

Ana Cristina Marinho
(Organizadora)



MEMÓRIAS DA BORBOREMA 5

ARQUIVOS LITERÁRIOS E ESCRITA DE SI

abralic

associação brasileira
de literatura comparada

[SUMÁRIO](#)

Diretoria Abralic 2012-2013

<i>Presidente</i>	Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB)
<i>Vice-Presidente</i>	Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)
<i>Secretário</i>	José Hélder Pinheiro Alves (UFCEG)
<i>Tesoureiro</i>	Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)
<i>Conselho Editorial</i>	Adeíto Manoel Pinho (UEFS)
	Arnaldo Franco Junior (UNESP/S. J. do Rio Preto)
	Carlos Alexandre Baumgarten (FURG)
	Germana Maria Araújo Sales (UFPA)
	Helena Bonito Couto Pereira (Univ. Mackenzie)
	Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN)
	Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
	Marilene Weinhardt (UFPR)
	Rogério Lima (UnB)
	Sandra Margarida Nitrini (USP)

Ana Cristina Marinho
(Organizadora)

MEMÓRIAS DA BORBOREMA 5

Arquivos literários e escrita de si

Abralic
Campina Grande
2014

SUMÁRIO

Campina Grande, PB – ABRALIC - 2014
Todos os direitos reservados. Nenhuma
parte desta publicação poderá ser reproduzida ou
transmitida, sejam quais forem os meios empregados,
sem permissão por escrito.

Capa	Yasmine Lima
Editoração/Impressão	Magno Nicolau – Ideia Editora
Revisão	Priscilla Vicente Ferreira

M533 Memórias da Borborema 5: Arquivos literários e escrita de
si. Ana Cristina Marinho (Org.). – Campina Grande:
Abralic, 2014.

133p.

ISBN 978-85-98402-16-1

1. Literatura comparada. 2. Literatura – História e crítica.
3. Literatura brasileira – História e crítica. I. Associação
Brasileira de Literatura Comparada. II. Título.

CDD: 809

CDU: 82.091

O livro é resultado da reunião de conferências e palestras proferidas no XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado em Campina Grande-PB.

A B R A L I C

CNPJ 91.343.350/0001-06

Universidade Estadual da Paraíba

Central de Integração Acadêmica de Aulas

R. Domitila Cabral de Castro S/N 3º Andar/Sala 326

CEP: 58429-570 - Bairro Universitário (Bodocongó)

Campina Grande PB

E-mail: diretoria@abralic.org.br

SUMÁRIO

SUMÁRIO

ARQUIVAR A VIDA: LITERATURA E HISTÓRIA
MARCADAS PELO AFETO, 7

Ana Cristina Marinho

ARQUIVOS LITERÁRIOS E REINVENÇÃO DA
LITERATURA COMPARADA, 15

Reinaldo Marques

ARQUIVOS PESSOAIS: UM DESAFIO, 35

Eliane Vasconcellos

O TEATRO, A DITADURA E UM BREVE OLHAR
SOBRE O MOVIMENTO DE TEATRO DE GRUPOS EM
SÃO PAULO, 45

Maria Sílvia Betti

UMA LEITURA DE "DEZ ANOS DE VIVABAHIA" DE
EMÍLIA BIANCARDI FERREIRA: TRAÇOS DE ESCRITA
FEMININA NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR NA
BAHIA, 61

Rosinês de Jesus Duarte

EGO-HISTÓRIA: A VIDA COMO MATÉRIA DA
ESCRITA, 79

Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega

FACES CAMP DE EVA PERÓN PARA UM BIOGRAFEMA
HOMOCULTURAL, 97

André Luis Mitidieri

MODOS DE LEMBRAR, MODOS DE INVENTAR: A
ESCRITA DE SI EM LYGIA FAGUNDES TELLES E
NÉLIDA PIÑON, 113

Fátima Rocha

ARQUIVAR A VIDA: LITERATURA E HISTÓRIA MARCADAS PELO AFETO

Ana Cristina Marinho
UFPB

O título desse texto faz referência a um artigo de Philippe Artières, publicado na **Revista Estudos Históricos**, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV). Nesse artigo, o autor questiona a necessidade que temos de arquivar nossas vidas e a maneira como cada um organiza, arruma, desarruma, manipula a própria existência (para nós mesmos e para os outros):

Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (...) Arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência. (*Arquivar a própria vida*. v. 11, n.21, 1998. p. 11)

Como práticas de resistência, podemos ler os textos literários, marcados por uma escrita biográfica, conforme

comentados pelos autores de alguns textos publicados nesse volume do *Memórias da Borborema*. Como práticas de resistência, podemos acompanhar a trajetória de pesquisadores que passam uma vida inteira buscando respostas para um sem número de questões suscitadas pelos documentos guardados em arquivos e bibliotecas ou pelos testemunhos e experiências partilhadas. A necessidade de interrogar constantemente os arquivos, recomendada por Arlette Farge, nos leva a interrogar, também, nossa trajetória de pesquisadores. Para a historiadora:

Um relato histórico que faça sentido para hoje e seja portador da verdade é um relato capaz de assumir a fractura das dores evocadas. Neste caso, a emoção não é um senão para a investigação se aceitarmos servir-nos dela como uma ferramenta de reconhecimento e de conhecimento. A emoção não é unguento empastado que debilita o objeto que cobre, é na realidade uma estupefacção da inteligência que por sua vez se trabalha e se ordena. (**Lugares para a história**. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1997, p. 25)

Arlette Farge, nesse texto em especial, reflete sobre o sofrimento e a crueldade, a partir da leitura de documentos do século XVIII - relatos de casos de gente comum, feitos à polícia francesa. Tocada pela emoção, peço permissão para partilhar um relato sobre o meu percurso de historiadora e professora de literatura e tecer alguns breves comentários sobre os capítulos desse livro.

Em setembro de 2013 atravessei um mar na tentativa de refazer os caminhos de algumas editoras portuguesas que publicavam textos populares no final do século XIX e que chegavam ao Nordeste do Brasil. De lá para cá, passo as tardes na Biblioteca Municipal do Porto, edifício localizado

numa praça que durante o dia abriga reformados que jogam cartas e prostitutas que jogam charme para turistas e passantes. O local também serve de abrigo aos desempregados e desocupados que perambulam pelas ruas e aproveitam o café de máquina (a cinquenta centimos), o aquecedor em dias frios e o acesso à internet e aos jornais diários. Mas eu estou lá para pesquisar narrativas e versos que se tornaram populares no Brasil. O primeiro escrito que me chegou às mãos foi o cordel “Verdadeira malícia e maldade das mulheres”. Desde aquele dia, sempre que peço algum título recebo das mãos da bibliotecária um volume qualquer que não pedi. Já tive em mãos algumas edições do *Kama Sutra* e livros como *A torre de Babel* ou *A Porra de Soriano seguida de As Musas*, de Guerra Junqueiro; *Quadro analítico da Corneação*, de Charles Fourier; *As Criptinas*, de João de Deus Ramos. Tento me acostumar aos olhares de reprovação da funcionária que usa um avental e chinelos em dias quentes e galochas em dias de chuva e arrasta um carrinho com os jornais encadernados em grossos volumes fazendo um barulho que, tenho certeza, serve para acordar os reformados que dormem na praça e os estudantes que não dormiram durante a noite.

As reflexões de Reinaldo Marques e Eliane Vasconcelos acompanham-me durante a pesquisa. Em seu texto, Reinaldo Marques amarra discussões sobre a nova literatura comparada, a partir de algumas ideias de Spivak, presentes no livro *Death of a Discipline* (2003), à pesquisa em acervos literários. Marques evidencia o valor ético e político dessa nova literatura comparada que “comporta uma abertura radical ao outro, às outras línguas e literaturas, particularmente aquelas ameaçadas de extinção, conferindo à atividade tradutória um papel proeminente.” E questiona: “em que medida os arquivos literários podem contribuir para a reinvenção da literatura comparada?” Os valores éticos e políticos, evidenciados por Spivak e rediscutidos por Marques, acompanham a trajetória do pesquisador que pensa os ar-

quivos como verdadeiros campos de luta política, locais onde se cruzam vários saberes (de arquitetos, museólogos, arquivistas, bibliotecários...). E afirma: “se está interessado em ler o arquivo literário a contrapelo, cabe recomendar ao pesquisador comparatista que o explora um olhar genealógico. Olhar próprio de um arquivista anarquista, de um *anarquivista*.”

Eliane Vasconcellos nos ajuda a pensar sobre a preocupação recente no Brasil com a criação de arquivos e conservação de documentos pessoais de escritores. Só para ficarmos com dois exemplos, o Instituto de Estudos Brasileiros foi criado em 1962 e o Arquivo Museu de Literatura Brasileira (Fundação Casa de Rui Barbosa) apenas em 1972. Esse último é a casa da pesquisadora que relata sua experiência na organização de acervos de escritores como Clarice Lispector e Pedro Nava. Para Eliane “o arquivo, longe da ideia de lugar sagrado, propõe e instiga novas associações, dessacralizando a literatura e abrindo novas portas para o conhecimento da obra literária, principalmente no campo da crítica genética, da edição crítica, da textologia, da biografia e da história cultural.”

Seguimos com essa costura entre memórias pessoais e afetivas e impressões de leitura. Comecei essa vida de fuçar arquivos ainda durante a graduação em História, na década de 1990, na Universidade Federal da Paraíba. Realizava um trabalho sobre as lutas pela posse de terra na Paraíba, coordenado pela professora Emília de Rodat Fernandes Moreira. Minha tarefa, e de outros colegas de trabalho, era ler os processos de desapropriação de terras, arquivados no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária da Paraíba (INCRA), e anotar tudo que achasse importante. O trabalho só era interrompido quando o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) ocupava as dependências do prédio e os documentos eram substituídos pelas vozes dos homens e mulheres expulsos de suas terras, pelo choro e pelas risa-

das das crianças, o cheiro de feijão cozido num fogareiro armado no lugar onde antes ficavam estacionados os carros dos diretores e funcionários da instituição. Acredito que foram essas vozes que me levaram da História para a literatura popular e são elas me trazem de volta à História.

Os processos de desapropriação de terra tinham vários tipos de documentos: notícias de jornal, relatórios técnicos, ofícios que encaminhavam o processo de um setor a outro da mesma instituição (e esses eram a maioria), fotos de edificações, plantações e terras vazias. Não fossem as notícias de jornal, que algumas poucas vezes davam voz aos agricultores, aquelas manhãs e tardes *seriam mesmo uma seca*, como dizem cá os portugueses. E eu ainda precisava aprender com os professores do Núcleo de Documentação e Informação Histórica e Regional (NDIHR/UFPB), nas inúmeras reuniões regadas a café e cigarro (naquele tempo ainda não era proibido), os termos corretos: não era invasão e sim ocupação; a luta pela posse de terra não era apenas um direito dos trabalhadores, era uma reparação histórica. Dos jornais às leituras de Karl Marx, dos documentos escritos às canções e versos populares levei alguns anos. Naquela época não sabia ainda que a história das lutas dos trabalhadores e trabalhadoras também poderia ser contada através das canções, narrativas pessoais e danças de coco levadas pelo MST para as dependências do INCRA.

Nesse meio tempo ainda inventei de fazer teatro e vi surgirem e se consolidarem na minha cidade, João Pessoa, grupos como o Piollin (que andou o mundo com o espetáculo Vau da Sarapalha) e o Bigorna, fundado por Fernando Teixeira, professor, ator e dramaturgo. Contar a história desses e de tantos outros grupos de teatro no Brasil não é tarefa fácil: são poucos os textos dramáticos publicados e os próprios grupos não cuidam da sua memória. Os dois textos seguintes são reflexões sobre o teatro de grupos de São Paulo

e a montagem da peça musical *Dez anos de Viva Bahia* (1973), de Emilia Biancardi Ferreira, em Salvador.

Maria Sílvia Betti evidencia o papel formativo de alguns grupos que atuam nas periferias de São Paulo e toma como exemplo o processo de montagem do espetáculo *Os filhos da Dita*, do Núcleo Teatral Arlequins (maio e junho de 2013). Para a autora

Examinar e discutir as conexões e a especificidade do presente e a totalidade histórica em seus processos mais amplos são características da linha dialética adotada pela maioria dos coletivos ligados ao movimento de teatro de grupos e aos trabalhadores da cultura. Em muitos casos, essa característica leva os grupos a expandirem historicamente o seu escopo de figuração e análise.

Acompanhar a trajetória de um grupo teatral, a partir do processo de montagem dos espetáculos, configura-se como um campo de estudos importante, que atrai cada vez mais pesquisadores interessados em estudar todos os atores envolvidos nesses processos. Esses mesmos estudiosos acabam por ajudar na constituição de acervos que servirão para futuras pesquisas.

Rosinês de Jesus Duarte desenvolve uma pesquisa sobre textos teatrais produzidos por mulheres, na Bahia, e que foram censurados durante a ditadura militar. Em seu texto, analisa especificamente a peça musical *Dez anos de Viva Bahia* (1973), de Emilia Biancardi Ferreira. Os cortes feitos ao texto, pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), estão, na maioria das vezes, relacionados ao corpo feminino, em especial da mulher negra. Para a autora: “A análise dos textos teatrais censurados reivindica a ativação de duas leituras: uma leitura dos textos propriamente ditos e uma leitura dos cortes, ou seja, ao fazer a leitura dos cortes, lê-se tam-

bém o autor destes cortes: o censor e os possíveis elementos que mobilizaram esta ação.”

Chegamos à segunda parte do livro, com o texto da historiadora Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega. Até aqui fomos conduzidos pelas mãos de professores de literatura e arquivistas. Agora voltamos para a história para falar de “Práticas de cultivo do eu”, “dramatização de si”, “procedimentos contemporâneos da cultura da confissão”. Para Elisa “a escrita historiográfica pode ser também problematizada enquanto uma escrita de si, enquanto um lugar onde se revelam/confessam os incontrolláveis da paixão (...)”. Haveria um duplo movimento na relação entre a escrita historiográfica e a escrita de si: o texto enquanto representação do seu autor (desejo de identidade) e o autor como invenção do próprio texto.”

Nosso percurso termina com os textos de André Luis Mitidieri e Fátima Rocha. André Luis analisa o romance *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, tomando como ponto de partida, e chegada, a noção de “biografema homocultural”, articulando a “ideia barthesiana de biografema à crítica cultural contemporânea (...)”. Fátima Rocha discute conceitos sobre escrita de si, a partir de algumas ideias de Michel Beaujour; autobiografia (Philippe Lejeune, Sylvia Molloy e Jean Starobinski, entre outros) e sobre as diferentes estratégias de autofiguração, a partir da leitura de obras das escritoras Nélida Pinõn e Lygia Fagundes Telles.

Trajetórias de pesquisadores, historiadores, professores, “povoadas pelos afetos”, como afirma Elisa Nóbrega, podem ser lidas nesse livro. Como vimos, os textos possuem dois fios condutores: os arquivos e fontes primárias e as escritas de si, biografias e romances biográficos. Estudar o teatro de grupos, passar dias e dias enfiados em arquivos de documentos pessoais ou públicos (jornais, manuscritos, cartas) são ações que revelam não apenas os documentos e vidas dos sujeitos pesquisados, mas os anseios, desejos, memó-

rias e esquecimentos do pesquisador. Os ofícios do historiador, do estudioso de literatura, do arquivista ou pesquisador interessado em revelar textos, desvendar mistérios, vão aos poucos se misturando, assim como os documentos tantas vezes lidos e que revelam, a cada leitor ou leitora, narrativas diferenciadas, marcadas pela subjetividade de quem lê, pelos ânimos de quem faz chegarem os documentos às mãos dos pesquisadores, pela voz dos que falam e pelo silêncio dos que ouvem, quando esses mesmos documentos são as memórias das pessoas e os arquivos as mulheres e homens que lembram e/ou esquecem, dependendo de quem os ouve ou assiste.

Porto, junho de 2014

ARQUIVOS LITERÁRIOS E REINVENÇÃO DA LITERATURA COMPARADA

Reinaldo Marques
UFMG

Death of a Discipline [Morte de uma Disciplina] intitula o livro publicado pela crítica indiana radicada nos Estados Unidos, Gayatri Chakravorty Spivak, em 2003.¹ A disciplina em questão, a cuja morte se refere o enunciado intitulado, é a Literatura Comparada. Nessa obra, que interpela a todos aqueles efetivamente interessados no futuro do comparatismo literário, a autora torna públicas suas conferências ministradas em maio de 2000, na Universidade da Califórnia, Irvine, no âmbito das “Wellek Library Lectures in Critical Theory”, conforme esclarece nota editorial. É, pois, no limiar do século 21 e num contexto comparatista norte-americano, anglófono, que a professora de Literatura Comparada da Universidade Columbia, em Nova York, desenvolve suas reflexões sobre os rumos da disciplina.

O tom assertivo e fúnebre do título, logo o revela o empreendimento da leitura, há que ser relativizado, posto tratar-se de figura discursiva temperada por matiz irônico, a

¹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003. Existe tradução em espanhol, de Pablo Abufom Silva: *Muerte de una disciplina*. Santiago de Chile: Palinodia, 2009.

exigir do leitor um distanciamento crítico. Com efeito, se o título declara a morte da disciplina, o faz para anunciar a vida, a vida de uma “nova” literatura comparada, que se ergue das cinzas de uma “velha” literatura comparada.² O foco temporal da reflexão spivakiana está centrado mais no futuro - num vir a ser, num porvir - que propriamente no passado - em algo já consumado, esgotado. Em seus significados latentes, traindo sua potência metafórica, o título comporta, sob a efígie da morte, uma promessa de vida, de uma vida nova para a literatura comparada. Assim, a potência metafórica intitulant e haverá de performar, discursivamente, uma potência de vida.

No primeiro capítulo, intitulado “*Crossing Borders*” [Cruzando Fronteiras], Spivak defende a interlocução entre as ciências humanas e as ciências sociais, conformadas essas últimas pelos estudos de área nas academias do norte, de modo que umas suplementem as outras. Acredita que, como contrapartida ao aprendizado do rigor característico das ciências sociais, “as políticas de produção do conhecimento nos estudos de área, (e também a antropologia e as outras “ciências humanas”) poderiam ser influenciadas por *uma nova Literatura Comparada, cuja marca distintiva permanece sendo o cuidado com a linguagem, o idioma*”.³

² A propósito desse jogo entre o velho e o novo, a vida e a morte, com que Spivak vai construindo sua argumentação em torno da Literatura Comparada, veja-se a instigante leitura de Nabil Araújo de Souza contida em sua tese de doutorado intitulada *O evento comparatista: na História da Crítica / no Ensino de Literatura* (2013), recentemente defendida na Faculdade Letras da UFMG.

³ Cf. SPIVAK (2003: 5): “the politics of the production of knowledge in area studies (and also anthropology and the other ‘human sciences’) can be touched by a new Comparative Literature, whose hallmark remains a care for language and idiom” (tradução minha; grifos meus).

Leitora de Jacques Derrida, no argumento de Spivak, importa frisar, de um lado, o cuidado com a linguagem, o idioma, como sendo uma herança da velha literatura comparada, como indica o verbo “permanece” [*remains*]. Não há, por conseguinte, uma negação radical das práticas comparatistas desenvolvidas anteriormente; ao contrário, algo do velho se mantém no novo e o futuro se constrói com resíduos do passado. De outro, a atenção à linguagem, ao idioma, se traduz na defesa da leitura, mas de uma leitura responsável, ética, que leve em consideração o outro em sua irreducibilidade, em termos mais spivakianos: o subalterno.

Como se urde uma leitura responsável, marcada por uma atenção rigorosa à língua? Essa urdidura pode ser visualizada no prólogo do capítulo III – “*Planetarity*” –, dedicado ao conceito de “planetariedade”, por meio do qual as coletividades contemporâneas poderiam figurar a si mesmas em termos planetários, em vez de continentais, mundiais ou globais. A planetariedade é tomada, então, como contraponto crítico ao conceito de “globalização”, erigido sob o domínio do econômico, de uma razão instrumental. Aí, neste ponto em que as coletividades devem imaginar a si mesmas sob novas formas, Spivak assinala o elemento condutor dos estudos literários, já sugerido em outras passagens do seu texto. Trata-se da “figura”, que, no caso da literatura, é uma figura discursiva, retórica, especialmente a metáfora. Como tal, a figura se atualiza como performance discursiva por meio da qual se obtêm efeitos expressivos, ao suspender o caráter denotativo, referencial da língua. Na metáfora, por meio de um significante saturado de significados, revelador do seu impulso universalizante; impulso que potencializa o caráter imaginativo das palavras, da língua.

Nessa direção, penso poder ser lida a tarefa de uma leitura ética proposta por Spivak, ao observar que, na educação literária provida pelas universidades, “aprender a ler é aprender a desfigurar a figura indecível, transformando-a

numa literalidade responsável”.⁴ Em outras palavras, conquanto o significado de uma figura possa revelar-se indecível, devemos, pela leitura, procurar desfigurá-la, literalizando-a. Vale dizer, reprimindo aquele impulso generalizante em prol de um significado particular. Essa literalização, na esteira de Spivak, pode-se dar de outras formas, visando atender a uma demanda generalizada de “destruição racional da figura” que promova, menos que claridade, a compreensão requerida pelo ambiente ideológico, contextual. Nesse compromisso com a leitura é que reside, para a autora, a conexão entre as humanidades e a instrução cultural.

A ênfase numa leitura ética, a ser fomentada pela nova literatura comparada imaginada por Spivak, se mostra pertinente, a meu ver, se temos presente que na leitura se faz uso de uma violência interpretativa, especialmente no caso da figura metafórica. Ler a metáfora, desfigurando-a, é dobrá-la, imprimir-lhe uma única direção, um significado solo, destruindo a capacidade imaginativa que a alavanca. Ao fazê-lo, é a própria força da literatura que se vê exaurida. Mas, conquanto se possa questionar certo privilégio da metáfora na proposta spivakiana, subjaz a ela uma aposta no valor cognitivo da literatura em geral, numa epistemologia da figura metafórica em particular.

Em seu exercício de um fazer imaginativo, o cuidado com a linguagem, o idioma, apontado como característica central da nova literatura comparada e traduzido na leitura responsável, se articula, na argumentação da autora, seja com a tarefa da tradução seja com o diálogo transdisciplinar. Quanto a esse diálogo, centrado na colaboração entre a literatura comparada e os estudos de área, haveria que superar medos institucionais e disciplinares de parte à parte, a exemplo quer do temor das ciências sociais quanto ao impul-

⁴ SPIVAK: 72: “to learn to read is to learn to dis-figure the undecidable figure into a responsible literality” (tradução minha).

so radical próprio dos estudos literários, quer das restrições curriculares que as humanidades impõem às ciências sociais.

No que concerne à tradução, ela constitui atividade das mais relevantes na medida em que se trata de reinventar a literatura comparada a partir do outro; principalmente do outro subalterno, irreduzível em sua heterogeneidade, a que se poderia aceder pela mediação das narrativas, em sua figuração nos textos. Nesse sentido, o novo comparatismo deve estar atento à constituição das coletividades no mundo globalizado, marcado pela compressão de tempo e espaço e intensos fluxos migratórios, a serem reconfiguradas numa perspectiva planetária. É sobre essas coletividades que versa o capítulo II - “*Collectivities*” [Coletividades] de *Death of a Discipline*. Partindo da leitura de *Politiques de l’amitié*, de Derrida, e do princípio de que a cultura pressupõe a coletividade, Spivak chama a atenção para a encenação das coletividades do mundo contemporâneo nos textos literários, especialmente as coletividades dos subalternos, evidenciando o caráter aberto e indecível delas, em flagrante contraste com as comunidades nacionais que pautaram a emergência e as práticas da velha literatura comparada.

Assim, marcada por um duplo vínculo - ético e político -, a reinvenção spivakiana da literatura comparada comporta uma abertura radical ao outro, às outras línguas e literaturas, particularmente aquelas ameaçadas de extinção, conferindo à atividade tradutória um papel proeminente. Tradutora de Derrida e de autores indianos para o inglês, em sua teoria da tradução, Spivak não só ancora a prática tradutória da literatura comparada no princípio da equivalência entre as línguas, sem hierarquizações, como também vê na tradução uma prática ativa e forma de conhecimento íntimo da língua. Mas defende a existência de algo irreduzível na língua, denunciando o caráter paradoxal de toda tarefa tradutória, sua possibilidade e impossibilidade, à luz de Benja-

min, Derrida.⁵ Pensado nesses termos, conforme observa apropriadamente Sandra Almeida, “[o] comparativismo como equivalência efetuarial, assim, a reversão de uma leitura meramente nacionalista, desfazendo injustiças históricas associadas a línguas e grupos subalternos, marginalizados, negligenciados.” E requer o trabalho de “uma imaginação treinada nos jogos da linguagem ou das linguagens e no trabalho tradutório através de uma literatura comparada multi-língue, que abra espaço para as literaturas ditas nativas, e que ofereça a promessa da equivalência em espaços e tempos subalternos.”⁶

Após esse preâmbulo, por meio do qual quero situar essa minha intervenção aqui no contexto da reimaginação da literatura comparada no limiar do século 21, passo à questão dos arquivos literários. A pergunta que me move agora é: em que medida os arquivos literários podem contribuir para a reinvenção da literatura comparada? Ao me valer de Spivak, gostaria, entretanto, de pensar essa questão tentando me desviar de uma tradução meramente apropriadora de modelos teóricos formulados em espaço hegemônico, restrita a uma simples acomodação do modelo estrangeiro no marco de uma reflexão em português e no contexto brasileiro. Ao contrário, procurarei operar a partir de uma tradução ex-apropriadora,⁷ que tenha por escopo seja desestabilizar o modelo, seja problematizar a posse plena da língua por parte do sujeito do discurso teórico hegemônico, seja ainda pelo reconhecimento de me mover dentro do “monolingüismo do

⁵ Cf. Spivak, 2009.

⁶ ALMEIDA, 2011: 88-89.

⁷ Tomo aqui a distinção entre uma *tradução apropriadora* e uma *tradução ex-apropriadora* à leitura derridiana feita por Nabil Araújo de Souza em sua já referida tese doutorado – *O evento comparatista: na História da Crítica / no Ensino de Literatura* (2013: 43-49).

outro”, ciente de que o português nunca foi nossa língua própria, mas imposta pelo processo colonizador.

Por ora, procurarei me ater a dois pontos, desenvolvendo-os em termos mais especulativos que práticos, a saber: 1) o arquivo literário; 2) o pesquisador comparatista no arquivo.

O arquivo literário na cena cultural contemporânea

Na cena cultural brasileira contemporânea, chama a atenção o agressivo interesse pela captação, tratamento e custódia de acervos literários e culturais por parte de instituições quer públicas ou estatais, quer privadas ou de caráter misto, a exemplo das universidades, dos institutos e fundações culturais de bancos ou empresas. Não raro lemos na imprensa notícias que denunciam a disputa por parte de universidades e fundações do arquivo de determinada personalidade do mundo das letras ou das artes em geral.⁸ As universidades, em busca de constituir centros de documentação que fomentem suas pesquisas, sobretudo em nível de pós-graduação; as fundações e institutos de empresas, como

⁸ A título de exemplo, no caderno “Ilustrada” do jornal *Folha de S.Paulo* de 22/07/2011, à página E3, somos informados do intento do Instituto Itaú Cultural de “repatriar” (aspas do jornal) o acervo do dramaturgo brasileiro Augusto Boal, que parecia destinado à New York University. No entanto, após intervenção do ministro da Educação, Fernando Haddad, houve negociações com a viúva do dramaturgo, Cecília Boal, e o acervo foi cedido à Universidade Federal do Rio de Janeiro sob a forma de comodato, conforme noticiou o jornal *O Globo*, na edição de 04/12/2011. Em tempos de globalização, esse evento torna evidente a necessidade de estabelecimento de estratégias em prol das memórias locais e demonstra o quanto a memória e o arquivo constituem campos de lutas políticas.

estratégia de *marketing*, associando suas marcas a iniciativas de caráter social e cultural.

Os arquivos de escritores e escritoras,⁹ com suas bibliotecas, documentos e coleções, deslocam-se, então, do espaço doméstico para centros de documentação e pesquisa das referidas instituições, onde ganharão vida pública. Trânsito precedido de intrincadas negociações entre as partes - a do escritor e a das instituições -, formalizadas em termos de doação, venda, ou comodato, que culmina na localização do arquivo literário num lugar problemático, marcado por tensões entre o público e o privado. Nessa passagem, os arquivos dos escritores são drasticamente afetados seja em termos topológicos, da acomodação espacial dos materiais, seja no sentido nomológico, segundo princípios e leis atinentes ao tratamento arquivístico de fundos documentais. Suas coleções documentais experimentam complexos processos de desterritorialização e reterritorialização, com impactos em termos de valor cultural e literário. Com efeito, seus acervos são submetidos a procedimentos técnicos por parte de saberes especializados, como a arquivística, a biblioteconomia, a museologia, que acabam realçando a diversidade dos materiais que os constitui, seu caráter híbrido - misto de biblioteca, arquivo e museu. A esses acervos agregam-se, desse modo, novos valores: histórico-cultural, estético, acadêmico, expositivo, econômico.

Cabe fazer desde já, portanto, uma distinção conceitual, de cunho marcadamente topológico, em termos de limpeza lógica. Nesse deslocamento do espaço privado para o espaço público opera-se uma metamorfose por meio da qual o arquivo do escritor transforma-se em arquivo literário. Com o conceito de “arquivo do escritor” quero designar um arquivo pessoal, cuja localização se dá no âmbito do privado,

⁹ Doravante, ao me referir ao arquivo do escritor, estou incluindo também os arquivos das escritoras.

de uma economia doméstica. Trata-se de arquivo formado por um escritor ou escritora, relacionado à sua vida e atividade profissional, cujos fundos documentais são reunidos segundo critérios e interesses particulares. Na medida em que reúne livros, coleções de objetos pessoais e obras de arte, documentos tanto pessoais quanto ligados ao seu trabalho criativo - rascunhos e originais de seus textos, cartas com outros escritores e críticos, por exemplo -, seu arquivo mostra-se bastante heterogêneo, revela uma intencionalidade ordenadora, mas sem se submeter, de modo geral, a princípios organizacionais preconizados por saberes especializados.

Por outro lado, com a noção de “arquivo literário” pretendo denominar o arquivo pessoal do escritor alocado no espaço público, sob a guarda de centros de documentação e pesquisa de universidades, de bibliotecas públicas, de fundações culturais. Mantido com dinheiro do Estado ou mesmo de instituições privadas,¹⁰ o arquivo do escritor deve agora estar acessível para consultas e pesquisas, tanto por parte de pesquisadores acadêmicos quanto do cidadão de maneira geral. Dessa forma, os fundos documentais do escritor são tratados segundo princípios arquivísticos, biblioteconômicos e museológicos; são apropriados por saberes disciplinares. São manipulados e arrançados por diversas subjetividades, de acordo com variados pontos de vista de novos arcontes - do arquivista, do bibliotecário, do museógrafo, do curador, dos pesquisadores. Como resultado, o arquivo literário apresenta um estatuto ambíguo: ainda é e já não é mais o arquivo pessoal do escritor em sentido estrito, situando-se num espaço intervalar, no limiar do privado e do público.

¹⁰ Importa registrar que, muitas vezes, tais instituições se valem do mecanismo da renúncia fiscal para tratar seus acervos culturais; portanto, em última instância, de dinheiro público.

Diremos, à luz da arqueologia foucaultiana,¹¹ que se trata, então, de uma figura epistemológica: um construto, um efeito de campos discursivos - quer os daqueles saberes especializados, quer os dos saberes disciplinares dos estudos literários e históricos - que se apropriam do arquivo do escritor e dele falam; remanejam, classificam e expõem seus documentos; os perscrutam e interpretam, construindo-se o arquivo literário.

A visita a acervos de escritores alocados em centros de documentação e pesquisa de instituições públicas e privadas constitui, pois, experiência iluminadora das transformações por que passa a memória literária e cultural na contemporaneidade, como se pode verificar em algumas universidades e fundações culturais brasileiras. Nesse estágio em que, diversamente do mundo moderno, a literatura e o saber instituído sobre ela já não ocupam mais o centro da cultura, como mediação hegemônica nas relações entre a sociedade, a razão e o Estado-nação, torna-se instigante pensar de que forma remanejamentos e tratamentos de arquivos literários, em perspectiva multidisciplinar, produzem, reatualizam e ressignificam memórias e práticas literárias em contextos de crise e mudança de paradigmas. Com impactos evidentes, de modo particular, no campo disciplinar dos estudos literários.

Se a biblioteca já se havia integrado desde os albores da modernidade à pesquisa da literatura, sobretudo acadêmica, somente agora parece ganhar evidência a perspectiva do museu como dimensão do fenômeno literário, em função do aludido interesse pelos arquivos dos escritores. A feição heterogênea de seus fundos documentais exige uma abordagem transdisciplinar em que, a par das disciplinas próprias do campo dos estudos literários, sobressaem, metodologias oriundas da arquivologia, da museologia e biblioteconomia. Aliado ao tratamento arquivístico, o tratamento museológico

¹¹ Cf. FOUCAULT, 1990.

e expositivo de livros, documentos e coleções de obras de arte e de objetos, que costumam compor o arquivo de um escritor, promove uma peculiar articulação entre o museu e a biblioteca, fomentadora do diálogo entre diferentes linguagens - sonoras, icônicas, simbólicas. Dessa curiosa fusão da biblioteca e do museu resulta a figura do arquivo literário, mescla do discursivo e do visual. Desse modo, aquelas duas figuras do arquivo vistas por Michel Foucault como pré-condições para o surgimento da arte moderna - a biblioteca e o museu -,¹² se enlaçam na cena contemporânea, configurando um ente híbrido, uma espécie de “bibliomuseu”.

Os cuidados dispensados aos materiais do arquivo do escritor pelas intervenções de diferentes subjetividades - arquitetos, curadores, museólogos, arquivistas, bibliotecários, pesquisadores, fotógrafos, entre outras - ressaltam o caráter ao mesmo tempo de algo dado e construído, que escapa ao controle exclusivo da intencionalidade de um titular. Se, de um lado, a heterogeneidade dos materiais do arquivo, com seus distintos fundos documentais, assinalam o dado, o factual, de outro, o manejo desses fundos, segundo princípios organizacionais arquivísticos e a cenografia expositiva, em que atuam subjetividades e saberes vários, diferentes pontos de vista, denuncia a feição construída, de artifício, de montagem, do arquivo literário. Evidencia uma organização, uma ordem, um projeto, que não deixa de conferir ao variado e heterogêneo, certa organicidade, homogeneidade.

Entretanto, a esse ordenamento parecem resistir certos elementos, como os resíduos do arquivo, seus materiais inclassificáveis. A partir desses elementos residuais dos arquivos literários seria possível refletir, por exemplo, sobre as relações do arquivo literário com o contemporâneo, apontando alguns impactos do trabalho com esses arquivos no pensamento teórico-crítico literário e cultural. Para tanto,

¹² Cf. FOUCAULT, 2006, v. III: 75-109.

haveria que tomar o arquivo literário como espaço aberto e inacabado, zona de contato e relações entre distintas temporalidades e subjetividades, capaz de promover descontinuidades e estranhamentos em relação ao tempo presente, ao ativar anacronismos potencialmente problematizadores da racionalidade arcôntica, estatal e científica, da evidência histórica, que normalmente rege o arquivo. Isso se torna possível a partir da apreensão do caráter heteróclito do arquivo literário e de um modo peculiar de ler os rastros do passado em seus documentos, nas coleções dos escritores.

O pesquisador comparatista no arquivo literário: modos de olhar

Depositado em prédio de instituição acadêmica ou de fundação, despido do aconchego doméstico, é como coleção que o arquivo do escritor ingressa efetivamente na vida pública, expõe-se ao olhar do público. Nada tão estranho, convenhamos, dado que o texto do escritor, sua obra, já nasce como escrita endereçada ao outro, ávida pelo olhar de seus leitores. Quando seu arquivo pessoal ingressa na cena pública, é como se se arrematasse um gesto cujo intento comunicativo, dialogal e relacional, era mesmo esse: habitar o espaço público. Entretanto, pela forma como se constituem os seus fundos, suas heterogêneas camadas de documentos, o arquivo pessoal do escritor também se distingue de um arquivo burocrático da administração pública, ou mesmo de arquivos históricos, disponíveis ao público. Diferencia-se, por exemplo, de um arquivo judiciário, submetido à lógica do testemunho, da prova jurídica, conforme estudo de Arlette Farge, em *O sabor do arquivo* (2009). As coleções documentais do escritor, em sua variedade e multiplicidade, tanto desvelam uma intenção autobiográfica quanto carregam um apelo comunicativo, uma busca de diálogo, traindo um dese-

jo larvar de publicidade. Inscrito no âmbito da cultura letrada, como seu mais apurado e festejado representante, o escritor parece submeter-se à prescrição social do “arquivarás a sua vida”, amplificado pelo registro gráfico, mandamento analisado por Philippe Artières.¹³ Mas não sem impor aos seus fundos documentais uma ordem própria, arranjos minuciosos, arquitetados por uma intencionalidade cheia de nuances e artifícios, ciosa de construir uma imagem de si para a posteridade. Isso parece bem evidente em alguns escritores mineiros, como Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Murilo Rubião, Henriqueta Lisboa, atacados pelo furor do arquivo, por incontornável “compulsão arquivística”.¹⁴

O caráter orgânico e automático do crescimento de um fundo documental, visível num arquivo de órgão público, destinado a crescer desmedidamente por meio de incontáveis operações burocráticas industriosamente desenvolvidas ao longo de um dia, um mês, um ano, sua feição orgânica, natural, à maneira de organismo vivo compondo uma totalidade articulada, se aplica com dificuldade ao arquivo do escritor, cujos documentos nem sempre são acumulados de forma automática e contínua, ou dotados de organicidade. Seleção, derivas, acasos, artifícios - eis algumas estratégias de que se vale o letrado na constituição de seu arquivo. Ainda mais se se considera sua proximidade com os centros do poder, as relações estreitas do intelectual com o Estado, como no caso da América Latina, particularmente no Brasil.

O pesquisador comparatista que ingressa nos arquivos literários, se está interessado na politicidade do literário hoje, naquela leitura responsável proposta por Spivak, deve estar ciente das íntimas conexões entre saber e poder desvendadas por Foucault. Conforme ressalta Roberto Macha-

¹³ Cf. ARTIÈRES, 1998.

¹⁴ MARQUES, 2003.

do, lendo Foucault pelo olhar de Deleuze, o saber consiste num dispositivo político, de modo que, onde há exercício de poder, aí também se produz saber, assim como “todo saber assegura o exercício de poder”.¹⁵ Logo, com os saberes do arquivo se procura assegurar o poder de seus arcontes, especialmente quando estão a serviço de regimes discursivos científicos, da evidência histórica.

Diante disso, se está interessado em ler o arquivo literário a contrapelo, cabe recomendar ao pesquisador comparatista que o explora um olhar genealógico. Olhar próprio de um arquivista anarquista, de um *anarquivista*. Figura paradoxal, empenhada em *anarquivizar* o arquivo. Com efeito, ao tratar e classificar os fundos documentais de um arquivo, o arquivista formula os princípios de um arranjo, institui certa ordem e organização desses fundos, levando-se em conta o respeito à proveniência do arquivo, sua ordem original. Como um arconte, o arquivista desempenha o papel de guardião da ordem instituída, zelando pelos princípios que a estruturam, por sua origem. Como um legislador, ele procura normalizar os fundos documentais do arquivo, hierarquizar as informações contidas em seus documentos, segundo uma lógica que permita tanto armazená-los quanto recuperá-los. Nesse sentido, pode-se pensar o arquivo como instância de regularização e normalização de discursos e saberes. Por isso, a configuração de campos disciplinares acadêmicos implicou a montagem de arquivos documentais e teóricos, com sua força de normalização expressa, sobretudo, pelo crisol do método.

Importa anotar, por conseguinte, como a dimensão epistemológica do arquivo se articula às noções de ordem, de classificação. A propósito, num dos primeiros artigos a desenvolver uma crítica pós-moderna dos princípios arquivísticos, Brien Brothman assinala que o objetivo principal

¹⁵ MACHADO, 1990: 211.

dos arquivistas consiste em estabelecer uma condição positiva de ordem em seu domínio, excluindo tudo aquilo que ameaça minar a ordem existente.¹⁶ Daí que a intenção ordenadora busque identificar fontes de ruptura da ordem e extirpar aquilo que está fora do lugar ou não se encaixa numa ordem pré-fixada. Nesse sentido, para Brothman, os arquivistas também criam valor, incorporando à ordem criada por eles valores da sociedade. Longe de ser mero processo de identificação de valor histórico ou cultural, a avaliação de um arquivo é uma operação por meio da qual se criam ou destroem valores e, ao conferir valor permanente a um documento no processo de arquivamento, os arquivistas dão a ele um lugar irrevogável no arquivo. Assim, segundo o autor; os critérios de apreciação, as políticas de aquisição e as estratégias de destruição compõem os instrumentos de uma ecologia do arquivo.

Pode-se dizer que o trabalho arquivístico visa estabelecer e fixar os significados do arquivo, dando-lhes estabilidade. Daí o apego à ordem, ordem num sentido tanto espacial, físico, em que as coisas devem ser localizadas, quanto no sentido intelectual, do arranjo dos arquivos. Brothman não deixa de problematizar esse conceito de ordem entendido como “as coisas em seu lugar próprio no espaço”. Trata-se de um construto mental e, dependendo de cada sociedade ou cultura, um mesmo objeto espacialmente localizado pode representar tanto uma instância de ordem quanto de desordem, conforme bem ilustra o ensaísta com o exemplo da tinta da caneta: a que escreve está associada à ordem, indicando uma informação que flui, controlada e ordenada, e a que mancha, à desordem, a da informação que vaza, descontrolada e desordenada.¹⁷ É uma imagem esclarecedora da nossa

¹⁶ BROTHMAN, 1991: 80-83.

¹⁷ Cf. BROTHMAN, 1991, p.80.

necessidade de ordem, que bem pode ser aplicada ao arquivo de nossos saberes disciplinares e disciplinados.

Brothman estende sua crítica à relevância concedida ao princípio da ordem original dentro da prática arquivística. Traduz intenção negativa, implica um senso de abstenção pessoal, uma ausência de identificação empática do eu com o passado, congruente com uma visão historiográfica de objetividade no tratamento do passado. À semelhança dos historiadores do século 19, indica na ciência arquivística um desejo de produzir certo tipo de arquivo autêntico do passado.¹⁸

Retomemos, em contraponto, o nosso modelo do pesquisador comparatista de arquivos literários - o *anarquivista*. Em seu percurso, ele atua como um antilegisador, instaurando uma anomia no arquivo, de modo a desconstruir a ordem estabelecida, a desarmar a intencionalidade que a estruturou. É um sujeito desconfiado da solenidade das origens, dos protocolos da lei, da retórica do princípio, que busca subverter a ordem original, lendo os documentos de outra forma, dentro de outras (des)ordens possíveis. Ele quer, assim, deslocar as histórias já contadas e oficializadas, formulando outras maneiras de interpretar e compreender a realidade histórica, tanto a do passado quanto a do presente.¹⁹

Atento às heterogêneas camadas documentais dos acervos literários, ao seu caráter heterogêneo, ele procura realizar múltiplas leituras do arquivo, desestabilizando os sentidos fixados no arquivo. Para por em movimento o arquivo, tornar instáveis os seus significados, ele se empenhará tam-

¹⁸ Ibidem, p. 84.

¹⁹ Com isso não se quer dizer que o pesquisador deve chegar num arquivo, descer tudo das estantes, prateleiras e gavetas, bagunçando o arquivo. Afinal, é bom ter respeito pelo trabalho dos arquivistas, que organizam o arquivo para o público, o conjunto dos pesquisadores e consulentes, e não para um pesquisador em particular.

bém numa crítica do “filtro arquivístico”, da produção de suas fontes de pesquisa, capaz de “desnaturalizar” o arquivo, evidenciando seu caráter construído, fabricado, de montagem, em que interferem não somente o titular - o escritor -, mas também outros agentes com diferentes pontos de vista. Para realizar tal crítica, o pesquisador não se contentará em privilegiar a textualidade do arquivo literário, seduzido pelo *mise par écrit*, pela produção textual de seus documentos. Considerando particularmente a materialidade do arquivo, da escrita e de seus suportes, dos artefatos documentais, cabe-lhe investigar, também, o *mise en archive*, a construção simbólica e material do arquivo literário.

A título de conclusão, tendo em vista uma leitura responsável do arquivo literário que contribua para a reinvenção da literatura comparada, será útil ao pesquisador comparatista um olhar genealógico, capaz de apreender as relações de forças que atravessam o arquivo, os dispositivos de poder que o estruturam. Um olhar também arqueológico, atento aos discursos e saberes que perscrutam o arquivo, o organizam, seguindo a trilha de Foucault. Assim, por meio de uma visada arqueológica, é possível detectar, no arquivo, os discursos que foram assujeitados, recalcados e subalternizados pelos discursos hegemônicos, desassujeitando-os, liberando-os; já numa perspectiva genealógica, trata-se de ver como os discursos e saberes desassujeitados e liberados intervêm no campo do arquivo, deslocando as relações de forças que o atravessam.²⁰

²⁰ Em aula de 7 de janeiro de 1976, publicada no livro *Em defesa da sociedade* (1999: 3-26), Foucault formula uma distinção entre o arqueológico e o genealógico que retomo aqui.

Dou-lhes uma ilustração breve das considerações acima. Recorro a uma coleção de peças de artesanato do Caribe existente no arquivo de Oswaldo França Júnior, algumas dessas peças já quebradas em razão dos deslocamentos e remanejamentos. De caráter erótico e em miniatura, elas figuram cenas de cópula entre casais. Uma via produtiva para se especular sobre essa coleção consiste em articulá-la às culturas e tradições orais, cujas discursividades foram assujeitadas e subalternizadas pela tecnologia simbólica da escrita. Desse modo, no arquivo da cultura letrada, suas peças restam como fragmentos de outra lógica simbólica e cultural, indiciando a persistência da voz no mundo da letra, explicitando a heterogeneidade da cultura latino-americana, instituída pelo antagonismo entre a letra e a voz.²¹

Em sua heterogeneidade documental e discursiva, os arquivos pessoais dos escritores podem nos educar para a atenção à língua ao nos atermos especialmente aos seus documentos de gênese - manuscritos, datiloscritos, notas, cadernos e também suas correspondências -, objeto da crítica genética. E ajudam sua biblioteca, seus livros, particularmente aqueles com notas à margem.

Dentro da ideia de uma nova literatura comparada que retém algo da velha literatura comparada, lembro-me de um dos atributos do comparatista preconizado por um dos textos fundadores do comparatismo. Segundo Joseph Texte, a originalidade do crítico comparatista reside num “sentimento delicado das analogias e das diferenças que lhe fornece tantas sínteses criadoras ao mesmo tempo que precisas e novas”.²² No meu entender, e creio que também no de vocês,

²¹ Cf. POLAR, 2000: O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: voz e letra no “diálogo” de Cajamarca, p. 219-285.

²² TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França (1893) apud COUTINHO; CARVALHAL, 1994: 38.

isso continua valendo para o pesquisador comparatista hoje. No entanto, em termos de uma nova literatura comparada, não se trata mais de privilegiar as semelhanças e diferenças como um fim em si mesmo, com vistas a cartografar origens, pertencimentos, influências; importa antes enfocar processos, produtos e jogos de poder no âmbito das línguas, textualidades e memórias, sob perspectiva ética e política. De modo que possamos adentrar pelo arquivo literário procurando lê-lo responsavelmente, a fim de contribuir para a reinvenção da literatura comparada à luz dos desafios do nosso tempo presente.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mediações contemporâneas: tradução cultural e literatura comparada. In *Gragoatá*, Niterói, n. 31, p. 77-96, 2. sem. 2011.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In *Estudos Históricos* – Arquivos Pessoais, Rio de Janeiro, FGV, vol.11, n.21, p. 9-34, 1998.
- BROTHMAN, Brien. “Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice”. In *Archivaria*, Ottawa, n. 32, p.78-100, Summer 1991.
- COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania F. (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. Posfácio a Flaubert (*A tentação de Santo Antônio*). In _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006. (Ditos & Escritos III), p. 75-109.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

- MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In SOUZA, Eneida M. de, MIRANDA, Wander M. (Org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Org. Mario J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- SOUZA, Nabil Araújo de. *O evento comparatista: na História da Crítica / no Ensino de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade Letras da UFMG, 2013 (Tese de Doutorado).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Rethinking Comparativism. In *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 40, N. 3, p.609-626, Summer 2009.

ARQUIVOS PESSOAIS: UM DESAFIO

Eliane Vasconcellos

Arquivo-Museu de Literatura Brasileira
Fundação Casa de Rui Barbosa

De acordo com o *Dicionário de terminologia arquivística*, arquivo significa "o conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos, por acumulação, ao longo das atividades de pessoas físicas, jurídicas, públicas ou privadas". São documentos guardados em decorrência de algum critério que, do ponto de vista do colecionador, pareceu-lhe importante preservar e que, com o passar do tempo, tornaram-se importantes fontes de pesquisa para estudiosos. Esse material guardado é a origem dos arquivos pessoais privados, que podem ser de políticos, de cientistas, de artistas, de literatos, ou até mesmo de pessoas comuns. Para Philippe Artières¹, o anormal é o sem-papéis. Arquivamos, portanto, nossas vidas em resposta ao mandamento "arquivarás a tua vida".

Nossas lembranças conservadas, como nossas cartas, poemas, canções, bilhetes, diários, fotografias, desenhos etc., são retiradas do fundo de um armário, de caixas de pa-

¹ PHILIPPE, Artières. Arquivar a própria vida.

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/article/2061> acesso em

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2061/1200>.

pelão. Tudo isso faz parte de nossas vidas. É a nossa memória materializada. Os arquivos vão ser os responsáveis pela guarda desta memória. Eles nasceram marcados pelo segredo.

Os primeiros arquivos eram confidenciais e secretos, não abertos ao público, e o cargo de arquivista era hereditário. Os arquivistas faziam um juramento de que após tomar conhecimento dos segredos deveriam guardá-los para si até o túmulo e não revelá-los a pessoa alguma.

O arquivo era visto como um arsenal de armas secretas para uso do governo e dos soberanos. Só com a Revolução Francesa é que estas fontes documentais iriam se democratizar. A Revolução prestou-nos um duplo serviço: concentrou as fontes históricas com a criação dos Arquivos Nacionais (7 de setembro de 1790) e estabeleceu o princípio da publicidade dos arquivos (decreto de 25 de junho de 1794). A partir de 1815, os arquivos públicos organizaram-se.

O objetivo principal de um arquivo é o de preservar a memória, e nós somos uma memória viva para a história, pois um documento produzido agora pode, com o passar do tempo, adquirir valor de monumento.

Alguns autores têm plena consciência da importância da preservação de seus papéis. É o caso de Victor Hugo (1880), que foi o primeiro a entregar à Biblioteca Nacional da França os seus manuscritos. Dava aos impressores apenas uma cópia não autografada do texto definitivo. Sartre, ao contrário, não lhes dava nenhum valor: considerava uma forma intermediária e entendia que desaparecessem logo que fossem impressos. Entre nós Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade foram exemplos de intelectuais/arquivistas.

Na década de 60 do século XX, esse patrimônio escrito passa a ser visto como objeto de pesquisa científica. Os institutos de conservação públicos e privados se multiplicam, passam a existir os centros de pesquisas especializados

no estudo de manuscritos, rascunhos e esboços de obras literárias. As cadernetas dos escritores passam também a ser objeto de análise, e vão ser fundamentais nos estudos da gênese do texto. Exposições literárias dão ênfase a esse material, que, inicialmente, ficava guardado nas gavetas. Por outro lado, é da mais alta importância, pois é onde se encontra a planta baixa do processo de criação. A publicação das correspondências virá trazer à tona informações relevantes das mais diferentes ordens; as escrituras íntimas saem também dos baús e começam a serem publicados os diários. Muitos países têm suas bibliotecas nacionais reconstruídas ou reformadas.

No Brasil, a preocupação com a preservação da nossa memória inicia-se com a atuação destacada de alguns modernistas nos anos de 1930, como Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, em prol da organização e preservação do nosso patrimônio histórico e cultural. A constituição e o cuidado com acervos e arquivos literários, enquanto ação mais sistemática e vinculada à produção de conhecimento, é um processo tardio entre nós. Basta ter presentes dados relativos à criação de alguns de nossos principais centros de documentação literária para que isso se comprove.

Quando se trata de arquivos literários no Brasil, a primeira referência é a Biblioteca Nacional. Entretanto, não são exclusivamente literários. Há documentos históricos e científicos, nacionais e estrangeiros, havendo, ainda, documentação anterior ao século XVI. Encontram-se aí arquivos inteiros ou peças esparsas de escritores como Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Lima Barreto.

Outras instituições, de criação mais recente, passaram a guardar documentação literária. Entre elas, podemos citar o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, criado em 1962 por iniciativa de Sérgio Buarque de Holanda. É um órgão interdisciplinar de pesquisa e do-

cumentação sobre nossa história e cultura e abriga arquivos de importantes escritores, como Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos.

Em 28 de dezembro de 1972, foi instalado na Fundação Casa de Rui Barbosa o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Sua criação atendia a um apelo de Carlos Drummond de Andrade que, em sua coluna do *Jornal do Brasil* de 11 julho de 1972, lamentava a falta de um museu de literatura, como defesa contra as perdas da nossa memória literária.

Documentos que corriam o risco de ficar dispersos entre familiares e amigos dos escritores iam sendo incorporados ao acervo do AMLB. A princípio, eram documentos isolados; depois, passamos a receber arquivos inteiros, ou complementação de material já doado.

O material encontrado no AMLB é uma preciosa fonte de investigação teórico- crítica na qual podemos encontrar informações relacionadas à vida literária de um autor, sua produção e de seus contemporâneos e também de sua época. O acervo do AMLB compõe-se atualmente de 128 arquivos.

Para facilitar o acesso às informações e o atendimento ao pesquisador, o AMLB elabora e publica inventários analíticos, para melhor divulgar seu acervo. Atualmente, já temos publicados os inventários dos arquivos de Thiers Martins Moreira, Augusto Meyer, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Antônio Sales. Em 2012, foi publicado o *Guia do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira*. As informações sobre os documentos podem ser consultadas na base de dados da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Um arquivo é normalmente arrumado em séries e entre elas temos a série *Correspondência*, em que encontramos a correspondência passiva e às vezes ativa do autor, além de cartas enviadas aos familiares ou trocadas por terceiros. Este material muitas vezes esconde etapas de poemas, planos de trabalho, esquemas de livros, projetos que foram abandona-

dos, opiniões críticas e, algumas vezes, ainda se configura como espaço para desenhos. Há também a série denominada *Produção Intelectual*, que compreende os manuscritos das obras do autor, alguma das versões anteriores e notas. Com este material podemos restaurar o processo de criação ou proceder ao preparo de edições fidedignas, críticas e genéticas.

A série *Publicação na Imprensa* reúne todos os recortes de jornais e revistas deixados pelo autor ou coletados posteriormente. Inclui periódicos não acadêmicos, bem como trabalhos do escritor como jornalista ou trabalhos de outra natureza, só publicados na imprensa. São de importância fundamental na medida em que nos fornecem pistas não só para o estudo da recepção das obras do autor, mas também nos mostram facetas de sua obra que foram pouco estudadas.

Por meio da guarda deste material é que ficamos sabendo que Antonio Fraga escrevia seus textos em maços de cigarros *Hollywood*, ou, ainda, que Pedro Nava datilografava seus originais em folha dupla: no lado esquerdo o texto que seria impresso, o que lemos, hoje, em seus livros; no lado direito um arsenal da criação. São desenhos, caricaturas, mapas detalhadamente descritos, recortes de jornais, montagens etc. Explorar um arquivo pode representar um risco para a mitificação.

Podemos observar que há, por parte do público, uma curiosidade por este segredo da construção, que revela o processo de criação, destruindo o mito de que o texto literário, enfim, a obra de arte, era concebida como um trabalho de inspiração, e os artistas tocados por um dom. Assim, como nos fala Gilberto Mendonça Teles: “Pensar a poesia como uma linguagem que necessita da ‘inspiração’, da intuição,

como ponto de partida e necessita mais ainda da razão (do conhecimento) como ponto de chegada do poema”²

Para Pierre-Marc Biasi (2007), uma exploração destes fundos, ainda em grande parte inéditos, permite ao pesquisador definir um conjunto de novas ferramentas técnicas e teóricas, como o da abordagem genética, que propõe estudar os textos no seu estado de nascimento, tentando compreender a gênese do texto em termos de processo³.

Para dar uma ideia da riqueza do material existente nos acervos, tomaremos, para exemplo, a subsérie *Memória* do arquivo de Pedro Nava.

Nava escreve sempre à máquina, em papel sem pauta (44,4 x 33,0cm), dobrado em dois, como vimos. Utiliza somente uma página para o texto; na outra, faz correções à mão, descreve tipos, faz desenhos, muitas caricaturas e colagens de recortes. Usa, com frequência, plantas de cidades e de casas, além do mais variado material de apoio necessário à sua criação. Todo este arsenal não vai para o livro impresso, certamente devido ao custo da reprodução. Apesar de Nava não ter tido uma educação formal na área das artes plásticas, seus desenhos de forma alguma podem ser comparados àqueles que fazemos quando queremos fugir de algo que nos entedia. Em entrevista a José Mário Pereira, esclarece: “Para a descrição dos tipos eu procuro desenhar primeiro. Fazer retrato. Se o nariz é grande faço maior, caricaturado, uso plantas de cidades e de casas”. Este trabalho de Nava nos remete à citação que Michel Arrivé faz sobre os desenhos de Alfred Jarry, texto e desenho se encontram no mesmo nível e manifestam precisamente o mesmo conteúdo. Há

² Palavras proferidas em discurso por ocasião do lançamento do livro *La Syntaxe invisible*, pela editora Caractères, 2006.

³ Pierre-Marc de Biasi. “Pour une politique d’enrichissement du patrimoine écrit” <http://www.item.ens.fr/index.php?=13573>

uma exploração conjunta do verbal e do gráfico. O escritor desenha e escreve no mesmo suporte.⁴

Os desenhos eram muito importantes para Nava, porque facilitavam enormemente a associação de ideias; funcionavam como um instrumento da lembrança. Se queria falar de uma residência onde morou, reconstituía-lhe a planta, desenhava-lhe cuidadosamente portas, janelas, móveis e quadros e, depois, ao lado, comentava os pormenores do ambiente, usando lápis de cor.

Todos os originais de Pedro Nava vieram acompanhados de anexos, que são as pesquisas realizadas por ele para redigir seus textos. Tais anexos são compostos por suportes móveis onde se inscrevem notas rápidas, mas destinadas agora a uma obra já em andamento ou pelo menos a um projeto de escrita. São, em última instância, um conjunto de notas, a que Pedro Nava dava o nome de boneco. Seu sistema de armazenamento consistia no seguinte: anotava tudo o que lhe ocorria de interessante; fazia observações diretas sobre os fatos; registrava fontes históricas, testemunhos, curiosidades; guardava documentos, recortes de jornais, fotos, desenhos. As folhas do seu caderno acabavam se transformando em fichas, e cada uma recebia um número. Depois disso, Nava colocava-as em ordem, formando, assim, um possível esqueleto da obra. Depois de usada, a ficha era jogada fora. Mais tarde, porém, a conselho de Carlos Drummond de Andrade, passou a guardá-las. Hoje elas se encontram numeradas e arquivadas em pasta especial. É um material sem muitas rasuras, correções ou substituições; não possui outra versão e nem foi produzido para ser publicado. Com o advento da crítica genética esse material adquiriu um novo *status*, tornou-se parte indispensável da totalidade dos manuscritos.

⁴ SÉRODES, Serge. Les dessins d'écrivains. *Genesis*, Paris, Jean Michel Place, 10, 1996, p. 95-110.

Na série *Correspondência*, encontram-se, de forma sistemática informações preciosas para o estudo da obra do titular. Traremos agora alguns exemplos encontrados no arquivo de Clarice Lispector.

Ao contrário de Pedro Nava, de Vinícius de Moraes e de Carlos Drummond de Andrade, Clarice não tinha por hábito conservar seus papéis, ela costumava jogá-los fora e só passou a perceber a importância dessa documentação quando seu amigo Lúcio Cardoso chamou sua atenção para a necessidade de preservar esse material. Mas, certamente, quando isto ocorreu, nossa escritora já havia se desfeito de material importante para o estudo da gênese de sua obra. Em 1975, declara: "Agora eu aprendi a não rasgar nada. Minha empregada, por exemplo, tem ordem de deixar qualquer pedacinho de papel com alguma coisa escrita lá como está" e completa "Ai, meu Deus, eu rasguei tanto." ⁵

As cartas têm caráter íntimo e/ou confidencial. Logo, as informações ali registradas fazem parte do espaço privado, inviolável, em que os envolvidos são o autor ou signatário, a pessoa a quem é dirigida - o destinatário - e, muitas vezes, uma terceira pessoa, da qual se fala, e todas as informações contidas na correspondência estão protegidas pela lei de direito autoral.

Recentemente, no Brasil, vem sendo editada a correspondência de Mário de Andrade, na qual é possível se colher informações relevantes não só de ordem pessoal, mas principalmente do processo de criação do escritor. E parece que as cartas de Clarice vão seguir esta trajetória. Fernando Sabino publicou as cartas trocadas entre os dois no livro *Cartas perto do coração*, que traz o sugestivo subtítulo de "Dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação", e Paulo Gurgel Valente editou pela Rocco *Correspondências*. Além

⁵ Clarice Lispector, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991, p. 3

disso, a correspondência de Clarice tem também contribuído para esclarecer dados de sua obra: a professora Marlene Mendes baseou sua pesquisa para estabelecimento do texto da obra de Clarice, editada pela Rocco, em uma carta da escritora dirigida ao editor francês Pierre Lescure.

A correspondência mais significativa de Clarice Lispector foi a que ela manteve com Fernando Sabino: são 21 cartas, que abrangem o período de 1946 a 1959. Como estas já estão publicadas, vamos apresentar outras.

As cartas trocadas com Rubem Braga também merecem destaque. São 7 cartas, que abrangem o período de 1945 a 1962. Nelas, além da situação política brasileira no ano de 1945, comenta-se a produção literária de Clarice, do cronista e dos amigos. Em carta de 4 de março de 1957, a propósito de *Laços de família*, ainda não publicado, escreve:

Acabo de ler agora os 9 contos que não conhecia; você não imagina como gostei: saio meio crispado da leitura. É engraçado como tendo um jeito tão diferente de sentir as coisas (você pega mil ondas que eu capto, eu me sinto como rádio de vagabundo, de galena, só pegando a estação da esquina e você de radar, televisão, ondas curtas), é engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo que faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro. Leio o que você escreve com verdadeira emoção e não resisto a lhe dizer muito e muito obrigado por causa disso.

Em resposta a esta carta, Clarice escreve, em 15 de abril de 1957: “Eu não sabia que você tinha lido ou estava lendo meus contos, e quando você gosta do que escrevo me sinto muito compensada, até com ânimo de reiniciar agudamente a escrever.”

Pela correspondência com João Cabral, sabemos que o poeta gostaria de ter iniciado as publicações do Livro Inconsútil com alguma “coisa” de Clarice. E em carta escrita

em Sevilha, em 6 fevereiro de 1957, comenta sua admiração pela romancista: “Você sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever. [...] Creio que nenhum romance brasileiro reli em minha vida além do *Lustre* e dos de Zé Lins.” No arquivo de João Cabral de Melo Neto, dez anos antes, em novembro de 1947, Clarice escrevia para o poeta perguntando se ele não iria publicar coisas dela. Entretanto, apesar da vontade dos dois, o Livro Inconsútil não publicaria nada de Clarice.

Os arquivos literários são ainda pouco explorados: percebe-se uma procura maior pelo material aí encontrado a partir dos anos 1980, pois o arquivo, longe da ideia de lugar sagrado, propõe e instiga novas associações, dessacralizando a literatura e abrindo novas portas para o conhecimento da obra literária, principalmente no campo da crítica genética, da edição crítica, da textologia, da biografia e da história cultural. Assim, a política que deve imperar nas instituições de guarda do patrimônio escrito nacional deve ser a de incitar os escritores a doar seu material e facilitar o acesso às informações. E para aqueles que pensam que a era da informática vai acabar com os testemunhos de redação, lembro aqui as palavras do estudioso Pierre-Marc de Biasi, que afirma, em seus artigos, que a era da informática não trará o fim do rascunho, mas pode ser a idade de ouro deste.

O TEATRO, A DITADURA E UM BREVE OLHAR SOBRE O MOVIMENTO DE TEATRO DE GRUPOS EM SÃO PAULO

Maria Sílvia Betti
FFLCH-USP

Dois grandes desafios permanentemente colocados para o teatro, no presente, seja no campo da encenação, seja no da dramaturgia, são o de figurar as questões políticas cruciais do país e o de refletir sobre seus desdobramentos.

Esses desafios têm sido enfrentados de diferentes formas e com diferentes propostas dentro do movimento de teatro de grupos da cidade de São Paulo, que se tornou, ao longo das duas últimas décadas, a parcela mais mobilizada e politicamente avançada do campo cultural.

Há razões específicas para isso: um grande número de coletivos teatrais de São Paulo tem atuado de forma continuada na cidade e em sua periferia. As perspectivas de pesquisa asseguradas pelo Projeto Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo tem sido um fator importante para isso. Ao mesmo tempo, tem crescido o número de núcleos para os quais o teatro é um campo de luta pela politização no campo e pela formação de um pensamento crítico contra o neoliberalismo.

Traçar um panorama breve e sucinto do trabalho desses núcleos e das formas de criação e debate que eles têm desenvolvido é tarefa quase inexequível: o número crescente

de grupos torna particularmente difícil tratar do assunto com a necessária abrangência; em decorrência disso, torna-se quase impossível realizar um recorte não arbitrário e ao mesmo tempo condizente com a relevância do tema e com sua complexidade estética e política.

Ainda assim, um apanhado geral de algumas das características e formas de expressão desses grupos é importante dentro de um evento nacional como o Congresso Nacional da ABRALIC, já que o movimento de teatro de grupos da cidade de São Paulo tem lidado com uma das questões mais recorrentes dentro do campo de trabalho artístico contemporâneo: a de figurar as lutas políticas do país a partir da perspectiva das classes exploradas, procurando, tanto quanto possível, fazê-lo por meio de expedientes formais e expressivos inerentes a essas classes, e não ao repertório cultural dominante.

A multiplicação do número de grupos e a procura recorrente do épico como perspectiva de trabalho dialogam historicamente com o grande projeto de cultura do Centro Popular de Cultura (o CPC da UNE), entre 1961 e 1964. Para os coletivos de que trata este artigo, a discussão sobre o próprio teatro político do CPC e sobre a fortuna crítica relacionada é um importante deflagrador de discussões internas. A noção de que o CPC foi violentamente abortado pelo golpe militar em plena vigência de seus processos de trabalho soma-se à constatação de que, atualmente, a própria memória histórica da ditadura vem passando por formas contínuas de “apagamento” sistemático.

É claro que tanto o engendramento do golpe como os efeitos que desencadeou também foram objetos da produção dramaturgica desde o pós-64 até o final da década de 1970. Autores fundamentais como Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Paulo Pontes e Dias Gomes, para ficar apenas com alguns dos nomes centrais, foram responsáveis por trabalhos que tomaram a

peito a difícil empreitada de procurar brechas para relatar, denunciar e discutir o estado de coisas que então se apresentava com a implantação da censura, da perseguição política e da supressão das liberdades civis.

Uma parte considerável da produção dramatúrgica resultante desse filão de trabalho foi sumariamente vetada e interdita pela censura, e só veio a ser dada a público sob a forma de espetáculo e de publicação muitos anos mais tarde. Com a crescente diluição e negação do caráter público da memória da ditadura, foram se tornando cada vez mais vagas e lacunares as referências que as gerações nascidas nos anos 80 e 90 passaram a ter a respeito, caracterizando, assim, claramente, o processo que Vladimir Safatle e Edson Teles denunciam no livro que organizaram, *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (2010).

Como observa Safatle, existe um esforço de não só apagar a memória da ditadura, mas de tratá-la historicamente como se ela estivesse circunscrita à vigência do Ato Institucional número 5, entre 1968 e 1979, caracterizando o restante do período como uma espécie de “democracia imperfeita”. Trata-se de algo que coloca o Brasil na contramão do que acontece nos demais países da América Latina, em que os crimes do passado passaram a ser objeto de investigações e ações da Justiça, enquanto, no contexto brasileiro, o que se observa é a relativização e a anulação do caráter criminoso da história política do golpe.

No caso do movimento de teatro de grupos da cidade de São Paulo, tratar dessas questões e dar forma a elas, dentro dos processos de trabalho em andamento, é uma preocupação inerente à esfera da pesquisa, da criação e da reflexão, tendo em vista o papel formativo que a maioria dos grupos desempenha, atuando em áreas periféricas e apresentando seus espetáculos fora do espaço do teatro comercial e dos circuitos culturais institucionais.

A encenação de *Os Filhos da Dita*, criação do Núcleo Teatral Arlequins ¹, entre maio e junho de 2013, é bastante representativa de tudo isso: o trabalho coloca em foco as sequelas da ditadura militar na esfera da sociabilidade brasileira, e procura evidenciar os elementos que, ainda no presente, se evidenciam como resquícios camuflados do autoritarismo.

Vários aspectos da pesquisa histórica realizada são figurados em cena e submetidos à discussão por meio de recursos de desnaturalização: a economia do chamado “milagre econômico”, a ideia generalizada de que apenas os setores de esquerda foram seriamente afetados pelas medidas impostas pelo Estado autoritário, a precarização crescente do trabalho e o escamoteamento dos efeitos da violência brutal por meio da manipulação dos dados econômicos.

A dramaturgia do espetáculo tem estrutura episódica, narrativa e, ao mesmo tempo, dialética, já que procura articular a análise dos aspectos recentes e imediatos e a totalidade histórica focada na investigação sobre o capitalismo e suas decorrências no país.

Cada um dos episódios combina narrativas tomadas à história oficial e ao imaginário cívico amplamente manipulado em canções e hinos nacional-ufanistas. Também são figuradas em cena imagens tipicamente associáveis ao mundo militarizado do Estado autoritário, como as dezenas de coturnos dispostos estrategicamente em todas as direções na área cênica, o questionamento sobre a real existência e disponibilidade do chamado dispositivo militar da Presidência de João Goulart nos dias que precederam o golpe, e a perturbadora questão que funciona como fio condutor do espetáculo: “como foi que chegamos até aqui?”

Os ritmos da enunciação, seja nas falas narrativas individuais, seja nos fragmentos de diálogos representados

¹ O Núcleo Arlequins é um dos Grupos ligados à Cooperativa Paulista de Teatro.

pelas duas atrizes em cena, têm função desnaturalizadora: em alguns trechos, as vozes são significativamente “atrope-ladas” pela sonoridade invasiva e efusiva dos hinos e canções patrióticas, ou reproduzem trechos de discursos públicos proferidos por figuras-chave do quadro político da época, como o presidente João Goulart ou o secretário de Estado norte-americano Henry Kissinger.

A sucessão das narrativas traz à cena registros que surgem como estilhaços do fluxo histórico que o espetáculo procura recompor para discutir. Objetos simbólicos vão, pouco a pouco, compondo uma tessitura de imagens sobre a área cênica aberta e desnudada sob um foco de luz circundado pela escuridão: um baú do qual vários objetos vão sendo retirados e manuseados pelas atrizes, um guarda-chuva com as cores da bandeira, um brasão da República confeccionado como dobradura de papel em forma de coração verde-amarelo etc.

No ano de 2010, o Núcleo Teatral Arlequins havia promovido uma série de palestras e debates intitulados “Segundas Opiniões” com a participação de convidados. A iniciativa havia sido tomada dentro das ações previstas no “Projeto AI-5”, desenvolvido pelos Arlequins naquele momento, e que tratava especificamente do período de vigência do referido Ato Institucional e dos elementos de permanência da ditadura militar no contexto brasileiro contemporâneo.

Em sucessivos encontros, realizados sempre às segundas-feiras (daí o título, “Segundas Opiniões”), os desdobramentos da ditadura militar brasileira foram examinados e discutidos sucessivamente por intelectuais como Paulo Arantes, Iná Camargo Costa, Ana Maria Marques e Ivan Seixas.

Esse evento revelou e debateu aspectos de grande importância para a criação do espetáculo *Os Filhos da Dita*. A análise conjuntural realizada por Paulo Arantes, por exem-

plo, empreendeu alguns diagnósticos fundamentais ao apontar um fato inegável: a ditadura nunca foi derrotada, já que seu término foi negociado com os sucessores políticos dos militares no poder.

O exame minucioso dessa constatação e de suas decorrências, em particular, colocou no centro das discussões uma questão perturbadora: como e por que razões tantos setores do povo brasileiro passaram a acreditar que a ditadura havia sido liquidada quando na verdade ela simplesmente retirou-se de cena quando isso se mostrou conveniente?

Dentro dessa mesma linha de raciocínio e análise, a anistia não resultou de uma vitória conquistada pelo povo, e sim de um conjunto de medidas que passaram a ser aplicadas quando se tratava dos torturadores, uma vez que, no caso dos torturados e mortos, ela acabou funcionando apenas como elemento de perpetuação da divisão social existente.

Dentro do espetáculo, esses aspectos, entre outros, apresentavam-se por meio de uma narrativa à qual foi alinhavado o fio da meada das reflexões críticas. Uma das falas das personagens narradoras afirma, por exemplo: “O milagre é o templo onde se ergue o nosso orgulho acumulativo. Tem pequenos defeitos... estruturais... É... esse... barulho... aqui de baixo... nos porões. São gritos que só uma dita muito bem sucedida em seu furor destrutivo poderia abafar. Estrangular”. Paralelamente, em cena, a alegorização dos assassinatos de Carlos Marighella e de Wladimir Herzog deixa bem claro de que porões e de que gritos se tratavam.

A estrutura de produção que se encontra na base desse trabalho também é colocada em discussão pelos realizadores: no folheto distribuído ao público, o grupo pergunta provocativamente, por exemplo, quanto custa fazer teatro no Brasil, e coloca em pauta a precariedade como condição que o diferencia em relação ao teatro dos circuitos comerciais divulgados na grande imprensa.

Essa precariedade tem raízes históricas no trabalho do Núcleo Arlequins: apesar de ter sido fundado oficialmente em 1986, seu surgimento remonta ao contexto dos anos 70, quando surgiu embrionariamente sob o nome de Grupo Perspectiva de Teatro Amador na cidade paulista de Guarulhos. Sua primeira montagem realizou-se após uma oficina oferecida pelo Teatro do Núcleo Independente, que, por sua vez, era constituído por artistas-ativistas provindos do Teatro de Arena de São Paulo.

O contato e a interação com esses artistas, entre os quais se encontravam Denise del Vecchio e Celso Frateschi, foi norteador para o futuro Núcleo Arlequins. Celso e Denise tinham pertencido ao grupo de jovens que tinham ingressado no Teatro de Arena de São Paulo, no início dos anos 70, e que, ali, desenvolveram as técnicas de teatro-jornal que viriam a ser posteriormente sistematizadas por Augusto Boal e integradas ao rol de procedimentos e técnicas do Teatro do Oprimido.

Em 1976, algum tempo depois desse contato, os futuros Arlequins criaram *Marotinho*, espetáculo que empregava algumas técnicas do teatro-jornal e que resultou de criação coletiva e pesquisa feita em Salvador, na Bahia, sobre uma comunidade violentamente despejada. O espetáculo sofreu inúmeros cortes impostos pela censura, que, nessa época, ainda se encontrava em plena atuação.

Marotinho constituía já, claramente, um prenúncio dos processos de trabalho que seriam adotados mais tarde pelo Núcleo Arlequins: a compilação de dados de pesquisa em livros, documentos, filmes, além da utilização de trechos extraídos do noticiário dos jornais.

Em matéria publicada pelo pesquisador e jornalista Eduardo Campos Lima, no jornal *Brasil de Fato*, de São Pau-

lo², os integrantes do grupo, entrevistados, apontam os elementos de continuidade e as rupturas que se apresentam entre o período da ditadura e o momento atual: nos dias atuais os resquícios ainda presentes da ditadura militar convivem com a ditadura vigente do mercado, em que a cultura é um dos produtos e o lucro é a meta a ser atingida.

Examinar e discutir as conexões e a especificidade do presente e a totalidade histórica em seus processos mais amplos são características da linha dialética adotada pela maioria dos coletivos ligados ao movimento de teatro de grupos e aos trabalhadores da cultura. Em muitos casos, essa característica leva os grupos a expandirem historicamente o seu escopo de figuração e análise.

Esse é o caso, por exemplo, da companhia Antropofágica, grupo que, em 2013, completou dez anos de existência. Como o próprio nome do grupo indica, a Antropofágica extrai seus princípios de criação da obra de Oswald de Andrade e da ideia de uma “devoração metonímica do Brasil”.

As linguagens cênicas utilizadas são tomadas ao teatro épico e ao teatro de revista como gênero politizante. Os espetáculos caracterizam-se por uma grande profusão de quadros em que acontecimentos e personagens reais e ficcionais combinam-se e interagem “não apenas para refletir sobre o passado, mas para construir uma reflexão crítica quanto aos seus desdobramentos no contemporâneo”, conforme os termos do próprio grupo.

O fio da meada histórico que resultou dos dez anos de atividades foi recentemente recapitulado sob a forma de uma Mostra de Repertório empreendendo a síntese das diversas etapas de trabalho do grupo. Nela foram apresentadas a Trilogia *Liberdade em Pindorama*, a *Via Crucis à Brasylei-*

² *Brasil de Fato*, 16 a 23 de maio de 2013, p. 11. Núcleo Arlequins examina a ditadura e suas permanências. Peça discute período e desfaz mito de que a ditadura prejudicou apenas a esquerda.

ra, *Zumbi or not Zumbi, A Tragédia de João e Maria: teatro da deformação e Kabaré Antropofágico*.

Tanto *Liberdade em Pindorama* como *Kabaré Antropofágico* apresentam uma síntese das transformações históricas e econômicas que se estendem do período Colonial ao presente, passando pelo Império e pela República Velha. Já *Kabaré* coloca-se, mais especificamente, como uma espécie de antologia cênico-musical desse período, e utiliza canções de cena criadas pelo próprio coletivo de atores da Antropofágica.

A *Tragédia de João e Maria: teatro da deformação* lança mão da narrativa infantil dos irmãos Grimm para colocar em cena o universo de precariedade e miséria de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Via Crucis à Brasyleira retoma *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, por meio de uma leitura épico-surrealista de denúncia à criminalização de movimentos populares, no contexto das lutas contra a miséria e em prol da reforma agrária.

Zumbi or not Zumbi, por sua vez, revisita o musical histórico de Guarnieri e Boal, *Arena conta Zumbi*, para tratar da luta dos quilombolas de Palmares como crítica do Brasil escravocrata e da história das lutas e das revoltas populares.

Além da apresentação desse ciclo de trabalhos, os dez anos da Antropofágica foram assinalados por uma série de “Diálogos Antropofágicos”, ciclo de encontros com intelectuais com o intuito de debater *Liberdade em Pindorama*, provocativamente proposto como “antitema” para evitar um possível caráter de palestra acadêmica. O grupo procurou imprimir aos debates uma informalidade compatível com a ideia de que as reflexões e análises dos convidados estariam ali sendo “devorados” e “deglutidos” no sentido antropofágico de *Pau Brasil*.

Nos “Diálogos” organizados pela Antropofágica, foram abordados pontos fundamentais para o balanço dos trabalhos realizados e para os processos internos de criação

em andamento. A sobrevivência do aparato repressivo da ditadura dentro da sociedade atual, a prática do encarceramento preventivo que incide sobre os excluídos e o caráter de exceção inerente à expansão do capitalismo foram alguns dos aspectos principais.

A realização de ciclos de debates e de encontros com intelectuais, prática que remete historicamente ao Teatro de Arena, nos anos 50 e 60, é fundamental para um grande número de núcleos dentro do movimento de teatro de grupos. A dramaturgia e as encenações desses grupos, na maioria dos casos, apresentam uma natureza processual, ou seja, procuram analisar as razões que desencadeiam os problemas abordados ao invés de limitar-se a representar os efeitos que eles acarretam. Esse é um objetivo que requer estudo interno e pesquisa continuada, e os encontros e debates, em alguma medida, desempenham função formativa e alimentam formas de reflexão ou dialogam com leituras realizadas internamente pelos integrantes.

Um dos grupos para cujo trabalho essa prática tem papel central é a companhia Kiwi, fundada em 1996. Procurando discutir o sentido político e cultural das formas de resistência à mercantilização, a Kiwi organiza sistematicamente encontros, oficinas, leituras e debates com o público e com intelectuais convidados, ao mesmo tempo em que busca aproximar-se e fazer parcerias com movimentos sociais organizados, como a Associação Mulher e Movimento Hip Hop, a Frente de Esculacho Popular e o comitê paulista Memória, Verdade e Justiça, para citar apenas alguns. Outros importantes coletivos do movimento de teatro de grupos de São Paulo, cujos nomes não podem deixar de ser lembrados, são o Núcleo Heleny Guariba (antigo Núcleo do 184, dirigido por Dulce Muniz), o Engenho Teatral, a Companhia Estável e o coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica, entre outros.

A série de espetáculos levados à cena pela Kiwi, desde sua fundação, deixa clara a sua afinidade com a pesquisa de linguagens, com a reflexão teórica e com a criação de espetáculos que se dispõem a tratar da história “a contrapelo”, pesquisando, discutindo e criticando as formas de perseguição política, tortura, e repressão que se apresentam como traços de continuidade da ditadura militar. Basicamente, os materiais trabalhados pela Kiwi, para a criação de seus espetáculos, tem caráter não dramatúrgico e não convencional: raramente são utilizados textos de dramaturgia propriamente dita. Os temas, via de regra, tratam da formação social e da realidade do país e constituem investigações cênicas sobre processos criativos relacionados.

Em 2012, a Kiwi organizou o Seminário “A exceção e a regra” tratando da violação do estado de direito e da criminalização da pobreza, temas abordados por convidados provindos tanto da área acadêmica (Paulo Arantes, José Arbex e Edson Telles) como dos setores da luta política e do teatro (Amelinha Teles, Fundadora da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos e integrante da Comissão Estadual da Verdade de São Paulo, César Vieira [Idibal Pivetta], do grupo União e Olho Vivo, Dulce Muniz, diretora e fundadora do já citado Teatro Studio Heleny Guariba, e Thiago Vasconcelos, da Antropofágica) além de ter contado com intervenções artísticas da Companhia Estável de Teatro.

Morro como um País, trabalho encenado pela Kiwi em 2013, tem como referências o texto literário homônimo, escrito em 1978 por Dimitris Dimitriadis. O texto também dá nome ao projeto atual da companhia, apoiado pelo Programa de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo.

O trabalho de Dimitriadis remete a um dos mais violentos e repressivos períodos da história grega, compreendido entre 1967 e 1974 durante a ditadura dos coronéis, e combina o relato documental ao trabalho ficcional. O espetáculo levado à cena resulta das pesquisas e reflexões do grupo

sobre as ditaduras do século XX, procurando investigar as relações entre o autoritarismo e o funcionamento padrão do modo de produção capitalista.

O estado de exceção e a suspensão dos direitos, discutidos no espetáculo, dialogam com questões bastante concretas e presentes no contexto brasileiro, como a Lei Geral da Copa, que coloca em temporária suspensão uma parcela do ordenamento jurídico vigente para atender aos interesses econômicos e políticos ligados ao evento esportivo.

Também fundamentais para a criação do espetáculo e integrados ao seu roteiro foram os depoimentos de ex presos políticos latino-americanos, como o de Maurício Rosencof, um dos fundadores dos Tupamaros (ou Movimento de Libertação Nacional, grupo uruguaio de ação política e de guerrilha urbana dos anos 60 e 70).

A denúncia do papel decisivo dos Estados Unidos para o estabelecimento de ditaduras e as diferentes formas de exercício da hegemonia norte-americana no presente são fios condutores do espetáculo, ao longo dos episódios em que está estruturado. Ao entrar no espaço cênico para assistir ao espetáculo, o público é exposto imediatamente ao impacto de imagens relativas à invasão do Iraque pelos Estados Unidos. Uma projeção, captada em um registro que vazou das Forças Armadas norte-americanas, mostra o massacre de civis em Bagdá, em 2007.

Uma constatação central, que é, ao mesmo tempo, uma indagação perturbadora, perpassa todas as sequências do espetáculo: o regime capitalista sobrevive incólume diante de todos esses horrores, mesmo quando algo indica que ele pode vir a ser ameaçado.

Morro como um País é uma investigação cênica sobre as formas como ocorrências como essa se sucederam ao longo da história: daí a utilização de fontes documentais e a organização dos episódios em forma de jogo, inserindo todos os presentes em uma reflexão política mais ampla. O caráter

cíclico do espetáculo, que se encerra com a atriz Fernanda de Azevedo, de luto, vestindo novamente as várias camisetas que despira na abertura, é sintomático, se pensado à luz das formas por meio das quais se perpetuam, ao longo da história, a barbárie e a exploração.

A grande colcha de retalhos episódica desenhada em cena põe em foco a memória das lutas históricas sob a forma de imagens e filmes, de documentos e gravações, de depoimentos e transcrições de conversas, constituindo, na base, um grande painel de referências, temas, denúncias e reflexões em que se constata, sombriamente, que o estado de exceção se tornou a regra. O país ao qual alude o título é, como observa Paulo Sachetta, da Frente Popular de Esculacho, em depoimento a Eduardo Campos Lima, “um país sem nome, mas que poderia muito bem ser a Grécia dos coronéis, a Argentina, o Chile, ou o Brasil. O Brasil da escravidão, do Estado Novo, da Ditadura Militar. O Brasil do Pinheirinho, dos incêndios em favelas e dos esquadrões da morte de ontem e de hoje.”

O brevíssimo e despretensioso quadro geral aqui traçado pede, a esta altura, que seja feita uma necessária observação antes do encerramento deste texto.

Em 2011, com a ocupação da sede paulista da Funarte, em protesto contra as leis de incentivo fiscal, e em luta pela aprovação de mecanismos de fomento estatal à produção cultural, os artistas de diversos grupos teatrais manifestaram-se em prol da formação do Movimento dos Trabalhadores da Cultura. Uma carta-manifesto foi lida, no ato da ocupação, com o intuito de criar um programa de lutas conjuntas desvinculado das antigas pautas do Estado.

Embora a meta de criação desse programa ainda não tenha sido atingida, no momento em que nos encontramos, o MTC demonstra, potencialmente, um fôlego de articulação para o que poderá vir a ser uma frente envolvendo partidos que produzam o contato e a ação programaticamente pauta-

da. As perspectivas de trabalho artístico e de pensamento dos trabalhos que aqui sucintamente apresentamos dão fartas evidências da existência de bases concretas para isso, presentes dentro das próprias pesquisas e trabalhos encenados.

Há, na cidade de São Paulo, uma imensa diversidade de núcleos e de estruturas de atuação e de linguagens, praticadas não só por grupos como os que aqui mencionamos, mas pelas centenas de outros dentro da esquerda teatral.

O duplo desafio que mencionamos no início - o de refletir sobre as questões políticas cruciais do país e seus desdobramentos, e o de dar a elas forma dramática e cênica - está sendo enfrentado por eles de forma vigorosa e consequente, tanto artística como politicamente. É imprescindível, portanto, que seus percursos e trabalhos sejam discutidos.

REFERÊNCIAS

- BETTI, Maria Sílvia; CARVALHO, F. A. D. ; LEPIQUE, M. A luta do fomento: raízes e desafios. In: CARVALHO, Flávio Desgranges de; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). Teatro e Vida Pública. São Paulo: HUCITEC, 2012.
- CARVALHO, Dorberto; COSTA, Iná Camargo. A Luta dos grupos teatrais por políticas públicas. São Paulo: Copteatro, 2008.
- CAMPOS LIMA, Eduardo. O estado de exceção permanente. *Jornal Brasil de Fato*, 07 a 13 de março de 2013. Caderno Cultura.
- _____. Núcleo Arlequins examina ditadura e suas permanências. *Jornal Brasil de Fato*, 16 a 23 de maio de 2013. Caderno Cultura.
- _____. As lutas políticas e a produção do teatro. *Jornal Brasil de Fato*, 13 a 19 de abril de 2012.
- _____. Uma frente de arte por uma outra cultura em construção. *Jornal Brasil de Fato*, 27 de novembro a 03 de dezembro de 2012.

CAMPOS LIMA, Eduardo. Procedimentos formais do jornal *Injunction Granted* (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-06052013-102207/pt-br.php>>.

SATALE, Vladimir; TELES, Edson (Orgs.). *O que resta da ditadura: exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SÍTIOS DA INTERNET

www.kiwiciadeteatro.com.br

<http://pyndorama.com/metabolismo-antropofagico/>

<http://www.arlequins.ato.br/new/index.php>

UMA LEITURA DE "DEZ ANOS DE VIVABAHIA" DE EMÍLIA BANCARDI FERREIRA: TRAÇOS DE ESCRITA FEMININA NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR NA BAHIA

Rosinês de Jesus Duarte
UFBA

1 INTRODUÇÃO

Vim das terras de Luanda
Meu carimbamba, em sou de lá
Meus parentes e aderentes
Meu carimbamba, eu deixei lá
Rê Luanda, mulher endigue
Não tem parentes, olha a mulher endigue
Odoiá minha Bahia
Para Luanda não posso voltar
Vou sentir falta do samba
E dos festejos a Iemanjá
Odotá, tá, Odotá, tá
Bahia, mistura de coisas e de cor
Odoiá, Odoiá Bahia
Também sou filho de Salvador
Viva Bahia, Bahia flor,
Também sou filho de Salvador
Luanda, Rê, Luanda Rá, Luanda Rô
VIVABAHIA Odoiá

A música acima foi batizada de *Odoiá, Bahia*. Odoiá é uma saudação que se faz ao orixá Iemanjá e significa mãe das águas. Nos dois testemunhos do datiloscrito da peça teatral *Dez anos de Viva Bahia*, de 1973, esse trecho encontra-se na última página, entretanto, de acordo com o roteiro da peça, é ele que abrirá o espetáculo de comemoração aos dez anos do primeiro grupo parafolclórico da Bahia, o Vivabahia. A música trazida à cena na abertura do espetáculo apresenta os elementos constituintes da subjetividade da autora da peça, a etnomusicóloga Emilia Biancardi Ferreira. A professora e pesquisadora de Folclore brasileiro nasceu em Salvador, em 1932, mas viveu sua infância e alguns anos da adolescência em Vitória da Conquista (Bahia), cidade onde teve contato com as manifestações populares que lhe chamavam a atenção desde cedo. Em 1962, levou para o palco os frutos de anos de pesquisa sobre as manifestações artísticas afro-baianas: o grupo Viva Bahia.

Nesta primeira cena, Emilia Biancardi marca Luanda, capital de Angola, como uma origem dos traços culturais que foram trazidos à Bahia. Luanda é personificada na figura da mulher sem parentes, filhos de Luanda, os negros são retirados de suas terras e trazidos ao Brasil, entretanto, sem abandonar seus credos, seus costumes, suas danças. Ao chegar aqui encontra modos de representar a religiosidade, por isso, saúda a Bahia, com a saudação feita à mãe das águas, Iemanjá: Odoiá, Bahia. Essa possível reverência à origem africana, entretanto, não nega o sentido de pertencimento à cidade de Salvador: “Também sou filho de Salvador”.

“O texto literário é um palimpsesto”. Essa afirmação de Schneider (1990, p. 71) resume a ideia de que um texto é sempre um lugar polifônico, onde soam outras vozes, ainda que tenha havido uma vontade de apagá-las, porém “o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito” (SCHNEIDER, 1990, p. 71). Sendo assim, o roteiro de *Dez*

anos de Viva Bahia é construído a partir da intertextualidade, fazendo ecoar diversas vozes da poesia e da música popular baiana, com músicas que representam o folclore na Bahia, de autoria da própria Emilia Biancardi ou de outros compositores baianos. O musical está dividido em cinco atos: 1) A abertura, dividida em dois quadros, sendo o primeiro com a música acima referida e logo depois um texto explicativo sobre o que se vai contar no musical, seguido de trechos do poema *Navio Negreiro* de Castro Alves; e o segundo quadro da abertura corresponde à “Ode ao dois de julho”, segundo o *script* da peça: “uma homenagem ao sesquicentenário da Independência da Bahia, com figurantes do sexo masculino e feminino, vestidos como o caboclo e a cabocla do tradicional desfile histórico”; 2) A primeira parte, denominada “Bahia em três tempos”, ao que se sucede a divisão dos quadros, o primeiro quadro, “O sertão”, o segundo quadro “O Mar” e o terceiro quadro “A Magia”.

No primeiro quadro, “O sertão”, ocorre a apresentação da dança do esporão, festa sertaneja, feita por boiadeiros; no quadro “O mar” se interpreta, segundo o *script*, “o pitoresco, o ingênuo, a dor, a labuta diária de homens e mulheres ligados ao mar” e no terceiro quadro desta parte, “A magia”, interpretam-se danças, ligadas à magia dos candomblés baianos, evidenciando a mistura da liturgia gege-nagô com a religião católica. Neste quadro, Emilia Biancardi insere a dança de vários orixás: Exu, Ogum, Iansã, Omolu, Xangô.

A segunda parte do espetáculo recria o “largo do pelourinho, na época colonial”. Aqui entram em cena, a resistência negra na luta com o feitor, suas danças (fofa, maxixe, bate-bau, maculelê, congada). Ressalte-se que a texto traz a explicação do que representa cada uma dessas danças na cultura baiana. Depois desse *script*, o texto traz informações sobre o vestuário dos atores e figurantes e todas as letras de músicas que foram introduzidas no espetáculo. Vê-se, portanto, que se trata de um texto produzido a partir do resul-

tado de uma cuidadosa pesquisa sobre a cultura afro-baiana, que demonstra um comprometimento com a manutenção de uma memória cultural, ainda que essas manifestações culturais estivessem, em geral, tolhidas ou monitoradas pela ação da censura.

Esse foi o primeiro texto de um conjunto de aproximadamente 12 textos que escolhemos para ativar uma leitura filológica dos textos teatrais censurados produzidos por mulheres na década de setenta. Essa leitura promove uma atitude crítica perante o texto, ativando para a análise toda a transtextualidade, ou seja, o entorno do texto, suas referências, o paratexto, etc. Pois, para estudar o texto, o filólogo transita por diversos campos do saber e tece sua produção científica a partir desse lugar trans e multidisciplinar.

Conforme afirma Edward Said (2007, p. 85), a leitura minuciosa de um texto o localizará em seu tempo como parte de uma rede de relações, “cujos contornos e influência desempenham um papel formador no texto”. Sendo assim, para o filólogo, “o ato de ler é assim o ato de primeiro colocar-se na posição do autor, para quem escrever é uma série de decisões e escolhas expressas em palavras”. Em *Dez anos de Viva Bahia* percebe-se que as escolhas do sujeito-autor são altamente comprometidas com a difusão e rememoração das culturas e crenças que formaram a povo baiano, elas ativam em seu texto, o credo, as vestes, a dança e, inclusive o cenário que constituem traços identitários do povo baiano.

A partir de representações da cultura local, Emilia Biancardi Ferreira constrói um tecido cultural encenado para comemorar os dez anos do conjunto folclórico Viva Bahia. *Dez anos de viva Bahia* é, portanto, “um tecido de citações saído dos mil focos de cultura” baiana, é um exercício de intertextualidade.

O texto é frequentemente entrecortado por aspas, num dizer de Compagnon, em *O trabalho da citação*: a silhueta do sujeito se mostra em retirada inúmeras vezes no texto

(COMPAGNON, 2007, p. 52). Esse tecido de citações suscita no leitor o despertar de uma memória cultural a partir da música, vestes, modos e crenças que representam a cultura baiana. As músicas folclóricas, sambas de roda trazidos à teia no espetáculo ganham vida nova e fazem ressignificar a cultura baiana, deslocando-a, fazendo com que o público realize um exercício de reconhecimento e identificação.

A partir da construção dessa peça, é possível fazer um desenho preliminar desse sujeito que se revela, principalmente, através de exterioridades: são suas escolhas de músicas, danças, vestes e ambiente que denotam um sujeito comprometido com a difusão e valorização da cultura local, como lembra Compagnon:

[...] o sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido - aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos - mas, sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento (COMPAGNON, 2007, p. 50)

Emilia Biancardi “delata” em seus textos sujeitos que ajudaram a construir a memória cultural da Bahia, através de sua música, poesia, mas, ao fazê-lo se reconhece como sujeito ativo na manutenção dessa memória, ou seja, é também Narciso reconhecendo-se, identificando-se através das letras de músicas, das vestes, das danças do candomblé em culto aos orixás, na poesia de Castro Alves. Nesse contexto, esse sujeito-autor é um objeto historicamente constituído, a partir de elementos que lhes são exteriores (REVEL, 2005, p.84). Mas, ao evocar lembranças de sua infância, Emília Biancardi indica condutores que nos permitem ler “os fantasmas reveladores do indivíduo”, como enfatiza Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975).

Nessa perspectiva, questiona-se sobre os elementos que sinalam a escrita de Emilia Biancardi Ferreira, dentro do contexto de uma possível “escrita feminina”, na dramaturgia baiana ou se há, neste caso, uma neutralização dessa escrita, não sendo possível caracterizá-la.

De acordo com Nelly Richard, “falar em ‘escrita feminina’ é o mesmo que se perguntar como o feminino, em tensão com o masculino, ativa as marcas da diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural dos planos do texto?” (RICHARD, 2002, p. 129). Ressalte-se que escrever sob a égide do “feminino” é, de certo modo, desafiar uma constituição ideológica dos modos de representação predominantes na sociedade, é assumir o lugar e o modelo da “diferença”.

É importante salientar que ao trazer à cena uma representação do feminino nos textos teatrais, não se pretende estabelecer um sujeito único, central, mas é sob o descentramento do sujeito que se fez essa leitura, pensa-se esse feminino perpassado por múltiplas forças heterogêneas que proporcionam um constante desequilíbrio desse sujeito. Visto que, “não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes” (RICHARD, 2002, p. 138).

Nessa perspectiva, para esta análise filológica, toma-se o “feminino não como um termo absoluto (totalizador), mas uma rede de significados em processo de construção, que cruzam o gênero com outras marcas de identificação social e de acentuação cultural” (RICHARD, 2002, p. 151). Essas marcas de identificação podem ser validadas a partir dos rastros deixados na materialidade textual e a partir das formações discursivas e ideológicas que ativaram e possibilitaram esses discursos.

2 A AÇÃO DA CENSURA EM “DEZ ANOS DE VIBABAHIA”

Em entrevista a membros da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), a dramaturga Aninha Franco afirma que “A censura prévia era a coisa mais terrível pro artista, ela censurava antes do consumidor cultural ver, assistir, conferir, ela era abortiva.”

No período pós 64 e, mais intensamente, a partir de 1968, com o Ato Institucional número 5 (AI-5), a produção artística em todas as suas manifestações passou a ser vigiada pelos órgãos da Polícia Federal. Para tal, constituíram-se Órgãos, Departamentos e Comissões e designaram-se pessoas de formações culturais e acadêmicas diversas para “velar” os bons costumes e a ordem social e vetar o que, em sua concepção, lhes oferecesse alguma ameaça. Sendo assim, os censores dos governos militares mutilaram textos e - como co-autores não autorizados - interferiam em muitas produções artísticas, vetando trechos, cortando passagens, cenas, expressões idiomáticas. Na Bahia e em todo o território nacional, a criatividade dos autores, atores e diretores teve de esbarrar na mão do censor que, muitas vezes desprovido de uma formação em dramaturgia, teatro ou artes, determinava o que podia - ou não - ser visto, dito, encenado (MATOS; SANTOS, 2010).

Desse modo, os textos eram submetidos à severa avaliação na Divisão de Censura e Diversões Públicas a DCDP, do Departamento de Polícia Federal. No período ditatorial utilizou-se, dentre outros, o Art. 41 do decreto de lei nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946 e de acordo com este:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a) contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de gerir a prática de

crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com os outros povos; f) for ofensivo às coletividades ou religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional; h) induzir ao desprestígio das forças armadas. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 164)

Resguardados, então, por esse decreto e focados, principalmente, na alínea c do mesmo, os censores eram os guardiões dos “bons costumes” e, por isso, vetavam qualquer gesto e ato sexual, palavrões, palavras ditas obscenas ou com duplo sentido, qualquer tipo de menção de cunho sexual, erotismo, e que, de alguma forma, pudesse atentar ao pudor, tão valorizado nesse período de ditadura. Segundo Cristina Costa (2006), os cortes de caráter moral são direcionados principalmente às sugestões de mau comportamento feminino capazes de suscitar o desejo ou inspirar no público feminino condutas indesejáveis.

Entretanto, conforme lembra Elza Cunha de Vicenzo, o teatro nos finais da década de 60 e início de 70, tornara-se um verdadeiro foco de resistência e a mulher é recrutada para lutar a partir desse lugar. “Daí o lugar de preeminência que ocupam as preocupações políticas e sociais em suas primeiras peças e nas que se lhes seguem nos anos 70” (VICENZO, 1992, p. XVI).

Segundo Vicenzo, a dramaturgia feminina, a partir de 1969, assume um caráter duplamente político: apresenta uma impregnação política característica da nova dramaturgia, mas se impregna também do sentido político do feminismo contemporâneo. Assim, “os temas explicitamente sociais e políticos, o propósito de denúncia e análise da situação geral afloram a cada passo nas complicadas posições de suas personagens, sejam elas masculinas ou femininas” (VICENZO,

1992, p. 18). Nesse contexto também, o exercício da memória, da reafirmação de uma identidade cultural, de uma herança africana marcam a atividade política do musical *Dez anos de Viva Bahia*.

O teatro, na década de setenta, era um lugar de resistência inclusive das manifestações populares tradicionais que buscavam o resgate de identidades ditas subalternas, ou seja, maculadas, condenadas em relação a uma dada hegemonia. O grupo parafolclórico Viva Bahia, montado e dirigido por Emília Biancardi Ferreira, instaura-se com uma bandeira de preservação dos atos folclóricos na cena do teatro baiano. A ação da censura, no entanto, interfere na montagem do musical, que comemora os dez anos do grupo, vetando vestimentas, palavras e expressões nas músicas compostas ou selecionadas pela dramaturga.

O musical em questão foi liberado parcialmente: sua apresentação foi condicionada à obediência dos sujeitos envolvidos na sua montagem aos vetos feitos pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Desse modo, há sete cortes feitos pela censura, cerceando, assim, o direito do sujeito-autor sobre o seu próprio texto, controlando a expressão da subjetividade desses sujeitos. As referências aos atos sexuais, a nudez do corpo, principalmente o feminino, e os palavrões são os principais alvos da censura. Os cortes foram feitos com lápis de cor vermelha. Os trechos censurados são destacados com um retângulo, com linhas diagonais riscando a mancha escrita que deve ser retirada. Ao lado desses trechos, há um carimbo escrito “cortes”. Há, ainda, em alguns casos, cortes ratificados com traços feitos com caneta esferográfica de tinta azul e com o nome “proibição”. O texto também apresenta, em todas as folhas, na margem superior direita, o carimbo da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), da DPF, como se pode ver na imagem do primeiro corte, na página 1 do texto.

O primeiro corte realizado é na parte do vestuário. O *script* diz que na parte de Ode ao Dois de Julho, as caboclas usarão tangas de pena, com o peito nu e os homens levarão tangas:

VESTUÁRIO

ABERTURA

Tangas para homens e mulheres, sendo que as mulheres estarão com a parte do tórax coberta com um desenho afro.

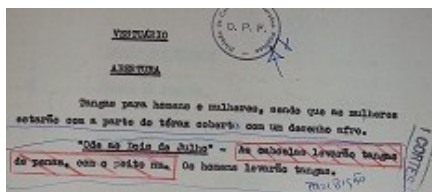


Figura 1: EBF.DAVB.07.T1.EXB

“Ode ao Dois de Julho” -
As caboclas levarão tangas de penas, com peito nu. Os homens levarão tangas.

Ressalte-se que a censura proíbe a nudez feminina, entretanto, o fato dos homens entrarem de tanga, representando os caboclos não causa estranhamento, não sendo, portanto, objeto de censura. Conforme lembra Coelho (2002), o ato de escrever partindo da mulher era visto pelo mundo masculino como mais um capricho ou como uma ameaça aos bons costumes. Sendo assim, repreende-se a nudez no corpo feminino, pois isso desvirtua uma dada ordem, podendo suscitar no público atitudes divergentes da ordem pública vigente na década de setenta.

Na página 12, na parte das letras de músicas, mais uma vez a ação da censura recai sobre a representação da mulher, há um corte quando a música se refere aos seios da mulata:

Mulata de peito duro
 É duro de natureza
 Quem me dera ser criança
 Pra mamar nestas
 belezas

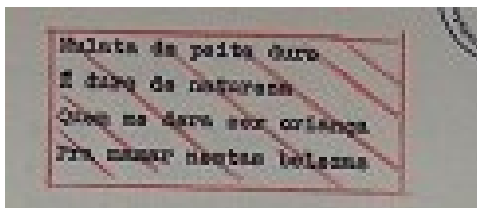


Figura 2: EBF.DAVB.12.T1.EXB

O trecho vetado faz referência ao corpo de mulher negra, historicamente erotizado por uma hegemonia masculina e branca. A referência a esse corpo, no entanto, é lida pelo censor como um atentado aos “bons costumes” e, por isso, vetada no musical.

Na página 15, na parte das letras de música do samba de roda, há um corte de cunho moral, a ambiguidade do verbo “comer” e do substantivo “rolo” não passa pelo crivo da censura. Observe-se que, mais uma vez, há uma referência ao corpo do negro, agora masculino, que compõe uma representação da sexualidade e do erotismo no musical:

Comi a mãe, comi a
 filha e o pai
 Se bobear vou comendo
 muito mais
 Coro
 Ai que rolo de corda,
 que rolão
 As meninas tão com
 medo do Negão

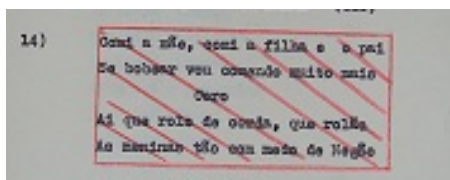


Figura 3: EBF.DAVB.15.T1.EXB

Em outra letra de música que integrava o espetáculo, a representação da mulher é mais uma vez alvo da censura. A letra fala de Teresa, uma mulher bonita e sensual, mulher que nasceu “caprichada”. Depois do coro, o trecho continua sendo vetado, por fazer mais uma referência sexual, quando insinua a falta de virilidade do “velho”:

Teresa baiana o
seu negócio
Seu negócio por cima do nosso
cima do nosso
Teresa baiana
nasceu caprichada
Umás com tanto,
outras sem nada
Coro
Este velho não dá
Este velho já deu
A fruta do velho
O tempo comeu

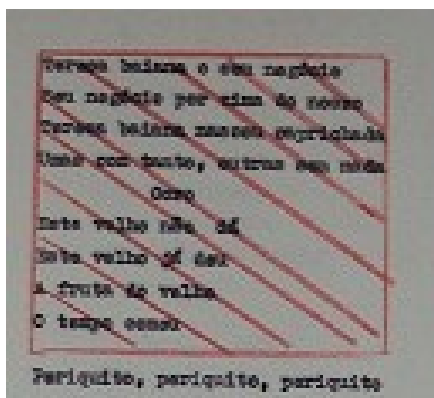


Figura 4: EBF.DAVB.16.T1.EXB

O quinto corte é feito na letra de um samba duro que traz na primeira estrofe uma crença popular: Mulé parida não come/Ó Inácio, Ó Inácio/ Farinha do mesmo dia. O referido dito popular alude à abstinência de alguns alimentos e da relação sexual que uma mulher parida deve ter. E na segunda estrofe, a letra do samba faz alusão à dona Maria, uma “nega danada” que “trabalha de noite e descansa de dia”. A censura veta, então, a menção à prostituição, o ato da mulher (dama) que trabalha durante a noite. Prezando pela manutenção de uma “ordem”, os censores interditam qualquer passagem que possa incitar comportamento subversivo, principalmente da mulher. Veja-se a letra do referido samba:

Ó Inácio, Ó Inácio
 Mulé parida não come
 Ó Inácio, Ó Inácio
 Farinha do mesmo dia
 Se ela come ela morre
 Ó Inácio, Ó Inácio
 E o filho não se cria

Coro
 Que nêga danada
 É a dona Maria
 Trabalha de noite
 Descan[s]a de dia
 Se não fosse o home
 A mulé não paria...

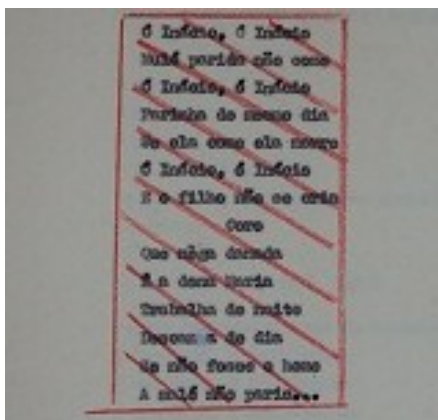


Figura5: EBF.DAVB.18.T1.EXB

O *samba do ai* é alvo da censura no sexto corte do musical. A primeira estrofe do samba não foi cortada; nesta, conta-se a história da construção do samba: “Este samba foi feito no antigo Mercado Modelo/ No antigo Mercado das velhas cortiços e tradições” e faz uma alusão à uma famosa música francesa *Je t'aime moi non plus*, quando afirma que “enquanto os franceses diziam ‘je t’aime, mon amour’, eu e a turma do VIVA BAHIA fazíamos o samba do ai”. Observa-se uma maneira sarcástica de falar desse traço constitutivo da ‘baianidade’, ou seja, essa maneira despojada, ‘cheia de molejo’ de fazer música, em comparação à canção francesa. A segunda estrofe desse samba sofre um corte, pela possível ambiguidade provocada pelo termo ‘o faz através do tato’; referindo-se à maneira como Manual, “o ceguinho” faria o *samba do ai*. Utiliza ainda uma terminologia musical para detalhar a maneira como Manual realiza a ação: “o ceguinho é um barato, quando dá ai em pizicatto”:

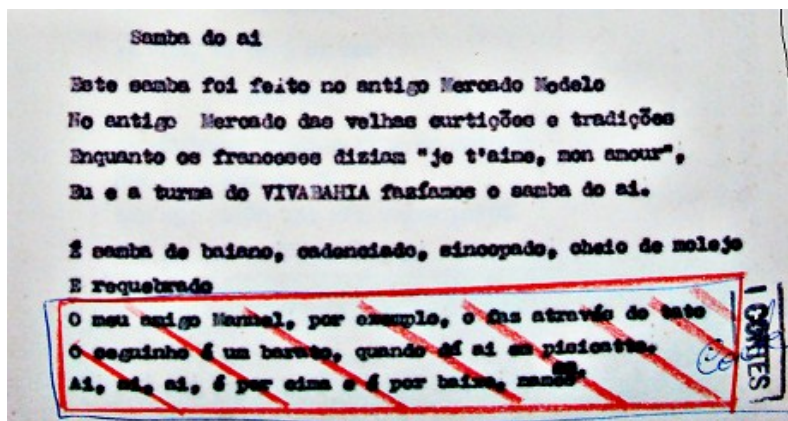


Figura 6: (FERREIRA, 1973, Fl. 19. L 1-30-32)

A última mutilação feita no texto de Biancardi é na página 20, no trecho que integra o *samba do ai*, mencionado acima. O trecho insinua atos sexuais a partir da repetição da interjeição *ai* e reproduz, mais uma vez, o estereótipo de sensualidade, de virilidade do homem negro:

Cantada
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Falada
 Uns dão um ai bem lírico
 Cantada
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Falada
 Outros intercalam com suspiros
 Cantada
 Ai hum, ai hum, ai hum
 Falada
 De qualquer forma o ai é de gozação
 Foi no samba do ai
 Que Seu negão foi mil vezes papai
 Foi no samba do ai (bis)

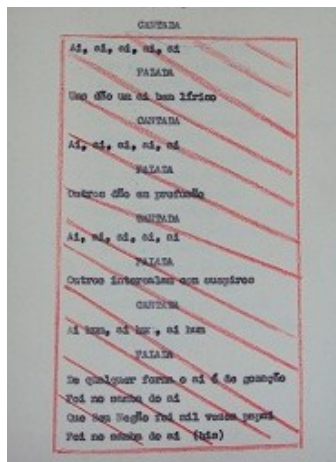


Figura 7: EBF.DAVB.20.T1.EXB

De acordo com Eni Orlandi (1993), a censura dá indícios de que ali, no corte, pode haver outro sentido, por isso, a importância de habilitar essa leitura dos cortes, integrando todos os atores sociais imbuídos na construção do sentido dos textos (dramaturgos, público, censores):

A censura é um sintoma de que ali pode haver um outro sentido. Na censura, está a resistência. Na proibição está o outro sentido. E isto, porque, como dissemos, a censura atinge a constituição da identidade do sujeito. A identidade, por seu lado, sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão. (ORLANDI, 1993, p. 121).

O Musical *Dez anos de Vivabahia*, no contexto da ditadura militar, é um discurso de resistência de identidades

constitutivas do povo baiano: a linguagem, a música, as crenças e os costumes da cultura popular na Bahia. Através da inserção de sambas, ditos populares, vestimentas e memórias da herança negra e indígena, o musical subverte, incomoda e diverte e, por isso, sofre mutilações dos órgãos censores.

3 PALAVRAS FINAIS

A análise dos textos teatrais censurados reivindica a ativação de duas leituras: uma leitura dos textos propriamente ditos e uma leitura dos cortes, ou seja, ao fazer a leitura dos cortes, lê-se também o autor destes cortes: o censor e os possíveis elementos que mobilizaram esta ação.

O exercício de leitura filológica feito neste artigo tentou percorrer os fios dessa tessitura, a partir da análise dos intertextos, evidenciando esse jogo de abertura de Emilia Biancardi Ferreira que dá voz a outros sujeitos que constituíam a cena da música folclórica na Bahia. Tratando-se, porém, de um texto censurado, não se furtou da possibilidade de ler o texto a partir dos cortes, visto que, “o sentido de uma obra depende sempre da maneira como ela é apresentada aos seus leitores, espectadores ou ouvintes” (CHARTIER, 2002, p. 52). Sendo assim, privilegiou-se trazer à cena partes do texto que não foram apresentadas ao espectador na década de setenta, objetivando, assim, apresentar aspectos desse sujeito-autor, sem a mutilação imposta pela censura.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.471-498.
- BORGES, Rosa. et.al. **Edição de texto e crítica filológica**. Salvador: Quarteto, 2012.
- BRASIL. **Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968**. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Diário oficial da República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 21 de nov. 1968. Disponível em: <<http://www.soleis.adv.br/censuraconselhosuperior.htm>>. Acesso em: 20 out. 2008.
- CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**: publicar teatro e ler romances na época moderna, séc. XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COSTA, Cristina. **Censura em cena**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- FERREIRA, Emilia Biancardi **Dez anos de VivaBahia**. Peça Teatral. Salvador, 1973.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **Ditos & escritos V**: ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa, p. 144-162.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: la literatura em segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Disponível em: http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_genette_palimpsestos.pdf. Captado em 07 de julho de 2013.
- HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3 ed. São Paulo: Ática, 1996.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996[1975].

MATOS, Eduardo Silva Dantas; SANTOS, Rosa Borges. **Cortes e ideologia**: por uma análise do discurso moral. Cadernos do cnlf, vol. XI, nº 07. Disponível em:
http://www.filologia.org.br/xicnlf/7/cortes_e_ideologia_por_um_a_analise.pdf Captado em 05 de junho de 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In.: RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Rosa Borges (Org.). **Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia**: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012. v. 1. 157p .

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

EGO-HISTÓRIA: A VIDA COMO MATÉRIA DA ESCRITA

Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega
UEPB

*Tudo aqui /Quer me revelar /Minha letra, minha roupa,
meu paladar /O que eu não digo, o que eu afirmo / Onde eu
gosto de ficar / Quando amanheço, quando me esqueço/
Quando morro de medo do mar /Tudo aqui /Quer me reve-
lar /Unhas roídas /Ausências, visitas /Cores na sala de es-
tar.*

(Zélia Duncan)

Revelar-se, eis uma das tônicas da nossa contemporaneidade, daquilo que vem a delinear os contornos das culturas da confissão, tão presentes na literatura, na *web*, na cultura pop, nos rituais identitários. O historiador, ele mesmo sujeito dessa historicidade, não se furta a esses desdobramentos de linguagem que se compõem a partir de um rasgo de ironia, pois seu ofício já o ensinou a desconfiar de um interno a se deixar ver. As letras, as roupas, as cores, o mar, o paladar, tão reveladores para a cantora Zélia Duncan, já foram objetos de escrutínio de toda uma tribo de historiadores que produziu a história do íntimo, da vida privada, do corpo, da sexualidade, entre outras narrativas que antes eram desdenhadas por certa urgência de sacralizar o público, o Estado, a nação e seus homens ilustres.

A filosofia e a crítica literária, pós-maio de 68, já foram pródigas em implodir com a tradição que pleiteia o dis-

tanciamento entre o corpo que escreve e o corpo escriturado. Em sua grande maioria, os estudos que desviaram o olhar para a(s) cultura(s), reintroduz(em) o sujeito na matéria que ele enegrece ao preencher suas linhas, como a mostrar, meio de banda, como uma dobra e/ou um duplo, a presença da subjetividade, sendo as várias textualidades resultados de uma escolha epistêmica, nem sempre anunciada, mas presentificada nos campos da escrita.

Associada a essa crítica que emerge de forma mais sistemática após as duas grandes guerras do século XX, experimentamos novas formas de compreender esse sujeito que não apenas se insinua nas artes da escrita, mas que se institui a partir delas. Segundo Stuart Hall (1999), as identidades modernas estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas. As paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade estão se reconfigurando pelas mudanças estruturais no final do século XX. Essa descentralização dos indivíduos tanto do seu lugar social e cultural, quanto de si mesmos, constitui uma crise identitária relativa à forma como os sujeitos se percebem e se instituem enquanto tais. Aliados a essa leitura-experiência fragmentária das identidades, emergiram desde a década de 1960, movimentos sociais que pleitearam reavaliações de seus lugares políticos, como a revolução sexual, o feminismo, a liberação gay e o movimento de direito civil. Essa nova composição histórica, acelerada nas décadas seguintes, propiciou a fabricação de uma vasta literatura sobre políticas identitárias, visando a novas/outras formas de reflexividade, colocando em jogo a urgência do direito de ser e estar na história. Essa literatura, em grande medida, fabricada na academia e nos fóruns de debates desses movimentos sociais, contribuiu para uma nova concepção de identidade, percebida e formulada como uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas culturais pelas quais

somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (GIDDENS, 2002).

Essa concepção de identidade é, também, tributária de uma nova concepção de sujeito. O sujeito perde a sua definição ontológica e essencialista e passa a ser problematizado como uma produção cultural e histórica, resultado da forma como vivem os rituais cotidianos, as linguagens, as fantasias, as representações, os símbolos e as convenções sociais, desmitificando a “certeza” de que todos vivem os seus corpos e as suas subjetividades, universalmente, da mesma maneira (LOURO, 1999).

Desta forma, a identidade não é mais trabalhada como o lugar de coerência desse sujeito essencialista, mas como uma prática política que coloca em jogo várias relações de poder e as várias formas de instituir-se enquanto um sujeito ético - a possibilidade de escolha da variedade de posições-de-sujeito na contemporaneidade. Por isso, as figurações literárias, ordenadas no jogo das diferenças e inseridas num debate político, ganharam relevância para o entendimento das práticas culturais experimentadas no espaço público.

A escrita passa a ser um dos lugares em que mais se evidenciam essas novas políticas identitárias, ao produzir incessantes representações culturais sobre os sujeitos, visto que é por meio dos sistemas simbólicos que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Identidade e diferença seriam, portanto, o resultado de atos de criação linguística, não sendo categorias (ou criaturas) do mundo natural ou transcendente, mas do mundo cultural e social, resultado de um processo de produção simbólica e discursiva.

A política da identidade envolve uma crítica orientada pela indeterminação, ambiguidade e instabilidade, inerentes às práticas discursivas e aos sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. Nesse sentido, como compreender essa experiência de simultaneidade entre a

suspeição do *cogito* cartesiano, o anúncio da fragmentação do sujeito e essa imperiosa necessidade de falar-produzir sobre si? Como mensurar essa (nova) historicidade?

O historiador inglês Eric Hobsbawm nomeou o “breve século XX” como a Era dos Extremos (1995). Parafraseando aquele que é reconhecidamente um dos mais reverenciados intelectuais da contemporaneidade, podemos pensar o (nosso) século XXI, ainda mais curto, posto que está em fluxo, como sendo a Era das Confissões. Nunca se confessou tanto, e os confessionários e seus suportes cada vez mais se multiplicam: biografias, autobiografias, literatura de testemunho, ego-história, reality shows, Instagram, Facebook, blogs, fotoblogs... São inúmeros os lugares preenchidos pela cultura do narciso, como lembra Elizabeth Roudinesco (2006). Mas como pensar historicamente essa cultura da confissão?

Historicamente, a confissão está associada a uma série de práticas religiosas, entre os séculos XVI e XVII, voltadas à devoção interior: o exame da consciência, sob a forma católica da confissão, ou a puritana, do diário íntimo. Confessar a um outro ou ao espaço da página, através da escrita íntima, são duas técnicas de si que vão instituindo uma cultura da intimidade individual, assinalando o triunfo de um individualismo dos costumes (ARIÈS; CHARTIER, 1991).

A exigência de uma devoção mais interior, advinda com as Reformas religiosas, está também vinculada a uma cultura da escrita e leitura, em detrimento de uma cultura, baseada na fala e no gesto. Não raro, os textos literários eram modelos de devoção e de condutas de confissão: “Para aqueles que não têm, ou ainda não têm, acesso à experiência suprema da oração mental e do diálogo direto com Deus, o livro é uma ajuda necessária” (ARIÈS; CHARTIER, 1991: 25).

Em todo caso, vemos desenvolver-se, a partir desse momento, toda uma literatura que poderíamos cha-

mar de literatura de partidas dobradas: literatura destinada aos confessores e literatura destinada aos penitentes. Mas a literatura destinada aos penitentes, esses pequenos manuais de confissão que lhes põem nas mãos, não passa no fundo do reverso da outra, a literatura para os confessores, os grandes tratados, seja de casos de consciência, seja de confissão, que os padres devem possuir, devem conhecer, devem consultar, se necessário (ARIÈS; CHARTIER, 1991: 224-5).

Essa cultura da individualidade, que se vai gestando nesse período, mina as práticas de confissão comunitárias, usuais nos séculos XV e XVI na Europa Ocidental, pelo triunfo do exame e da direção de consciência, vivenciadas entre aquele que confessa e seu confessor. Este último, orientado pelos manuais de confissão – a exemplo do *Instructions aux confesseurs* –, teria a obrigação de formular perguntas que orientem o processo de examinar a consciência, lembrar a extensão das faltas cometidas e os castigos adequados a cada penitência.

A confissão, como ato sacramental, mesmo surgindo a partir de um processo comunitário e público da penitência pelos cristãos primitivos, vai adquirindo novos contornos com o advento das práticas de cultivo do eu. Essa obrigação piedosa de revelar a verdade de si, enfatizando suas faltas e seus deveres no campo do religioso, passa cada vez mais a ser expandida para outros espaços da vida social, principalmente àqueles relativos à sexualidade.

Foucault, discutindo a história da sexualidade, demonstra como a técnica do silêncio começa a ser sistematizada enquanto dispositivo de poder:

A sexualidade, no Ocidente, não é o que se cala, não é o que se é obrigada a calar, mas é o que se é obrigada a revelar. Se houve, efetivamente, períodos durante os quais o silêncio sobre a sexualidade foi a regra, esse si-

lêncio – que é sempre perfeitamente relativo, que nunca é total e absoluto – nunca passa de uma das funções do procedimento positivo da revelação. Foi sempre em correlação com esta ou aquela técnica da revelação obrigatória que foram impostas certas regiões de silêncio, certas condições e certas prescrições de silêncio. O que, a meu ver, é primeiro, o que é fundamental é esse procedimento de poder, que é a revelação forçada (FOUCAULT, 2002: 213).

A confissão sacramental enquanto um procedimento altamente institucionalizado e codificado era um dos lugares dessa revelação da sexualidade. Essa ritualização da revelação, renovada com o Concílio de Trento, confere um aumento formidável da pastoral, técnica que é proposta ao padre para o governo das almas. A confissão geral, o exame da consciência tinha como princípio representar diante de si toda sua vida.

Essa dramatização de si, enquanto elemento instituidor de sua narrativa individual, compõe, juntamente com a prática de escritura do diário, muito fomentada pelos puritanos, procedimentos institucionalizados de representar sua verdade íntima. Essa obrigação da revelação passa por um processo de ressignificação no século XIX, com a inserção das práticas médicas e criminalísticas, através da confissão feita ao psicanalista e/ou sexólogo, e a confissão de um delito, capturado pelo sistema normativo da justiça.

No entanto, esses significados atribuídos historicamente à prática da confissão não explicam os procedimentos contemporâneos da cultura da confissão, pois, ainda que existam linhas de continuidade, traços que permaneceram dessa prática relativa à religião, há também uma descontinuidade significativa, até mesmo uma inversão desse uso da confissão, uma vez que, no presente, a confissão não tem mais o sentido de reconhecer uma falta e/ou delito, mas de afirmar/assumir uma presença.

Teríamos, portanto, duas historicidades específicas. A confissão, historicamente simbolizada no confessionário cristão, peça do mobiliário, difundida no decorrer do século XVI, com a posição central destinada ao padre, que, sentado, escuta, através de postigos abertos, a falta do penitente, ajoelhado e contrito, e a confissão, cujo confessionário é uma sala equipada de câmeras e microfones, em que um sujeito revela sua “alma” e afirma sua presença para milhões de telespectadores, a exemplo do programa Big Brother Brasil.

O confessionário do BBB é apenas um dos muitos lugares que simbolizam essa cultura contemporânea da confissão, também espacializada na mídia jornalística, nos diários *on-line* (*blogs*), nas *homepages*, no cinema, na música, nas telenovelas, na literatura (especialmente no gênero biográfico e autobiográfico), entre outros.

Embalada nessa historicidade, alguns questionamentos: o que faz um historiador quando monumentaliza uma escrita de si? Seria a chamada ego-história, a narrativa historiográfica, por excelência, que daria o xeque-mate numa história muito marcada pelo realismo cartesiano? Enquanto experiência de escrita, a ego-história só é possível de ser pensada na historiografia francesa, já que lá os historiadores são celebridades e partilham da cultura da fama? Ou ainda: a ego-história, anunciada por Pierre Nora (1989), seria a radicalização de dois empreendimentos próprios da historiografia pós-68, quando se anuncia o retorno da narrativa (ainda que ela nunca tenha se ido) e uma nova consciência da dimensão subjetiva do saber histórico?

De certa forma, essas problemáticas, aqui superficialmente anunciadas, formam uma rede discursiva que postula não só uma reviravolta epistemológica na historiografia em relação ao que é a história, como também fala diretamente dos novos lugares de sujeito para o historiador.

Em fins do século XIX, Leopold Von Ranke produziu uma das máximas da crítica histórica: “o historiador deve

narrar o passado tal como ele ocorreu”. Para isso, deveria se ausentar da própria história. Passado um século, não sem conflitos, muitos historiadores afirmam ser a história nada mais do que uma construção imagética intertextual (JENKINS, 2001) e/ou “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os” (WHITE, 1995: 15).

Relacionada a esse debate, Michel Foucault (1999), em crítica a uma concepção tradicional de história, afirma que os historiadores procuram, na medida do possível, apagar aquilo que, na sua escrita, pode revelar o incontrolável de sua paixão. Essa história, ainda muito marcada pelo signo da objetividade, mobilizada por uma leitura galileana do saber, teria como ordenamento a exclusão da subjetividade. Em contraposição a essa perspectiva historiográfica, postula que a história deve fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam.

Confluindo com esse posicionamento epistemológico, muitos historiadores já postulam a subjetividade das suas operações historiográficas, demarcando a pluralidade e a historicidade de seus ofícios e de suas artes. Ainda que a escrita historiográfica não possa reivindicar um eu próprio da escrita, visto que o autor é ele mesmo composto de multiplicidades, ou, como diria Michel de Certeau (2002), um “nós autorizado”, assim mesmo, podemos entrever os estados de paixão que mobilizam os artesãos da memória histórica.

Nesse sentido, a escrita historiográfica pode ser também problematizada enquanto uma escrita de si, enquanto um lugar onde se revelam/confessam os incontroláveis da paixão, ainda que essa escrita nem recaia na “ilusão biográfica”, postulada e denunciada por Bourdieu (2000), que investe num eu coerente e contínuo. Haveria um duplo movimento na relação entre a escrita historiográfica e a escrita de si: o

texto enquanto representação do seu autor (desejo de identidade) e o autor como invenção do próprio texto.

Esse duplo da escrita é uma das marcas da produção historiográfica que elegeu como temática a produção de uma memória sobre a experiência histórica dos historiadores, pensado enquanto um profissional e um sujeito da história. Apesar de ser recente, contando com pouco mais de quatro décadas, esse empreendimento historiográfico já é bem expressivo, concomitante ao próprio debate sobre a subjetividade dos textos e as ressignificações das ciências humanas.

Uma das justificativas dessa produção é a ausência de um exercício historiográfico que contemple a inserção do pesquisador na própria produção do conhecimento, compreendendo, assim, a necessidade de preenchimento de um vazio simbólico e a necessidade da implosão de um silenciamento do discurso, ao explorar a produção do saber a partir das trajetórias de vida.

Essa dinâmica discursiva que investe sobre um vazio da linguagem acaba por questionar a soberania de uma história oficial objetiva que marginalizou a subjetividade do saber histórico, assim como produziu historicamente uma definição de ciência histórica pautada na neutralidade e na ausência de um procedimento hermenêutico (GADAMER, 1998) despojado de história. É no sentido desse preenchimento historiográfico que muitas das narrativas produzidas no campo da ego-história postulam o direito de ser e de estar na história, na superfície mesma da produção historiográfica: sua escritura.

Não se trata, contudo, de tornar essas narrativas soberanas em detrimento de uma historiografia oficial, mas de entendê-las na sua própria historicidade, pois esse empreendimento historiográfico não está desvinculado de uma prática reflexiva, própria de nossa contemporaneidade (GIDDENS, 2002).

Portanto, essa produção da escrita não é mobilizada por uma reflexão teórica destituída de um sentido de vida ou de um incontrollável da paixão, pois essa prática do saber é, antes de tudo, autorreflexiva, tornando visível o duplo da narrativa.

Assim, o que vem a ser uma ego-história? Pierre Nora, ao apresentar o seu *Ensaio sobre a Ego-história* (1989), diz ser essa uma experiência de laboratório, em que os historiadores procuram ser historiadores deles mesmos - seria um novo gênero que emerge com a crítica à noção de objetividade e à produção da história do tempo presente. Para Nora, os historiadores estão prontos a confessar a ligação íntima e pessoal que mantêm com o seu trabalho.

Nem autobiografia falsamente literária, nem confissões inutilmente íntimas, nem profissão de fé abstrata, nem tentativas de psicanálise selvagem. Exercício consiste em esclarecer a sua própria história como se fosse a história de um outro, em tentar explicar a si próprio, cada um no seu estilo e com os métodos que lhe são caros, o olhar frio, englobante, explicativo, como historiador, o elo entre a história que se fez e a história que vos fez (p. 11).

E, assim, convida um grupo de historiadores a enegrecer as páginas em branco de seu projeto: Pierre Chaunu, Georges Duby (que depois vem escrever *A história continua* - obra que amplia a sua escrita de si), Le Goff, René Rémond, entre outros. Maurice Agulhon, ao iniciar uma narrativa de si, para validar seu desejo pela história, associa seu ofício à infância: "tudo vem da infância, claro!" (AGULHON, 1989: 14), insinuando, já na sua escrita, uma leitura psicanalítica da própria vida. Contudo, sua relação com o passado está inteiramente cruzada com a forma em que se insere e pensa o presente: "procuramos uma maneira de nos interessarmos

pelo atual, refletindo sobre as origens imediatas de problemas que nos apaixonam” (AGULHON, 1989: 14).

Sua atração pelo ofício historiográfico é resultado de suas aptidões ou “aspectos espirituais que são muito difíceis de analisar em nós próprios” (AGULHON, 1989: 16). Mas também aponta a influência de outro historiador, Joseph Hours, que o havia instigado aos estudos históricos, bem como o ensinou “que se podia falar de história em termos gerais, ver nela continuidades, tradições, modelos, culturas” (AGULHON, 1989: 19), assinalando as marcas do espírito e a devoção ao(s) mestre(s).

Quando fala nos enquadramentos de que foi objeto, Agulhon afirma: “a partir do momento em que obtive notoriedade suficiente para que reparassem em mim, me classificassem e me pusessem etiquetas, fui naturalmente inserido na Escola dos Annales” (1989: 57). Maurice Agulhon, portanto, nos permite visualizar a forma como o sujeito se interessa pela história, mostrando a subjetividade como o primeiro ponto de partida para a produção do seu ofício, ainda nos permitindo perceber que a relação com os mestres, esses outros, é fundamental para cimentar a paixão, assim como as trilhas percorridas pela trajetória de pesquisadores dos mortos, associando ao sentido de vida, bem presente.

“A minha memória, não guarda mais do que um pálido reflexo do instante que vivi e que me esforço, neste instante, por fazer reviver” (CHAUNU, 1989: 64) - assim começa um dos mais belos textos de ego-história. Pierre Chaunu, na sua escrita de si, ao rememorar sua trajetória de vida, faz uma associação entre os signos da memória histórica e a sua própria, no intuito de costurar a produção de sua marca na produção historiográfica: “[...] penso que desenvolvemos todos, tanto eu como vós, esforços inauditos para tentar esquecer. Acreditei durante muito tempo que a memória servia para lembrar, sei agora que ela serve, sobretudo para esquecer” (CHAUNU, 1989: 64).

Essa dinâmica do esquecer e do rememorar, ao trazer para a escrita de si, cria uma nova dimensão a um dos mais importantes aspectos do ofício do historiador, a saber, a sempre e problemática, posto que é ambivalente e ambígua, relação entre o lembrar de esquecer e o esquecer de lembrar (SELLIGMAN-SILVA, 2003), tão presente no passado de cada um, assim como nos passados que são pertinentes à produção de uma memória coletiva. Para ele, isso significa outra forma de “fazer recuar a morte”, de lutar contra aquilo que ele mais teme: o esquecimento.

Portanto, sua trajetória de historiador é o tempo todo associada aos seus afetos, seja pelo medo do esquecimento, seja pelo desejo do rememorar:

Trabalhando doze, treze, catorze horas por dia, arranjei tempo para ver, olhar e observar, com essa pressa que sempre me queimou, o sentimento de gozar de um adiantamento, de uma hipótese inesperada, na verdade, o sentimento de que o tempo se esgota e de que é preciso colher o máximo de frutos, “enquanto é dia”. Percebi que a familiaridade com a morte, presente desde o início, não me deixou e que é ela que empurra para frente, vorazmente, esse desejo de lhe arrancar aquilo que me pertence, de arrancar ao esquecimento aquilo que nunca deve deixar o campo de uma ardente consciência de si, de salvar o máximo de informação, o máximo de notas da partitura invisível (CHAUNU, 1989: 82-83).

E, nessa sua forma de significar a luta contra o esquecimento, cartografa algumas de suas práticas de pesquisador, demarcando seus afetos:

Isso pela raiva com que trabalhamos, copiando, lendo, nos arquivos, nas bibliotecas, pedindo emprestado, fotocopiando – a fim de prolongar, no verão, as leituras de arquivos – durante catorze horas por dia a leitura de microfilme pondo em perigo a vista, queimando duas e três lâmpadas por semana num leitor portátil da idade da pedra. Por hábito, segui durante muito tempo o impulso, com a mesma curiosidade pelo que ficava mais além. Só o objeto muda, só o alvo se inflecte, mas, confesso-o um pouco como uma enfermidade, a pressa é sempre a mesma, o desejo de conhecer, tão vivo” (CHAUNU, 1989: 82-83).

Como o “filho da morta”, título de sua ego-história, Chaunu afirma seu casamento com o tempo, com o passado, no mesmo momento em que também afirma: “a história conduzia-me ao presente” (CHAUNU, 1989: 92) - e a essa sua luta de driblar a morte e/ou o esquecimento.

Para ele, a filosofia que orienta seu trabalho de historiador, aquilo que mobiliza seus anseios, é a compreensão de que um historiador parte de uma reflexão sobre o tempo e a duração, sobre a memória e a transmissão da aquisição cultural, de uma cultura que é essencialmente histórica.

Georges Duby, historiador medievalista, tido por muitos como o responsável por grande parte das inovações na historiografia contemporânea, constrói uma trajetória marcada pelo seu pioneirismo nos estudos sobre mentalidades, imaginário, gênero, entre outros, e, como tal, não poderia se furtar de também dar sua contribuição a esse que se coloca como um novo gênero historiográfico, tão sintonizado como a urgência da era das confissões. Após a produção de seu texto “O prazer do historiador”, Duby produz uma obra-marco de ego-história, *A história continua* (1993), quando ele desdobra os seus posicionamentos já anunciados na obra *Ensaio de ego-história* (1989).

Em seu texto, podemos pontuar duas das mais principais problemáticas epistemológicas do saber histórico: a relação que os historiadores estabelecem com a verdade [histórica] e a relação que os historiadores estabelecem com a objetividade do seu ofício.

Duby enuncia: “todo historiador se externa para conseguir a verdade, essa presa escapa-lhe sempre” (DUBY, 1989: 110). Ainda que lhe escape, o compromisso ético do historiador deve ser pontuado pelo que ele denomina de deontologia: tentar ser o mais preciso e mais rigoroso, ainda que a verdade histórica seja aquilo que escapa incessantemente, sendo apenas o resultado das narrativas do historiador, enquanto produto da linguagem.

Esse rigor é justificável pela paixão: “pois se a história dos outros é, a meu ver, tanto melhor quanto apaixonada, a história de si requer, ao contrário, a objetividade mais rigorosa. Deve retificar com toda a energia aquilo que o amor próprio deforma irresistivelmente” (DUBY, 1989: 137).

É essa tensão entre o rigor e a paixão que mobiliza as muitas obras de Georges Duby e que exemplifica muito dos posicionamentos contemporâneos sobre a relação nem sempre pacífica entre a paixão, urdida nas escolhas, e o exercício do método.

Raoul Girardet é exemplar nessa temática da ego-história, o mais contundente a confessar as marcas de sua subjetividade na escrita historiográfica: “é essa a característica ligada à nossa profissão comum: nunca saberemos como e até onde se inscreve o traçado das marcas que, por vezes, deixamos atrás de nós...” (GIRARDET, 1989: 149). Ou nos nossos textos, poderíamos completar a partir da leitura de Girardet, pois, para ele, “toda obra histórica é uma voz que quer ser ouvida, uma cara que se descobre. A cara e a voz do seu autor” (GIRARDET, 1989: 170).

As marcas da autoria e a confissão da subjetividade presentes nas narrativas historiográficas inauguram um

tempo singular na prática histórica, pois desde que o saber histórico, no século XIX, implementou a tarefa de disciplinar o ofício, tendo como modelo as ciências físicas e naturais, que, sistematicamente, se tentou anular os efeitos da filosofia e da poética e/ou da ideologia e da subjetividade do pesquisador, esse sendo interpelado a ser neutro e objetivo.

No caso de Girardet, isso seria impossível, pois, ao contrário, para ele:

[...] a autenticidade do historiador começa, de fato, a partir do momento em que, na imensidade multiforme do passado humano, este sabe ver aquilo sobre que ninguém antes dele pusera olhar, fica apto para escrever o que ninguém mais seria susceptível de escrever (GIRARDET, 1989: 170).

Portanto, a dimensão narrativa, retórica e interpretativa do ofício invalidaria o discurso cartesiano que, por muito tempo, mobilizou tantos estudos históricos.

Arauto da Nova História Francesa, Jacques Le Goff é um personagem também muito singular, pois, ao mesmo tempo que assinala a dimensão subjetiva do conhecimento histórico, ao mostrar que é a partir do presente e das escolhas dos historiadores que se produz o saber histórico, ele é também defensor de que a história é uma ciência, ainda que não seja a mesma prefigurada pelo século XIX, mas aquela do qual se diz herdeiro: a tradição dos Annales.

Os Annales, tido como um movimento historiográfico (BURKE, 1991), empreendeu uma luta histórica contra a tradição epistemológica da Escola Metódica, responsável pelo processo de disciplinarização e de cientificização do saber histórico, que propunha expurgar toda e qualquer ideologia ou interpretação subjetiva - premissas que foram alvos de combates empreendidos pelos fundadores da tradição dos Annales: Lucien Febvre e Marc Bloch.

Le Goff, assim, se torna uma espécie de defensor dos primeiros *annalistas*, ao mesmo tempo em que se lança ao desafio de inovar esse campo de saber, a partir da proposta de uma história total. Em sua escrita, isso fica bem explícito: “a história alimenta não só uma ciência, mas também homens e mulheres vivos e em que ela vive” (LE GOFF, 1989: 177).

Outro posicionamento importante para Le Goff é a forma como a cidadania e a preocupação com o presente encontram-se na forma como o historiador lida com o passado: “quis ser cidadão para ser melhor historiador, sempre me preocupei em ser um homem do meu tempo para ser melhor um homem do passado” (LE GOFF, 1989: 222).

Mas de todos que participam de seu empreendimento, apenas uma historiadora, uma mulher, ela mesma uma das grandes referências da história das mulheres, ocupa o projeto de Nora: Michelle Perrot. Nomeando sua ego-história de “O espírito da época”, Perrot começa sua escrita de si com uma pergunta que lhe fora feita por seu pai no verão de 1946: “E agora, o que vais fazer?” - Perrot tinha 18 anos e sua vontade era de descer as colinas, se embrenhar no mundo e modificá-lo. Dizendo preferir a limpeza dos livros, a brancura do papel, a mediação das palavras, respondeu a pergunta do seu pai: Fazer história.

À medida que vai tecendo, na narrativa, os contornos de sua própria corporeidade, Perrot nos fala de um tempo marcado pela memória da guerra, pela educação de uma burguesia mal segura, por um campo de exercício nada espetacular e um tanto enfadonho, pelo seu gosto *kitsch*, que lhe fazia ver as prostitutas como estrelas e seus hotéis baratos como palácios, os encontros com a literatura que, como a russa, convinha tão bem à sua mentalidade, a descoberta do manuscrito do Mar Morto e da evidência histórica de Cristo, ao mesmo tempo em que a Bíblia deixava de ser apenas santa para se tornar um grande livro de história, bem como a sua fascinação pelos comunistas.

Nega-se, contudo, a falar dos seus amores vivos, dizendo ser esta a melhor tarefa do literato, explorando o privado das existências e mantendo sua narrativa devotada ao exercício de sua vida pública, de sua trajetória de historiadora. Fala de sua experiência com a história dos operários, tema já clássico da historiografia, e, por fim, daquela que seria a sua frente pioneira: as mulheres e sua história. E, nesse campo, ela adentra o privado da existência, marca a subjetividade dos afetos na história, dá vazão a literariedade de sua escrita, abre espaço para elas, tão tagarelas, cujo último livro publicado nas editoras brasileiras, é signo, também, do íntimo que denega: *A história dos quartos* (2011). Perrot termina sua ego-história com uma pergunta similar à que ensejou o “Espírito de sua época” (PERROT, 1989: 286), como a brincar com os diálogos entre as gerações:

E agora, que vais fazer? Diz sua filha.
No que ela responde: e tu?
Para ti.

Assim, a história, os historiadores e suas ego-narrativas, são, todos eles, também históricos, possíveis de serem acoplados a essa urgência maior pelo cultivo do eu, esse que, por tanto tempo, foi obliterado da escrita, agora, enaltecido, quase como uma oferenda aos leitores que, avisados, procuram nessa maquinaria escriturística o apaixonado fragmentado de Barthes (1987), empreendendo novas tarefas e criando intrigas-tramas sobre si próprios, ao vivenciar-anunciar “novas rajadas de linguagem”:

Tudo em mim quer me revelar / Meu grito, meu beijo
/ Meu jeito de desejar / O que me preocupa, o que me
ajuda / O que eu escolho pra amar / Quando amanheço,
quando me esqueço / Quando morro de medo do
mar (Zélia Duncan).

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. e CHARTIER, R. (orgs.). *História da vida privada: Da Renascença ao Século das Luzes*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: ____ FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales*. São Paulo: UNESP, 1991.
- CERTEAU, M de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- DUBY, Georges. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JENKINS, H. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- NORA, P. *Ensaio de ego-história*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- PERROT, Michelle. *A história dos quartos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A Análise e o Arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.) *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

FACES CAMP DE EVA PERÓN PARA UM BIOGRAFEMA HOMOCULTURAL

André Luis Mitidieri
UESC

O modo como o sujeito-autor se posiciona no discurso da crítica contemporânea pode variar: alguns adotam posição de distanciamento e outros se entrelaçam ao corpus escolhido, acompanhando o movimento de entrada e saída do gesto enunciativo. Viabilizam-se olhares diferenciados a gêneros menores, a uma tradição literária desviada do foco das grandes narrativas, processados através das margens e dos bastidores. Os centros acadêmicos não mais definem os critérios de preferência e valores estéticos, ao mesmo tempo em que o momento atual apresenta critérios híbridos e mais abrangentes: “os cânones e a tradição literária atuam sorrateiramente sobre a experiência singular do fazer artístico, atividade secular que se nutre de *revivals* e revisitações” (SOUZA, 2002, p. 90).

Ao mesmo tempo, a proliferação de práticas discursivas tidas como extrínsecas à literatura, por exemplo, a “cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado, representam uma das marcas do nosso tempo, que traz para o interior da discussão atual, a democratização dos discursos” (SOUZA, loc. cit.). Nesse conjunto, e após longo expurgo por boa parte do século XX, a abordagem biográfica retorna aos

estudos históricos, porém, não mais voltada às ações dos “grandes vultos da história”, muito menos, por intermédio da mera inserção de personalidades desse tipo em seus respectivos contextos, buscando analisar os principais eventos nos quais poderiam estar envolvidas.

De outro modo, os estudos histórico-biográficos contemporâneos têm em mente as relações entre acontecimentos, conjunturas e estruturas, elites e massas, indivíduos e grupos, palavra e ação. É pensando também na reestruturação do próprio gênero biográfico, de suas formas e de seus meios de viabilização nos estudos históricos, que François Dosse (2007) escreve *La apuesta biográfica: escribir una vida*. Nesse livro, destaca o conceito de “biografema”, estabelecido pelo teórico homossexual Roland Barthes (1971) quando aborda as representações pela linguagem através de um conceito tributário da noção de fonema:

Se eu fosse um escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse flumen orationis em que talvez consista ‘o lado porco’ da escritura é) entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do interstício, a irrupção desenvolta de outro signifi-cante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (p. 12).

Vidas vividas juntam-se a sinais diversos, imagens, resíduos sígnicos, também a indagarem sobre a realidade,

nos corpúsculos biografemáticos que Barthes (1990) detecta em Fourier: “seu gosto pelos ‘mirlitons’ (bolinhos parisienses com aromatizantes), sua simpatia tardia pelas lésbicas, sua morte entre os vasos de flores” (p. 11). Essas formas residuais, esses cacos particulares da existência, depõem acerca do sujeito de uma forma singular:

o que me vem de Loyola não são as peregrinações, as visões, as macerações e as constituições do santo, mas somente os seus belos olhos, sempre um pouco marejados de lágrimas. Porque, se é necessário que, por uma retórica arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da urna e da estela, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os cavacos de lembrança, a erosão que só deixa da vista passada alguns vincos) (BARTHES, 1990, p. 12).

Tais vestígios permitem refigurar as muitas histórias que poderiam ter ocorrido e nem tão somente a história estabelecida. Operações metonímicas como as que se viabilizam por meio do conceito de biografema somam-se às considerações atuais quanto a uma historiografia da literatura que se nega à canonicidade fixa ou presa a um só contexto. Daí a presente atenção aos lugares móveis dos textos e seus sentidos, em lugar dos enquadramentos unânimes, nacionais, lineares, uniculturais.

É assim que buscamos articular a ideia barthesiana de biografema à crítica cultural contemporânea, a fim de desenvolvermos a noção de “biografema homocultural” a partir do romance *Santa Evita*,¹ de Tomás Eloy Martínez, num mo-

¹ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Todas as citações do romance aqui utilizadas são reti-

mento em que o contexto histórico e suas interpretações auxiliam a compreender tudo aquilo que, à primeira vista, pode parecer inexplicável ou desconcertante. Lidando com modelos divergentes, associamo-nos à reflexão sobre as diferenças entre um espelho (no singular) e os espelhos (no plural); quer se disponham “um em face do outro (imagem zen), de maneira a refletirem sempre o vazio, quer a multiplicidade dos espelhos justapostos cerque o sujeito com uma imagem circular cujo vaivém fica por isso mesmo abolido” (BARTHES, 1990, p. 129).

O caráter não linear do biografema fundamenta-se na mobilidade e na fluidez, oferecendo sinais entrecortados que proporcionam a materialização ou as interpretações da multiplicidade do indivíduo e das sociedades. O conceito ganha destaque no sistema de pensamento do estudioso francês e nos estudos (auto)biográficos que, após longo ostracismo, voltam à cena teórica francesa em meados dos anos 1970. Tamaña importância adquire a noção barthesiana nesse contexto, de onde migra com sucesso aos centros universitários ocidentais, que retorna em livro publicado originalmente no ano de 1980, *Câmara clara* (BARTHES, 1984), estritamente vinculada com aquele instante ímpar de um sujeito, captado pela fotografia quando,

às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido em um espelho): um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente. Em tal foto, tenho o ‘focinho’ da irmã de meu pai. A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo. Mas essa verdade não é a do indivíduo, que permanece irreduzível; é a da linguagem (p. 153).

radas dessa edição e apenas identificadas pelos respectivos números de páginas.

Para definir um dos vastos elementos capazes de explicar o interesse despertado por fotografias que, portadoras de um afeto médio, se fazem perceber com familiaridade devido à cultura moral e política ou ao saber do observador, mas sempre enviam a uma informação clássica, Barthes (1984, p. 45) utiliza-se do termo latino *studium*, “que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”. O segundo elemento parte da cena, à maneira de uma flecha; nomeado como *punctum*, “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

Em contraste com o *studium*, o *punctum* expressa a “zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo” (BARTHES, 1984, p. 141) e, ao se desprender do detalhe, não sendo mais uma questão “de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso foi’), sua representação pura” (BARTHES, loc. cit). Tanto num quanto em outro caso, o *punctum* se associa intimamente ao biograma, aqui conjugado à “homocultura” enquanto lócus de estudo e representação de expressões culturais produzidas por sujeitos homossexuais e/ou a seu respeito, bem como das visões e dos diálogos que proporcionam, desde a ruptura aos discursos hegemônicos e da crítica às heteronormatividades.

Nesse âmbito, representações biográficas, históricas e literárias de Eva Perón elaboradas por Juan José Sebreli (1966), Manuel Puig (1966), Osvaldo Lamborghini (1969) e Raúl Natalio Roque Damonte Botana Taborda, o Copi (1970), mostravam as ambivalências do fetiche evocado pelo nome de Eva. Entre a “guerra suja” (1976-1983) que marcou a era ditatorial na Argentina e a futura redemocratização do país,

novos acréscimos a sua imagem; alguns que satisfazem a curiosidades privadas; outros que mais ainda a deslocam às margens da sociedade militarizada e patriarcal, sobressaem nos textos de autoria homossexual dedicados à “Dama da Esperança” por seu costureiro Paco Jaumandreu (1975; 1981), pela poetisa María Elena Walsh (1976) e pelo escritor Néstor Perlongher (1975, 1980, 1983, 1989).

David William Foster (1999, p. 529) ressalta, dentre as várias configurações assumidas pelo ícone de Evita no imaginário social do Rio da Prata, a sua identificação como figura de proa para a cena LGBTs no período pós-ditatorial:

‘Si Evita viviera, sería tortillera’. Con este tropo, tomado del grito de combate del movimiento guerrillero de la izquierda argentina, ‘Si Evita viviera, sería montonera’, el naciente movimiento gay de los ochenta (el cual fue posible solamente gracias a la redemocratización de la post-dictadura y la determinación de Argentina de ser absolutamente moderna) intentó reclamar a Eva Duarte de Perón como un potente símbolo.

O desvelamento da mulher como um “ícone da inscrição da Argentina no texto da modernidade periférica”, conforme lembra Susana Rosano (2005), fundamentada em Beatriz Sarlo (1988), torna-se paralela a sua atuação, primeiramente como atriz e mais tarde como liderança política que usou e abusou dos meios de comunicação de massa, principalmente, do rádio. Seu desempenho nos palcos do poder e muitas imagens daí decorrentes filiam-se ao *camp*, sensibilidade estética da arte popular que, logo apropriada pela indústria cultural, se assinala pelo exagero, pela inaturalidade e por certa transformação do sério em banal; “[...] estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB, especialmente o culto a certas cantoras e seus fãs” (LOPES, 2002, p. 95).

É o que se verifica com Eva Perón que, de corpo entrelaçado a uma experiência coletiva, com papel fundamental na entrada do peronismo em cena e na inscrição do populismo platino junto ao imaginário modernizador nacional, se transforma em artifício extraordinário, a marcar um estilo desmesurado. Seu tropo:

se articula a una serie de indagaciones experimentales que eligen interrogar al personaje desde una pregunta desestabilizadora: su condición de mujer. Desde allí surgen reinventiones que paradójicamente convierten a este ícono del nacionalismo en una figura marginal de tintes posmodernos. El performance de Evita se reviste así con los colores estridentes de la estética camp y de allí surgen imágenes sorprendentes de una Eva travesti, lumpen, fiestera, absolutamente marginal a las sintaxis explicativas que previamente habían articulado los discursos tanto de la ortodoxia peronista como de la oposición libera (ROSANO, 2005, p. 274-275).

Levando isso em conta, a ideia de “biografema homocultural” permite-nos analisar a tradução brasileira de *Santa Evita* (1996) na qual, durante uma de suas várias inserções metatextuais, Tomás Eloy Martínez informa que, em *Eva Perón*, drama de Copi encenado pela primeira vez em Paris no ano de 1970, “Evita mostrava a bunda. Na peça ela oferece seu amor como pode ou como sabe” (p. 173). Entretanto, trata-se de um poder amputado e de um saber controlado, pois o dramaturgo elide os materiais da Evita revolucionária, trazendo para seu lugar o julgamento e a desqualificação promovidos pelos antiperonistas da década de 1950, segundo Beatriz Sarlo (2005, p. 237).

Caso tomássemos a frase de Martínez ao pé da letra, as possibilidades e os conhecimentos amorosos de Eva no referido drama se restringiriam ao seu *derrière*. Além de constituir um modo de olhar o mundo, aqui o *camp* é uma

qualidade encontrada no comportamento da protagonista cuja lembrança do passado tem o poder de transformar a experiência; “não serve de base para um sentimentalismo generoso, e sim para um conhecimento desencantado e cínico da vida” (SARLO, 2005, p. 19). Sem negar a classe média antiperonista de onde provém, e para a qual a mulher de Perón era nada mais do que a intrusa, a prostituta, a ressentida, Copi “trabalharia com esses discursos da infância e, naturalmente, imprime a eles um tom paródico, mas não no sentido da revolução política, e sim no de um populismo marginal que diz: tudo bem, na Rosada tem uma puta que veste Dior, e daí?” (SARLO, 2005, p. 238).

Permitem-nos discordar parcialmente da ideia de Susan Sontag (1987, p. 320), de que “Enfatizar o estilo é menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude neutra em relação ao conteúdo”. As deslumbrantes fotografias de Eva Perón em vestido de gala, sendo ou não da Casa Dior, uniam a pompa típica das marchas dos regimes totalitários da década de 1940 ao *glamour* de divas do cinema, como Dorothy Lamour, María Félix e Rita Hayworth. Os braços à mostra e o discreto decote converteram-se no detalhe interessante que, sem ser rigorosamente intencional, também resulta inevitável: “não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo; ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá, ou, de maneira mais simplista ainda, que ele não podia não fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total” (BARTHES, 1984, p. 76).

Esse *punctum* gracioso, realçado no estilo, na superfície sensual e na textura, vem sendo reproduzido à exaustão nos corpos, celulóides, fotografias e imagens digitais das atrizes que interpretaram Evita - desde Elaine Page a Caroline Bowman - na ópera-rock com letra de Tim Rice e música de Andrew Lloyd Weber que, baseada na biografia difamatória *The Woman with the Whip* [A mulher do chicote] (MAIN, 1952), ganha os palcos do *West End* londrino, da Broadway

novaiorquina e de outras capitais mundiais. O famoso exemplar da fotogenia evitista, e da propaganda do populismo peronista, configura um biografema homocultural que, como a Eva glorificada por Copi em sua especialidade única e força unitária, longe está da “miniatura sentimentalista do kitsch, [...] tem a grandiosidade acessível do melodrama e do *camp*” (SARLO, 2005, p. 21).

Em todas as imagens anteriormente reproduzidas, destaca-se o impecável vestuário que, junto à mobília, constituem elementos visuais, em grande parte, responsáveis por caracterizarem a arte *camp* como decorativa por excelência (Cf. SONTAG, 1987, p. 321). Caindo logo nas graças desse gosto, que guarda muita afinidade com o balé clássico, a ópera e o cinema, Eva Perón identifica-se com “as figuras lânguidas, esguias, sinuosas da pintura e da poesia pré-rafaelita; os corpos delgados, fluidos, assexuados das estampas e dos cartazes Art Nouveau, apresentados em relevo em lâmpadas e cinzeiros; o vazio andrógino que paira na beleza perfeita de Greta Garbo” (SONTAG, 1987, p. 322-323). Além de se integrar a um círculo no qual cabem a “melosa e resplandescente feminilidade de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russel, Virginia Mayo; [...] grandes estilistas do temperamento e do maneirismo, como Bette Davis” (SONTAG, 1987, p. 323), Evita oferece o seu nome e a sua figura à ópera-rock relida nos anos 1990 pelo filme de Alan Parker cuja protagonista é nada mais, ninguém menos, do que Madonna, uma amante do *camp* e da androginia.

Como essa, as distintas representações que Eva ganha ao longo do tempo, e os papéis desempenhados por ela mesma, cada um deles entre aspas, a serem ressignificados, demonstram a epicena conversibilidade da mulher em protagonista; a metáfora da vida como teatro. Nos comícios e comemorações, nas cenas ou nas telas, seus trajes de gala e suas unhas pintadas precisam de uma utilização “como atributo porque, como se sabe, são uma dimensão fundamental

da personagem (teatral e política)” (SARLO, 2005, p. 21). Tais atos de teatralizar, ordenar, articular e, de certa forma, isolar-se, integram as funções que Barthes (1990, p. 7-10) verifica nas espécies de línguas diferenciadas, a seu ver, fundadas nas respectivas escritas de Loyola, Fourier e Sade.

A tomar como parâmetro o contexto norte-americano, a cultura homossexual anterior aos protestos de Stonewall, portanto, precursora dos movimentos gays e lésbicos do final dos anos de 1960, também necessitou do isolamento em guetos que, por outro lado, funcionavam como articulação com outros similares entre si em seus desvios à norma e à “normalidade”, dentre os quais, se encontram as respostas *campy* ao “marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado” (SONTAG, 1987, p. 322). Alguém, algumas pessoas, determinados grupos, ordenavam formas de resistência à repressão, “*bien fuera en la literatura y el teatro o sencillamente en la creación y el mantenimiento de espacios de sociabilidad y solidaridad (bares, lugares de encuentro, asociaciones, etc.)*” (ERIBON, 2000, p. 29).

Além de criarem suas gírias e seus jargões nesses locais de socialização, os homossexuais aí formavam e compartilhavam gostos por certas expressões culturais. O *camp*, por exemplo, angariou a predileção dos que adotavam como defesa a sua lógica do cru sarcasmo ou da exagerada crueldade e, como meios de diversão, o excesso, a imitação, a repetição e o travestismo. Diversas vezes, a própria presença do homossexual no espaço público pronuncia-se sob a forma da “bicha fechativa”, excessiva em sua fala e em seu gestual, enquanto shows de dublagens protagonizados por *drag queens*, transformistas ou travestis fazem-se comuns nos ambientes gays.

Dentre os mais pronunciados traços *campy*, o arremedo auxilia-nos a configurar um dos biografemas homoculturais de Evita, fazendo-se notar nos seguintes vestígios da história que, ao mesmo tempo, funcionam como intertextos

do universo ficcional de Martínez nos quais aquela personalidade é imitada ou imita: a ópera de Tim Rice e Andrew Lloyd Weber; a canção *Don't cry for me Argentina* nas vozes de Sinnead O'Connor e Janice Brown; os filmes dos quais participara Eva Duarte: *La pródiga*, *La cabalgata del circo* e *El más infeliz del pueblo* (p. 176-177). Por sua vez, a Eva Perón do drama de Copi grita para não ser transformada em estátua ou pintura enquanto seu marido afirma que a imagem dela haverá de ser “reproduzida ao infinito”.

Em todos esses casos, não estamos diante do constructo que possibilita meramente distinguir entre sentido literal e simbólico, mas do objeto ou da representação que significa alguma outra coisa ou que é puro artifício:

To camp é uma forma de sedução - uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espirituoso para entendidos e outro mais impessoal, para leigos. Do mesmo modo e por extensão quando a expressão se torna substantivo, quando uma pessoa ou uma coisa é “um Camp”, implica uma duplicidade. Por trás do sentido geral “direto” no qual podemos entender alguma coisa, encontramos uma experiência pessoal absurda com esta coisa (SONTAG, 1987, p. 325).

A repetição própria ao *camp* atinge o musical *Evita*, que constantemente passa por novas temporadas ao redor do mundo, e as reproduções do cartaz no qual o desenho do rosto de sua protagonista ornamenta-se com a auréola da Estátua da Liberdade. Tal característica parece assimilada pelo autor de *Santa Evita* quando relaciona uma frase constante nos panfletos que sucederam ao atentado ao teatro parisiense *L'Epeé-de-Bois*, onde o espetáculo de Copi havia estreado - “Que falta de respeito, que atropelo à boa razão” (p. 173) - com o ocorrido a Néstor Perlongher no momento em

que, devido à publicação dos três contos de *Evita vive*, “outros fanáticos invocaram o mesmo tango de [Enrique Santos] Discépolo ao processá-lo por ‘atentado ao pudor e profanação’: *Que falta de respeito, que desplante de maldade insolente*” (p. 174).

A intertextualidade encadeada, por meio da qual a narrativa em estudo repete de outra forma uma série de obras biográficas, históricas e literárias, substitui a relação autor-texto pela relação leitor-texto: “Alguns dos melhores relatos dos anos 50 são o relato de sua morte” (p. 172). O mesmo pavor que Eva Perón gerou em vida passaria a ser inspirado pelo espetáculo ao mesmo tempo excitante e perverso de seus funerais que, antecipando o enterro de Judy Garland, outro ícone gay, se tornou capaz de intimidar as elites “com sua intimidade, exagerada, gritante, a malandra, Evita, a deslavada” (p. 172).

Tanto na própria existência quanto nas vidas *post mortem* de Eva Perón destacadas neste trabalho, estamos diante do *camp* ingênuo, puro, sem visível deliberação nem intencionalidade, cujo tom se mantém a despeito do interesse biográfico ou histórico despertado pela primeira dama do peronismo. Para identificarmos o biografema homocultural relacionado àquela sensibilidade, toma relevância o encampamento de sua figura, até hoje parodiada ao infinito por atrizes da grande tela, mulheres na política e travestis dos pequenos shows de pré-noitadas, entreatos ou *after-hours* que, a cada nova imitação, reacendem a vaidade atribuída à personalidade histórica.

De acordo com Adrián Melo (2005, p. 238), não podemos compreender sua linguagem e sua oratória se não levarmos em conta seu passado no radioteatro e na cinematografia argentina. A efervescente atuação no primeiro desses gêneros, quando interpretou um ciclo de heroínas “exemplares” da história mundial, não por acaso, retorna em seus discursos políticos numa espécie de autoparódia dupla,

já que por detrás de muitos desses textos desvela-se e se esconde o mesmo roteirista e redator, Francisco Muñoz Aspiri (Cf. HAUSSEN, 1997).

A agudeza da vida política de Evita conclui-se de forma *campy* com a exposição pública de sua agonia em *meetings* do regime e nas inúmeras reproduções que, junto a demonstrações de dó e piedade, multiplicam-se por entre fotos e vídeos da recente televisão nacional. O romance *Santa Evita*, contudo, não se apresenta totalmente *campy*, só em momentos como os que destacamos, nos quais “[...] revela a inocência, mas também, quando pode, a corrompe” (SONTAG, 1987, p. 326). Sem fazer-se de *camp* na maior extensão de seu conjunto narrativo, propõe uma seriedade que às vezes falha, devido a atitudes e imagens que, para muito além de uma estética ou de um estilo, constituem repertório dotado de função cultural da maior importância, por exemplo, ao misturar em espaços aparentemente irreconciliáveis o apaixonado, o fantástico e o ingênuo.

“No Camp há frequentemente algo *démesuré* na qualidade da ambição, não apenas no estilo da obra em si” (SONTAG, 1987, p. 327), da mesma forma que Eva Perón expôs com exagero seus luxos, “uma fantasia, um jogo burguês, nada mais, as regras do cerimonial”, como canta a protagonista da ópera-rock nela inspirada. Assim também, “*el sujeto sexual marginado puede juzgar necesario o ventajoso exagerar la diferencia, disidencia y desviación, lo cual es, en gran parte, el poder significativo de la screaming queen*” (FOSTER, 1999, p. 531). Os mesmos desafios à norma e ao normatizado evidenciam-se nas conhecidas irritações e pirraças de Evita, em “*sus lapsus estratégicos com lenguaje de bar y prostíbulo, su negativa a adherirse al protocolo consagrado*” (FOSTER, 1999, p. 531). Essa faceta da personalidade histórica acompanha várias de suas representações biográficas e ficcionais, assim como as faces *camp* já sublinhadas que, entretanto, parecem rejeitar, embora nunca absolutamente, “[...] tanto as harmo-

nias da seriedade tradicional quanto os riscos da identificação total com estados extremos de sentimento” (SONTAG, 1987, p. 331).

Ainda que referendemos a imbricação entre o gosto *camp* e o gosto dos homossexuais, sua vanguarda e seu público mais articulado, conforme Susan Sontag (p. 334), pensamos que apreciar o sucesso de alguns fracassos, insistir na brincadeira, vencer limitações biológicas, zombar das diferenças de gênero e da própria vida, pode não ter nada a ver com uma atitude “descompromissada e despolitizada - pelo menos apolítica” (SONTAG, 1987, p. 320). Preferimos investir na concretude e na história duma sensibilidade capaz de transcender as inércias porventura implicadas nesse seu papel para se afirmar como uma categoria afetiva que firma laços entre as notações culturais e o conjunto não menos diverso das sociedades: “Um viés que passa pela sexualidade, mas vai além da composição de uma subcultura, constituindo-se mesmo num imaginário ou regime de imagens relevante na contemporaneidade” (LOPES, 2000, p. 150-151).

Neste trânsito por uma fração da imagética de Eva Perón, a mutabilidade percebida no *camp*, materializada até mesmo no cadáver mumificado do ser histórico e das personagens nele baseadas, faz notar a passagem do tempo numa espécie bem platina de nostalgia. Assim enxergamos, no “isso foi” do movimento gay argentino pós-ditatorial, uma esperançosa ligação entre homossexualidade e política agora esvaída em meio “ao isso nunca mais será o mesmo”, no qual ressaltam a cooptação das subjetividades desviantes, a heteronormatividade dos meios de comunicação e os apelos do mercado de consumo segmentado. Não era mesmo aos casais homotelevisivos, refiltrados pelo padrão global, mas às bichas de todos os paraísos perdidos, que Martínez (1996) assim se referia: “Elas a possuem, a apalpa, se entregam a ela. Mas afinal de contas, não foi isso que Evita pediu que o povo fizesse com sua memória?” (p. 175).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Câmara clara*. 11. reimp. Trad. por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DOSSE, François. *La apuesta biográfica: escribir una vida*. Valencia: EdUV, 2007.
- ERIBON, Didier. *Identidades: reflexiones sobre la cuestión gay*. Trad. Por José Miguel Marcén. Barcelona: Bellaterra, 2000.
- FOSTER, David William. Evita, Juan José Sebreli y género. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (RCEH)*. Edmond, Canadá, p. 529-37, Spring; 23 mar. 1999.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- JAUMANDREU, Paco. *La cabeza contra el suelo: memorias*. Buenos Aires: Corregidor, 1981 [1975].
- _____. *Evita fuera del balcón*. Buenos Aires: Ediciones del Libro Abierto, 1981.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *El fiord*. Buenos Aires: Chinatown, 1969.
- LOPES, Denilson. Somos todos travestis (Imaginário *camp* e a crise do individualismo). *Lugar Comum (UFRJ)*, Rio de Janeiro, n. 9/10, p. 147-159, 2000.
- _____. Terceiro manifesto Camp. In: LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 89-120,
- MAIN, Mary. *The Woman with the Whip: Eva Perón*. Garden City, N.Y: Doubleday, 1952.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Trad. por Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MELO, Adrián. *El amor de los muchachos: homosexualidad & literatura*. Buenos Aires: Lea, 2005.
- PERLONGHER, Néstor. *Evita vive* (1975). El cadáver (1980). Joyas macabras (1983). El cadáver de la nación (1989). In: PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Balgorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. p. 191-208.

PUIG, Manuel. La tajada. In: AMÍCOLA, José (Ed). *Materiales iniciales para 'La traición de Rita Hayworth'*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 1966.

ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación* (Argentina, 1951-2003). Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh. 2003.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: EdUFMG, 2005.

_____. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SEBRELI, Juan José. *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* Buenos Aires: Editorial Siglo XX, 1966.

SONTAG, Susan. Camp – algunas notas. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 315-336.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

TABORDA, Raúl Natalio Roque Damonte Botana (Copi). *Eva Perón*. Trad. Jorge de Monteleone. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000 [1970].

WALSH, María Elena. Eva. In: WALSH, María Elena. *Canciones contra el mal de ojo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.

MODOS DE LEMBRAR, MODOS DE INVENTAR: A ESCRITA DE SI EM LYGIA FAGUNDES TELLES E NÉLIDA PIÑON

Fátima Rocha
UERJ

1. Introdução

Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon dispensam apresentações: romancistas e contistas, receberam vários prêmios nacionais e internacionais e são membros da Academia Brasileira de Letras. Ficcionistas consagradas, as duas escritoras não deixaram de refletir sobre a presença da memória em sua produção literária. Lygia, por exemplo, declarou:

Eu digo sempre (...) que a invenção e a memória são absolutamente inseparáveis; estão misturadas de uma forma tão entranhada que, se você tentar pretensiosamente separar a invenção da memória, quando você perceber a invenção estará prevalecendo sobre a memória, é impossível separá-las porque ambas fazem parte de vasos comunicantes. Comigo, a memória sempre esteve a serviço da invenção e a invenção a serviço da memória. Quando eu vou contar um fato, de repente, estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou

dando ênfase àquilo que eu quero (Apud LUCENA, 2010, p. 35).

Se Lygia nos fala da “memória enleada na invenção”, Nélida Piñon alude ao grau de invenção inerente ao texto da memória, de que é exemplo o seu relato memorialístico intitulado *Coração andarilho* (2009): “Meu testemunho é impreciso. Misturo a colheita da memória com a invenção, porque é tudo que sei fazer” (PIÑON, 2009, p. 7).

Além de admitirem o caráter indissociável do par invenção/memória, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon exercitaram a chamada escrita de si, escolhendo, entretanto, modalidades distintas dessa escrita: o texto híbrido e o texto memorialístico, respectivamente. Considerando a especificidade de cada uma dessas formas da escrita de si, o presente trabalho aborda as diferentes estratégias de autofiguração das duas escritoras e as “imagens de si” que cada uma delas projetou em seus textos mais acentuadamente caracterizados pela mescla da memória e da invenção.

2. O autorretrato de Lygia Fagundes Telles

Começaremos por Lygia Fagundes Telles, que, como afirmamos, optou pelo texto híbrido – sob a forma do conto, da crônica, do fragmento. E, se a memória e o passado sempre constituíram uma das fortes matrizes de sua produção literária, essa matriz ganha densidade e força nos livros *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007), obras em que as lembranças pessoais se mesclam à ficção, conferindo à escrita de si um caráter fragmentário, dispersivo e lacunar. Sobre o texto híbrido de Lygia Fagundes Telles, afirmou Silviano Santiago: “Na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem afluiva-

mente para o lugar *entre*, (...) para a brecha ficcional, abrigo e esconderijo do narrador. (...) Mais recentemente, [Lygia] declarou: “Talvez eu nem perceba quando a memória vira imaginação”. (...) Como no melhor da literatura brasileira modernista, a narrativa curta de Lygia se constrói e se impõe como objeto híbrido” (SANTIAGO, 2002, p. 100).

Mais uma vez, as palavras da escritora ajudam a compreender o hibridismo comentado por Silviano Santiago, ao mesmo tempo em que apontam esse hibridismo como uma estratégia de preservação da própria intimidade:

Tenho a biografia oficial e basta, não se trata de censura, mas de respeito aos direitos da personalidade. Para avançar, só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido, (...). Ao desembulhar as minhas personagens posso estar desembulhando a mim mesma, as ligações são profundas. O leitor, que considero meu cúmplice, talvez saiba descobrir melhor essas fronteiras entre autor e personagem assim como num jogo, eu não sei (TELLES, 2007, p. 97).

Vale ressaltar que, nos livros que abordamos neste trabalho, figura com frequência a “personagem” Lygia Fagundes Telles, que, muitas vezes em primeira pessoa, faz evocações da infância e da família, revela influências literárias, relembra encontros e amizades, registra impressões de viagem. Essa personagem está presente em vários dos textos curtos que compõem *A disciplina do amor* (1980/2010), livro que pode ser definido como uma “coleção fragmentária de fatos e invenções, pequenos contos e impressões que, aos pedaços, formam uma poética” (JAFFE, 2010, p. 206). Formam também, ainda que de modo disperso e “indisciplinado”, o esboço de um perfil da personagem Lygia Fagundes Telles.

Salientando que é nossa a ordenação cronológica desse esboço de (auto)biografia, dele fazem parte algumas cenas da infância, seja a vivida na cidade de Sertãozinho, com seu “terno cheiro quente de urina e leite – o cheiro da infância”, tal a quantidade de cachorros que moravam no vasto quintal da casa da protagonista (TELLES, 2010, p. 94, “Cachorro se chama com assobio”); seja a infância em Apiaí, cidade que, ao ser reconstituída pela memória, traz de volta o pai, a mãe, as pajens e suas histórias, contadas depois do jantar e que atraíam a molecada do bairro que se amontoava na frente da casa. Ao referir-se à sua função de contadora de histórias (em lugar da pajem, que fora despedida) e aos seus primeiros escritos, a narradora não esconde ser a Lygia cujo nome está na capa do livro:

Tomei então seu lugar de contadora de histórias e assim que comecei a inventar, vi que sofria menos como narradora porque transferia meu medo para os outros, agora eles é que tremiam, não eu. Datam desse tempo meus primeiros escritos, isso depois do aprendizado com a sopa de letrinhas: aprendi a escrever meu nome com as letrinhas de macarrão que ia alinhando na borda do prato, me lembro que o y era difícil de achar, procurava no meu prato, ia ver no prato dos outros que acabavam me enxotando (TELLES, 2010, p. 135, “Apiaí”).

Também integra o esboço da personagem Lygia a adolescência na capital paulista, em flagrantes que destacam a gata Iracema – mote para que sejam lembrados os estudos para o vestibular da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, assim como para que a escritora “convide” o poeta Baudelaire a recompor, com ela, as suas “lembranças”:

Corria na nossa classe que o professor de literatura estrangeira tinha paixão pela poesia francesa, Oh! Victor

Hugo, Oh! Baudelaire!... Foi fácil comprar no sebo *Les fleurs du mal* e assim, com o Pai dos Burros ao lado, fui fazendo a tradução, “*Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux*”. A bela gata aceitava em parte o convite: andava um pouco pela sala, (...) e depois de verificar que tudo continuava sem novidades (...) infiltrava-se por entre minhas pernas ruminando coisas na língua dos gatos (TELLES, 2010, p. 17, “Iracema”).

Sem qualquer ordenação cronológica, Lygia ainda registra, em *A disciplina do amor*, o primeiro contato com o escritor Kafka e a estreia como escritora, marcada pela apreensão e frustração da tarde de autógrafos: “Me vejo solitária como na hora da criação, solitária mais tarde na livraria quase vazia: a hora fluindo em câmera lenta, o pesadelo é lento e a tempestade no auge, os transeuntes passando num pé de vento, ah! como correm” (TELLES, 2010, p. 107, “Tarde de autógrafos”). Há também alguns flagrantes da maturidade, em que se destaca, por exemplo, a convivência com Paulo Emílio Sales Gomes, com o filho e com os amigos. Além de saborosos relatos de viagem, o experimental *A disciplina do amor* inclui reflexões sobre o escrever e predileções literárias, como Santo Agostinho, do qual a autora seleciona um trecho, à maneira dos *hypomnēnata*, para compor um dos fragmentos do seu livro: “Tarde eu te amei, beleza tão antiga e tão nova. Eis que habitavas dentro de mim e eu lá fora a procurar-te!” (TELLES, 2010, p. 71, “Confissões de Santo Agostinho”).

Segundo Noemi Jaffe (2010), o volume *A disciplina do amor* pode ser compreendido como uma coleção de biografemas, ao modo barthesiano: ali, a vida de Lygia se resume a “alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, (...) cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar (...) algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, (...)” (BARTHES, 2005, p. XVII).

Com esses biografemas, Lygia esboça os fios biográficos que serão desdobrados e desenvolvidos, deslocados e recombinaados, repetidos “em diferença” e transformados em novas versões, nos livros que continuarão explorando a “memória e ficção” indicadas no subtítulo da mais recente edição de *A disciplina do amor*.

No ano de 2000, Lygia volta a enlaçar os fios da memória e da ficção num livro em que a indissolubilidade desses fios já se mostra no título: *Invenção e memória*. Em lugar dos fragmentos que compunham *A disciplina do amor*, o novo livro traz quinze contos, alguns dos quais retomam e ampliam os biografemas dispersos no volume anterior. Com efeito, *Invenção e memória* desenha com mais nitidez o “chão da infância”, feito de “lembranças movediças”. Ali está a mãe, o pai, as pajens, em imagens ou cromos que continuarão transitando de um texto a outro, de um livro a outro:

Vejo essa mãe mexendo enérgica o tacho de goiabada ou tocando ao piano aquelas valsas tristes. Nos dias de festa pregava no ombro do vestido o galho de violetas de veludo roxo. Vejo a tia Laura, (...) que dizia que meu pai era muito instável. Eu não sabia o que era instável, mas sabia que ele gostava de fumar charuto e de jogar baralho com os amigos no clube (TELLES, 2009, p. 11, “Que se chama solidão”).

Os flagrantes da juventude, desta vez, incluem a jovem estudante de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo; a experiência como legionária durante a guerra; e a frustrada experiência no teatro, num conto – invenção – que faz o registro – memória – de um grupo, de uma cidade:

Livraria Jaraguá. A famosa livraria e sala de chá que Alfredo Mesquita abriu na Rua Marconi. (...) A livraria. Inesquecível a mesa logo ali na entrada com os li-

vros de arte, os pintores. Os escultores, ah! o meu encantamento diante das ilustrações que ia folheando mas sempre afetando uma certa indiferença. (...) Os ensaios noturnos eram na livraria. Ou na própria casa de Alfredo Mesquita, no bairro de Higienópolis, um belo casarão com um jardim e uma lareira onde estavam gravados os versos de Mário de Andrade:

*Essa impiedade da palmeira consigo mesma,
qualquer vento, vento qualquer...*

Os canários cantam que mais cantam (TELLES, 2009, p. 51, “Heffman”).

Episódios autobiográficos da vida adulta – alguns deles já contados em outras versões – ajudam a compor a “coluna da memória, não da invenção”, como assinala Ana Maria Machado a respeito do belo texto “Rua Sabará, 400”, “claramente uma reminiscência de um momento de trabalho ao lado do amado desaparecido, em doce clima doméstico, de terna afetividade e entusiasmo intelectual cúmplice” (MACHADO, 2009, p. 130):

Quando entrei na cozinha para preparar o lanche, apareceu Paulo Emílio e pediu um café, Ô! que vontade de um café. Sentou-se e deixou na mesa o livro que estava lendo O assassinato de Trotsky, a página marcada com um filete de papel. (...) Escrevíamos então, Paulo e eu, um roteiro para cinema, *Capitu*, baseado no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. (TELLES, 2009, p. 79, “Rua Sabará, 400”).

No conto “Dia de dizer não”, Santo Agostinho desencadeia uma série de comentários sobre o cotidiano da capital paulista, pela qual circula, de táxi, a Lygia Fagundes Telles adulta, espectadora e cúmplice da miséria que lhe chega diretamente no menino de muletas que vende cartas perfumadas e no mendigo que ela vê na calçada:

Fiquei muda ao sentir que meu semblante tinha descaído como os semblantes bíblicos nas horas das danções. Baixei a cabeça e pensei ainda em Santo Agostinho, “a abelha de Deus fabricando o mel que destila a misericórdia e a verdade”. Afinal, o dia de dizer Não estava mesmo cortado pelo meio porque na outra face da medalha estava o Sim (TELLES, 2009, p. 66, “Dia de dizer não”).

Como o título do livro sugere, a invenção se intromete de modo inesperado na tela da lembrança, enriquecendo o hibridismo dos contos reunidos no livro. Entre as estratégias da invenção, destaca-se, por exemplo, a irrupção do insólito e até do fantástico, como ocorre no conto “Potyra”, em que, no cenário conhecido do Jardim da Luz, em São Paulo, a narradora – a personagem Lygia que vem se desenhando desde *A disciplina do amor* – depara-se com um estrangeiro desconhecido, vencedor de distâncias históricas e geográficas:

Quando a lua esverdeada saiu detrás da nuvem, entrei no Jardim da Luz, o jardim da minha infância, quando meu pai me convidava para ver os macaquinhos, Vamos ver os macaquinhos? Então seguíamos de mãos dadas pelas alamedas de pedregulhos e areia branca, tantas árvores. (...)

Parei ao vislumbrar a silhueta de um homem sentado no banco de pedra. Vestia um amplo sobretudo preto que lhe chegava até os sapatos. (...) A farta cabeleira alourada me pareceu comprida, as pontas meio em desordem, chegando até a gola do sobretudo. (...) A lua (...) apareceu inteira e pude ver o fino perfil do homem de um brancor transparente (TELLES, 2009, p. 99-100, “Potyra”).

Em outros contos, é o diálogo com um rico repertório cultural e artístico que promove a ficção no tecido da lembrança e faz aflorar significados inesperados nos textos sub-

jacentes. É o caso do conto “Suicídio na granja”, sobre a amizade entre um galo branco e um ganso, encontrados numa férias de dezembro numa fazenda. A narradora os batiza, respectivamente, de Aristóteles e Platão, e encerra o conto com o suicídio de Aristóteles, inconsolável com a perda do amigo Platão, que fora parar nas mãos do cozinheiro:

Foi o banquete de Platão, pensei meio nauseada com o miserável trocadilho. Deixei de ir à granja, era insuportável ver aquele galo definhando na busca obstinada, a crista murcha, o olhar esvaziado. (...) Mais alguns dias e foi encontrado morto ao lado do tanque onde o companheiro costumava se banhar. No livro do poeta Maiakóvski (matou-se com um tiro) há um poema que serve de epitáfio para o galo branco:

Comigo viu-se doida a anatomia:

sou todo um coração!

(TELLES, 2009, p. 23, “Suicídio na granja”).

Além de nutrirem-se com as sugestões e contribuições dos mais variados autores estrangeiros e nacionais – de Machado de Assis e Oscar Wilde, de Virgílio a Castro Alves – os contos de *Invenção e memória* são compostos com técnicas cuidadosas, não faltando o final de efeito, como no conto mencionado acima, intitulado “Suicídio na granja”. Outra relevante estratégia da invenção é o transparente cruzamento de ficção com memória, como no conto “Nada de novo na frente ocidental”, que narra, entre outros episódios, a morte do pai, intensificando a dor da perda com sucessivos cortes temporais e expressivos avanços e recuos no relato:

Nessa mesma tarde, enquanto a minha mãe viajava para o encontro com a santa e enquanto eu me preparava para o chá com o poeta, uma voz de homem me anunciava pelo telefone que meu pai tinha morrido subitamente num quarto de hotel onde estava hospede-

dado na pequena cidade de Jacareí. O desconhecido telefonou, disse seu nome e entrou logo no assunto. O seu pai... ele não era o seu pai? Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo? Ainda não tinha acontecido nada, era manhã quando minha mãe se preparava para a viagem, ia ver minha madrinha e eu ia ver o meu poeta, espera! Deixa eu viver plenamente aquele instante enquanto comia o pão com queijo quente e já estendia a mão para o bule de chocolate, espera! Espera. A hora ainda era a hora do sonho (TELLES, 2009, p. 119, “Nada de novo na frente ocidental”).

Nesse conto, Lygia recorda, como se fosse uma lembrança individual, um episódio que voltará a narrar num dos textos do livro *Depois daquele estranho chá*. Em *Invenção e memória*, trata-se de uma recordação da autora, mais especificamente da época em que fora legionária, durante a Segunda Guerra Mundial:

– O senhor aí! Queira apagar o seu cigarro! – **Adverti** a um homem de impermeável e colete vermelho, fumando tranquilamente na porta de um café. (...)
 – Mas por que apagar o cigarro? (...)
 – Estamos em guerra, senhor, e a noite é de blecaute (...). (TELLES, 2009, p. 116, “Nada de novo na frente ocidental”, grifo nosso).

No outro livro, o mesmo episódio é narrado como uma história que lhe fora contada por Mário de Andrade e que teria ocorrido com ele e um amigo, quando passeavam uma noite pelo centro de São Paulo, durante a guerra:

[Mário de Andrade] queria contar uma história engraçada, passeava no centro com um amigo, era noite. Começou então o som desesperado das sirenes, blecaute? Blecaute. Repentinamente as luzes foram se

apagando. Pararam ambos diante de uma vitrine apagada quando surgiu da escuridão uma mocinha fardada, legionária de quepe, luvas brancas e apito. Estava muito brava quando acendeu o farolete bem na cara desse amigo que fumava: Ou o senhor apaga já esse cigarro ou considere-se detido! (TELLES, 2010, p. 20, “Durante aquele estranho chá”).

Após a leitura dos dois contos, ficam as perguntas, para as quais não há uma resposta precisa: quanto de invenção? Quanto de memória? E de quem: dela ou de Mário de Andrade? A resposta é ainda mais difícil quando consideramos que, nesse conjunto de crônicas – assim as chama a autora, na Nota que abre a mais recente edição do livro, de 2010 –, organizado pelo jornalista Suetônio Campos de Lucena, a narradora é, quase sempre, a própria Lygia Fagundes Telles, que, mais uma vez, dramatiza a infância, a adolescência e ricas experiências vividas pela Lygia adulta – ainda no início da carreira ou já uma autora conhecida. E o que unifica e singulariza todos esses episódios é a constante reflexão sobre o escrever e sobre o processo de criação, ora a partir do próprio exercício da escrita, ora a partir dos depoimentos dos mais variados escritores. Pois muitos dos textos reunidos em *Durante aquele estranho chá* – que, na edição de 2010, também traz o subtítulo “Memória e ficção” – são lembranças de encontros e/ou celebrações de grandes amizades: com Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Gláuber Rocha, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Jorge Luis Borges, entre outros. Nessas páginas de memória, as rememorações e os depoimentos são emocionados, efeito que Lygia obtém, mais uma vez, pelo constante cruzamento da memória e da invenção. No texto que abre o livro, “Onde estiveste de noite?”, o título já insinua a escritora que Lygia homenageia, ao relembrar e superpor, em diferentes planos temporais, os momentos par-

tilhados com essa escritora, culminando com a notícia da sua morte: Clarice Lispector.

Véspera dessa viagem para Marília. E a voz tão como-vida de Leo Gibson Ribeiro, a Clarice Lispector está mal, muito mal. Desliguei o telefone e fiquei lembrando da viagem que fizemos juntas para a Colômbia, um congresso de escritores, tudo meio confuso, em que ano foi isso? Ah, não interessa a data, estávamos tão contentes, isso é o que importa, contentes e livres na universidade da cálida Cali. (...)

Um momento, agora eu estava em Marília e tinha que me apressar, (...). Quando entrei no saguão da Faculdade, uma jovem veio ao meu encontro. O olhar estava assustado e a voz me pareceu trêmula, A senhora ouviu? Saiu agora mesmo no noticiário do rádio, a Clarice Lispector morreu essa noite!

Fiquei um momento muda. Abracei a mocinha. Eu já sabia, disse antes de entrar na sala (TELLES, 2010, p. 11-16, “Onde estiveste de noite?”).

Revelações pessoais? Textos memorialísticos? Impressões de viagem? Ensaios sobre o escrever e sobre escritores (Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, os poetas românticos da “Escola de morrer cedo”)?

Hibridismo semelhante repete-se em *Conspiração de nuvens* (2007), cujos textos retomam a forma do conto, como no livro *Invenção e memória*. Fechando o “ciclo de memória e invenção que Lygia Fagundes Telles iniciou em livros anteriores” (2007, contracapa), a autora recombina e reagencia reminiscência e invenção, testemunho e ficção: ao lado de textos inéditos em que redesenha a infância, a adolescência e a vida adulta, estão novas versões de textos já publicados anteriormente. Em sua maioria memorialísticos e ensaísticos, tais textos ganham novos tons e sabores nessa reescrita, tal o grau de invenção que neles se insinua e os reinaugura. É o

caso do conto “Fim de primavera”, que constitui uma repetição em diferença do conto “Heffman”, já comentado no início deste trabalho. Na nova versão, o relato da frustrada experiência no teatro assim se inicia:

Na Rua Marconi ficava a Livraria Jaraguá, de Alfredo Mesquita, freqüentada pela jovem intelectualidade da Faculdade de Filosofia de São Paulo, aquela *São Paulo, comoção de minha vida!* – no desabafo ardente de Mário de Andrade. No entardecer lá iam conversar alguns dos fundadores da revista *Clima*, Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado (...) todos da geração que Oswald de Andrade apelidou de *Chato-boys*: com oito anos eles já liam Proust e com dez já discutiam Spengler, ai! não aguento tanta precocidade! – ele disparava e Alfredo Mesquita dava a sua risadinha cascadeante (TELLES, 2007, p. 39, “Fim de primavera”).

Os quatro livros de Lygia Fagundes Telles aqui abordados – marcados pelo hibridismo entre a memória e a invenção, assim como pelo hibridismo expressional, tal a sua variedade de formatos – nos fazem pensar na modalidade de escrita de si estudada por Michel Beaujour: o autorretrato, que o estudioso identifica nos *Ensaio*s de Montaigne e no *Roland Barthes por Roland Barthes*. O autorretrato aproxima-se do relato metafórico e poético, constituindo-se segundo um processo de recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis, sendo sua aparência a da descontinuidade, da justaposição anacrônica e da montagem. Inclinando-se tanto para a ficção quanto para o documento, é inerente ao autorretrato a prática do comentário, a revisão constante de seu próprio fazer. Recusando-se à autobiografia, Lygia Fagundes Telles, não conta o “que fez”, mas tenta dizer “quem é”, embora sua busca não a conduza à certeza do *eu*, e sim ao “seu deslocamento através da experiência da

linguagem” (MIRANDA, 1992, p. 36). A respeito de seu projeto de escrita de si, Lygia talvez pudesse responder, como o faz a respeito dos textos curtos incluídos em *A disciplina do amor*:

Esses fragmentos têm alguma ligação entre si?”, perguntou-me um leitor. Respondi que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha (TELLES, 2010, p. 156, “Fragmentos”).

2. A autobiografia e o “retrato do Brasil” de Nélida Piñon

Depois de uma extensa produção de romances e contos, Nélida Piñon decidiu escrever suas memórias, publicando, em 2009, o livro *Coração andarilho*. Ao contrário de Lygia Fagundes Telles, Nélida optou por um relato no qual a “vida” é organizada em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis.

Para Helmut Galle, “a unidade da narração autobiográfica (...) não é dada, mas constantemente ‘construída’ pelo sujeito por meio dos acontecimentos vividos e lembrados. Esta unidade construída e, por outro lado, precária, não é fútil nem ilusória, pois é exatamente desta forma que a integridade ética do sujeito pode ser alcançada” (GALLE, 2006, p. 71-2). Em outras palavras, é o que diz a própria memorialista sobre o percurso traçado em *Coração andarilho*: “De alguma maneira é uma seleção aleatória, pautada (...) pela certeza de que o que eu desejava registrar era uma espécie de trajetória. A trajetória da menina, (...) da mulher, (...) da escritora, do ofício de criar, (...) a trajetória da brasileira”.

Ainda que o registro de Nélida, em seu *Coração andarilho*, contenha elementos de invenção, ele não perde seu caráter referencial. “Longe de figurar como empecilho, a suplementação do testemunho pela invenção é sintoma de uma ampliação das possibilidades significativas do real” (PEREIRA, 2010, p. 198). Admitir, no entanto, um certo grau de invenção na ilusão referencial da escrita autobiográfica não significa considerar a autobiografia como sinônimo de ficção. É essa perspectiva que orienta a teorização de Philippe Lejeune, levando-o a definir a autobiografia como um gênero marcado por um pacto com o leitor. Conclui, a respeito, Marcelo Pereira: “O pacto autobiográfico é, portanto, coextensivo ao pacto referencial, através do qual o autor se compromete a manter-se fiel à representação de uma realidade externa ao texto” (PEREIRA, 2010, p. 198).

Em seu estudo sobre a autobiografia hispano-americana, Sylvia Molloy, considerando a separação entre o presente da enunciação e os acontecimentos vividos, aponta a imagem de si como a mola propulsora da escrita autobiográfica, destacando: “O passado evocado molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquele que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede” (MOLLOY, 2003, p. 22). Em *Coração andarilho*, a imagem do *eu* que se automodela no relato autobiográfico está vinculada à mulher de dupla cultura – brasileira e galega –, que reconhece, ainda menina, a vocação de escritora, a qual lhe permite exercitar a imaginação e converter-se numa narradora que, a pretexto de falar de si, estivesse, “de verdade, falando da coletividade, que é a única narrativa que merece subsistir” (PIÑON, 2009, p. 99). Essa “autoimagem sustentada no presente” – relacionada à própria origem, à formação como escritora e à sua função – impulsiona o trabalho com a memória, viabilizando a reconstrução ativa do passado.

Em seu “trabalho com a memória” (MOLLOY, 2003), Nélida seleciona e encadeia a origem e a infância, recriadas de forma idílica e nostálgica: a família coesa e benfazeja; o verão carioca e a magia do carnaval; os intermináveis almoços dos domingos, em que a comida era abundante e se sentiam os “traços inexpugnáveis” da origem galega. Assim, a família – a mãe, o pai, o avô – é evocada de modo idealizado, sem fissuras: “Ao deixar Vila Isabel, aos 4 anos, em troca de Copacabana, com que ansiedade aguardava os dias de visita à grei galega. Naquela caverna amorosa, familiar e amiga, foi sempre tão fácil ser feliz” (PIÑON, 2009, p. 12).

Sob a mesma perspectiva, são relembradas a viagem iniciática à Galícia, a adolescência, as leituras, as viagens profissionais. Com efeito, em *Coração andarilho*, o passado é manipulado sob um ponto de vista favorável, que seleciona/inventa as experiências positivas e as amplifica na linguagem altissonante habilmente manuseada pela escritora – estratégia escolhida para reverenciar a linhagem e a família – e, por extensão, o Brasil –, perpetuando sua memória:

Foi com o avô Daniel, (...) que aprendi, quem sabe, os primeiros passos da arte de narrar. E foi ele quem iniciou, em meu nome, antes do meu nascimento, antes de ofertar-me esta terra singular chamada Brasil, esta viagem a ser prosseguida pela neta. (...)

De posse desta intuição, de que se viaja e vive-se também pelos arquipélagos da língua, compreendi que a simples apropriação do enredo coletivo autorizava-me a fazer parte dele. A pleitear uma existência mais rica e aventureira (PIÑON, p. 200-1).

Esta e outras passagens permitem perceber que, em *Coração andarilho*, o lugar de origem é também o Brasil, e que a (re)construção do passado individual e a reflexão sobre a própria formação e identidade não podem prescindir da reflexão sobre a identidade do Brasil – tema que tem mobiliza-

do diferentes gerações de escritores e intelectuais, resultando em diferentes elaborações retóricas do país. Se a “matriz gailega” e a “matéria secreta do Brasil” determinam a formação da escritora e a elaboração de sua autobiografia, é esclarecedora a afirmação que se segue:

No alforje da minha memória, o Brasil é protagonista e cúmplice. Sobre esta pátria teço considerações triviais, trago a matéria do sonho para o plano do visível. Traduzo a realidade a partir do lar.

A casa, afinal, é a medida de todos. Espelha o tecido social em que nos movemos. Entre as paredes amigas, cercada de coisas inanimadas, reproduzo a vida e a história brasileira nas analogias que faço (PIÑON, 2009, p. 63).

Incluindo o Brasil como elemento privilegiado a ser trabalhado por sua memória e deslocando-o para o interior de sua própria casa, Nélida Piñon torna indissociáveis a figuração do *eu* e o retrato do Brasil, estratégia que recebe o seguinte comentário de Marcelo Pereira:

Em *Coração andarilho*, a identidade nacional é uma discussão que se imiscui na tematização da busca de identidade – étnica, cultural e vivencial de Nélida enquanto sujeito individual. A consciência de seu duplo pertencimento (...) desencadeia uma busca obstinada de tentar compreender a profundidade de suas raízes (PEREIRA, 2010, p. 202).

Deste modo, buscar a própria origem é também compreender a brasilidade, a ela incorporando a perspectiva do imigrante: “Saber de onde procedemos é franquear o acesso a uma maneira peculiar de coletar maravilhas e mistérios que permeiam ambas as margens do Atlântico. É carregar consigo uma bagagem afinada com certa visão de mundo

inerente ao imigrante” (PIÑON, 2009, p. 87). Como o retrato do Brasil, o de Nélida também se compõe com “pedaços” de seus familiares:

Estes familiares refletem a minha história. (...) E, conquanto quase todos os parentes estejam mortos, cada qual me transferiu, ao longo da minha evolução, pedaços significativos de seus enredos. Estou certa de que só mediante seus testemunhos relaciono-me com a família humana (PIÑON, 2009, p. 164).

A propósito das estratégias de autorrepresentação da escritora, é elucidativa a concepção de Jean Starobinski acerca da autobiografia: para este estudioso, a autobiografia é sempre uma autointerpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro. Tais palavras parecem-nos perfeitamente aplicáveis à autobiografia escrita por Nélida Piñon, escritora que se encena como aquela que, colocando em prática os conselhos da mãe, procura traduzir o universo ao seu alcance “com palavras exuberantes, atrevidas, temerárias, de intensa carga poética” (PIÑON, 2009, p. 41). Com efeito, a memorialista é a escritora que busca o “fausto da palavra” (PIÑON, 2009, p. 41) para “luzir” suas ideias e causar uma impressão duradoura. Com o intuito de potencializar esse efeito, a escritora lança mão de alusões mitológicas e literárias, que transfiguram o prosaico e o banal, tornando-o “um capital inexplicável e transcendente” (PIÑON, 2009, p. 201). Fátima Rocha (2011) lembra ainda que a abundância de alusões apropriadas do arquivo cultural europeu é uma operação importante da escrita autobiográfica de Nélida Piñon: personagens literários e mitológicos são veículos de autoexpressão, evidenciando os mecanismos de identificação, estruturadores do *eu* encenado na escrita.

No último capítulo, de volta à sua casa no Rio de Janeiro, Nélida Piñon reflete, mais uma vez, sobre a própria brasilidade, numa espécie de síntese de sua trajetória e de seu ideário estético:

Mas onde esteja, vejo-me soldada à vida e ao Brasil. Um país de dimensões desmedidas, que se cruza de avião e jamais se chega à Guiana Francesa. O país que, em si, compete com a imaginação de Swift, a começar por possuir árvores com mais de sessenta metros de altura. Foi, pois, dentro desta moldura geográfica que nasci, gerada pela família, a língua, a arte. Nesta paisagem brasileira escolhi a literatura. Com ela travo a batalha do espírito e da paixão. E o português é a minha língua. Com ela teço em cada página a intriga que é o mistério de todos nós. Mas só entendo relativamente o país mediante a ambiguidade de Machado de Assis (PIÑON, 2009, p. 345).

Tais passagens levam-nos de volta à acepção de Sylvia Molloy acerca da imagem de si que impulsiona a escrita autobiográfica: em *Coração andarilho*, essa imagem é a da escritora que, acumulando e enriquecendo o repertório herdado de suas raízes galegas e brasileiras, a ele dá continuidade, reverenciando-o tanto na evocação das origens e da linhagem familiar quanto nos gestos prosaicos do cotidiano:

Aceito que o mapa do Brasil se encontre nos limites da minha casa e aqui hei de morrer. Entre as paredes brasileiras preparo o bacalhau segundo receita da mãe, que lhe chegou da ilha de Arosa, na ria galega, e carbonizo minhas últimas quimeras (PIÑON, 2009, p. 347).

É com estas palavras – que, mais uma vez, trazem à cena o Brasil e a Galícia – que as memórias se encerram, sugerindo que o retrato do Brasil desenhado pela escritora é o

de uma pátria “multinarrativa e multimitológica” (PEREIRA, 2010, p. 203), em que convivem a cultura popular e a erudita, as contribuições autóctones e as estrangeiras.

4. Conclusão

Concluimos este ensaio lembrando que, tanto o “imponente” livro de memórias da escritora Nélida Piñon quanto o fugidio autorretrato dos textos híbridos de Lygia F. Telles, são modos de lembrar, modos de inventar, que, se representam diferentes estratégias de autofiguração, acabam por suplementar-se, apresentando ao leitor os perfis de duas das mais relevantes escritoras brasileiras da atualidade.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- JAFFE, Noemi. Alguma coisa não dita. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 205-11.
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. In: *Revista Matraga*. Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, 2006, p. 71-91.
- LUCENA, Suênio Campos de. Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles. In: *Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 35-51.
- MACHADO, Ana Maria. Flagrantes da criação. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 125-131.

- MIRANDA, Wander Mello. *Corpos escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. SP: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*. A escrita autobiográfica na América Hispânica. Chapecó: Argos, 2003.
- PEREIRA, Marcelo. *Coração andarilho*: escrita de si, escrita da pátria. In: *Letras & Letras*, Uberlândia 26 (1), jan.-jun. 2010, p. 197-209.
- PIÑON, Nélida. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ROCHA, Fátima Cristina Dias. O Brasil e a Galícia no *Coração andarilho* de Nélida Piñon. In: CHIARA, Ana e ROCHA, Fátima C.D. (org.). *Literatura brasileira em foco IV: o eu e o outro*. Rio de Janeiro, Casa Doze, 2011, p. 79-93.
- SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: *Cadernos de Literatura brasileira*. Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.5, março de 1998, p. 98-111.
- STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. *Poétique*, Paris: Éditions du Seuil, n.3, p. 258-265, 1970.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Conspiração de nuvens*. RJ: Rocco, 2007.
- _____. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

