa com uma advertência clara. O testemunho do Manoel Perna, o amigo de Quain, deixado para um futuro pesquisador, adverte ao narrador que ele vai entrar no território do indiferenciado, em que falso e verdadeiro se combinam:

*Você vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente (p.7).*

Em analogia, também o texto daria sempre uma resposta diferente sobre o estatuto do seu material. A armadilha consiste precisamente em acentuar a ambigüidade do texto, como evidencia a seguinte anedota relatada pelo autor: “Quando eu mostrei o livro à editora, eles ficaram apreensivos com a possibilidade de alguém me processar. Então consultaram um advogado. Ele leu o livro e disse que apenas uma pessoa poderia entrar na justiça contra mim. Mas esse perigo eu não corria, porque, de todas as que ele analisou,

---

<sup>304</sup> Bastos, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000. p.13

aquela era a única que tinha sido inventada. Foi aí que percebi que o livro estava funcionando como ficção.”<sup>305</sup>

É lógico acreditar que aquela “pessoa” (na verdade, personagem) que o advogado assinalou e que foi a única inventada não é o narrador, pois dificilmente o advogado assinalaria o personagem que diz *eu* como a pessoa que poderia entrar na justiça contra o autor. De maneira que se pode ler nas entrelinhas do que Carvalho diz na entrevista que o narrador não é “uma pessoa inventada” e assim se alimentam as ambigüidades que estão presentes no relato. Por exemplo, o narrador conta que, quando era criança, acompanhava o pai nas viagens pelas suas fazendas do Xingu e do Araguaia, e acrescenta que “a representação do inferno (...) fica, ou ficava, no Xingu da minha infância” (p.60). Até aí, nada de estranho, tudo pode ser invenção. Mas, o desconcertante, é que na orelha do livro há uma foto de um menino junto a um índio com uma lenda que diz: “O autor , aos seis anos, no Xingu”. A foto colabora para aumentar o enigma do livro como o próprio Bernardo Carvalho reconhece: ela “tem um sentido ilustrativo, de dar mais veracidade para algo totalmente inverossímil. Serve para aumentar a ambigüidade. E me deu prazer usar aquela foto ali, achei engraçado. Tudo funciona para aumentar a ambigüidade. É meio clichê falar isso, mas todos os meus livros têm esse problema com a identidade, com o que significa ser um indivíduo”.<sup>306</sup>

Os nomes próprios são outros elementos que contribuem para colocar em tensão o “pacto ficcional”, uma vez que eles circulam no universo extra-ficcional, precedem a ficção e, portanto, funcionam segundo a terminologia de Lyotard, como “designadores rígidos de realidade”.<sup>307</sup> Bell Quain não é apenas um personagem construído *a partir de um modelo* real, como o é qualquer personagem de um relato realista, mas é um personagem que aponta para um outro universo (a história da antropologia no Brasil); aliás um personagem cujo nome próprio não fora esvaziado dos conteúdos com que ele circula nesse outro universo extra-ficcional, como ocorre no caso da personagem “Ana C.”, em *Teatro*.

<sup>305</sup> Carvalho, Bernardo. Entrevista a Flavio Moura, disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,2.shl>.

<sup>306</sup> Carvalho, Bernardo. Entrevista a Rodrigo Alves. “As armadilhas de Bernardo Carvalho”, *Veredas*, N°84, dez/2002.

<sup>307</sup> Lyotard, J. F. 1984, citado por Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991 [1988]. p. 196

Quanto à diferença de *Nove Noites* com o gênero de “não ficção”, a questão é mais sutil. O conceito de “não-ficção” é a tradução do neologismo “faction”, que compreende os termos *fact* e *fiction*, também chamado de *non fiction*.<sup>308</sup> O exemplo clássico, do qual se diz que inaugurou o gênero é o texto de Truman Capote, *In cold blood*. Porém, oito anos antes dele, o escritor argentino Rodolfo Walsh publicava *Operación Masacre*.<sup>309</sup> No Brasil, o gênero de “não-ficção” foi uma das linhas de força da produção literária dos anos 70 e 80. Por exemplo, *Lúcio Flávio* (1975) de Louzeiro, romance que tinha como objetivo “suprir a história”, dizer aquilo que não podia ser dito no jornal.<sup>310</sup>

Consideramos, seguindo a crítica Ana Maria Amar Sánchez, que o relato de *não ficção* (*non fiction* ou *faction*) não é um *híbrido* entre literatura e jornalismo (quer dizer, uma “mistura”), senão que se situa numa *tensão* entre duas impossibilidades: a de se mostrar como ficção (pois os fatos ocorreram realmente) e a de se mostrar como espelho fiel desses fatos (no sentido que propõem o realismo tradicional e o jornalismo convencional).<sup>311</sup> A pesar de apresentarem fatos que ocorreram (fatos documentados), o romance de “não ficção” não segue as regras do verossímil da narrativa realista. Se esta última parece lhe dizer ao leitor que “tudo isto não aconteceu realmente, mas poderia ter acontecido”, a narrativa de “não ficção” assinala que “tudo isto realmente aconteceu, portanto não sou culpado se não parece real”<sup>312</sup>. Como exemplo disto, cito o prólogo a *Operación Masacre*, no qual Rodolfo Walsh relata como tomou conhecimento da história dos fuzilamentos que narra no livro: “Livraga me cuenta su historia *increíble*, le creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro.”<sup>313</sup> O *faction* se situa numa tensão entre o documental e o ficcional em que o narrado “não parece real” e, no entanto, a força do relato está precisamente que, ainda que *inacreditáveis*, os fatos que se narram realmente

<sup>308</sup> Existe uma enorme bibliografia sobre a *non fiction*, ou *faction*, entre os mais importantes pode-se citar: Weber, Ronald. *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, Ohio UP, 1980. Wolfe, Thomas e Johnson, E.W. Ed. *The New Journalism*. New York, Harper, 1973. Hollowell, J. *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*, México, Noema, 1979.

<sup>309</sup> *In cold blood*, de Truman Capote, é de 1965, enquanto que *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, é de 1957. Por isso, os críticos argentinos costumam enfatizar que Walsh teria sido quem verdadeiramente inaugurou o gênero. Porém, pouco interessa determinar quem foi o primeiro a escrever *faction*, e aliás é evidente que Capote não tinha conhecimento do texto de Walsh.

<sup>310</sup> Arrigucci, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979. p. 83

<sup>311</sup> cf. Amar Sanchez, Ana Maria. *El relato de los hechos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992. p.19.

<sup>312</sup> cf Amar Sánchez, Ana María, 1992, p. 23

<sup>313</sup> Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991. p. 11. Itálico meu..

aconteceram. Em geral, trata-se de textos-testemunho produzidos para exercer uma função de denúncia. Não é o caso de *Nove Noites*: embora ele descortine vários conflitos entre os organismos do Estado, as instituições acadêmicas e os índios, não pretende ser portador de nenhuma denúncia. A narrativa abre a expectativa de revelar um segredo da história brasileira, expondo materiais documentais recolhidos pelo narrador na pesquisa, mas o faz prescindindo do imperativo ético de denúncia que domina a narrativa de não ficção.

Por outro lado, um dos pilares que sustentam o relato de não-ficção é a preocupação em assegurar a autenticidade dos materiais; a citação de fontes e documentos produz o aumento da verossimilhança interna do relato de não ficção. Pelo contrário, os materiais de que se vale o narrador para contar a história de Quain se apresentam todos de forma ambígua. O exemplo mais evidente é o do testamento de Manoel Perna, que vai sendo intercalado ao longo de todo o relato, no qual o engenheiro fala de Quain para um futuro pesquisador. No entanto, quase no final do romance o narrador conta que Manoel Perna morrera afogado sem deixar “nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain”. “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta” (p.135). Esta frase inserida quase no final do romance, desconstrói a própria verossimilhança interna do relato.

Outro exemplo instigante são as fotografias, cujo valor documental parece a princípio inquestionável, mas aqui entram na mesma lógica ambígua. Além da citada foto do autor no Xingú na orelha do livro, outras três são incluídas entre as páginas: uma mostra o próprio Lévi-Strauss com Heloísa Torres, na época diretora do Museu Nacional de Rio de Janeiro, e as outras duas são supostos retratos de Bell Quain. Trata-se de um recurso totalmente inusual na ficção; quando se utilizam fotografias, elas costumam ter uma função de dar verossimilhança ao relato. Assim ocorre por exemplo em *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson, um romance sobre os índios da Patagônia que foram levados pelos missionários à Inglaterra no século XIX. Pelo contrário, no romance de Carvalho, as fotografias tendem a confundir os planos da ficção e da realidade, ironizando a crença na veracidade representativa da fotografia, como “evidência” ou “prova”.

Essa lógica duplica a própria concepção dos fatos que tem os índios, segundo explica o próprio Carvalho:

Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade. Não dá para confiar em nada. O cara te diz uma coisa hoje, depois é outra completamente diferente. É uma forma de narrar estranha, você não sabe se ele está querendo agradar, se está dizendo aquilo só porque acha que você quer ouvir. O fato é que você nunca sabe onde está pisando. De certa maneira, esse livro é uma literatura à maneira dos índios, pois mantém essa dúvida para o leitor.<sup>314</sup>

A introdução da primeira pessoa autobiográfica na figura do investigador também é uma marca que dá autenticidade no relato de não-ficção.

O romance de Carvalho parece seguir esse mesmo esquema, mas acaba no contrário. Durante toda o relato o pesquisador se apresenta como romancista às pessoas que podiam lhe dar informações, para não “levantar suspeitas”. Mas no final, ele apresenta seu projeto de pesquisa como um fracasso:

Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando como papéus de arquivos, livros de anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fim e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que eu havia dito a muita gente), que me deixava paralisado (...) Porque agora eu já estava disposto a fazer [da pesquisa] realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa. (p. 157)

Assim, narrador especula com a decepção das expectativas criadas no leitor a partir da afirmação de que ele iria investigar as causas do suicídio de Quain. É por causa de uma frase— “Manoel Perna não deixou nenhum testamento...” — que se torna muito controvertido incluir *Nove Noites* em alguma categoria genérica. O próprio autor (que, vale o esclarecimento, é também jornalista) dá por encerrada a questão remetendo o relato ao universo da ficção. Numa entrevista, quando lhe perguntam pelo lado “jornalístico” do romance, Bernardo Carvalho responde que “é uma pista falsa. Uma pista superficial (...) de jornalístico somente tem a aparência”<sup>315</sup>. No entanto, achamos que seria prudente

<sup>314</sup> Carvalho, Bernardo. Entrevista a Flávio Moura, disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,2.shl>.

<sup>315</sup> Carvalho, Bernardo citado por Manoel Pinto, 2003, p.84

considerar esta resposta do autor também como uma “pista falsa”, a não ser que esqueçamos que a história de Bell Quain, ainda que “pareça inacreditável”, realmente ocorreu. Ora, pensar que o real seria uma “pista falsa” implicaria ficar na própria perspectiva do autor, mas aqui preferimos pensar que o texto se constrói num território *ambivalente*, ambíguo. Tudo não passa de ficção, “Manoel Perna não deixou nenhum testamento” (de fato, Manoel Perna provavelmente nem sequer existiu); porém existe o corpo retalhado de Quain como núcleo duro de resistência do real.

Como é que ingressa esse “real” no romance? Não, certamente, na forma do velho realismo e sua ilusão de transparência. Ao colocar em cena os bastidores da apuração, sua construção em forma de tentativa e erro, *Nove Noites*, se constrói à maneira de um “falso realismo”, minando a “ilusão de verdade”.<sup>316</sup> No final das contas, o único gênero narrativo ao qual pode se aproximar *Nove Noites* é aquele que Linda Hutcheon chama “meta-ficção historiográfica”.<sup>317</sup> Considerar este romance em relação com esse gênero permite sair do beco sem saída de tentar achar os limites do ficcional e do real e abandonar os rígidos esquemas binários. Como assinala Linda Hutcheon, a meta-ficção historiográfica refuta os métodos tradicionais para distinguir entre fato e ficção, e também “recusa a relegação do passado extra-textual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte.”<sup>318</sup> Mas isso, ela deixa claro, não se dá como se a afirmação “aconteceu mesmo” deixasse de ser problemática. Segundo Hutcheon, a visão estruturalista (e modernista) considera que para a arte a realidade externa é irrelevante, porque a arte cria sua própria realidade. Baseando-se na concepção da autonomia da arte, a literatura modernista faz uma separação entre a linguagem literária e a referência. Mas a metaficção historiográfica (MFH) sugere que a oposição binária entre fato e ficção já não é relevante. A MFH, a diferença do romance histórico, mostra sua auto-consciência do processo de produção da escrita, enfatizando a subjetividade ao mesmo tempo que o indivíduo se mostra pouco confiante na sua capacidade de conhecer os fatos com certeza. O que se põe em jogo, então, é o poder de conhecimento. A MFH ressalta sua existência como discurso e ao mesmo tempo propõe

<sup>316</sup> Costa, Cristiane. *Pena de aluguel. Escritores jornalistas no Brasil. 1904/2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 291

<sup>317</sup> Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991. [1988]

<sup>318</sup> Hutcheon, Linda, 1991 [1988], p. 127

uma relação de referência, embora problemática, com o mundo histórico (Hutcheon, p. 183). A MFH instaura o significado por meio de sua auto-refletividade metaficcional e ao mesmo tempo não deixa desaparecer o referente (Hutcheon, p. 193). Assim, a MFH problematiza a própria noção de referência (Hutcheon, p. 196).

Segundo Linda Hutcheon, todos os modelos referenciais para lidar com a ficção e a não-ficção tendem a ser binários, enquanto que a referencialidade da MFH (e de *Nove Noites*) é múltipla: ao mesmo tempo intra-textual (auto-referência), inter-textual, extra-textual e hermenêutica (segundo Hutcheon, a referência à própria situação de enunciação). Daí a acertada afirmação de Hutcheon de que “os paradoxos do pós-modernismo nos instruem nas inadequações dos sistemas totalizantes e das fronteiras fixas epistemológicas e ontológicas” (p. 282). Ora, se os romances questionam as fronteiras entre fato e ficção (criação) é porque essas fronteiras se reconhecem como existentes. Na MFH a contaminação do que é autoconscientemente (e explicitamente) literário (“eu inventei a oitava carta”) e o que é comprovavelmente histórico (Bell Quain se matou no Xingú aos 28 anos) desafia as fronteiras entre a literatura e os discursos narrativos extra-literários.

Então, a teoria de Hutcheon sobre a MFH parece ser a ferramenta mais adequada para nos aproximarmos do romance de Carvalho. Quer dizer que, para resumir, por um lado, *Nove Noites* inclui fatos documentados pela historiografia, da mesma maneira que o faz o romance histórico, só que aqui através de uma primeira pessoa autobiográfica, à maneira do *faction*. No entanto, diferente deste, ele apresenta uma inverossimilhança interna, estrutural, ao produzir uma ruptura na ilusão referencial (“o testamento nunca existiu e eu inventei a oitava carta”). Assim, como a MFH, ele problematiza a nítida separação entre fato e ficção. No entanto, *Nove Noites* se situa além da MFH, por duas razões: em primeiro lugar, porque o romance é também uma reflexão sobre a identidade; e, em segundo lugar, porque ele também reflete sobre a “comunicação interrompida” no choque intercultural, quer dizer, sobre a possibilidade de *representar* o outro.

Por isso, diferente de Linda Hutcheon, que privilegia a relação do romance com a *new history* (a “nova história”), nós acentuamos a relação deste com a historiografia (pós-moderna), pois ela dá conta não apenas do dilema da representação em geral, mas também do dilema da representação da diferença cultural (da outridade). Evidentemente, o fato de

ser a história de um antropólogo propicia ocasião para colocar em debate os cruzamentos entre antropologia e ficção.



## Identidade e representação

As ambigüidades, a falta de respostas absolutas, poderiam ser entendidas por um leitor ingênuo, que acreditasse no narrador e esperasse uma revelação, como uma falha, como um projeto mal desenvolvido, uma vez que o romance cria expectativas de reservar um desfecho monumental, e ocorre exatamente o contrário: gera frustração. No entanto, uma leitura menos superficial revelaria, na trama não resolvida das identidades cruzadas, um questionamento sobre a possibilidade da narrativa na passagem de uma cultura para outra, quer dizer, a possibilidade de penetrar no *silêncio* do outro, da qual o próprio suicídio funciona como metáfora. *Nove Noites* torna evidente o “dilema da representação”: a interdição introduzida pelo “outro” é mais um ingrediente a impedir qualquer solução totalizadora ou, como aponta Silvia Regina Pinto, “qualquer sistema referencial que, supostamente, pudesse funcionar como âncora para que identidades (...) pudessem ser reconhecidas”<sup>319</sup>

No meu entender, *Nove Noites* representa o ponto culminante de duas questões, claramente interrelacionadas, que atravessam toda a obra ficcional de Bernardo Carvalho: a questões da representação e da identidade. Em todos os romances de Carvalho, trata-se de uma trama labiríntica na qual os personagens vivem sob a ameaça da perda da identidade. Por exemplo, em *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), o narrador, um militar homossexual, ao descobrir que tem um tumor no cérebro que mudará progressivamente sua personalidade, provocando a perda de sua memória e de sua identidade, vai em busca de sua origem, que ele desconhece. No périplo entra em um mundo de equívocos, no qual tudo gira em torno da invenção e da perda das identidades: ele se encontra com um psiquiatra que relata vários casos de confusão de identidades. Ele próprio confessa ter sido cúmplice dos militares que torturaram os presos, ainda que no final revela que ele tinha sido um preso torturado que “assumiu” a identidade do psiquiatra. Por outro lado, o companheiro do narrador tem uma dupla personalidade (uma de bêbado e uma de sóbrio); aliás, ele conhece um norte-americano, por quem se apaixona, cuja identidade fica como um grande enigma, uma vez que ele conta diferentes versões de sua história, até que o narrador acaba

---

<sup>319</sup> Pinto, Silvia Regina. “Desmarcando Territórios Ficcionalis”. Em *Armadilhas ficcionais. Modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

descobrir que esse homem era seu irmão. E, sobretudo, a própria identidade do narrador, que ele busca desesperadamente, fica completamente confusa, submersa na névoa da sua doença, da sua loucura e da sua paranóia.

Em *As Iniciais*, Bernardo Carvalho filosofa em torno da relação entre nome e identidade. Como revela o título, só aparecem as iniciais dos nomes dos protagonistas. Reduzindo os protagonistas às iniciais, cria-se um mistério em torno desses nomes, fazendo o nome virar uma estranheza. O romance se divide em duas partes, e várias das histórias narradas na primeira parte são revisitadas a partir de outros pontos de vista, e na segunda parte a própria identidade de alguns personagens é posta em dúvida. As histórias atravessam várias subjetividades: são quase sempre o relato que alguém contou a outro alguém que, por sua vez, contou ao narrador - ele mesmo um sujeito instável e fragmentado.

Em *Nove Noites*, a problematização da *representação*, que passa pela desconstrução do realismo, implica também a problematização das identidades. O narrador não somente não consegue desvendar as causas do suicídio do antropólogo, mas também se envolve numa trama de mistérios, paranóias e identidades duplas. A história de Quain e a do narrador começam a se fundir, colocando em questão a identidade do narrador. A história de Quain acaba produzindo um trauma no narrador: quando ele está no hospital acompanhando o pai no seu leito de morte, testemunha a última hora de um velho desconhecido, que ocupa o leito ao lado e que está morrendo na solidão. O velho, no seu delírio, chama-o de “Bill Cohen”, confundindo-o com um amigo de juventude. Muitos anos depois, o nome de “Buell Quain”, mencionado num jornal, traz ao narrador a reminiscência daquele outro nome que ouvira pronunciado pelo velho. Mas não é *o mesmo* nome, segundo esclarece o narrador: “de repente me lembrei de onde o tinha ouvido antes e, *fazendo a devida correção ortográfica* na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital” (p. 147, *itálico meu*). A partir dessa semelhança entre o nome pronunciado pelo velho (Bill Cohen) e o nome do antropólogo americano lido no jornal (Buell Quain), o narrador empreende um caminho de pesquisa sobre o velho que morrera junto ao pai no hospital, que o levará até um (suposto) filho dele, cujos traços lembram os de Quain. E essa semelhança faz pensar que o suposto filho do velho poderia ter sido na verdade um filho de Quain que ele teria abandonado. Assim, o velho do hospital poderia ser um amigo de

Quain e poderia ter fornecido as informações que faltavam ao narrador. Porém, tudo não deixa de ser apenas uma conjectura, segundo o próprio narrador: “em momento nenhum deixei de desconfiar da possibilidade, ainda que pequena, de uma confusão ou de um delírio da minha parte. Podia ter ouvido errado, os meses que precederam a morte do meu pai foram especialmente tensos, e eu não andava com a cabeça no lugar” (p.153).

Tudo no romance gira em torno da linhagem paternal; todos os personagens do romance estão à procura de um pai. Segundo Carvalho, os índios estão querendo um pai, pois de alguma maneira são órfãos da civilização.<sup>320</sup> Quain tinha uma relação complicadíssima com o pai dele, por outro lado, sua paternidade é colocada em dúvida (a versão de que ele tinha um filho não é confirmada no romance) e ao mesmo tempo ele exerce o papel de pai com os índios. O narrador mistura a história do antropólogo com a do próprio pai após a morte dele, e sugere ter descoberto quem era o filho do Quain. “É curioso – diz Bernardo Carvalho -. É uma ficção que tem a ver com antropologia e que acaba sendo sobre as relações de parentesco.”<sup>321</sup> (Nunca é demais lembrar que a base sobre a qual se levanta a etnografia é o estudo das relações de parentesco). Mas as relações de parentesco aparecem no romance como duvidosas e truncadas.

Sendo um romance sobre a paternidade, nem por isso é paternalista (lembremos que, segundo Foster, o paternalismo ou patrocínio ideológico é uma das armadilhas nas quais caem tanto o paradigma do artista como etnógrafo quanto o do artista como produtor). De fato, é exatamente ao contrário, pois o narrador se irrita tanto com os índios, que acaba fazendo da “fantasia primitivista” uma farsa. Aliás, o próprio Bernardo Carvalho – que é bisneto nada menos que do Marechal Rondón – se posiciona contra o paternalismo, alertando que:

Fico muito irritado com paternalismo. É curioso você se propor a fazer uma coisa científica, se propor a ter uma liberdade intelectual que, no limite, bate num aspecto moral que impede você de pensar. E eu acho que a relação cotidiana dos antropólogos com os índios costuma ser paternalista. É estranho se portar dessa maneira com relação a um objeto de estudo. Mas não é sempre assim. O Lévi-Strauss, por

---

<sup>320</sup> Carvalho, Bernardo. Entrevista a Flávio Moura. disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,2.shl>.

<sup>321</sup> Carvalho, Bernardo. Entrevista a Flávio Moura. O tema da paternidade retorna com força no seguinte romance de Carvalho, *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

exemplo. Ele não tem nenhum tipo de paternalismo. Ele não gosta dos índios. Dá para ver que ele não tem amizade por eles, nem fica feliz em estar no meio do mato. Ele gosta é do estudo dele. E fica totalmente focado naquilo.<sup>322</sup>

Da mesma forma, a relação de Quain com os índios tal como aparece no romance de Carvalho não está definida pela simpatia, e sim pelo conflito. “Nada lhe causava maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar de sua vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles.” (p. 55) Por outro lado, Quain “tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade” (p.57) De maneira que *Nove Noites* é também uma reflexão sobre o envolvimento do sujeito na pesquisa etnográfica, na linha das perguntas levantadas pela antropologia pós-moderna.

O silêncio dos índios krahô perante o antropólogo e o jornalista, neste sentido, pode ser “ouvido” como uma metáfora da intraduzibilidade essencial das linguagens e das culturas, ou seja, da noção de Françoise Lyotard de *differend* que, segundo Gayatrik Spivak implica a “inacessibilidade ou intraduzibilidade de um modo de discurso em disputa com outro.”<sup>323</sup> Assim, o romance atenta contra uma “a epistemologia [que] se baseia no pressuposto de que todos os discursos são comensuráveis e traduzíveis entre si, e de que a fundação da sua verdade consiste precisamente na tradução de uma linguagem de base, a linguagem do espelhamento dos fatos”.<sup>324</sup> Insistindo na alteridade radical que constitui a condição inicial da aproximação cultural, o romance se aproxima das perguntas colocadas pela própria antropologia no momento em que ela se dobrou sobre si própria.

---

<sup>322</sup> Bernardo Carvalho. Entrevista a Flávio Moura, disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,2.shl>.

<sup>323</sup> Lyotard: *The differend: Phrases in dispute*. Turns Georges Van Den Abbeele, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. Citado por Gayatrik Spivak. Em Williams, Patrick e Chrisman, Laura (eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York, Columbia University Press, 1994

<sup>324</sup> Vattimo, Gianni. *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martin Fonres, 2002 [1985] p.152

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho a ficção foi pensada tanto em seu caráter estético quanto como discurso que interpela o conhecimento. Os dois traços estéticos aqui considerados como características de duas vertentes da literatura latino-americana contemporânea – a auto-ficção e a escrita etnográfica – apontam para uma série de questões relevantes, envolvendo as relações problemáticas entre subjetividade, poder e representação. Questões estas abordadas na reflexão epistemológica do século XX, que evidenciou até que ponto todo discurso - ou seja, toda representação - está atravessada por relações de poder; e, por outro lado, em que medida a subjetividade é ela própria *produzida* pelo discurso (pela representação). Críticas como a de Nietzsche ao sujeito cartesiano enquanto origem, fundamento e verdade, foram continuadas e repensadas de diferentes formas pela psicanálise, pelo estruturalismo e pela desconstrução, num processo histórico de pensamento que encontra seu análogo na própria série literária.

Assim, sintetizando o esquema aqui seguido, buscamos sistematizar nossas reflexões abordando questões de ordem estética, epistemológica e política (as três ordens obviamente interligadas).

Quanto à ordem estética, assinalamos a auto-ficção como um tipo *escrita de si* que desacredita a noção de “verdade” como alguma coisa exterior e anterior ao texto. Produzindo uma reflexão sobre o sujeito da escrita, a auto-ficção ao mesmo tempo aponta para os processos da construção da narrativa e evidencia uma re-configuração das noções de autor e de narrador. Este último já não pode ser mais pensado exclusivamente em termos ficcionais, pois os textos sugerem uma ilusão de identidade entre narrador e autor, ou seja, eles apontam para um “real lá fora” e para a situação concreta do ato da escrita como parte da construção do objeto estético ficcional. O “retorno do real” se produz através de um jogo com os referentes do discurso, que obriga a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”. Portanto, aqui o “real” não é pensado (como ocorre frequentemente na crítica contemporânea) no sentido de um trauma – isto é, o real como aquilo que não pode ser simbolizado -, e sim como um “efeito” do discurso, que aponta para um núcleo irreduzível, em que a ficção chega a seus limites. São rasurados os limites entre o interno e o externo do texto.

Na ordem epistemológica, vimos que, nas últimas décadas do século XX, o processo de corrosão do sistema de representação percorreu as diferentes disciplinas humanísticas. Centramos a atenção em torno do momento em que a etnografia, reconhecendo o caráter discursivo do conhecimento, dobra-se sobre si mesma e torna-se auto-referente. A discussão não trata apenas do fato de que a linguagem não é mais considerada um meio transparente de representar uma realidade objetiva, mas também que a virada pós-moderna implicou um questionamento da autoridade do antropólogo para produzir representações sobre o outro. Como mostramos, algo semelhante ocorre na ficção contemporânea, na qual o narrador expõe permanentemente os artifícios da criação, de maneira que toda representação do “outro” não letrado também pressupõe o questionamento do sujeito da escrita. Sua autoridade para falar em nome do outro é posta em dúvida, e sua narrativa se apresenta como uma vivência subjetiva do choque cultural. A particularidade desta ficção está na coexistência da ficção e da não-ficção, da observação do outro e da vivência autobiográfica.

Para além das questões mais teóricas e conceituais, trabalhamos aqui também no sentido de uma interpretação histórica, pensando a ficção autobiográfica e etnográfica como sintomas de final de século. Neste sentido, propõe Michael Fischer: “ethnic autobiography and autobiographical fiction can perhaps serve as key forms for explorations of pluralists, post-industrial, late twentieth-century society.”<sup>325</sup> Com efeito, trata-se de uma sociedade marcada pela espetacularização do sujeito, mas também por uma crescente atração pelas figuras marginalizadas e antigamente silenciadas, e um questionamento aos mitos do Estado Nacional como instância de integração das diferenças culturais.

Evidentemente, isso diz respeito à ordem política: com a re-configuração das nações latino-americanas depois dos períodos ditatoriais, e na era pós-guerra fria, a política identitária ganha força frente à política partidária e de classe, apontando para uma pluralização de vozes e de focos de poder (que são focos de discurso). As minorias internas à nação lutam pelo reconhecimento da sua voz no cenário da negociação política, ao mesmo tempo que se questiona o lugar do letrado como representante (e “representador”) daquelas minorias. Como o coloca Johannes Fabian, “there is no knowledge of the other

---

<sup>325</sup> Fischer, Michael. “Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory”. Em Clifford, James e and Marcus, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

which is not also a temporal, a historical, a political act”.<sup>326</sup> Aqui sustentamos a idéia de que a linguagem do letrado se move entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si mesmo. No conflito entre a tradução e a não tradução dos mundos, a linguagem se mostra como lugar do político, lugar de reagenciamentos.

No final das contas, os debates produzidos nas três ordens evidenciam um colapso do paradigma científico “sujeito-objeto”, numa época em que o outro não pode ser mais entendido como “objeto” passivo de conhecimento, e sim como “sujeito político”, que negocia seu lugar na arena da representação política e estética. Assim, pode-se pensar o conhecimento como um jogo ou uma negociação de forças que se produz nas relações interculturais.

Na literatura latino-americana contemporânea, assinalamos três diferentes formas de lidar com a representação da “outridade”, que chamamos, esquematicamente, de “tradução”, “apropriação” e “interdição”.

Na novela de Vallejo, está em pauta a tradução (lingüística e cultural), associada a uma forma de dominação por meio da letra. Mas, ao mesmo tempo, ela produz uma crítica desse modo de dominação, por meio da ironia cínica, da *mímese* da linguagem do outro e do reconhecimento de que, no final das contas, o poder do letrado vê se corroído pelo domínio do desejo desse outro.

Com Cucurto, assistimos a uma forma de representação “desde dentro” da cultura outra. A cultura letrada se apropria da linguagem do outro, linguagem alheia à literatura, utilizando materiais descartados pela alta cultura, sem anular as diferenças hierárquicas, mas reciclando-as em termos de farsa. Fim da literatura sujeita a idéias de pureza do cânone moderno, fim das clássicas hierarquias do gosto (inclusive o modernista), em prol da mistura irreverente, horizontalizadora. A obra de Cucurto desafia os conceitos tradicionais de literatura e coloca em pauta a questão do “valor literário”. Da mesma forma como tinha se anunciado o fim da arte depois das vanguardas, hoje se fala do “fim da do caráter “alto”, “estético” da literatura”<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Fabian, Johannes. *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.p. 1

<sup>327</sup> Ludmer, Josefina. “Territórios del presente”. Tonos antinacionales em América Latina. Revista Grumo, N°4, Bs As / Rio de Janeiro, outubro, 2005. pp. 78-88.

No caso do romance de Carvalho, o “outro” introduz uma interdição no relato, o que aponta para a intraduzibilidade essencial dos mundos culturalmente diferentes. De alguma forma, em *Nove Noites*, o silêncio impenetrável do “outro” é semelhante ao “núcleo duro” impenetrável do real.

Então, seja através de um discurso que não apela a materiais literários e sim aos próprios termos da cultura “outra”, seja através do apelo ao “real” como núcleo irreduzível, as ficções das quais nos ocupamos participam da condição de estarem nas fronteiras culturais e nas fronteiras da ficção. A linguagem – e a literatura – se apresentam aí como lugar de conflito de representação e negociação entre subjetividades que falam a partir de lugares heterogêneos.



## BIBLIOGRAFIA

### Corpus ficcional principal

- CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CUCURTO, Washington. *Cosa de Negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- VALLEJO, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

### Corpus ficcional citado

- AIRA, Cesar. *La Liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- . *Como me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004 [1993]
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso. Memórias*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.
- . *Histórias mal contadas. Contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.
- . *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SAER, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Norma, 1983.
- VALLEJO, Fernando. *Los días azules*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1985]
- . *El fuego secreto*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1985]
- . *Los caminos a Roma*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1988]
- . *Años de indulgencia*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1989]
- . *Entre fantasmas*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1993]
- . *El desbarrancadero*. Buenos Aires, Alfaguara, 2001.
- . *La rambla paralela*. Buenos Aires, Alfaguara, 2002.
- . *Mi hermano el alcalde*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

[d1] Comentário:

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. [1978]
- . *Homo Sacer, el poder soberano y la vida nuda*. Trad. Antonio Gimero Cuspinera, Pre-Textos, Valencia 1998.
- AUGÉ, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa, 1995. [1994]
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition ed. London & NY: Verso, 1991.
- APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2001 [1990]
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2005 [2002].
- . “Espacio biográfico y experiência estética”. Em *Declínio da arte / ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e Abralic, 1998.
- ARRIGUCCI, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- AZEVEDO, Luciene. Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina - dos anos 90 aos dias de hoje). Tesis de Doutorado apresentada na UERJ, dezembro de 2004. Inédita.
- BAJTÍN, Michael. “Discourse in the novel”. Em *The Dialogical imagination*. Michael Holquist (comp.). Austin: University of Texas Press, 1981 [1953]
- BARBERO, Jesús Martín. “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”. En *Artelatina*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo/Campinas: Brasiliense/ Ed. da Unicamp, 1988 [1984]

---. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Dipfel, 2003.

---. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

BASTOS, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Caspe, 1993 [1978]

BENJAMIN, W. "O narrador". *Obras escolhidas*. V1. São Paulo: Brasiliense, 1986. [1936]

BHABHA, Homi. *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1994.

BORIE, Monique. *Antonin Artaud. Le theatre et le retour aux sources*. Paris : Gallimard, 1989.

BOSI, Alfredo. *Historia Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia Ltda, 1993 [1959].

CARVALHO, Bernardo. "A comunicação interrompida". Em *Catástrofe e representação*. Nstrovsky, Arthur e Seligman-Silva, Márcio (orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

CLIFFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". Em *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Compilación de Carlos Reynoso. México: Gedisa, 1991.

---. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2001.

--- and Marcus, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

CORTAZAR, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel. Escritores jornalistas no Brasil. 1904/2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

---. *O fingidor e o Censor. No Ancien Régime, no Iluminismo, e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

---. *Os limites da voz. Os limites da voz. Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CUNHA LEAL, Eneida. "Margens e valor cultural". Em Marques, Reinaldo e Vilela, Lúcia Helena. *Valores. Arte, mercado, política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DE CAMPOS, Haroldo. "A linguagem do iaguareté". Em *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspecbica, 1992.

DE CERTAU, "Etnografía: la oralidad o el espacio del outro: Lery". Em *La escritura de la historia*. México: UNAM, 1995

DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989 [1988]  
--- e Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980

DE MAN, Paul. "La autobiografía como desfiguración". Traducción de Ángel L. Loureiro. *Anthropos*. Suplementos. Monografías temáticas, 29. Barcelona, Diciembre 1991, pp. 113-118. Original: "Autobiography as De-facement". *Modern Language Notes* 94 (1979): 919-930.

DERRIDÁ, Jaques. *De la gramatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967

---. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1996 [1987]

DIAS, Angela. "Fronteiras na literatura brasileira: tendencias e sintomas da passagem do século". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 6, 2002.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1980

---. "Autobiographie/ verité/ psychanalyse" Dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris : Puff, 1988

FABIAN, Johannes. *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.

FERNÁNDEZ BRAVO, Alvaro, GARRAMUÑO, Florencia y SOSNOWSKI, Saúl (comps). *Sujetos em tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

FERNANDEZ MORENO, Cesar (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". *Ditos e escritos*. Vol. V. *Ética, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

---. "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Dits et écrits*. Vol I, Paris: Gallimard, 1994 [1969]

FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.[1996]

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquim Mortiz, 1972 [1969]

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

---. "Novela Negra y Moral". Revista *Todavía*, N 4, abril de 2003

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. [1973]

---. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989 [1988]

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRUNER, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". Em *Anthropos*, Barcelona, N° 29, p. 9-18, dezembro 1991.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *El revisionismo histórico argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

HUBERMAN, Adriana. "Aclaraciones que (des)articulan la identidad". En Fernández Bravo, Alvaro, Garramuño, Florencia y Sosnowski, Saúl (comps). *Sujetos em tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003

HUYSSSEN, Andreas. “Guia del posmodernismo”, *New German Critique*, n.33, 1984. Em *Punto de Vista*, n. 29, abril 1987.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991 [1988]

JAMESON, Frederic. “Sobre estudios de Cultura”. Em *Novos Estudos*, Cebrap, n. 39, São Paulo, julho de 1994.

JITRIK, Noé. *El ejemplo de la familia*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

LACAN, Jaques. *O seminário*. Livro XI. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985 [ 1964]

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983

LECARME, Jaques. " Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie*, Paris, 1994, *Ritm*, nº 6, pp. 227-249.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996 [1975]

---. *Le roman, le je*. Paris : Éditions Pleins Feux, 2001.

---. *Je est un autre. L'autobiographie de la litterature aux medias* Paris: Ed. Du Seuil, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987 [1974].

---. *Tristes Tropicós*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [1955]

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

LOPES, Denilson. “Por uma crítica com afeto e com corpo”. Em *Revista Grumo*, n.2, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2003, p.52-55

---. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

---. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1999.

LUCAS LECLIN, Emilie. “Reflexion sur le retour du « je » en litterature a travers la notion d'« autofiction » : à partir de *La Bataille de Pharsale* de C.Simon, du *Roland Barthes par Roland Barthes*, et de *W ou le souvenir d'enfance* de G.Perec”. Tese de doutorado apresentada na Universidade da Sorbonne, 2005. Inédita.

LUDMER, Josefina. “Temporalidades del presente”. CD Abralic, 2002.

---. "Las tretas del débil" (1984: 47-54), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras, Ediciones Huracán, Unc., 1984.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 1997 [1967]

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago: Editorial Universitaria, 1955

MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.

MELO MIRANDA, Wander. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latinoamericanos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas de Gerais, 2001.

MORICONI, Italo. "Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa)". Comunicação apresentada na Universidade de San Andres, Buenos Aires, 9 de Agosto de 2005. Inédita.

---. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994

---. *Ana Cristina Cesar, Sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

NERCOLINI, Marildo e Borges, Ana Isabel. "Tradução cultural: transcrição de si e do outro", em Revista *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano VIII, N°9, 2003, pp.138-154

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras:2000. [1885]

----. *A genealogia da moral*. Tradução de Paulo César Lima de Costa. São Paulo: Editora Schwarcz, 2004.[1887]

OKELY, Judith. "Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge". In *Anthropology and Autobiography*. Okely, Judith and Helen Callaway (ed). Routledge, London and New York, 1995

ORTIZ, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

---. *Mundialização e cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

---. "Estudios culturales. Fronteras y trasposos. Una perspectiva desde Brasil." Em *Punto de vista*, Año 24, n.71, Buenos Aires, dic. 2001

- PADMINI, Mongia (Ed). *Postcolonial theory. A reader*. London: Arnold, 1997 [1996]
- PALTI, Elías José. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” conferencia pronunciada em el año 2000, en La Habana, reproduzida no caderno *Radar Libros*, de *Página 12*, 12/01/2001.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997 [1992]
- . “Pós-colonialidade, um projeto incompleto ou irrelevante?”. Em Vécio, Luiz Eugenio e Brum Santos, Pedro (orgs). *Literatura e História. Perspectivas e Convergencias*. São Paulo: Edusc, 1999.
- PRIETO, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Rosario: Facultad de Filosofía y Letras, 1966.
- RABINOW, Paul. “Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology”. Em Clifford, James e and Marcus, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundacion Angel Rama, 1989
- . “El boom em perspectiva”. 1982. In *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho, 1985
- . “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto entre culturas”. Em *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Editorial Folios, 1984.
- RAMOS, Alcida. “Puras ficciones sobre el Indigenismo”. Em Grimson, A., Lins Ribeiro, G., Seman, P. (comps.) *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.
- RAMOS, Julio. “La justicia estética de Sebastião Salgado”. En Alvaro Fernandez Bravo, Florencia Garramuño y Saul Sosnowski (eds). *Sujetos en Tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas.” Em Graciela Ravetti e Márcia Arbex (orgs). *Performance, exílios, fronteras*. Belo Horizonte, UFMG, 2002
- RESENDE, Beatriz. “Imagens da exclusão”. Revista *Mario de Andrade: Literatura e Diversidade cultural*, São Paulo, jan- dez 2001.



---. *Apontamentos de Crítica Cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

REYNOSO, Carlos (comp). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Méjico: Gedisa, 1991.

---. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Uma visión antropológica*. Barcelona: Gedisa, 2000.

RICHARD, Nelly. “Lo Estético (valor, fuerza) en el contexto de la globalización cultural”. Em *Mediações - Anais do VIII Congresso Internacional da Abralic*, 2002.

---. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001

RICOEUR, Paul. *Si mesmo como um outro*. Papirus: São Paulo, 1991.

RORTY, Richard. *The Linguistic turn*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1988]

---. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SARLO, Beatriz “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, *Revista de Crítica Cultural*, n. 15, Santiago, Noviembre 1997.

----. Prólogo a Graciela Speranza. *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988.

---. “O que é performance?”. Em *O percevejo*. Rio de Janeiro, UniRio, Ano 11, n. 12, 2003. Rio de Janeiro, UniRio,

SCHOLLHAMMER, Karl Erik e Salem Levy, Tatiana. “Os novos realismos da cultura do espetáculo”. Em *Encenações contemporâneas: cultura espetáculo e periferia. Revista Eco - Pós/ UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2002.

SEGATO, Rita Laura. “Alteridades Hisóricas/ identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. Brasília, Universidade de Brasília. Departamento de Antropologia, 1998 (*Serie Antropologia*, N 34).

SOUZA, Eneida Maria de. "Autoficções de Mário". Em *A pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

- SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *Ficção 80: Dobradiças e Vitrines*. Em *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2002 [1986]
- TAYLOR, Diana En “Hacia una definición de performance”, en *O percevejo*. Rio de Janeiro, UniRio, Ano 11, n. 12, Rio de Janeiro, UniRio, 2003
- VÁTTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martin Fonres, 2002 [1985]
- WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso - Ensaios Sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Edusp, 1994
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1983.
- WOLFE, Tom. *El nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003 [2002]
- ZUBIETA, Ana María (comp.) *Letrados Illetrados*, Buenos Aires: Edudeba, 1999.

## CRÍTICAS E RESENHAS

**Sobre Bernardo Carvalho.**

CARNEIRO, Flávio. “Trocando máscaras. Presença do duplo na ficção brasileira atual.” Disponível em [http://www2.uerj.br/~labore/cimagem/p13\\_3.htm](http://www2.uerj.br/~labore/cimagem/p13_3.htm)

PINTO, Silvia Regina. “Desmarcando Territórios Ficcionalis”. Em *Armadilhas ficcionais. Modos de desarmar*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2003.

RESENDE, Beatriz. “Enigma indecifrável”. Disponível em [acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio/novenoitesbea.htm](http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio/novenoitesbea.htm)

**Entrevistas do autor**

Carvalho, Bernardo. Entrevista a Flavio Moura, disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,2.shl>.

Carvalho, Bernardo. Entrevista a Rodrigo Alves. “As armadilhas de Bernardo Carvalho”, *Veredas*, Nº84, dez/2002.

Carvalho, Bernardo. “O jornalismo é uma pista falsa”. Entrevista a Jorge Marmelo, *Mil Folhas*, 12 de julho de 2003.

**Sobre Washington Cucurto**

AZEVEDO, Luciene. Una ironía impertinente. Tesis de Doctorado presentada en la UERJ, diciembre de 2004. inédita.

BELLOC, Bárbara. “Apuntes sobre el realismo atolondrado”. *Radar Libros, Página /12, 7* de marzo de 2003.

DE AMORRRORTU, Maitena. “Libros de cartón”.

Disponible en [www.univision.com/content/content.jhtml?cid=350436](http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=350436), accesado em 30/01/2005

JACOBY Roberto. “El caso Cucurto sigue dando que hablar.”

Disponível em <http://www.terra.com.uy/canales/libros/78/78872.html> accesado em 12/12/2004

KLINGER, Diana. “Portuñolísimo”. *Página 12. Suplemento Radar Libros*. Buenos Aires, 25 de febrero del 2004.

KOHAN Martin. “Dos fantasías delirantes que abrevan en las tensiones entre lo culto y lo popular”. Em *Suplemento Cultura y Nación*. Diario *Clarín*. 14 de junio de 2003.

PORRÚA, Ana. “Un barroco gritón”. Disponível em [http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/negros\\_porrúa.htm](http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/negros_porrúa.htm)

SCHETTINI, Ariel “Las puertas del cielo”. *Página 12, Suplemento Radar Libros*. Agosto, 2003.

### **Sobre João Gilberto Noll**

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

SUSSEKIND, Flora. *Ficção 80: Dobradiças e Vitrines*. Em *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2002

LADAGGA, Reynaldo. “Lorde” (Resenha). *Revista Grumo*, n.4, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2005, p.196-198

### **Entrevistas do autor**

Noll, João Gilberto. Entrevista a Paloma Vidal e Daniel Barreto. Em *Grumo*, n . 5, Buenos Aires e Rio de Janeiro, outubro 2005, p.24

### **Sobre Fernando Vallejo**

AGUILAR, Gonzalo. “El maestro de la injuria”. Em *Clarín*, 18 de enero de 2003.

ASTUTTI, Adriana. “Odiar la Patria y aborrecer la Madre”: Fernando Vallejo. Boletín 11, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 2003.

LENNARD, Patricio. “Dame fuego”, resenha de *Los días azules e El fuego secreto*. Buenos Aires, *Página 12*, 1 de mayo de 2005

LUDMER, Josefina. “Territorios del presente”. Tonos antinacionales em América Latina. *Revista Grumo*, N°4, Bs As / Rio de Janeiro, outubro, 2005. pp. 78-88.

OSPINA, William. "No quiero morir pero matan", En Número. 26. Sept - nov. 2000.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello. 1992.

**Entrevistas do autor**

Vallejo, Fernando. Entrevista a María Sonia Cristoff. *La Nación*, 6 de junio de 2004.

Vallejo, Fernando. Entrevista a Cesar Güemes, em *La jornada*, Mexico, Jueves 9 de enero de 2003.

**Sobre Silviano Santiago**

ILHA, Flávio. “São contos mas também são uma aula de literatura”. Resenha de *Histórias mal contadas*. Disponível em <http://www.aplauso.com.br/site/portal> acessado em 8 de agosto de 2005

GARRAMUÑO, Florencia. “Elogio de un falsario o el retorno del sujeto”. Resenha de *O falso mentiroso*. Em *Márgenes*, n. 5, Belo Horizonte, jul-dez 2005