

LITERATURA, HISTÓRIA E  
TRADUÇÃO

Patrícia Peterle  
Rosvitha Friesen Blume  
(Orgs.)

FRAGMENTOS

**Universidade Federal de  
Santa Catarina**

Reitor:  
Alvaro Toubes Prata

Vice-Reitor:  
Carlos Alberto Justo da Silva

**Centro de Comunicação e  
Expressão**

Diretor:  
Felício Wessling Margotti

Vice-Diretor:  
Arnoldo Debatin Neto

**Departamento de Língua e  
Literatura Estrangeiras**

Chefe:  
Silvana de Gaspari

Vice-chefe:  
Noêmia Guimarães Soares

**Editora da UFSC**

Diretor Executivo:  
Sérgio Medeiros

Conselho Editorial:  
Maria de Lourdes Alves Borges (Presidente)  
Carmen Sílvia Rial  
João Pedro Assumpção Bastos  
José Rubens Morato Leite  
Maria Cristina Marino Calvo  
Lucídio Bianchetti  
Rosana Kamita  
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Florianópolis, 2013.

# FRAGMENTOS

A revista FRAGMENTOS é uma publicação do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina. Com periodicidade semestral e circulação nacional e internacional, publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos, com artigos e resenhas em alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e português. Tem como objetivo divulgar a produção acadêmica recente nas áreas de estudos de línguas e literaturas estrangeiras.

**Tiragem:** 500 exemplares

**Disponível em:** <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>

**Contatos:** [revistafragmentos@gmail.com](mailto:revistafragmentos@gmail.com)  
*Contact* Fone: 55 (48) 3721-6587

**Endereço para assinatura:** Universidade Federal de Santa Catarina  
*Mailing address for* Centro de Comunicação e Expressão  
*subscriptions* Revista Fragmentos  
Bloco B - Sala 405  
Campus Universitário - Trindade  
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil  
Fone: 55 (48) 3721-6587

**Endereço para permuta:** Universidade Federal de Santa Catarina  
*Exchange address* Biblioteca Universitária  
Campus Universitário - Trindade  
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil  
Fone: 55 (48) 3721-9413  
E-mail: [permuta@bu.ufsc.br](mailto:permuta@bu.ufsc.br)

ISSN 0103-1783  
Universidade Federal de Santa Catarina

Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina

# FRAGMENTOS

**Editor-chefe** Walter Carlos Costa

**Comissão editorial** Ana Cláudia de Souza, UFSC ♦ Claudia Borges de Faveri, UFSC ♦ Georg Otte, UFMG ♦ Isabel Stratta, Universidad de Buenos Aires ♦ Júlio Castañon Guimarães, Casa Rui Barbosa ♦ Lincoln Fernandes, UEL ♦ Maria Augusta Costa Vieira, USP ♦ Maria Lúcia Vasconcellos, UFSC ♦ Noêmia Guimarães Soares, UFSC ♦ Pablo Rocca, Universidad de la República, Uruguay ♦ Patricia Anne Odber de Baubeta, University of Birmingham, Reino Unido ♦ Rafael Camorlinga, UFSC ♦ Ronaldo Lima, UFSC ♦ Sergio López Mena, Universidad Autónoma de México ♦ Silvana de Gaspari, UFSC ♦ Werner Heidermann, UFSC

**Secretária de redação** Rosario Lázaro Igoa

**Conselho consultivo** Carlos Daghljan, UNESP (São José do Rio Preto) ♦ Henryk Siewierski, UnB ♦ Jerzy Brzozowski, Universidade Jaguelônica de Cracóvia ♦ Júlio César Pimentel Pinto Filho, USP ♦ Julio Ramos, University of California, Berkeley ♦ Lawrence Flores Pereira, UFSM ♦ Lúcia Pacheco de Oliveira, PUC-Rio ♦ Maria Betânia Amoroso, UNICAMP ♦ Michael Korfmann, UFRGS ♦ Paulo Astor Soethe, UFPR ♦ Theo Harden, University of Dublin

**Capa/proj. gráfico** Ane Girondi

**Assessoria Técnica:** Daurecy Camilo (Beto) CRB 14/416

(Catalogação na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina)

Fragmentos / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.  
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras — v.1, n.1 (jan./jun. 1986)-  
Florianópolis : Editora da UFSC, 1986-  
v. ; 21cm  
Publicação interrompida do 2º semestre de 1991 ao 2º semestre de 1996  
Semestral  
ISSN 0103-1783

I. Universidade Federal de Santa Catarina. Comunicação e Expressão. Departamento  
de Língua e Literatura Estrangeiras.

# Sumário

Apresentação \_\_\_\_\_ 9  
Patricia Peterle & Rosvitha Friesen Blume

## Artigos

A história em pedaços: colecionismo e arqueologia na literatura italiana do Século XX \_\_\_\_\_ 13  
Adriana Iozzi Klein

Aporias da história em Savinio e Morselli \_\_\_\_\_ 25  
Andrea Santurbano

Dada: blefe e verdade afrontam a República de Weimar \_\_\_\_\_ 35  
Maria Aparecida Barbosa

Feminismo, tradução cultural e a descolonização do saber \_\_\_\_\_ 45  
Claudia de Lima Costa

(Re)pensando a história partir da literatura: *Meu querido canibal*, de Antônio Torres \_\_\_\_\_ 61  
Luciana Wrege Rassier

A tradução cultural na literatura latino-americana \_\_\_\_\_ 73  
Meritxell Hernando Marsal

Cultura, política e literatura: a trama imbricada de Graciliano Ramos \_\_\_\_\_ 85  
Patricia Peterle

Traduzir o silêncio: história, ética e estética na obra de Paul Celan \_\_\_\_\_ 95  
Prisca Agustoni de Almeida Pereira

Literatura e história: os discursos da memória \_\_\_\_\_ 105  
Rosani Ketzer Umbach

Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero _____	121
Rosvitha Friesen Blume	
Bibliografia selecionada _____	131
Patricia Peterle & Rosvitha Friesen Blume	



## Introdução

Este número da revista *Fragmentos* foi organizado pelo grupo de pesquisa do CNPQ Literatura, História e Tradução (LITHISTRAD), criado em 2010. A proposta do grupo é discutir a interlocução entre esses três campos, que tiveram uma maior interação durante o século XX. O texto literário é visto aqui não como um objeto estático, mas como um complexo maquinário cheio de engrenagens e o trabalho do crítico é, justamente, desmontar para ver no seu interior como esses mecanismos funcionam. Nessa linha de pensamento, a literatura é concebida como uma máquina expressiva que se desenvolve a partir de certas condições e tem a capacidade de falar também dessas mesmas condições. Como coloca Alain Badiou, o século XX não é aquele das “ideologias”, tendo como referência as utopias e o imaginário, mas a grande questão e determinação desse século é o que ele denomina de *paixão pelo real*. De fato, a *paixão pelo real* é uma das atitudes identificadas pelo filósofo francês para tratar e ler o século XX, para ele *O Século*. As relações entre real e semblante, rosto e máscara, nudez e travestimento fazem parte do jogo e das combinações que marcam esse período.

O que é produzido nesse século fala dos enigmas que nele existem, é uma espécie de retorno, de fluxo. Talvez por isso a literatura, como outras artes, por exemplo, trata incisivamente dos regimes totalitários na Europa e na América Latina, além de refletir sobre os processos de descolonização e sobre os do neocolonialismo, como têm apontado os estudos pós-coloniais. Se num dado momento uma parte da produção artística, nas décadas de 1960-1970, lê a relação entre as esferas do artístico e do político pelo viés do engajamento e comprometimento, hoje isso não é mais possível, pelo menos daquela forma. Todavia, isso não significa que não exista mais tal relação, pelo contrário, ela existe, mas se estabelece por meio de outros parâmetros, que se distanciam das polaridades e esquemas que definem dois lados, bem e mal, esquerda e direita, desconsiderando um possível entrelugar. A literatura é uma realidade que se inscreve e, ao mesmo tempo, intervém nas práticas sociais.

De tal forma, não é possível pensar a literatura de forma autonomista, separada dos outros discursos como o histórico, sociológico ou filosófico. Nas suas variadas formas de expressão ela relê e ressignifica a própria história. A tradução, por sua vez, coloca-se como elo entre diferentes sistemas culturais e literários, podendo servir como ato de ressemantização e também de evasão-resistência. São, também, de interesse para o grupo questões de censura, tanto no campo da literatura quanto da tradução, bem como a literatura e a tradução no contexto do exílio e da diáspora entre outros.

Os dez trabalhos, aqui publicados, foram apresentados, em sua maioria, no primeiro colóquio organizado pelo grupo, intitulado *Relações e Interconexões entre Literatura, História e Tradução* que aconteceu em novembro de 2010 na UFSC e contou com a presença de pesquisadores nacionais e internacionais.

O perfil de ensaísta de Italo Calvino é o foco do primeiro texto; *A história em pedaços: colecionismo e arqueologia na literatura italiana do século XX*, de **Adriana Iozzi Klein** propõe uma arqueologia dos fragmentos calvinianos. Uma imagem para esses pedaços, como aponta a autora, pode ser a imagem da *areia*, palavra que está no título de um de seus volumes de ensaios *Coleção de Areia*. **Andrea Santurbano**, trilhando também um percurso dentro da literatura italiana, em *Aporias da história em Savinio e Morselli*, privilegia a trama híbrida entre literatura e história, a partir desses dois autores, para ele “dois casos paradigmáticos” do século XX, Alberto Savinio e Guido Morselli. A liquidez do tempo é o foco lido por meio da cidade de Roma e do Papa.

*(Re)pensando a História partir da Literatura: Meu querido canibal, de Antônio Torresi* é o título do artigo de **Luciana Wrege Racier**, que propõe uma análise da articulação entre os discursos historiográfico e literário a partir da leitura do romance de Antônio Torres, no qual estão em jogo o Brasil colonial e o contemporâneo. A figura de Graciliano Ramos é central no texto de **Patricia Peterle**, *Cultura, política e literatura: a trama imbricada de Graciliano Ramos*, que trata de um complexo período histórico e cultural, as décadas de 1930 e 1940. Ainda na América Latina, **Meritxell Hernando Marsal**, em *A tradução cultural na literatura Latino-Americana*, aborda a questão da tradução partindo de dois escritores, Guamán Poma de Ayala e José Maria Arguedas, que podem ser emblemáticos para a perspectiva de a tradução cultural ser um meio profícuo para se pensar melhor as práticas e as construções culturais e literárias na região.

**Maria Aparecida Barbosa** trata de dois nomes da vanguarda artística alemã dos anos 20 do século XX na Alemanha, Grosz e Heartfield.

Participantes do KPD (Partido Comunista Alemão) e também do movimento *dada* em Berlin, altamente politizado, esses artistas desafiaram o *status quo* da burguesa e conservadora República de Weimar. Barbosa mostra como eles atuavam por meio da publicação de textos, caricaturas, fotomontagens e de que maneira participaram da inovação do teatro da época.

O texto de **Prisca Agustoni de Almeida Pereira** aborda a poesia de Paul Celan como um exemplo contundente da ligação entre história e literatura no século XX. Após o final da Segunda Guerra Mundial, um poeta ousa romper, ou, na leitura de Prisca, “traduzir” o silêncio auto-imposto da classe intelectual e artística diante da barbárie da guerra e dos campos de extermínio de judeus, reinventando um poeitar que exprimisse, numa linguagem seca, de sintaxe e de ritmo entrecortados, o horror indizível, como tentativa, ainda que jamais plenamente realizável, de dar testemunho por aqueles que já não podem mais fazê-lo.

**Rosani Ketzer Umbach** analisa três romances surgidos durante ou logo após períodos ditatoriais, o brasileiro *Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado e os da extinta República Democrática Alemã, *Collin*, de Stefan Heym e *Cassandra*, de Christa Wolf. Em seu trabalho de análise a pesquisadora focaliza a questão da reconstrução da memória nesses romances como uma forma de reconstrução da subjetividade e da identidade, mostrando, ao mesmo tempo, como esses textos elaboram conexões de sentido que ultrapassam em muito a experiência individual do escritor, adquirindo uma função simbólica. Também nesse texto fica evidenciada a estreita conexão entre literatura e história no século XX.

A partir de um breve traçado das discussões em torno do conceito de pós-colonial e das críticas à sua aplicabilidade ao contexto latino-americano, bem como do conceito de colonialidade do poder que surge nesse contexto, **Claudia de Lima Costa** discorre a respeito da interação crítica das teorias feministas na América Latina com o discurso pós-colonial, que as leva à construção de um projeto feminista de descolonização do saber eurocêntrico-colonial. E, se esse projeto abre caminhos para novas viagens do conhecimento, a pesquisadora mostra a relevância, para o complexo trânsito das teorias, da prática da tradução cultural ou mesmo transcultural, enquanto processo de deslocamento e de desenraizamento que excede, em muito, operações de transposição de uma língua para a outra, mas que demanda uma transformação constante e processual tanto do que é traduzido quanto de quem traduz e que permite, assim, um espaço translocal de constantes negociações entre as diferenças.

**Rosvitha Friesen Blume** apresenta um panorama das pesquisas relacionadas à intersecção entre gênero/ teorias feministas e tradução que têm sido realizadas desde os anos 90 do século XX. Esses estudos mostram tanto a relevância do trabalho de tradução de mulheres no passado para a divulgação de literaturas além de fronteiras nacionais, trabalho esse subestimado até então, quanto chamam a atenção para aspectos de gênero relacionados com a tradução na atualidade.

O presente volume reflete, portanto, a vasta gama de pesquisas que encontram na interação entre literatura e história, ou também, entre literatura, história e tradução um forte elo de ligação que gerou interessantes e frutíferos debates por ocasião do referido evento.

**Patricia Peterle & Rosvitha Friesen Blume**

## A história em pedaços: colecionismo e arqueologia na literatura italiana do século XX

**Resumo:** Partindo da reflexão sobre o colecionismo e a arqueologia presentes na produção ensaística do escritor italiano Italo Calvino, cujo conjunto da obra pode ser tomado como documento da evolução da sensibilidade literária europeia das últimas décadas, o presente artigo visa apontar para uma possível linha interpretativa da obra literária do século XX.

**Palavras-chave:** literatura italiana; ensaio; história; colecionismo; arqueologia.

**Abstract:** Considering the reflections on the colecionism and archeology present in the essays's production of the Italian writer Italo Calvino, whose work can be taken as a document of the European literary sensibility's evolution of the last decades, this article aims to point to a possible line of interpretation of literary twentieth century.

**Keywords:** Italian Literature; essay; history; colecionismo; archeology.

Italo Calvino foi um escritor que desde cedo pareceu duvidar do romance tradicional e da ideia de expressar na obra literária uma visão globalizante de mundo e, assim sendo, trilhou o caminho contrário, indo a passos largos na direção da descontinuidade, da estilização e da transmutação, fascinado que era pelas formas pré-modernas e pós-modernas de narração, como a fábula, a alegoria fantástica, o conto filosófico, o meta-romance.

Na década de oitenta, esse hábil experimentador de técnicas literárias – que mudam a cada fase, a cada livro – percebe que suas estruturas narrativas já não funcionam como antes e decide transformar a dinâmica da narração na imobilidade da descrição, direcionando sua produção para a prosa ensaística que aparece como ponto culminante de sua pesquisa formal. É nesse período que Calvino organiza suas coletâneas de ensaios, dando curso à época mais lograda de sua carreira de teórico e crítico da literatura.

Assim, no ano de 1980, sob o título peremptório de *Una pietra sopra* (*Assunto encerrado*, Companhia das Letras, 2009), o escritor reúne quarenta e dois ensaios datados entre os anos de 1955 e 1978, alguns inéditos até então. Mas a decisão de publicar no ápice da carreira uma seleção de textos escritos ao longo de mais de três décadas revela a intenção de Calvino, explicitada já no título da coletânea, de “colocar uma pedra sobre” uma experiência política e literária que ele define como concluída e superada. Apesar disso, e apesar do tom desencantado da apresentação que ele mesmo assina, tais escritos, publicados na maioria das vezes sem modificações em relação aos originais, são capazes de delinear claramente o percurso de formação intelectual do escritor. Por meio desse mapa, podemos seguir o itinerário, nem sempre retilíneo, das reflexões de Calvino. Alguns ensaios, como “Il midollo del leone” (O miolo do leão), de 1955, são antecipações e escritos “programáticos” em relação à poética do escritor; outros são reflexões sobre a sociedade industrial ou sobre as vanguardas culturais europeias (*nouveau roman*, OuLiPo), ou então, releituras de autores clássicos de língua inglesa, como Stevenson, Conrad, Kipling, Hemingway. Os textos são escritos em um período no qual as artes passam por uma mudança radical, definida por Calvino como “silencioso cataclismo”. Nesse panorama transformado, acompanhamos o distanciamento progressivo do escritor da militância política que marcou sua juventude e a gradual constatação de que no mundo tecnológico as possibilidades de crítica encontram espaços cada vez mais restritos.

Passados quatro anos do lançamento da primeira coletânea, Calvino publica pela Editora Garzanti *Collezione di sabbia* (*Coleção de areia*, Companhia das Letras, 2010), reunião de textos publicados nos jornais *La Repubblica* e *Corriere della Sera* e outros escritos inéditos. Trata-se de uma seleção feita com base no mesmo material (artigos, reportagens jornalísticas e relatos de viagens) do qual nasceu também a série de escritos *Palomar*, de 1983. *Palomar* e *Collezione di sabbia* são ligados, inclusive, por uma recíproca troca de temas: os objetos, as coleções, os monumentos de países distantes são vistos em ambos com aquela típica atitude do personagem Palomar, que observa as coisas com a atenção sempre voltada para o fragmento, para o detalhe minúsculo, o que permite a Calvino refletir sobre o homem e o mundo por meio de uma escrita rica de imagens e associações metafóricas.

Em junho de 1984, Calvino é convidado a proferir na Universidade de Harvard um ciclo de conferências sobre literatura, nunca apresentadas devido à morte inesperada do escritor, que serão porém publicadas em 1988, com o título *Lezioni americane* (*Seis propostas para o próximo*

*milênio*, Companhia das Letras, 1990). Trata-se da reunião de cinco das seis conferências por ele previstas (Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade), que delineiam uma poética do autor e revelam seu vasto catálogo de leituras, retomando e resumindo quinze anos de sua melhor produção ensaística, que vai das reflexões sobre Galileu Galilei, no fim dos anos sessenta, até a famosa conferência “Mondo scritto e mondo non scritto”, de 1983.

É interessante observar que foi somente após a publicação dos *Saggi* (Mondadori, 1995), reunião em dois grandes volumes dos ensaios produzidos entre 1945 e 1985, que os estudiosos da obra de Calvino puderam ter uma exata noção de sua extensa e intensa reflexão sobre temas relacionados ao universo da literatura, das outras artes e das várias ciências, revelando a figura de um intelectual profundamente envolvido com a sociedade e a cultura de nossa época.

De fato, analisando a vasta produção calviniana, que cobre um período de praticamente quatro décadas, é possível evidenciar várias linhas de reflexão que levam, por meio de diferentes formulações, a uma mesma questão crucial para o escritor, ou seja, a relação entre sujeito e mundo, entre indivíduo e história. Trata-se, é óbvio, de um caminho marcado por ilusões e desilusões, por idas e vindas, por mudanças de rotas e por pesquisa desenfreada de novos instrumentos cognitivos, mas que se mantém substancialmente coerente apesar da complexidade e diversidade estilística adotada pelo escritor na sua obra. A escolha do neorealismo na década de quarenta, a transfiguração da fábula nos anos cinqüenta, a opção estruturalista nos anos setenta e o tom filosófico-meditativo de Palomar são escolhas de formas literárias diferentes, e muitas vezes opostas, que em substância refletem sempre sobre a relação do sujeito com o dado histórico.

Ao longo dos anos, Calvino vai enriquecendo sua literatura com experimentos e sugestões provindos da reelaboração de materiais literários e extraliterários, de estímulos de leituras semiológicas, científicas e antropológicas e em sua poética, a partir principalmente da década de setenta, começa a delinear-se de forma cada vez mais evidente um interesse pela multiplicidade irreduzível da realidade. Calvino chega assim a uma concepção estética, segundo a qual a literatura não é mais fechamento, estruturação e esquematização do real, mas corresponde a uma espécie de analogia, que não é uma réplica, mas acentuação e aprofundamento da complexidade e da multiplicidade do mundo e suas escolhas formais tendem a seguir um modelo cosmológico cujo princípio é a oposição ordem-desordem, fundamental na ciência contemporânea.



De uma fé inicial, quase iluminista, na capacidade de entender o mundo por meio de modelos racionais e de inovar propondo novas estruturas de organização, Calvino passa a uma concepção mais modesta do papel da literatura e do escritor. Em contraposição àquela pesquisa obstinada de uma ordem, de um sentido ou de uma verdade em um mundo complexo, que havia marcado grande parte de sua produção, no Calvino mais maduro predomina uma prática que se volta para as possibilidades infinitas da literatura, num campo de ação que focaliza realidades fragmentárias e descontínuas. Observa-se, assim, uma progressiva transformação do pensamento teórico de Calvino, que passa de uma visão historicista e dialética a uma ótica antropológica e relativista.

Em 1972, Calvino escreve o ensaio “Lo sguardo dell’archeologo” (O olhar do arqueólogo), com o intuito de que fosse um texto programático para uma revista (que na verdade nunca chegou a ser realizada), cujo projeto envolvia nomes como o do escritor Gianni Celati, do tradutor e editor Guido Neri e do historiador Carlo Ginzburg. A revista, que deveria chamar-se *Ali Baba*, tinha como projeto principal a idéia do fortalecimento da literatura, centrada na narrativa, ou melhor, na “enciclopédia dos arquétipos” ou “no repertório do narrável”, vistos como premissa para qualquer tipo de narrativa. Nesse texto, Calvino expressa uma fundamentada descrença nos instrumentos de pesquisa e de interpretação do mundo que o homem tinha à sua disposição até então, e aqui se incluem também os métodos estruturalistas e formalistas. Um mundo real, nas palavras do escritor, feito de “mecanismos, maquinários, mercadorias... poemas, emblemas, fotogramas, mitos e ritos, modelos operacionais” que o homem tinha, então, dificuldade de reunir em um conjunto coerente. Calvino questiona sobretudo o conceito de História que colocava no centro de sua reflexão um homem incapaz de opor-se às “brechas e fendas” que, no final das contas, tornaram “praticamente inutilizável” a própria concepção que se tinha da História. Advertindo uma crise dos valores que tinham fundado a sociedade civil até aquela época, o escritor coloca em discussão os parâmetros, as categorias, as antíteses, que serviam para imaginar, classificar e projetar o mundo. Calvino observa esse estado de crise também no plano pessoal e individual, por meio da progressiva perda dos papéis, inclusive sexuais, e do questionamento dos conceitos de verdadeiro e falso, “de vivo e de coisa”. E para entender melhor esse mundo transformado, Calvino sugere uma mudança de ponto de vista, propondo uma nova maneira de olhar, que ele define como o “olhar do arqueólogo”. Somente a partir de tal perspectiva seria possível indagar passado e presente e colocar-se “do lado de fora, do lado dos objetos, dos mecanismos, das linguagens”.



Calvino descreve, assim, o método do arqueólogo, enfatizando sua disposição de armazenar os achados das escavações na esperança de poder organizá-los em uma coerente trama ou linha histórica, e sintetiza, nessa espécie de manifesto, uma série de proposições que o levam também a uma original idéia de literatura.

Estudando atentamente a obra de Calvino, vemos que seus últimos ensaios e textos literários transformam-se, para usar as palavras de Asor Rosa, em “repertórios enciclopédicos e colecionistas, em relatórios de mostras bizarras e de escavações arqueológicas fora do comum, em tentativas de colocar-se a partir de um ponto de vista *outro*” (ASOR ROSA, 2001, p. 73).

Logo após a publicação de *Collezione di sabbia*, em uma entrevista concedida a Giulio Nascimbeni que lhe indagava o porquê do fascínio que exerciam sobre ele as coisas estranhas, Calvino responde:

Interessa-me tudo aquilo que está entre as várias disciplinas, particularmente quando percebo ali componentes antropológicas e ecos da história das ciências. Vivo em uma época saturada de teorias e discursos abstratos e, por reação, procuro pautar-me nas coisas que vejo, nos objetos, nas imagens (CALVINO, 1997)<sup>1</sup>.

A mudança de rota de Calvino já havia sido anunciada no ensaio de 1972:

Percebemos isso há um bom tempo: o depósito dos materiais acumulados pela humanidade – mecanismos, maquinários, mercadorias, mercados, instituições, documentos, poemas, emblemas, fotogramas, *opera picta*, artes e ofícios, enciclopédias, cosmologias, gramática, *topoi* e figuras de discurso, relações parentais e tribais e empresariais, mitos e ritos, modelos operacionais –, já não conseguimos mantê-lo em ordem (CALVINO, 2009, p. 312).

Para o escritor coloca-se a importante questão de como ordenar e interpretar a realidade com instrumentos cognitivos diferentes e o método do arqueólogo revela-se uma base potencial para um novo modelo de escrita literária e de pesquisa cognitiva. E a proximidade entre o trabalho do arqueólogo e do escritor contemporâneo é evidenciada por Calvino nos seguintes termos:

Em sua escavação, o arqueólogo torna a descobrir utensílios cujo destino ignora, cacos de cerâmica que não se encaixam, jazidas de eras distintas daquela que ele esperava encontrar ali: sua tarefa é descrever peça por peça, também

e sobretudo aquilo que não consegue sistematizar numa história ou uso, que não consegue reconstituir numa continuidade ou num todo. A isso chegaremos depois, talvez; ou então compreenderemos que não uma motivação externa àqueles objetos, mas o simples fato de que objetos daquele tipo se encontrem naquele ponto já diz tudo o que tinha de ser dito. De modo análogo gostaríamos que nossa tarefa fosse indicar e descrever mais que explicar (...) (CALVINO, 2009, p. 314).

Anos mais tarde, Calvino publicará *Collezione di sabbia*, certamente seu livro mais arqueológico. Nele os fragmentos de história podem ser entrevistados apenas nos pedaços, nos objetos dispersos e desordenados, observados de forma isolada pelos olhos atentos de um observador sagaz. O olhar do escritor passeia sem rumo definido pela história da humanidade, evocada nos detalhes dos templos Maia de Palenque, nas multidões agitadas da revolução de Khomeini, na quietude dos palácios imperiais japoneses ou nas cores vibrantes do quadro de Delacroix. O objetivo da coletânea é registrar uma série de experiências visuais e o seu tema principal, em essência, é a indagação das coincidências que existem entre o mundo escrito e o mundo real; mas o mundo, no entanto, é descrito e representado por meio de uma multiplicidade instável de objetos que só podem ser conhecidos de forma parcial e hipotética. A tendência na coletânea é a de ler as coisas como parte de um sistema: a areia como a escrita, a coleção como um diário, o quadro como um romance, a cidade como um discurso, o jardim como um caligrama, e assim por diante.

Trata-se do primeiro livro de Calvino publicado pela editora Garzanti e recolhe, como já dissemos, reportagens sobre mostras de arte e relatos de viagens feitas pelo escritor a vários países do mundo durante uma década, a partir de 1974. O volume é dividido em quatro partes. A primeira, intitulada “Exposições-Explorações”, é composta por dez textos que comentam exposições parisienses sobre temas insólitos, como coleções estranhas, mapas antigos, monstros de cera, velhos instrumentos de trabalho artesanal, escritura cuneiforme, nós, desenhos de escritores ou sobre a crônica policial.

A segunda parte, “O raio do olhar”, reúne oito ensaios que “têm como objeto o visível ou o próprio ato de ver”, como atesta Calvino em texto “anônimo” escrito para a quarta capa do livro. De fato, todos os escritos apresentados nessa seção correspondem a pontos de vista que envolvem, de alguma forma, o ato de olhar. Eles tratam, por exemplo, da fotografia em Roland Barthes (num texto escrito em homenagem ao crítico francês por ocasião de sua morte), do efêmero nas esculturas

modernas, de escritas e formas da cidade, de dados etnográficos e escavações arqueológicas, do colecionismo em Mario Praz e da história das teorias sobre a fisiologia dos olhos.

A terceira parte, “Relatos do fantástico”, com apenas cinco textos, é dedicada ao “ver da imaginação” e aqui os escritos de Calvino são povoados por autômatos e fadas, lugares imaginários, selos que retratam cidades inventadas e imagens visionárias evocadas por uma enciclopédia.

A quarta e última parte apresenta três grupos de reflexões, evocadas por viagens a países com civilizações muito diferentes da europeia. Com o título “A forma do tempo”, Calvino reúne quinze textos, dos quais nove dedicados a aspectos da cultura japonesa, três ao México e três ao Irã. Todos, com exceção de um texto datado de 1982, foram escritos entre 1975 e 1976 e reelaborados para a publicação da coletânea. Uma boa parte deles já havia sido publicada em jornais e revistas (somente aqueles sobre o Irã eram totalmente inéditos) como “impressões de viagem do Sr. Palomar”.

O espírito de Palomar, aquela mesma inclinação em recuperar uma relação originária e imediata com a realidade, inclusive em suas manifestações aparentemente insignificantes, aparece em *Collezione di sabbia*. O Calvino-Palomar da coletânea de ensaios, dubitativo e insatisfeito, também mostra que tem os olhos bem abertos para o mundo e para si mesmo, e que, apesar de observar as coisas na superfície, consegue cavar delas os significados mais remotos e complexos. Também aqui não se estabelece nenhuma hierarquia pré-estabelecida: tanto uma senhora de quimono roxo à espera do trem numa estação de Tóquio quanto os fliperamas nas salas de jogos japonesas ou uma árvore milenar vista durante uma visita ao México constituem pontos de partida para reflexões sobre a existência humana. O valor de cada fragmento do mundo – e parece ser esta a mensagem última do livro – encontra-se tanto no objeto em si quanto no olhar de quem o observa.

Nos textos de *Collezione di sabbia*, a diversidade é um aspecto central e a realidade tende a apresentar-se como alteridade: as coleções, os museus, as exposições, as escavações arqueológicas, os monumentos, os países distantes são mundos singulares e imprevisíveis. Quanto mais livre e ampla é a exploração destes mundos – objetos e plantas, ritos e linguagens – mais misterioso parece o seu significado. Ouve-se nestas páginas o eco das palavras do guia mexicano que acompanha o Sr. Palomar no livro de 1983: “Não se sabe o que quer dizer” (CALVINO, 1994, p. 89). Nesse universo dividido em uma multiplicidade de objetos únicos e indecifráveis, o processo de integração parece ser pra-

ticamente impossível; por isso o colecionismo, como bem observa Gian Carlo Ferretti, parece ser a “única lógica capaz de dar à dispersão das coisas um sentido de conjunto homogêneo” (FERRETTI, 1988, p. 49).

O colecionismo de Calvino não se refere aos objetos materiais, mas é uma tentativa de reunir e dar ordem à dispersão e à fragmentariedade das coisas. No campo das idéias e da criação literária, o procedimento aparece em Calvino como resultado das concepções literárias desenvolvidas durante sua estada francesa, quando a influência do grupo OuLiPo e de escritores como Georges Perec (com seu livro-tabuleiro de xadrez repleto de histórias e de estratégias narrativas) se faz perceber claramente no seu modo de pensar a literatura. O projeto do grupo, ou seja, o de criar uma literatura da multiplicidade, potencial e enciclopédica - concebida a partir da associação da morfologia literária aos rígidos modelos matemáticos que permite a invenção de múltiplos universos textuais e a exploração do imenso terreno do narrável - incutem em Calvino aquela sua conhecida tendência classificatória, catalográfica e enciclopédica.

Da mesma forma, o colecionismo, típico de cada um dos vários personagens encontrados em *Collezione di sabbia*, constitui uma espécie de tentativa de organizar em espaços e zonas limitadas o universo de cada um. Pensemos por exemplo na colecionadora de areia, para quem as garrafas correspondem à “tentativa de transformar o correr da própria existência em uma série de objetos salvos da dispersão”, no autor de diários que transforma sua vida em “uma série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos”, no colecionador de imagens de Mickey Mouse fixado infantilmente “naquela única imagem reconfortante em meio a um mundo assustador” e no “catálogo do mundo” de Donald Evans que, por meio de seus selos, procurava “apropriar-se dos países visitados, dos lugares nos quais se vive”.

A ideia de “coleção” deriva também desse olhar múltiplo do autor que, curioso e sensível a cada solicitação, vaga por lugares e épocas levado pelas coisas que observa. Em termos retóricos, o procedimento adotado por Calvino é considerado por Mario Barenghi uma espécie de *enumeratio* prolongada, um tipo de síntese entre singularidade e pluralidade ou, em outras palavras, uma mesma função sintática que se desdobra em uma quantidade indefinida de elementos diferentes. Tal procedimento, recorrente em *Collezione di sabbia*, é esclarecido por Barenghi nos seguintes termos:

Assim, um mesmo olhar volta-se para uma série indefinida de perspectivas, dimensões, experiências, num esforço sempre provisório, embora nunca inú-

til, de reduzir uma realidade parcelada e desagregada a um sentido completo e unitário. No entanto, também nesse horizonte, permanece sempre a possibilidade de narrar; tratar-se-á essencialmente de “histórias do visível” [...], tecidas no limite entre idéia e percepção, entre visão e reflexão, sob o signo de uma perpétua mobilidade (BARENGHI, 1995, p. 31)<sup>2</sup>.

Em comparação a fases anteriores, *Collezione di sabbia* pode ser considerado o livro menos esquemático de Calvino, o mais disponível e indulgente em relação ao desconhecido e à dificuldade de compreensão das coisas e, por isso, talvez o mais complexo.

O olhar arqueológico de Calvino, voltado para o fragmento e para o estudo das partículas de um sistema, já se encontrava, no entanto, em outros textos do escritor que também apontavam para a idéia da fragmentação e da descontinuidade que marcavam a realidade, e a forma de ver a realidade, num período em que mudanças complexas alteravam rapidamente a fisionomia da história da sociedade.

A partir da análise daqueles textos já era possível discriminar na poética do escritor duas tendências predominantes, ou seja, a aceitação, por assim dizer, de que as possibilidades de conhecimento oferecidas pela literatura têm natureza limitada e provisória e que o texto literário representa apenas uma das tantas possíveis respostas para os problemas do mundo. A literatura não é capaz de impor uma ordem ao real, o que ela pode fazer é oferecer pequenos desenhos fragmentários ou “pulverizados” da realidade. Trata-se de uma estratégia ligada ao conceito calviniano de “utopia pulverizada”, desenvolvido, em termos de estrutura narrativa, já no livro *Le città invisibili*, de 1972 (*As cidades invisíveis*, Companhia das Letras, 1991). A noção calviniana de utopia, embora mantenha o poder natural de atração em relação a projetos radicais, é caracterizada pela atomização e pela disseminação. É uma utopia difusa, fruto da descontinuidade da experiência da vida contemporânea, que não é mais completa e isolada na sua felicidade alcançada e não mais apresenta um modelo com soluções prontas. No ensaio “A utopia pulviscular”, de 1973, refletindo a respeito da obra de Fourier, um dos seus filósofos mais admirados, Calvino afirmava a propósito dessa noção de utopia:

Claro, ultimamente também minha necessidade de representação sensorial da sociedade futura diminuiu. Não por uma vitalista reivindicação do imprevisível, tampouco por uma resignação cínica ao pior, ou porque eu tenha reconhecido a superioridade da abstração filosófica para me apontar o desejável, mas talvez apenas porque o melhor que espero ainda é outra coisa, e deve ser

buscado nos ângulos, nas vertentes em sombra, no grande número de efeitos involuntários que o sistema mais calculado carrega consigo sem saber que talvez que ali mais que em qualquer outro lugar está sua verdade. Hoje a utopia que busco não é mais sólida do que gasosa: é uma utopia pulverizada, corpuscular, suspensa (CALVINO, 2009, p. 302).

É interessante lembrar, a esse propósito, um belo estudo de Francesco Muzzioli, intitulado “Polvere di utopia”, em que se nota no modelo da areia, em particular da “areia humanidade”<sup>3</sup> uma relação com a fragmentação da utopia descontínua de Calvino. Para o estudioso é simbólica, nesse sentido, a destruição da utopia, o modelo dos modelos, e de qualquer outra ideologia na obra do escritor e “é a partir da queda da utopia estática que a narrativa de Calvino empreende a pesquisa entre ‘mundos impossíveis’, cada vez mais numerosos e miniaturizados, uma verdadeira *coleção de areia*” (MUZZIOLI, 1987, p. 149). É exatamente esse procedimento de pulverização, percebido no que se pode chamar de miniaturização dos elementos da estrutura dos textos, aquele empregado por Calvino na coletânea de 1984.

Dessa forma, a areia de *Collezione di sabbia* pode ser vista também como uma metáfora da multiplicidade, da fragmentação e da pulverização que marcavam as reflexões de Calvino desde o início da década de setenta. Mas a “coleção de areia” que Calvino toma como emblema na coletânea, parece, no fundo, resumir em si o percurso intelectual do escritor, evidenciando aquela sua pulsão enciclopédica aplicada a um objeto em vista da irreduzível pulverização do real.

A areia pode ser entendida aqui como modelo da desagregação do mundo e das reflexões sobre ele, representada numa coleção de palavras cujos significados se confundem e se equivalem. A pulverização do objeto, areia, leva inevitavelmente a olhar para além de sua própria definição, numa linha interpretativa que utiliza o referente apenas como ponto de partida.

Para concluir, lembramos que a escritura é o tema principal de *Collezione di sabbia*, que discorre sobre as origens do alfabeto, sobre os nós com os quais se comunicam os nativos na Nova Caledônia, sobre a história dos ideogramas, das epígrafes e dos grafites. No ensaio de abertura (que inspira o título da coletânea), as palavras, comparadas aos grãos de areia, são “coleções de palavras” (BARENGHI, 1995, p. 36), ainda que a relação entre escritura e mundo (entre mundo escrito e mundo não escrito) não mostre aqui uma pacífica congruência, mas apresente apenas correlações multiformes:

Assim decifrando o diário da melancólica (ou feliz?) colecionadora de areia, cheguei a interrogar-me sobre o que está escrito naquela areia de palavras escritas que enfileirei durante minha vida, aquela areia que agora me parece tão distante das praias e dos desertos da vida. Talvez fixando a areia como areia, as palavras como palavras, possamos chegar perto de entender como e em que medida o mundo triturado e erodido ainda possa encontrar nelas fundamento e modelo (CALVINO, 2010, p. 16).

## Notas

1. Em <http://www.cesil.com/1299/lunit10.htm>, tradução nossa.
2. Tradução nossa.
3. A referência remete-nos mais uma vez ao Senhor Palomar, que contempla um jardim japonês de pedras e areia: “Que vê? Vê uma espécie humana na era dos grandes números estendendo-se numa multidão nivelada mas feita de individualidades distintas como esse mar de grãosinhos de areia que submerge a superfície do mundo... Vê o mundo nada obstante continuar a mostrar os dorsos de granito de sua natureza indiferente ao destino da humanidade... Entre a humanidade-areia e mundo-escolho intui-se uma harmonia possível como entre duas harmonias não homogêneas: a do não-humano num equilíbrio de forças que parece não corresponder a nenhum desenho; a das estruturas humanas que aspira a uma racionalidade de composição geométrica ou musical, jamais definitiva...” (CALVINO, 1995, p. 87).

## Referências

- ASOR ROSA, A. *Stile Calvino: cinque studi*. Torino: Einaudi, 2001 (Biblioteca Einaudi).
- BARENGHI, M. (org.) *Italo Calvino: Saggi (1945-1985)*. Milano: Mondadori, 1995, 2 v.
- CALVINO, I. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972. (*As cidades invisíveis*. Trad. D. Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990).
- \_\_\_\_\_. *Palomar*. Torino: Einaudi, 1983 (*Palomar*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994).
- \_\_\_\_\_. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980 (*Assunto encerrado*. Trad. R. Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009).
- \_\_\_\_\_. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984 (*Coleção de areia*. Trad. M.S. Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010).
- \_\_\_\_\_. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988 (*Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990).
- FERRETTI, G. C. La collaborazione ai periodici. In: FALASCHI, G. (Org.). *Italo Calvino* (Atti del Convegno internazionale di Firenze, 26-28 febbraio 1987). Milano: Garzanti, 1988.
- MUZZIOLI, F. Polvere di utopia. *Nuova corrente*, 99, gennaio-giugno, 1987.





## **Aporias da história em Savinio e Morselli**

**Resumo:** Alberto Savinio (1891-1952) e Guido Morselli (1912-1973) representam dois casos paradigmáticos na literatura italiana de século XX no tocante à complexa relação entre literatura e história. De fato, a matéria histórica em suas narrativas se combina com elementos ficcionais e até – o que chama mais atenção – autobiográficos, originando êxitos absurdos, grotescos e/ou fantásticos. Em particular, serão analisados o conto “Formoso” (1945), de Savinio, e o romance *Roma senza papa* (*Roma sem papa*, escrito em 1966), de Morselli, que se concentram em torno de um eixo temático comum: Roma e os papas.

**Palavras-chave:** Alberto Savinio; Guido Morselli; Literatura e História.

**Abstract:** Alberto Savinio (1891-1952) and Guido Morselli (1912-1973) represent two paradigmatic cases in Italian Literature of 20th century regarding the complex relationship between literature and history. In fact, the historical material in their narratives combines with fictional elements and even – which draws more attention – autobiographical, resulting successes absurd, grotesque and/or fantastic. In particular, we will analyze the Savinio’s short story “Formoso” (1945) and the Morselli’s novel *Roma without a pope* (*Roma sem papa*, write in 1966), concentrated around a main theme in common: Rome and the popes.

**Keywords:** Alberto Savinio; Guido Morselli; Literature and History.

Literatura e história compartilham pelo menos uma característica: a de ter uma dimensão narrativa, de visar, à elaboração de um discurso organizado no espaço e no tempo. E aqui começam possivelmente a divergir. Comumente, tem-se atribuído à segunda a necessidade de manter um compromisso com a verdade dos fatos (a serem, portanto, relatados, explicados e *comprovados*), enquanto que a literatura não teria que se ater a esse compromisso. Porém, como bem resume Roger Chartier (2007) a partir das reflexões de alguns estudiosos, dentre eles Michel de Certeau, segundo os quais, ao privilegiar e se organizar em torno de categorias retóricas e narrativas, seria impossível para a

história dar conta de uma coincidência total entre os acontecimentos tais como foram e tais como podem ser “narrativamente” explicados, o postulado acima perderia sua certeza. Por outro lado, Carlo Ginzburg não quer cair nesse impasse, afirmando que “reconhecer as dimensões retórica ou narrativa da escritura da história não implica, de modo algum, negar-lhe sua condição de conhecimento verdadeiro, construído a partir de provas e de controles” (apud CHARTIER, 2007, p. 13). Quanto à literatura, ela pode entreter com a realidade ao seu redor uma relação classificável segundo diversos graus de referencialidade, ou até existir por si, irreduzível a esse tipo de equação (não existe e não pode existir a respeito uma concordância absoluta entre as diferentes teorias); seja como for, nunca se pede a ela a exigência de comprovar uma verdade, ficando comprometida apenas com o “pacto”, ainda que para questioná-lo, com o próprio leitor.

Já Marc Bloch havia problematizado de forma contundente o ofício do historiador: assumindo existir uma verdade – perguntava-se –, o que vem dessa verdade? Como contá-la?

Existem duas maneiras de ser imparcial: a do cientista e a do juiz. Elas têm uma raiz comum, que é a honesta submissão à verdade. O cientista registra, ou melhor, provoca o experimento que, talvez, inverterá suas mais caras teorias. Qualquer que seja o voto secreto de seu coração, o bom juiz interroga as testemunhas sem outra preocupação senão conhecer os fatos, tais como se deram. Trata-se, dos dois lados, de uma orientação de consciência que não se discute. Chega um momento, porém, em que os caminhos se separam. Quando o cientista observou e explicou, sua tarefa está terminada. Ao juiz resta ainda declarar sua sentença. Calando qualquer inclinação pessoal, pronuncia essa sentença segundo a lei? Ele se achará imparcial. Sê-lo-á, com efeito, no sentido dos juízes. Não no sentido dos cientistas. Pois não se poderia condenar ou absolver sem tomar partido por uma tábua de valores, que não depende de nenhuma ciência positiva. Que um homem tenha matado um outro é um fato eminentemente suscetível de prova. Mas castigar o assassino supõe que se considere o assassino culpado: o que, feitas as contas, é apenas uma opinião sobre a qual todas as civilizações não entraram num acordo. (BLOCH, 2002, p. 125).

Por muito tempo, ainda segundo Bloch, o historiador havia se comportado como um juiz; tratava-se então de não mais considerar esse ofício um mero julgamento de dados, mas sim de compreensão dos mesmos.

Levando em conta essas considerações preliminares, não se trata aqui de adentrar em ulteriores questões teóricas no tocante, sobretudo,

à literatura; discutir, por exemplo, se às obras literárias convém mais a definição de “documentos” ou “monumentos” do contexto histórico de origem. Procurar-se-á, antes, refletir sobre o questionamento que as obras literárias podem mover, se possível, à veracidade, e mais, ao valor ontológico da História. Nessa linha virtual, se enquadram algumas vertentes narrativas de Alberto Savinio e Guido Morselli, dois autores italianos, pouco canônicos, do século XX. Nas obras em exame, respectivamente o conto “Formoso” (1943) e o romance *Roma sem papa* (*Roma senza papa*, 1966), é tratado um eixo temático comum, a Roma dos papas. Cabe antecipar que a matéria histórica nesses textos se combina com elementos ficcionais e também autobiográficos, beirando o absurdo, o grotesco e o fantástico<sup>1</sup>. Isto é, os dois escritores confiam ao discurso literário a possibilidade de trabalhar com materiais heterogêneos que acabam questionando o determinismo e o empirismo da História no sentido mais canônico. Por conseguinte, o fundo de realismo na literatura deles, longe de ser uma contrapartida crítica às incursões do imaginário ou aos deslizes da lógica, acaba se integrando no desafio da escrita. Savinio recusa de forma geral uma ideia de arte naturalista e, embora anotadas em 1921, essas afirmações nunca deixarão de ter um reflexo também na produção artística posterior:

«Gli stessi mezzi dell’arte nascono nella memoria, perché solo nella memoria ritroviamo l’immagine della perfezione, perché solo nella memoria gli aspetti si compongono e si dispongono in ordine, trovano la fermezza e la gravità che li fa duraturi. [...] L’arte che si illude di riprodurre e di fermare questa realtà attiva, è un’arte condannata: nasce cadavere»<sup>2</sup>. (Apud: ITALIA, 2001, p. 210)

Já o segundo autor, Morselli, abre um processo explícito à História, pois não acredita que sua irreversibilidade deva excluir a possibilidade de crítica; o Acontecido deveria ser antes, segundo ele, dessacralizado, como que – poderia se acrescentar – o derrubamento de um ídolo. No plano do discurso narrativo, uma contribuição neste sentido, “se revoca in dubbio la razionalità del reale, non per questo si affida all’ideale, o al sogno”<sup>3</sup> (MORSELLI, 2001, p. 123), ficando portanto nos parâmetros do realismo.

História, literatura, verdade e representação, em suma: uma relação dialógica desde sempre complexa. É necessário dar mais um passo atrás. Luciano de Samosata, no século II, escreve, segundo os ditames do romance grego, um relato de viagem e peripécias fantásticas: *História verdadeira*<sup>4</sup>. A intenção é paródica, na esteira, todavia, dos sérios critérios historiográficos que o próprio Luciano indica na carta *Como se*

*deve escrever a história*, em que ele já critica a falta de objetividade dos historiadores na narração dos acontecimentos. Luciano afirma na *História verdadeira* que o que está prestes a contar é uma mentira, apesar de mais razoável que muitas outras e que, aliás, dirá uma única verdade: que todo o resto é mentira. Ironicamente, no decorrer dessa narração maravilhosa, critica os sábios que não acreditam no poeta Aristófanes e descreve a punição destinada aos mentirosos, especialmente aos historiadores – dentre os quais Heródoto – que não escrevem a verdade. Todavia, a intenção de Luciano não é somente de polemizar com historiadores e filósofos e suas respectivas certezas, mas a de demonstrar que o caos do mundo não permite uma demarcação tão nítida entre o fictício e o real, real que muitas vezes não se apresenta muito mais lógico do que o fictício. E a influência de Luciano em Savinio é evidente, tanto que este último, na sua atividade paralela de pintor, não deixa de representar livremente algumas sugestões oriundas do texto do escritor grego, além de curar, em 1944, a reedição de suas obras na famosa tradução de Luigi Settembrini.

O conto de Savinio que vai ser tratado aqui foi publicado na coletânea *Casa "La vita"*, em 1943; já o romance de Morselli, embora tenha sido escrito em 1966, só foi editado postumamente em 1974. Nas duas obras, como antecipado, existem alguns elementos temáticos em comum: Roma e as diásporas papais, inventadas ou não. Na primeira narrativa, uma espécie de autobiografia fantástica (oximoro não casual), Savinio trata de uma viagem de carro a Roma em 1939, em companhia da mulher. Vindo da ponte Sant'Angelo, em direção à praça San Pietro, os dois se deparam com uma novidade chocante. Trata-se da abertura promovida pelo regime fascista da Via della Conciliazione (veja-se na ilustração abaixo a avenida durante e depois das obras).





Percorrendo o trecho em obras, o casal cai, através até de algumas passagens humorísticas, num buraco não físico, mas sim temporal: conversam, por exemplo, com o pintor Rafael, que antigamente morava por ali e que agora tem a casa desapropriada e derrubada, e sobretudo assistem a um acontecimento entre história e lenda referente ao papa Formoso, no trono pontifício de 891 a 896. Só que o episódio marcante referente a esse personagem se dá nove meses após sua morte, quando seu cadáver é exumado da cripta papal para ser julgado perante um concílio “cadavérico”, presidido por Estêvão VII, o então papa entronado. Formoso é retrospectivamente acusado de excessiva ambição pelo cargo papal, sendo todos os seus atos declarados nulos. O corpo é despido das vestes pontifícias, e os dedos da mão direita amputados. A partir desse ponto, história e lenda se bifurcam, já que a segunda conta que Formoso, jogado no Tibre, teria ressurgido inteirinho das águas e tomado de novo posse do seu cargo, ao passo que o papa Estêvão teria sido justificado pelo próprio povo impressionado por tamanha crueldade.

Savinio, ou melhor dizendo, o eu narrador supostamente autobiográfico é testemunha na sua entrada no passado desses últimos acontecimentos, até voltar de novo à realidade de seu tempo. Cabe aqui frisar, antes de mais nada, que a narrativa muitas vezes definida “surrealista” de Savinio é de tal forma repleta de referências comuns, *historicizadas*, que parecem se ater a um mimetismo de fundo; o qual, entretanto, não tarda a ser quebrado resultando pois as ditas referências falsas pistas. Só para citar um exemplo, o conto *Formoso* se abre com a representação de um carro, ícone da época: o *Topolino*. Ora, se para Roland Barthes, ainda na década de 60, o objeto-automóvel não é mais alvo de

um discurso utópico, mas um objeto que já passou “dall’incantesimo alla realtà”<sup>5</sup> (BARTHES, 1999, p. 42), no conto de Savinio a viagem de carro proporciona, ao contrário, uma passagem da realidade para o encantamento.

Quanto a Morselli, o papa retratado em *Roma senza papa* – estamos aqui falando do final da década de 90, portanto no futuro se se considera o tempo da escrita – é o segundo pontífice estrangeiro dos tempos modernos. Trata-se do irlandês Giovanni XXIV, nascido na Turquia e libanês de nacionalidade. A narração é confiada à primeira pessoa de um padre suíço, Walter, que conta o retorno a Roma, cidade onde ficou de 1968 a 1972 como seminarista, após quase trinta anos de ausência. Essas *Cronache romane di fine secolo ventesimo*, como recita o subtítulo, ocupam o espaço de uma quente semana de junho, período de espera para Walter ter audiência, adiada, com o papa. De forma natural e circunstanciada no contexto da narração, mas surpreendente para a lente crítica do leitor detentor de sólidas certezas geopolíticas, o papa não se encontra mais em Roma: decidiu mudar a sua residência definitiva para Zagarolo, município na periferia da capital. Todo o testemunho diário do eu narrador segue assim um clímax, com vista ao encontro esperado, sofrendo todavia, perto do final, uma ruptura proléptica de alguns meses. Isto é: o compromisso com Giovanni XXIV é relatado em flashback, a partir da distância emotiva e geográfica de um frio inverno na Suíça. Vale lembrar que nessa narrativa também há um rico quadro documentário baseado em fatos e dados históricos, desconstruídos e reconstruídos, como, por exemplo, a presidência da república italiana atribuída a um influente político do partido da *Democrazia Cristiana*, Amintore Fanfani (que na verdade nunca chegou a tal cargo) e a presidência dos Estados Unidos a Jackeline Kennedy. E, o que aqui interessa mais de perto, na primeira página do romance é citado um lugar já conhecido: Via della Conciliazione.

Querendo tentar uma primeira comparação entre as obras de Savinio e Morselli, seguindo o eixo cronológico, é possível concluir: elas não se colocam inteiramente no passado ou inteiramente no futuro, mas mantêm um pé no presente; sendo que uma dá um passo atrás, “compactando” no palco de uma bem definida localização episódios da história e do mito, outra, partindo do mesmo epicentro, dá um passo à frente jogando com as virtualidades que a história e a política oferecem. Cabem agora algumas considerações. Antes de tudo, a cidade de Roma, para recuperar uma terminologia bakhtiniana, é um elemento, um lugar repleto de tempo “histórico”, do tempo do passado históri-

co. Mas os cronotopos literários por ela proporcionados, como no caso da rua, Via della Conciliazione, ao invés de catalisarem, concentrarem séries temporais e espaciais em unidades significativas, parecem antes centrifugar e, logo, despedaçar o pano real de fundo. A situação cronotópica do encontro na estrada, aliás típica do romance histórico ou de formação, em *Formoso* desencadeia uma dilatação diacrônica a partir do buraco “negro” da transformação do território. *Via della Conciliazione* se constitui de fato como palco imanente (presente-passado), onde o eu narrador é médium – protagonista e espectador ao mesmo tempo – de um passeio no tempo em companhia do próprio leitor, cujo estranhamento pela situação absurda, como é típico em Savinio, é filtrado pela arma do humorismo.

Nas duas obras em análise, ainda, a experiência do sujeito (nominalmente coincidente com o autor em Savinio, declaradamente fictício em Morselli) perpassa pela matéria histórica provocando um embate com a mesma: em outros termos, a questiona, quebrando o próprio pressuposto do romance histórico; ou seja, não mais um mundo reconhecível que ampare elementos de ficção, mas elementos estranhos que desestabilizam a pressuposta historicidade e que jogam uma luz diáfana nos indícios mais familiares. Sem esquecer, contudo, que cada qual dos autores mantém sua especificidade, alcançando êxitos narrativos até diferentes. Todavia, ambos reconstroem a história, depois de fragmentá-la a partir do seu “dogma”: como lembrado no início, através de uma memória re-criativa no caso de Savinio e de questionamentos ético-filosóficos no caso de Morselli. Poderia se dizer, afinal, que os dois escritores não negam o realismo mas o invalidam por dentro.

Voltando a falar de Roma, a cidade representa um lugar onde se reflete a história universal, sendo que em Morselli o deslocamento da sede papal para Zagarolo se situa de forma significativamente polêmica com essa história universal. Ora, nos romances neorrealistas, regionalistas italianos, a representação da aldeia e da cidade se encarrega geralmente de refletir uma ciclicidade exemplar; ou, ainda, no “tardio” *La storia* (1974), de Elsa Morante, Roma é exemplar de uma história privada, que quer dar voz à epopeia coletiva de uma massa anônima, ao retratar uma fase decisiva da história italiana. Antiteticamente, a Roma de Morselli, e também a de Savinio, é translúcida, não quer reformular um sentido profundo e coletivo da história, a partir dos pequenos fatos, mas quer dar conta dessa dimensão subjetiva, individual, livre e alternativa. Escreve Savinio no prefácio de *Dico a te, Clio* (1939), atípico diário de viagem:



La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via dal passato. Una perfetta organizzazione di vita farebbe sì che tutte le nostre azioni, anche le minime e più insignificanti, diventassero storia: per togliercele di dosso, per non farcele più sentire sulle spalle. [...] Accanto alla storia che ferma la via via le azioni degli uomini, le rinchiude, le rende inoperanti, c'è il fantasma della storia: il grande buco, il vuoto che assorbe via via le azioni che sfuggono alla storia, e le annienta. La nostra vista straordinaria, resa straordinariamente acuta in un momento straordinario della nostra vita, ci ha consentito per un attimo di rivedere dentro quel vuoto le azioni annientate, i fatti che non esistono più, le vicende scomparse, ciò che nessuno potrà mai più rivedere. [...] E se i fatti annientati fossero i soli memorabili? Se il massimo destino delle vicende umane, se la sorte più nobile, più alta, più «santa» di noi e dei nostri pensieri fosse non la storia, ma il fantasma della storia?<sup>6</sup> (SAVINIO, 2005, pp. 12-13)

Em outro excerto, da coletânea de contos *La nostra anima* (1944), Savinio coloca: “La storia è veramente la scienza di tutti, e come tale non ricorda se non quello che tutti possono vedere e intendere, ossia il lato più vano degli uomini e delle cose”<sup>7</sup> (SAVINIO, 2001, p. 11). O escritor, então, no seu ofício artístico, persegue uma arqueologia da memória sensível dispersas em fragmentos, esquivando-se do manifestamente grande. E Morselli, embora perseguindo um objetivo diferente, leva o seu ataque contra esse mesmo manifestamente grande que é a história. De forma mais explícita e linear isso acontece no romance *Contro-passato prossimo* (publicado postumamente em 1975), que conta um desfecho diferente da Primeira Guerra Mundial; porém, em *Roma sem papa*, é a criação grotesca e irônica de um futuro, e não de um passado, próximo, a constituir um diferencial instigante. Se, segundo o próprio Morselli, “Chi anticipa un mondo futuro, inevitabilmente lo fa vuoto di uomini, popolato solo di fantasmi”<sup>8</sup> (MORSELLI, 2001, p. 119), a crônica do padre Walter é garantia de um futuro, ainda que propositalmente improvável aos olhos do leitor, não decerto gratuitamente maravilhoso.

Se Roma e os papas são marcos da história da humanidade, nesses dois escritores italianos são o meio para atravessar a liquidez do tempo. Porque, é possível concluir, a própria matéria histórica é líquida. Para Savinio e Morselli, portanto, a criação artística pode assumir um verdadeiro valor ontológico alternativo. Escreveram os Goncourt no seu *Journal*: “A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido”.



## Notas

1. A definição de *fantástico* aqui quer ser apenas indicativa. Em uma análise mais detalhada, que não é o foco desse artigo, a primeira obra poderia entrar na categoria do “maravilhoso” e a segunda no da ficção histórico-científica, faltando-lhe qualquer elemento, no sentido todoroviano, de “hesitação”.
2. Os próprios meios da arte nascem na memória, porque só na memória encontramos a imagem da perfeição, porque só na memória os aspectos se compõem e se dispõem em ordem, acham a firmeza e a gravidade que os torna duradouros. [...] A arte que se ilude de reproduzir e de fixar esta realidade ativa, é uma arte condenada: nasce cadáver. (Trad. Nossa).
3. ... se transforma em dúvida a racionalidade do real, não por isso se entrega ao ideal, ou ao sonho. (Trad. Nossa)
4. Essa obra não tem tradução em português, aliás Luciano até hoje é pouquíssimo traduzido no Brasil.
5. do encantamento para a realidade. (Trad. nossa)
6. A história coleta nossas ações e coloca-as gradualmente no passado. A história gradualmente nos liberta do passado. Uma organização perfeita da vida faria com que todas as nossas ações, mesmo as mais pequenas e insignificantes, se tornem história: para nos livrar delas, para tirá-las de nossas costas.[...] Ao lado da história, que segura gradualmente as ações dos homens, as encerra, as torna inoperantes, há o fantasma da história: o grande buraco, o vazio que absorve gradualmente as ações que escapam da história, e as cancela. A nossa visão extraordinária, que se tornou extraordinariamente aguda em um momento extraordinário da nossa vida, nos permitiu por um instante ver de novo dentro daquele vazio as ações canceladas, os fatos que não existem mais, os acontecimentos desaparecidos, o que ninguém jamais poderá ver de novo. [...] E se os fatos cancelados fossem os únicos memoráveis? Se o destino maior dos acontecimentos humanos, se a sorte mais nobre, mais alta, mais «santa» de nós e de nossos pensamentos não fosse a história, mas o fantasma da história? (Trad. nossa)
7. A história é deveras a ciência de todos, e enquanto tal só lembra o que todos podem ver e entender, ou seja, o aspecto mais vão dos homens e das coisas. (Trad. nossa)
8. Quem antecipa um mundo futuro, inevitavelmente o faz livre dos homens, habitado apenas por fantasmas. (Trad. nossa)

## Referências

- BARTHES, Roland. *Scritti. Società, testo, comunicazione*. A cura di Gianfranco Marrone. Milano: Club degli Editori, 1999.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- ITALIA, Paola. Nota al testo. In: SAVINIO, Alberto. *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi, 2001.
- MORSELLI, Guido. *Roma senza papa*. Milano: Adelphi, 1974 (1.<sup>a</sup> ed.).  
\_\_\_\_\_. *Contro-passato prossimo*. Milano: Adelphi, 2001.
- SAMÓSATA, Luciano de. *Como se deve escrever a história* (Tradução, notas, apêndices e ensaio de Jacyntho Lins Brandão), 1.<sup>a</sup> edição bilíngue, Belo Horizonte, Tessitura, 2009.

SAVINIO, Alberto. *Casa «la Vita»*. Milano: Bompiani, 1943 (1.<sup>a</sup> ed.)

\_\_\_\_\_. *La mia anima*. Milano: Adelphi, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi, 2005.

## **Dada: blefe e verdade afrontam a República de Weimar**

**Resumo:** Os artistas John Heartfield e George Grosz, importantes referências do jornalismo e do agitprop dos anos 20 na Alemanha, se filiam ao KPD (Partido Comunista Alemão) quando da fundação, na virada de 1918 a 1919. Introduzo aqui o estudo de seus artigos publicados em revistas, colagens, fotomontagens, caricaturas, cenários teatrais, cinematográficos etc., atentando à contundência com que afrontaram as arbitrariedades e o poder que se estabelecia naquela sociedade.

**Palavras-chave:** meios de comunicação dos anos 20; dadá; artes plásticas; vanguarda alemã; agitprop.

**Abstract:** The artists John Heartfield and George Grosz, references within journalism and agitprop in the 1920s in Germany, joined the KPD (German Communist Party) by its foundation between 1918 and 1919. This study introduces their articles, collages, fotomontages, caricatures, theater and film settings. Besides of this, the essay focusses their ousady against the arbitrariness and power that at this time was trying to establish.

**Keywords:** media at the 20s; Dada; arts; german avant-gard; agitprop.

### **Política**

Para se ter uma ideia do que representaram as ousadas criações de Grosz e Heartfield no momento que se segue à Primeira Guerra Mundial, é fundamental se ter em vista alguns acontecimentos-chaves do turbado panorama político da Alemanha daquele tempo.

Em 1914, organiza-se dentro do SPD (Partido Social-democrata Alemão) um grupo marxista que visava a revolução do proletariado e se engajava contra o imperialismo e o militarismo, cujo nome a partir de 1916 é Spartakusbund (Liga Spartacus). Um de seus líderes, o parlamentar Karl Liebknecht, é mantido preso de 1916 a outubro de 1918 por sua postura pacifista e por recusar-se à trégua política (Bur-

gfriedenspolitik) exigida pelo governo da Alemanha. A Liga Spartacus torna-se o partido KPD que pretendia instaurar uma república popular (Räterepublik).

## O Blefe na Imprensa

Os acontecimentos da Revolução Alemã de 1918-1919 (Novemberrevolution) repercutiam também na imprensa teuto-brasileira. A 24 de janeiro de 1919, o *Jornal Urwaldsbote*, de Blumenau, noticiou o seguinte:

### A Morte de Liebknecht e Rosa Luxemburg

Londres, 17. Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg que foram os principais chefes da revolta de Berlim acabam de ser mortos.

Depois do fracasso da sua conspiração, intentando fazer subir ao governo o partido "Spartacus", elles tentaram fugir para a Holanda, sendo presos, porém. Logo depois de capturado, Liebknecht quase foy linchado pela multidão, indignada contra elle. Depois de já estar no automóvel que o conduzia à prisão, o chefe dos "Spartacus" apunhalou um dos soldados da escolta e tentou fugir. Os outros guardas, porém, atiraram contra elle, matando-o.

Quanto à sorte de Rosa Luxemburg, o chefe do pelotão que a conduzia afirmou ter faltado pouco para que o povo literalmente a dilacerasse, estando ella já agonizante quando um homem a matou com um tiro de revólver.

É ainda incerto que effeito possa ter sobre a situação geral o conhecimento desses factos, havendo dúvida se o governo quer e pode reprimir os esforços tendenciosos dos "Spartacus", esforços ainda sensíveis e que se manifestam por propagandas de todas as espécies. Entretanto, o desaparecimento dos primeiros vultos do movimento revolucionário pode ter effeito desmoralizador sobre seus adeptos.<sup>1</sup>

Caíra por terra a monarquia constitucional de cunho militarista do Imperador Wilhelm II e se instaurava na Alemanha uma república parlamentarista e democrática. Através de confrontações de "Freikorps" (tropas de choque) contra manifestantes, a Revolução Alemã de 1918-1919 se estendeu do fim da primeira guerra em 1918 até agosto de 1919 quando da aprovação da constituição da República de Weimar. Mas o último parágrafo da notícia publicada no provinciano jornal editado por descendentes alemães radicados no Brasil já sugeria a motivação que tentará respaldar o blefe da coalizão do SDP com os militares: o governo alemão não poderia reprimir os rebeldes sem a ajuda dos militares. Fazia-se necessário manter o *status quo!*

Por outro lado, após um interstício sem publicações desde 16 de janeiro de 1919, pois justamente Rosa Luxemburg era a editora, a 03 de fevereiro reaparecia o jornal “Die Rote Fahne” (a bandeira vermelha – órgão central do KPD/Spartacus) noticiando outra versão dos fatos referentes ao assassinato dos dois líderes revolucionários:

Na quinta-feira, dia 16 de janeiro saía o último número do “Rote Fahne”. Quando de sua publicação, jaziam já mortos, aqueles que tinham escrito aqui as últimas palavras: Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. Espingardas e carabinas atiravam contra portas e janelas da gráfica na qual o “Rote Fahne” era impresso. (...) As salas da redação foram ocupadas por militares. Os redatores, perseguidos e enxotados como animais selvagens.(...)<sup>2</sup>

Na mesma época, o editor da revista de tradição expressionista “Sturm”, Herwarth Waldens, ex-marido da poeta Else Lasker-Schüler, aglutinava intelectuais e artistas a fim de instituir o “Grupo de Novembro” que contou com 170 integrantes de diversas vertentes da vanguarda artística alemã: futuristas italianos, artistas dadá, artistas orientados pela “Nova Objetividade” que a partir de 1919 inaugura em Weimar a Escola Bauhaus, do arquiteto Walther Gropius. O objetivo do “Grupo de Novembro” era tornar a arte mais acessível ao povo.

## Dada em Berlim

Dois acontecimentos antagônicos marcam visceralmente o trabalho dos artistas Grosz e Heartfield naquela ocasião: a fundação do KPD e o advento do movimento dadá.

Richard Huelsenbeck que juntamente com Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball e Emmy Hennings fundara em Zurique o “Cabaret Voltaire”, palco do movimento dadá internacional, retorna à Alemanha e faz a primeira conferência dada na Sala *Neue Sezession*<sup>3</sup>, em Berlim. Diferentemente das manifestações em outros centros, o dadaísmo berlinense adquire cunho fortemente político. A partir do encontro de Huelsenbeck com Raoul Hausmann, Grosz e Heartfield e o editor Herzfelde, espalha-se nas artes e nas publicações o espírito do Club dadá.

No que concerne a vários expresssionistas, o dadá Berlim foi uma recusa do próprio passado; recusa de pessoas que percebiam que sua linguagem estava ultrapassada e não se coadunava com a realidade. Foi o caso de Kurt Pinthus, um dos expoentes do movimento e organizador da antologia lírica expressionista *Menschheitsdämmerung* (cre-

púsculo da humanidade), com poemas de Gottfried Benn, Georg Trakl, Georg Heym, Jakob von Hoddis e August Stramm, em cujo prefácio ele afirmou:

Cada vez mais claro se soube: o homem somente pode ser salvo pelo homem, não pelo que o cerca. Não por instituições, invenções, mas pelo homem! E como a salvação não pode vir de fora - isso já era possível se pressentir antes da Primeira Guerra e da destruição -, porém somente das forças interiores do homem, assim aconteceu a grande dedicação ao ético. (PINTHUS, 2009, p. 23)

Os dadaístas viam a máquina, a indústria como princípios característicos da realidade. Em vista disso, a arte na qual preponderava o próprio eu, que era criação através do filtro da subjetividade torna-se absurda. Dentro da coisificação do mundo, eles buscavam se afirmar, dominar a coisa, assimilando-a em suas construções e montagens. Assim, em junho de 1920, tem lugar a *erste internationale dada-Messe*.

Do bilhete que dava direito à entrada na “Primeira Feira Internacional Dada” (*erste internationale Dada-Messe*) constava o seguinte esclarecimento:

O movimento dada conduz ao fim do comércio das artes. O dadaísta se opõe à exploração, o sentido da exploração somente produz idiotas e o dadaísta detesta a idiotice e ama a ausência de sentido (*Unsinn*). Portanto, o dadaísta se apresenta como verdadeiramente real (autêntico) ante a falsidade do pai de família capitalista estirado em sua poltrona. (SIEPMANN, 1977, p. 70)

O artigo do escritor Kurt Tucholsky, defensor do “*militanter Pazifismus*” (pacifismo combativo, nos moldes do *Gruppe Revolutionärer Pazifisten*, de Kurt Hiller), sobre a exposição se inicia de um modo curto e seco: “na Lützowufer 13 há uma exposição dada. Como não temos outras preocupações.” (TUCHOLSKY, 1975, p. 383) Mas dos trabalhos expostos ele destaca os de Grosz: “enquanto os outros fazem piadas, Grosz é sério; enquanto os outros arranham, Grosz mata”. (TUCHOLSKY, 1975, p. 383).



Figura 1 GROSZ: Alemanha, uma fábula de inverno

Essa caricatura, paródia do poema de Heinrich Heine - Deutschland, ein Wintermärchen, é descrita por Grosz em sua autobiografia:

No centro da tela, estava o eterno cidadão alemão, gordo e medroso; do lado, uma mesa ligeiramente inclinada com charutos e o jornal da manhã. Embaixo, três pilastras representavam a sociedade: os militares, a igreja e a escola (um professor esgrimia uma palmatória preta, branca e vermelha). O gordo burguês segurava com força a faca e o garfo, embora o mundo balançasse ao seu redor. Um marinheiro simbolizando a revolução e uma prostituta completavam a minha visão da situação da época. (GROSZ, 2001, p. 140)

### **Arte burguesa e “agitprop”**

A fim de ilustrar as divergências de inclinações ideológicas dos artistas no período da instituição da Weimarer Republik, relatarei a

polêmica que envolveu Oskar Kokoschka, pintor e libretista (é de sua autoria o libreto da ópera de Paul Hindemith “Assassino: Esperança das Mulheres” de cunho misógino) com Heartfield e Grosz.

A 15 de março de 1920, Kokoschka dirigiu na cidade de Dresden um apelo a quem no futuro quisesse defender teorias políticas radicais, fossem esquerdistas, direitistas ou centristas: que se mantivessem longe do Zwinger - palácio barroco que abriga a galeria dos antigos mestres da pintura - e procurassem um campo aberto, onde a cultura humana não se expusesse a riscos. É que, num enfrentamento entre trabalhadores manifestantes contra tropas reacionárias aliadas ao político Kapp, na qual quase cem pessoas haviam morrido e outras tantas tinham sido feridas, uma bala perdida danificara a pintura “Bathseba” (1635), do pintor flamengo Rubens.

Kokoschka, professor da Academia de Artes Plásticas de Dresden, era expressionista, e os expressionistas acreditavam que a transformação social se concretizaria através das obras do espírito, através da arte. No apelo, ele afirmava que às gerações futuras os bens sagrados da nação eram mais importantes que as disputas políticas do presente.

A resposta dos artistas George Grosz e John Heartfield não se fez esperar. Na revista “*der Gegner*” (o adversário) (HEARTFIELD, 1919-1920), os dois publicaram o artigo “*Der Kunstlump*” (o patife das artes), no qual declaravam seu descaso quanto às “empoeiradas” (verstaubt) obras de Rubens, Rembrandt e outros clássicos; elas teriam valor, sim, para burgueses e especuladores. Mas “a arte não diz respeito ao trabalhador que a cada minuto precisa lutar pela sua primitiva subsistência?” (HEARTFIELD, 1919-1920, p. 10)

A burguesia e a pequena burguesia [...] se blindaram contra o florescente proletariado, entre outros com a cultura. Velho estratagema de embate burguês! No contexto da cultura que chafurda na lama encontra-se a “arte”. Munidos dessa bíblia, a burguesia abençoa armas mortíferas [...] imprescindíveis na luta por roubo, repressão e exploração brutal do outro, até a última migalha. (HEARTFIELD, 1919-1920, p. 10)

E, na sequência, admitem total descrédito com a arte clássica: “Para nós é motivo de alegria que as balas acertem galerias e palácios, obras de mestres Rubens ao invés de casas simples em bairros pobres”. (HEARTFIELD, 1919-1920, p. 11)



## Ensaaios sobre a Verdade

A “Primeira Feira Internacional Dadá” representara o fim do movimento em Berlin, que esteve sempre impregnado de contradições. Os “Freikorps” massacravam manifestações de proletários nas ruas, cabia encontrar outra maneira de contribuir ao esclarecimento e à formação política do povo. Grosz e Heartfield colaboraram em várias revistas políticas (Neue Jugend, Die Pleite, Der blutige Ernst, Illustrierte Zeitung etc.) e se mantiveram nos anos 20 como personagens renitentes na cena político-intelectual advertindo com seus textos, caricaturas, desenhos e fotomontagens<sup>4</sup> contra a hegemonia militarista, clerical e burguesa no governo da República de Weimar, sobretudo contra a ascensão e o fortalecimento do NSDAP (Partido Nacional Socialista Alemão dos Trabalhadores).

Com o dramaturgo Erwin Piscator, ambos participarão de concepções de um teatro que foi revolucionário tanto no que diz respeito à forma, devido à inserção de filmes, fotos, cenários pintados em palcos de pouca profundidade, quanto também no que concerne a inovações dramáticas e de teor educativo e político da massa de trabalhadores. Muito conhecidas se tornaram as 17 ilustrações concebidas por Grosz para a encenação da peça de fundo pacifista “O valente soldado Švejk”, do escritor tcheco Jaroslav Hasek (1883-1923). Com Piscator também trabalhava Bert Brecht que sintetizou toda uma poética, uma dramaturgia e uma teoria de teatro de viés socialista no século XX.

Juntamente com o jornalista Kurt Tucholsky, Heartfield publicou em 1929 uma obra de cunho político veemente e crítica, composta por textos e fotomontagens. O livro, cuja irônica designação “Alemanha, Alemanha, acima de tudo!” (Deutschland, Deutschland über alles!) remonta à abertura da “Lied der Deutschen”, alcançou enorme repercussão.<sup>5</sup>



Figura 2 Heartfield: do Baile de Máscaras da República Alemã

## Notas

1. Urwaldsbote de 24 de janeiro de 1919, de Blumenau. Agradeço ao estudante de Alemão/UFSC Hernán Camilo Urón Santiago por ter chamado minha atenção para o artigo. O pesquisador PIBIC estuda as projeções das colônias alemãs da África em jornais teuto-brasileiros, numa cooperação com o curso de História.
2. Die Rote Fahne nr. 17, de 03 de fevereiro de 1919, minha tradução. In: Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz (acervo on-line).
3. A sala Neue Sezession, ou Seceession, era do grupo de artistas plásticas dissidentes em 1910 da Berliner Sezession, por sua vez designação que remete à separação de artistas com objetivos vanguardísticos e progressivos. O modelo para as diversas secessões (Munique, Viena, Berlin, Dresden) fora o “Salão dos Independentes” em Paris de 1884, cujos membros se pronunciaram contra regras rígidas da academia. Lasar Segall, artista que viria a se instalar no Brasil, integrava a *Sezession* de Dresden.
4. Raoul Hausmann, para quem o dadaísmo era uma forma de crítica cultural, explicou o princípio da fotomontagem: Os dadaístas foram os primeiros a empregar o material da fotografia, interpenetrando conteúdos e imagens, a fim de criar da estrutura das partes no mais das vezes opostas uma unidade nova, que extraía do caos bélico e revolucionário da época uma nova imagem ótica e ideológica. (apud SIEPMANN, 1977, p. 55).
5. Esse “hino dos alemães”, declarado hino nacional na República de Weimar pelo Presidente Friedrich Ebert, continha três estrofes. Como os nazistas costumavam cantar somente a primeira delas, a expressão ficou fortemente associada ao período. Por isso, após a Segunda Guerra Mundial e mesmo atualmente após a reunificação dos estados alemães, o hino nacional alemão se restringiu à terceira estrofe.

## Referências

- GROSZ, George. *Um Pequeno Sim e um Grande Não* (autobiografia). Tradução de Salvador Pane Baruja. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- KORTE, Hermann. *Der Dada*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007.
- HEARTFIELD, John; GROSZ, George. „Der Kunstlump“. In: *Der Gegner* 1, Heft 10-12. Berlin, 48-56, 1919-1920.
- PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung – ein Dokument des Expressionismus*. (35 edição). Berlin: Rowohlt, 2009.
- SIEPMANN, Eckard. *Montage: John Heartfield*. Elefanten Press, 1977.

Kunstamt Kreuzberg und Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (org.). *Weimarer Republic*. Berlin: Elefant Press, 1977.

TUCHOLSKY, Kurt. Dada. In: *Kurt Tucholsky gesammelte Werke*, 10 volumes. Gerold-Tucholsky, Mary e Raddatz, Fritz J. (org.). Volume 2: 1919-20.

## **Imagens**

Figura 1, de 1917-19. In: Siepmann. Pagina 29.

Figura 2, de 1929: In: Siepmann. Pagina 118.



## **Feminismo, tradução cultural e a descolonização do saber**

**Resumo:** Neste trabalho faço um breve percurso dos debates acadêmicos sobre o pós-colonial e sobre o conceito de colonialidade do poder buscando mapear suas traduções latino-americanas, principalmente a partir da especificidade das teorias feministas no que tange às questões sobre a colonialidade do gênero.

**Palavras-chave:** colonialidade do poder, traduções latino-americanas, colonialidade do gênero

**Abstract:** In this paper I do a brief overview of the academic debates about the postcolonial and the concept of coloniality of power, seeking to map out their Latin American translations, especially from the specificities of feminist theories and questions about the coloniality of gender.

**Keywords:** coloniality of power, Latin American translations, coloniality of gender

### **Inquietações primeiras**

Dizer que vivemos em um mundo globalizado já se tornou clichê. Caminhando pelas ruas, fazendo compras nos supermercados e lojas, retirando dinheiro nos caixas eletrônicos dos bancos e acessando a internet encontraremos inúmeros indícios desse mundo globalizado. Acompanhando os fluxos globais do dinheiro, a circulação planetária de imagens, redes de informação, migrações, tráfico de drogas e armas, bem como o lastro das novas tecnologias (os quais provocaram uma transformação profunda na geografia humana e nas relações espaciais), também temos o fluxo das publicações acadêmicas partindo dos mais variados paradigmas interpretativos: neoliberal, marxista, pós-estruturalista, feminista e pós-colonial, para apenas citar alguns.

O que gostaria de fazer aqui não é explorar os debates sobre as teorias da globalização e sobre os paradoxos dessa globalização (a qual segue uma lógica perversa de fusão e divisão, inclusão e exclusão,

conexão e desintegração, zonas de contato e zonas de silêncio), mas olhar para as divisões norte-sul presentes não somente no que tange aos efeitos da globalização, mas principalmente em relação à geopolítica do conhecimento e de suas traduções culturais. Minha intenção, necessariamente modesta, é mapear os debates acadêmicos em torno do conceito de colonialidade do poder e colonialidade do gênero a partir da especificidade das teorias feministas latino-americanas. Qual a diferença que a América Latina representa nos discursos sobre a diferença colonial? Qual a relação entre pós-colonialismo e feminismo que observamos surgir nos discursos da academia ao norte e sul das Américas? Qual o lugar das teorias feministas nos debates sobre o pós-colonialismo latino-americano? Quais as implicações dessas questões com geopolíticas do conhecimento e estratégias de tradução cultural?

Essas são algumas indagações a respeito das tendências teóricas contemporâneas dentro do feminismo que explorarei a seguir na tentativa de mapear – necessariamente de forma abreviada e especulativa – possíveis rumos para os estudos de gênero e feminismo no contexto latino-americano/brasileiro e a partir do conceito de tradução cultural.

## **Debates em torno do conceito “pós-colonial” e o contexto latino-americano**

Diante das profundas mudanças ocasionadas pelos processos cada vez mais intensificados da globalização, as categorias tradicionais de análise (incluindo as marxistas) já não conseguem mais dar conta das transformações identitárias, espaciais, econômicas, culturais e políticas do mundo atual. A *virada pós-colonial* surge como resposta ao vácuo causado pelo capitalismo global, pela proliferação de novas tendências e instabilidades (políticas, sociais, econômicas e ideológicas) e pela complexificação das relações e assimetrias de poder.

Contudo, quando entramos no contexto da América Latina, as contendas sobre o termo pós-colonial se tornam mais acirradas, já que, ao contrário de outras regiões do continente africano e asiático, não há uma tradição latino-americana com a rubrica de estudos pós-coloniais. Segundo Mignolo (2000), esse termo se mostra inadequado para descrever as relações coloniais e pós-coloniais na América Latina. Para este autor, se articularmos a relação entre lugar geo-histórico e produção de conhecimento, veremos que a crítica pós-colonial surge no âmbito dos estudos sobre a produção literária do *Commonwealth*, quando da publicações e circulação dos textos de autores e autoras situados nas ex-colônias do império inglês.<sup>1</sup> Mignolo alega que, diante das especifi-

idades históricas do continente americano - visto como uma expansão da Europa (Índias Ocidentais) - o termo pós-ocidentalismo, cunhado por Retamar durante a revolução cubana, se ajustaria melhor a nossa realidade do que o termo pós-colonialismo. Pós-ocidentalismo - termo utilizado para se referir a um conjunto de teorias, bem como de lugares de enunciação, que emergiram na América Latina nos anos 1960 (tais como teoria da dependência, filosofia da liberação, pedagogia do oprimido, movimentos indígenas e afro-latinos e, mais recentemente, estudos da subalternidade etc.) - representa, resumidamente, uma crítica à economia política do conhecimento. Pós-ocidentalismo, portanto, se torna mais apropriado para descrever o discurso crítico latino-americano em relação ao colonialismo e à colonialidade do poder.

Colás (1995) observa que os debates sobre o pós-colonial na América Latina irão acentuar a diferença desse continente das outras regiões do mundo em relação à história da colonização. Se pensarmos o pós-colonial como luta dos sujeitos colonizados pelo poder interpretativo, surgindo no bojo do processo colonizador, então podemos ver a América Latina como pós-colonial antes mesmo do surgimento do discurso colonial e pós-colonial na academia norte-americana nos anos 1980. Em outras palavras, para Colás a inclusão da América Latina nos debates sobre o pós-colonial transforma o próprio campo dos estudos pós-coloniais, possibilitando formas mais sofisticadas de compreensão da pós-colonialidade. Na avaliação de Ashcroft (2001, p. 26), Colás articula a diferença latino-americana a partir do entrelaçamento de duas ideologias mutuamente contraditórias em relação ao colonialismo, as quais não se limitam à especificidade do continente, mas fazem parte da estrutura complexa das relações coloniais: 'o desejo inconsciente pela persistência das relações coloniais' e o 'desejo consciente pela separação e independência' são duas posições que existem lado a lado em qualquer espaço colonizado, mas que na *settler colony* podem se justapor de tal forma que se tornam posições discursivas adotadas pelo mesmo sujeito. Como bem aponta Ashcroft,

O imperialismo britânico dos séculos 18 e 19 demonstram o movimento centrífugo pelo qual os preceitos da modernidade europeia e as suposições do Iluminismo se espalharam hegemonicamente pelo mundo afora. No entanto, ao incluirmos as Américas, como defende Hulme, percebemos que a expansão imperial vai além da dispersão das pretensões e valores culturais europeus em um mundo eurocentricamente cartografado; ela se mostra como a condição de possibilidade do próprio processo pelo qual uma Europa moderna é concebida. O império mundial da Europa é a modernidade! (2001, p. 27)

Segundo alguns ensaios reunidos em recente coletânea sobre o colonial/pós-colonial (MORAÑA, DUSSEL, JÁUREGUI, 2008), pensadores como Achugar, Colás e Yúdice afirmam que a teoria pós-colonial é um conjunto de enunciados que se originou nas universidades metropolitanas do norte global e que foi trazido para a América Latina por acadêmicos (na sua grande maioria, homens) situados nos centros do poder, sem qualquer preocupação por sua devida tradução cultural e engajamento com uma significativa tradição teórica latino-americana. Em outras palavras, o termo pós-colonial é nada mais nada menos que uma 'ideia fora do lugar.' Outros intelectuais, como J. Jorge Klor de Alva, criticam o uso do termo na América Latina já que as guerras de independência aqui travadas não foram anticoloniais (isto é, articuladas pelos povos colonizados), mas produto das lutas das elites crioulas influenciadas pelos modelos europeus de sociedade que, por sua vez, estavam estruturados por profundas assimetrias coloniais.

Para resumir as disputas até aqui, podemos perceber que o termo pós-colonial possui uma polissemia radical, principalmente quando o transpomos para o contexto latino-americano e cujas divergências interpretativas (há um hibridismo de posições teóricas) estão bem resumidas por Slater em quatro pontos inter-relacionados. Primeiro, o pós-colonial, diferentemente de outros pós (como pós-marxismo, pós-estruturalismo, pós-modernismo), pode ser definido em relação a um período histórico marcado pelo processo de colonização. Há aqui coordenadas históricas claras, embora a periodização do colonialismo e sua constituição interna variem bastante (basta vermos as diferenças entre a colonização na América Latina, na África e na Ásia). Segundo, o pós-colonial pode ser associado ao pós-moderno e ao pós-estrutural no sentido de que existe como uma forma de análise crítica, onde noções como diferença, agenciamento, subjetividade, hibridismo e resistência desestabilizam discursos eurocêntricos sobre a modernidade e enfatizam a inseparabilidade do colonialismo e do imperialismo na formação e difusão de valores iluministas. Terceiro, o pós-colonial pode ser utilizado para ressaltar o papel mutuamente constitutivo do colonizador e do colonizado (ou do centro e da periferia) na análise das relações de poder. Em outras palavras, em vez de vermos o poder percorrendo uma via de mão única em relação ao dominador/ dominado, explorador/explorado, reconhecemos a interação dinâmica entre ambas entidades, bem como seus efeitos mútuos, embora diferenciados. Por último, o pós-colonial pode ser utilizado não apenas para mudar o foco da análise (como explicitado anteriormente), mas também para questionar a geopolítica da teoria metropolitana, colocando uma série



de perguntas sobre o lugar de enunciação: Quem são os sujeitos do conhecimento? Onde estão situados? Para quem falam e teorizam? Como são traduzidos?

Coronil (2008) argumenta que uma maneira de contornar essas disputas sobre a adequação do termo pós-colonial à América Latina (e de evitar tomar um determinado conjunto de experiências coloniais como paradigmáticas) seria pluralizar o colonialismo. Segundo Parry (2004), o pós-colonialismo é uma categoria fluida e polissêmica, cujo poder provém em parte de sua habilidade de condensar significados múltiplos e se referir a diferentes lugares. O pós-colonialismo (ou “pós-ocidentalismo,” ou mesmo “pós-colonialismo tático,” ecoando o famoso essencialismo estratégico de Spivak) seria, então, entre outras coisas, um signo para se referir ao “obscuro entrelaçamento do conhecimento e do poder” (CORONIL, 2008, p. 401). É exatamente nessa tentativa de descolonizar o poder que o conceito “colonialidade do poder”, articulado por Quijano (2002, p. 4), nos leva.

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da idéia de “raça”. Essa idéia e a classificação social baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder.

Vale ressaltar dois pontos sobre a citação acima. Primeiro, para Quijano, colonialidade e colonialismo se referem a fenômenos diferentes, porém inter-relacionados. *Colonialismo* representa a dominação político-econômica de alguns povos sobre outros e é (analiticamente falando) anterior a *colonialidade*, que por sua vez, se refere ao um sistema de classificação universal existente no mundo há mais de 500 anos. Colonialidade do poder, portanto, não pode existir sem o evento do colonialismo. Segundo, e mais significativo para o propósito deste ensaio, a colonialidade do gênero ficou subordinada à colonialidade do poder a partir do momento em que o princípio da classificação racial se tornou (no século XVI) o mais efetivo e duradouro instrumento universal de dominação social. De acordo com Quijano, a dominação do

gênero se subordina, então, à hierarquia superior-inferior da classificação racial. Na próxima seção volto-me para a relação entre o sistema de gênero e colonialidade do poder na tentativa de articular o lugar de enunciação das teorias feministas nos debates sobre o pós-colonial latino-americano/brasileiro.

## Feminismo e pós-colonialismo

A produtividade do conceito de colonialidade do poder está na articulação da ideia de raça como o elemento *sine qua non* do colonialismo e de suas manifestações neocoloniais. Quando trazemos a categoria de gênero para o centro do projeto colonial, podemos então traçar uma genealogia de sua formação e utilização como um mecanismo fundamental pelo qual o capitalismo colonial global estruturou as assimetrias de poder no mundo contemporâneo. Ver o gênero como elemento estruturador (e não subordinado) da colonialidade do poder, ou seja, como categoria colonial, também nos permite historicizar o patriarcado, salientando as maneiras pelas quais a heteronormatividade, o capitalismo e a classificação racial se encontram sempre já imbricados. Ao centralizar, através do conceito da interseccionalidade, o entrelaçamento do gênero com a raça, a classe e a sexualidade, abrimos um caminho para o projeto feminista de *descolonização do saber*. Segundo Lugones (2007, p. 192-3),

A interseccionalidade revela o que não é visível quando categorias como gênero e raça são conceitualizadas separadamente. O movimento para intersecar essas categorias foi motivado pelas dificuldades de tornar visível aquelas/es dominadas/os e vitimizadas/os nos termos de ambas categorias. Embora cada um/a na modernidade capitalista eurocêntrica seja racializado/a e gendrado/a, nem todos são dominados/as ou vitimizados/as com base em seu gênero ou raça. (...) É somente quando percebemos o entrelaçamento ou fusão do gênero e da raça que vemos efetivamente a mulher de cor.

Para Lugones, o conceito de colonialidade do poder introduzido por Quijano ainda se apoia em uma noção biológica (e binária) de sexo e em uma concepção heterossexual e patriarcal do poder para explicar a forma pela qual o gênero figura nas disputas de poder para o “controle do sexo, seus recursos e produtos” (2007, p. 190). No colonialismo e no capitalismo global eurocêntrico, “a naturalização da diferença sexual é outro produto do uso moderno da ciência que Quijano aponta no caso da ‘raça’” (2007, p.195). Portanto, delimitar o conceito de gênero ao “con-

trole do sexo, seus recursos e produtos” constitui a própria colonialidade do gênero. Ou seja, a imposição de um sistema de gênero binário foi tão constitutiva da colonialidade do poder quanto esta última foi constitutiva de um sistema moderno de gênero. Assim sendo, tanto a “raça” quanto o “gênero” são ficções poderosas e interdependentes.

Ao trazer a colonialidade do gênero como elemento recalitrante na teorização sobre a colonialidade do poder, abre-se um importante espaço para a articulação entre feminismo e pós-colonialismo, cuja meta é lutar pelo poder interpretativo das teorias feministas a partir de um projeto de descolonização do saber eurocêntrico-colonial, visando o que Walsh (2007, p. 231) irá chamar de *pensamiento propio* latino-americano. Segundo a autora,

[n]este sentido, *pensamiento propio* é sugestivo de um pensamento crítico diferente, que pretende marcar uma divergência com o pensamento dominante ‘universal’ (incluindo suas vertentes críticas, progressistas e de esquerda). Essa divergência não se destina a simplificar o pensamento indígena ou negro, ou relegá-lo à categoria ou estatuto de pensamento localizado, situado e culturalmente específico e concreto, isto é, como nada mais que ‘conhecimento local’ entendido como mera experiência. Pelo contrário, é apresentar seu caráter político e descolonial, permitindo uma conexão entre os vários *pensamientos propios* como parte de um projeto mais amplo de pensamento crítico e ‘outros’ conhecimentos.<sup>2</sup>

Apesar de Walsh não fazer nenhuma menção em seu artigo às teorias feministas que surgem na América Latina como parte integrante do movimento de descolonização do saber, gostaria aqui de apropriar sua discussão – sobre a geopolítica do conhecimento e a necessidade de construção de novas cosmologias e epistemologias a partir de “outros” lugares de enunciação – para incluir o feminismo dentre esses “outros” espaços de teorização, interpretação e intervenção na América Latina.<sup>3</sup>

Frankenberg e Mani, em um artigo publicado originalmente em 1993, já apontavam para a proliferação do conceito pós-colonial – que, segundo elas, se espalhava como queimada no terreno da teoria cultural – e a necessidade de controlar esse fogo através da estratégia que denominaram de conjunturalismo feminista, ou seja, a partir da reflexão sobre a política do lugar. As autoras então questionavam: o que o pós-colonial significa, para quem ressoa, e por quê?

Frankenberg e Mani selecionaram três contextos geográficos para análise da pertinência (teórica e política) do conceito pós-colonial: Índia, Inglaterra, Estados Unidos. O significativo desse artigo é que, des-

de uma perspectiva feminista e centrada na interseção complexa entre gênero, raça, classe, nacionalidade, por exemplo, as autoras situaram o pós-colonial no tempo e espaço, mostrando seus diversos efeitos a partir das especificidades contextuais. Tomando emprestadas análises teóricas de feministas do chamado 'terceiro mundo', as autoras desenvolveram o conjunturalismo feminista para expor a complexidade das articulações entre os vários eixos da dominação e a concomitante produção de subjetividades e agenciamentos políticos (um dos argumentos do artigo é que priorizar o gênero constitui um grave erro na análise feminista, portanto a utilidade do conceito pós-colonial). Elas concluem a reflexão argumentando que não há nada que possamos chamar de pós-colonial em um sentido simples. Categorizar um contexto ou subjetividade como pós-colonial dependerá da interpretação desses elementos em relação a uma política do lugar – há momentos e espaços nos quais os sujeitos conseguem apreender seu posicionamento ou subjetividade como pós-colonial; em outras situações, usar o conceito pós-colonial como princípio organizador da análise significa precisamente *não* apreender a especificidade do lugar ou do momento.

Embora as autoras não façam uma reflexão explícita sobre a geopolítica do conhecimento (que é minha preocupação aqui), deixam claro como o conjunturalismo (ou seja, a questão da política do lugar e suas intersecções) poderá revelar os circuitos teóricos pelos quais as teorias viajam nos contextos do capitalismo global e da colonialidade do poder. Se a adequação do conceito pós-colonial dependerá do lugar de enunciação ao qual se dirige, torna-se crucial atentarmos para outra estratégia igualmente relevante e que só recentemente encontrou eco nos debates feministas – refiro-me à estratégia de tradução cultural que acompanha a prática feminista de politização do lugar e de descolonização do saber.

Segundo a análise incisiva de Slater (1998), um estudo sobre os circuitos globais do conhecimento poderá revelar, a partir de uma perspectiva pós-colonial, três dados importantes. Primeiro, que as teorias que utilizamos são heterogêneas e seu aparato conceitual resulta de hibridismos entre construtos endógenos e importados. Segundo, que a forma como nos relacionamos com essa heterogeneidade está influenciada por nossa postura teórica e nosso lugar de enunciação (em seu sentido amplo). Por exemplo, um estudo das práticas de citações nos periódicos revela que intelectuais do norte citarão intelectuais do sul que compartilhem suas perspectivas analíticas e ideológicas. Assim, temos um processo de inclusão e exclusão que é parte de outro procedimento mais amplo de controle do conhecimento – o qual também

está articulado a debates acadêmicos hegemônicos influenciados/condicionados pelas circunstâncias políticas das instituições e dos países nos quais estão imersos. Precisamos aqui traçar as redes complexas que ligam centros de estudos no sul e no norte. Não há mais a possibilidade de encontrarmos periferias não contaminadas e produtoras de autenticidades alternativas. Torna-se necessário entendermos como diferentes marcos interpretativos estão enraizados em circunstâncias históricas, discursivas, institucionais e políticas mais amplas.

A terceira observação enfatizada por Slater (e que reflete o posicionamento de Richard e Franco, citado anteriormente) é a de que precisamos abandonar a visão colonialista de que o sul somente produz cultura para o consumo antropológico do norte global – e buscarmos entender como a produção de intelectuais no sul (que, por sua vez, responde a especificidades locais) cruza (ou não) fronteiras geopolíticas. Para tal, há a necessidade de reflexão sobre o lugar de enunciação dos/as que produzem conhecimento em relação ao poder hegemônico dos cânones ocidentais teóricos, bem como sobre as estratégias de tradução desse conhecimento.

É importante salientar que muitos desses teóricos/as citados acima mencionam a tradução cultural como prática inerente à crítica pós-colonial. Muitas vezes concebida como processo de transculturação, a lógica cultural da tradução (com a qual venho trabalhando nos últimos anos em relação à articulação de feminismos transnacionais) <sup>4</sup> fala do processo de deslocamento da noção de diferença para o conceito de *différance* - segundo Hall (2003, p. 74), “um processo que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade.” Tradução, para Homi Bhabha (1997, p. 14-15),

[n]ão é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores. (...) Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois negociar com a ‘diferença do outro’ revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação.

É, então, para a questão das estratégias de tradução dentro do feminismo que me voltarei no restante desse ensaio.

### **Feminismo e tradução: rumo à descolonização do saber**

O conceito de tradução – em sua acepção ampla, calcada em um paradigma ontológico, não apenas linguístico – se tornou central para

a teoria cultural. A virada tradutória, por assim dizer, mostra que a tradução excede o processo linguístico de transferências de significados de uma linguagem para outra e busca abarcar o próprio ato de enunciação – quando falamos estamos sempre já engajadas na tradução, tanto para nós mesmas/os quanto para a/o outra/o. Se falar já implica traduzir e se a tradução é um processo de abertura à/ao outra/o, podemos dizer que seu contexto é de hospitalidade. Nele, a identidade e a alteridade se misturam, tornando o ato tradutório um processo de des-localamento. Na tradução, há a obrigação moral de nos desenraizarmos, de vivermos, mesmo que temporariamente, sem teto para que a/o outra/o possa habitar, também provisoriamente, nossos lugares. Traduzir significa ir e vir (*'world'-traveling* para Lugones), estar no entre-lugar, enfim, existir sempre des-localada/o. Este ir e vir também inclui discursos e práticas feministas, que viajam através de lugares e direcionalidades diversos para se tornarem paradigmas interpretativos para ler/escrever sobre classe, gênero, raça, sexualidade, migração e a circulação de textos e identidades. A noção de tradução é invocada figurativamente para salientar como essas viagens estão imersas politicamente nas questões mais amplas da globalização e pressupõem trocas através de diferentes localidades, especialmente entre mulheres na América Latina e mulheres latinas nos Estados Unidos.<sup>5</sup>

Corajosamente traficando teorias feministas através de fronteiras geopolíticas e outras, feministas latino-americanas e latinas residindo nos Estados Unidos, por exemplo, desenvolvem uma política de tradução que se utiliza de conhecimentos produzidos pelos feminismos latinos, de cor, pós-coloniais no norte das Américas para iluminar análises de teorias, práticas, culturas e políticas no sul e *vice-versa*. A prática do *"world"-traveling* evidencia como a tradução transcultural é indispensável, em termos políticos e teóricos, para a formação de alianças feministas pós-coloniais/pós-ocidentais, já que a América Latina – entendida mais como uma formação cultural trans-fronteira e não como espaço territorialmente delimitado – deve ser vista como translocal. A noção de translocalidade possibilita, por sua vez, a articulação da colonialidade do poder/gênero em várias escalas (locais, nacionais, regionais, globais) com diferentes posições de sujeito (de gênero, sexual, etno-racial, de classe, etc.) constitutivas da identidade.

Alarcón (2003), em sua análise sobre o movimento chicano e a partir das intervenções das feministas chicanas, irá mostrar como a figura da índia Malintzin (La Malinche) é apropriada e traduzida por essas autoras na constituição do que chamaria de um sujeito feminista pós-colonial. La Malinche foi apropriada pelas feministas chicanas para

simbolizar, não a incorporação da traição ou da vítima (La Chingada), como era vista tradicionalmente, mas a mãe simbólica das filhas não-brancas, colonizadas, subalternas, híbridas do Novo México e que resistiram bravamente a seus opressores através do dom da linguagem e da prática da tradução/traição.

Em um artigo introdutório a um debate sobre mestiçagem, publicado na *Revista Estudos Feministas*, Costa e Ávila discorrem sobre a importância dos escritos de Anzaldúa em relação à nova mestiça como exemplo do que seria um sujeito pós-colonial feminino no espaço latino-americano. Marcado por uma subjetividade nomádica moldada a partir de exclusões materiais e históricas, o sujeito pós-colonial de Anzaldúa articula uma identidade mestiça que já antecipava a crítica descolonial ao pensamento binário e a modelos de hibridismo cultural ancorados em noções de assimilação e cooptação. Enfatizando que os terrenos da diferença são mais que nunca espaços de poder, Anzaldúa complica radicalmente o discurso feminista da diferença, inclusive da diferença colonial. Migrando pelos entre-lugares da diferença, mostra como esta é constituída na história e adquire forma a partir das articulações sempre locais – suas mestiçagens múltiplas revelam simultaneamente mecanismos de sujeição e ocasiões para o exercício da liberdade. Em um dos trechos mais citados e de grande força retórica de “La conciencia de la mestiza,” Anzaldúa (2005, p. 707-8) conclama:

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.). Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados.

Judith Butler, escrevendo sobre feminismo e transformação social, concebe a mediação tradutória de Anzaldúa, cruzando mundo e identidades, como uma prática de questionamento de nossas certezas epistemológicas em busca de abertura para outras formas de conhecimento



e de humanidade. Como enfatiza Butler (2004, p.228), Anzaldúa nos mostra que “é somente através de existirmos no modo da tradução, da constante tradução, que teremos alguma chance de produzir um entendimento multicultural das mulheres ou, de fato, da sociedade”.

Outros lugares no contexto latino-americano desses sujeitos subalternos femininos e pós-coloniais podem ser encontrados nos testemunhos de Rigoberta Menchú (Guatemala), Maria Carolina de Jesus (Brasil), Dometila Barrios de Chungara (Bolívia), nos escritos de Silvia Rivera Cusicanqui (Bolívia) e de Lélia Gonzales (Brasil), nas performances do grupo “Mujeres Creando” (Bolívia) e nos romances autobiográficos de Conceição Evaristo (Brasil), entre tantas outras, bem como em outros escritos e relatos que jamais chegarão aos cânones da academia,<sup>6</sup> principalmente na fase atual de desencanto com as promessas do testemunho como gênero literário ex-cêntrico dos anos de lutas pela democracia na América Latina.<sup>7</sup>

Gostaria de argumentar que o feminismo brasileiro, em sua articulação pós-colonial, precisa trazer para o centro de suas traduções figuras tradutoras e traidoras de qualquer noção de original, de tradição, de pureza, de unicidade, binarismos, etc. Porém, para isso seria necessário também confrontarmos radicalmente o racismo que insiste em emudecer nossas Malinches e mestiças, índias, negras, lésbicas e *queers*, nos seus vários lugares de enunciação. Já que, segundo Femenías (2006, p.107), “el futuro es claramente mestizo”, somente assim poderemos construir uma tradição de *pensamiento propio* feminista do pós-colonial latino-americano/brasileiro para preencher as lacunas do discurso pós-colonial vindo de outras latitudes, com suas práticas tradutórias, visando – por que não? – transformá-lo em outra coisa.<sup>8</sup> Invoco, à guisa de conclusão, outra vez as palavras de Femenías (2006, p. 108),

La lucha identitaria actual es, en buena medida, una lucha por la imposición futura de ciertas categorías. La reconceptualización de la cultura, la resignificación de la otredad, la posibilidad de repensarse como sujeto-agente autónoma son en consecuencia urgentes. Producto de una doble inscripción y, en consecuencia, subalternas conscientes, las mujeres [latino-americanas] negocian, intervienen, desplazan y se apropian de las estructuras que las someten, produciendo un *giro trópico* apropiativo a partir de su experiencia marginal-periférica. [...] Estar en un lócus inesperado – en ese lugar donde no se espera que estemos – nos inscribe en principio ya como sujetos-agentes. Es decir, primero nos reinscribimos y nos rearticulamos *contrahegemónicamente* a partir de lo cual, en un segundo momento, nos autoconstituimos como sujeto-agentes.



## Notas

1. Conforme Mignolo, a literatura do *Commonwealth* surge nas margens dos departamentos de inglês, nos anos 1960, numa tentativa de recriar um mundo onde a presença do império continuasse visível. Esse tipo de literatura produzido pelas ex-colônias, além de homogeneizar a experiência daqueles/as vivendo no *Commonwealth*, estabelecia hierarquias ao colocar a literatura inglesa como padrão para a avaliação das outras literaturas.
2. Para Walsh, o conceito de “outro” não se refere à noção antropológica de alteridade, mas sim às histórias, lutas, experiências e saberes construídos e vividos dentro do marco do colonialismo e de seus processos de subalternização e racialização (adicionaria nessa lista os processos de engendramento também). Este outro pensamento crítico (diferentemente do pensamento crítico de esquerda, que ainda se ancora nas histórias e experiências da modernidade/ colonialidade do poder) emerge a partir da diferença colonial e das lutas dos vários sujeitos subalternos. É exatamente essa diferença colonial que irá distinguir os *pensamientos propios* daquela crítica anti-colonial predominante na América Latina nos anos 1960 e 1970, a qual, segundo Walsh, está ainda associada com a esquerda e com intelectuais brancos/mestiços.
3. Por exemplo, Richard (2006) alerta que, na divisão do trabalho teórico, o sul aparece sempre como um espaço vazio (corpo concreto) para ser preenchido com o conhecimento do norte (a mente abstrata). Para Jean Franco (1989), a tendência em apagar o sul como produtor de conhecimento é acompanhada do reconhecimento de outros mundos não-ocidentais no que diz respeito à valorização de seus conhecimentos tradicionais, ou em relação a suas formas de resistência e mobilização política. Ou seja, o sul é apropriado pelos discursos acadêmicos do norte como um signifiante da tradição ou da perene resistência.
4. Ver Costa (2004).
5. Para uma exploração sobre a questão da tradução nos feminismos das Américas, veja Costa (2006).
6. Walsh (2007), em seu artigo aqui citado, faz referência a vários intelectuais indígenas (infelizmente, seus exemplos são todos masculinos) que estão redesenhando um pensamento crítico latino-americano descolonizado a partir da própria América Latina. O ensaio de Walsh faz parte de uma discussão mais ampla sobre o pensamento descolonial (*decolonial thinking*) publicada no periódico *Cultural Studies*, v. 21, n. 2-3, 2007.
7. Veja, por exemplo, os ensaios no livro organizado por Gugelberger (1996).
8. Seria muito interessante um projeto de pesquisa que fizesse um levantamento cuidadoso de autoras latino-americanas que articulam a problemática dos feminismos latino-americanos nos debates pós-coloniais (por exemplo, Silvia Rivera Cusicanqui). No Brasil, pesquisadoras como Simone Pereira Schmidt, Sandra Regina Goulart Almeida e Liane Schneider, entre outras, já apresentam valiosa contribuição em torno do feminismo pós-colonial nas Américas e nos países africanos de língua portuguesa.

## Referências

- ACHUGAR, Hugo. “Leones, cazadores e historiadores: A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento.” CASTRO-GÓMEZ e MENDIETA, Eduardo (coords.) *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 271-285.
- ALARCÓN, Norma. “Anzaldúa’s Frontera: Inscribing Gynetics.” *Chicana Feminisms: A Critical Reader*. Gabriela Arredondo, Aída Hurtado, Norma Klahn,; Olga Nájera-Ramírez e Patricia Zavella (eds). Durham: Duke University Press, 2003, p. 354-369.

- ANZALDÚA, Gloria. "La conciencia de La mestiza/ Rumo a uma nova consciencia." *Revista Estudos Feministas* 13.3 (2005), p. 704-719.
- ASHCROFT, Bill. *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*. London: Continuum International Publishing, 2001.
- BHABHA, Homi. "The Voice of the Dom: Retrieving the Experience of the Once-Colonized." *Times Literary Supplement* n. 4923 (August 8, 1997), p. 14-15.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- COLÁS, Santiago. "Of Creole Symptoms, Cuban Fantasies, and Other Latin American Postcolonial Ideologies." *Publications of the Modern Language Association of America* 110.3 (1995), p. 382-396.
- CORONIL, Fernando. "Elephants in the Americas? Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization." In: Moraña, Mabel, Dussel, Enrique e Jáuregui, Carlos A. (eds.) *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008.
- COSTA, Claudia de Lima. "Lost (and Found?) in Translation: Feminisms in Hemispheric Dialogue." *Latino Studies* 4 (2006), p. 62-78.
- \_\_\_\_\_. e Ávila, Eliana. "Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença." In: *Revista Estudos Feministas* 13.3 (2005), p. 691-703.
- \_\_\_\_\_. "Feminismo, tradução, transnacionalismo." *Poéticas e políticas feministas*. \_\_\_\_\_ e SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p.187-196.
- DESAI, Gaurav and NAIR, Surpiya (eds.). *Postcolonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization." In: LAZARUS, Neil (ed.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 221-240.
- FEMENÍAS, Maria Luisa. "Afirmación identitaria, localización y feminismo mestizo" *Feminismos de París a La Plata*. FEMENÍAS, Maria Luisa (coord.). Buenos Aires: Catálogos, 2006, p. 97-125.
- FRANCO, Jean. *Plotting Woman: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- FRANKENBERG, Ruth e MANI, Lata. "Crosscurrents, Crosstalk: Race, Postcoloniality, and the Politics of Location." *Contemporary Postcolonial Theory*. MONGIA, P. (ed.). London: Arnold, 1996, p. 347-364.
- GOLDBER, David Theo and QUAYSON, Ato (eds.). *Relocating Postcolonialism*. Oxford: Blackwell, 2002.
- GUGELBERGER, Georg M. (eds.). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KLOR DE ALVA, J. Jorge. "The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of 'Colonialism,' 'Postcolonialism,' and 'Mestizaje'." Tradução de Adelaine La Guardia Resende. In: *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. PRAKASH, Gyan (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 241-275.
- LUGONES, María. "Heterosexualisms and the Colonial / Modern Gender System" en *Hypatia* 22.1 (2007), p.186-209.

- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony*, London: Sage, 1993.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories, Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MILLS, Sara. *Discourses of Difference: An analysis of women's travel writing and colonialism*. New York: Routledge, 1991.
- MORAÑA, Mabel, DUSSEL, Enrique e JÁUREGUI, Carlos A. (eds.). *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008, p. 396-416.
- PARRY, Benita. "The Institutionalization of Postcolonial Studies." *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. LAZARUS, Neil (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.66-80.
- QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade, poder, globalização e democracia." *Novos Rumos* 37 (2002), p. 4-28.
- RICHARD, Nelly. "Experiência e representação: o feminino, o latino-americano." *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 142-155.
- SHARPE, Jenny. *Alegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SLATER, David. "Post-colonial Questions for Global Times." *Review of International Political Economy* 5.4 (1998), p. 647-678.
- WALSH, Catherine. "Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge: Decolonial Thought and Cultural Studies 'Others' in the Andes." *Cultural Studies*, 21.2-3 (2007), p. 224-238.
- YOUNG, Robert. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell, 2001.
- YÚDICE, George. "¿Puede hablarse de la postmodernidad en América Latina?" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.29 (1996), p.105-128.



## (Re)pensando a História a partir da Literatura: *Meu querido canibal*, de Antônio Torres

**Resumo:** O presente artigo analisa a articulação entre discurso historiográfico e discurso literário feita por Antônio Torres em *Meu querido canibal* (2000). Nesse romance, o autor resgata a figura de Cunhambebe, líder indígena da Confederação dos Tamoios, ao mesmo tempo em que denuncia aspectos nada heroicos de personagens consagradas pela história oficial. Ao “canibalizar” o discurso histórico, Torres desconstrói estereótipos e leva o leitor a refletir sobre o Brasil colonial e contemporâneo.

**Palavras-chave:** literatura e história; alteridade; identidades.

**Abstract:** This paper presents an analysis of Antonio Torres’s articulation of the historiographical and the literary discourses in *Meu Querido Canibal* (2000). In this novel, the author both recovers the story of Cunhambebe, an indigenous leader from the Tamoios Confederation, and reveals some less than heroic aspects of well-known official historical characters. By “cannibalizing” the historical discourse, Torres deconstructs stereotypes and allows the reader to re-think about the colonial and the contemporary Brazil.

**Keywords:** literature and history; alterity; identities

### 1. Introdução

Em sua análise dos múltiplos desdobramentos epistemológicos ocorridos nas últimas décadas, Rita Terezinha Schmidt observa um “deslocamento substancial da definição de literatura como arte ou objeto estético para a noção de literatura como produção estético-escritural” e sublinha que, contemporaneamente, “aprofundam-se questões sobre a relação da literatura com representações culturais, com modos de subjetivação e com a constituição de identidades” (SCHMIDT, 2008, p. 127-129). Na mesma perspectiva, Roberto Da Matta considera a obra literária como um texto decorrente de uma matriz cultural, um discurs-

so de natureza etnográfica, e ressalta a especificidade do contexto brasileiro: “[...] se o texto literário ‘contava’ uma sociedade, no caso brasileiro, no qual eram poucos os estudos especificamente sociológicos da sociedade como tal, o texto literário de fato fazia falar a sociedade” (DA MATTA, 1993, p. 49).

Para além daquilo que a literatura fala, também o que ela cala é revelador das características da sociedade a que se relaciona. No que tange à literatura brasileira contemporânea, Regina Dalcastagnè (2008), que estuda as relações interétnicas e interroga-se sobre o papel e o lugar reservado aos negros em 258 romances brasileiros publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, entre 1993 e 2008, constata sua posição minoritária e marginal face aos narradores e protagonistas “brancos”. Os resultados estatísticos dessa pesquisa são extremamente significativos também no tangente aos indígenas, que representam apenas 1,5% dos protagonistas.

Publicado pela editora Rocco em 2000, no ano das “comemorações” do assim chamado “Descobrimento do Brasil”, o romance **Meu querido canibal**, de Antônio Torres (1940-), tem como protagonista Cunhambebe, guerreiro tupinambá que foi o primeiro líder da Confederação dos Tamoios – congregação de vários povos indígenas que, durante mais de dez anos (1554-1567), resistiram ferrenhamente ao invasor português. Já que, para Antônio Torres, “o[s] romance[s] conta[m] a história secreta das sociedades” (SELJAN, 20006), que relações o autor estabelece entre literatura e história em *Meu querido canibal*? Que aspectos de Cunhambebe são trazidos ao leitor do século XXI? Como são apresentados os heróis da história “oficial”? Torres tece vínculos entre o passado e o presente do Brasil ou focaliza apenas o período colonial? Tais são as questões que orientam as reflexões que desenvolvemos a seguir.

## 2. Resgate do herói canibal

A leitura do breve capítulo inaugural (TORRES, 2000, p. 9-10) permite definir as bases do projeto literário e o pacto de leitura apresentados por intermédio do narrador, cujo discurso se propõe a reabilitar Cunhambebe em sua condição de protagonista (“um vencedor”, “um herói cuja memória perdeu-se”) da história de resistência à ocupação do Brasil (“[...] nos anos 500, no século das grandes navegações – e dos grandes índios”).

Desde o *incipit* (“Era uma vez um índio”), a fronteira entre discurso literário e discurso histórico é problematizada, efeito corroborado pela

utilização dos vocábulos “lendas”, “fábulas”, “legenda”, “história” e “história oficial” no espaço de poucas linhas. O narrador lembra que o extermínio dos ameríndios acarretou o silenciamento de sua cultura, veiculada oralmente, e sublinha a parcialidade e a desmesura das narrativas dos colonizadores: “Se sabemos alguma coisa a respeito deles, é graças aos relatos daqueles mesmos brancos, quase sempre delirantes, pautados pelo exagero e eivados de suspeição [...]”. Se o próprio discurso historiográfico é pouco objetivo, o discurso do narrador vai ainda mais longe, inscrevendo-se voluntariamente na articulação entre realidade e ficção. Embora alegue se apoiar em textos oficiais, o narrador adverte que deles faz uma interpretação crítica e livre, imbuída de seu próprio imaginário, fruto da miscigenação:

[...] um desvario tresloucado de que não está imune o narrador que vos fala (herdeiro do sangue e das fábulas de uns e outros), ao recorrer às fontes de antanho, os alfarrábios de um romantismo tardio, para postar-se, de peito aberto, como um extemporâneo neo-romântico exposto às flechadas da história oficial, essa velha dama mui digna, aqui sujeita aos retoques da nossa indignação. Há algo de lúdico nesta expedição, porém. O simples prazer de acrescentar alguns pontos a outros contos já contados (TORRES, 2000, p. 9).

Ao longo do romance, laivos românticos são mesclados à ironia e ao deboche que lembram o tom de certas obras do modernismo. O narrador refere-se aos colonizadores europeus (sejam eles portugueses, franceses ou holandeses) de modo mordaz, preferindo, ao abordar os indígenas, certa glorificação que, habilmente dosada, alcança um efeito humorístico certo.

O preenchimento das lacunas da memória oficial por meio do resgate literário de Cunhambebe realiza-se por intermédio da canibalização de discursos históricos e literários, em uma alusão evidente à herança antropofágica deixada pelo movimento modernista brasileiro, proposta reivindicada desde o próprio título do romance, **Meu querido canibal** (cf. RASSIER, 2012).

Nessa perspectiva de (des)construção contínua, cabe atentarmos aos recursos de que Antônio Torres lança mão ao elaborar seus personagens (TORRES, 2007). Observamos que, no segundo capítulo, consagrado à apresentação de Cunhambebe, o narrador assume um tom enaltecido que dialoga com a estética do romantismo, subvertendo-a:

O índio se chamava Cunhambebe. [...] Não o imagine apenas um edênico bom selvagem – e nu, ainda por cima, sem nada a lhe cobrir as vergonhas etc. – ,

senhor das selvas e das águas, da caça e da pesca, a viver na era da pedra lascada, em paz com os homens e a natureza; um ser contemplativo debaixo de milhões de estrelas, e a mirar o céu para adivinhar sinais de tempestade (TORRES, 2000, p. 11).

A ênfase recai a seguir sobre a bravura e o canibalismo do chefe tupinambá. Evocada sob sua forma ritualística, a antropofagia implica um código de honra, atenuando o caráter “bárbaro” que pode assumir aos olhos do leitor “civilizado”. A sua superioridade face a outros indígenas acrescenta-se, no terceiro capítulo, o êxito de seu combate aos portugueses, apesar de sua nítida desvantagem face ao poderio militar lusitano. O narrador encerra o retrato do herói sublinhando o respeito e o temor que Cunhambebe inspirava aos invasores brancos.

Em um segundo momento, o narrador interessa-se pelas referências ao guerreiro tupinambá encontradas em textos históricos. Graças ao frade francês André Thevet, Cunhambebe tornou-se famoso em terras europeias, como um “grande rei selvagem, o mais temido de todo o país, [...] homem com grandes brilhos de virtude ocultos por trás de sua enorme brutalidade” (Torres, 2000: 25), tendo sua estampa incluída em **Les vrais portraits et vies des hommes illustres** (1584). A reprodução dessa ilustração abre o romance de Torres, constituindo uma falsa folha de rosto e intensificando o entrelaçamento de ficção e realidade. A esse respeito, vale lembrar que, na época de Thevet, os indígenas eram retratados por artistas que nunca os haviam visto e os representavam a partir de relatos alheios, enquadrando suas imagens em moldes característicos da Antiguidade ocidental. Por outro lado, o romance denuncia que o espaço reservado a Cunhambebe pela historiografia é mínimo, não mais que “escassas linhas ou notas de pé de página” (TORRES, 2000: 38), sendo nitidamente pejorativa a perspectiva sob a qual é mostrado, como ilustra a citação que o narrador retranscreve entre aspas, retirada de suas “leituras canibalizadas”, listadas em nota ao final do romance:

Este índio foi o tipo do selvagem na sua expressão mais repelente. Tinha ele uma força e uma estatura e uma corpulência de Cíclope, uma coragem de bruto obcecado, uma dureza e ferocidade de monstro. Em outras condições, daria um Átila, talvez ainda mais devastador. Desvanecia-se de abalar a terra com o seu tropel. Nunca perdoou a um português (TORRES, 2000, p. 38).

Já nos capítulos 10 e 11 (TORRES, 2000, p. 41-47), o discurso do narrador acrescenta elementos aos fatos já contados – conforme anunciara



nas primeiras linhas da narrativa –, utilizando expressões que remetem à versão supostamente verídica veiculada pelo discurso historiográfico (“fiquemos com a versão oficial”, “o certo é que [...]”), ao mesmo tempo em que o parodia, criando diálogos entre tupinambás e seus prisioneiros, ou ainda entre Cunhambebe e o alemão Hans Staden. Esses diálogos, em que o canibalismo ocupa lugar de destaque, evidenciam uma nítida oposição entre a atitude dos guerreiros indígenas perdedores (“A carne dos vencidos tinha o sabor da coragem”) e o comportamento do europeu (“O alemão vivia rezando e choramingando e se borrando de medo”).

As referências à atuação de Cunhambebe enquanto primeiro líder (entre 1554 e 1555) da Confederação dos Tamoios encontram-se nos capítulos 13 a 15 (TORRES, 2000, p. 51-58). Inspirador de medo e respeito, com uma “voz medonha que ecoava como um terremoto”, a invencibilidade do guerreiro é atribuída a seu talento de estrategista, já frisado pelo narrador. Sua retidão também é enfatizada (“Todos sabiam que quando Cunhambebe firmava um pacto, jamais deixava de cumpri-lo. Cabeça dura, sim. Mas homem de palavra”).

No capítulo 12, o narrador descreve aspectos menos gloriosos de Cunhambebe, sem no entanto deixar de relativizá-los através da crítica sutil, mas severa, que faz aos europeus cristãos, aos olhos dos quais o heroico tupinambá seria culpado dos pecados de ira, soberba, luxúria e gula: esses mesmos cristãos teriam intencionalmente provocado sua morte, consequência de uma epidemia (“A velha história das roupas e panos impregnados de vírus [...]").

A terceira parte do romance (TORRES, 2000, p. 115-183), ambientada no ano 2000, trata da viagem do personagem-narrador à região onde Cunhambebe viveu, Angra dos Reis, em busca de vestígios da história do grande guerreiro na memória dos habitantes e das instituições oficiais. O resultado dessa investigação é flagrante. Apesar de seu nome estar associado a uma loja de material de construção, a uma escola, a uma rua, a uma ilha e a um distrito, pouco resta daquele que foi um dos primeiros heróis brasileiros. Embora o diretor do Patrimônio Histórico de Angra dos Reis se interesse pela historiografia e pelas homenagens dos alunos ao patrono da escola, e embora institua o Dia do Patrimônio como data comemorativa dos feitos de Cunhambebe, tais esforços se revelam vãos face ao esquecimento em que caiu o líder tupinambá. Efetivamente, o personagem-narrador constata que os cidadãos sabem vagamente que Cunhambebe foi um indígena, ou o identificam pejorativamente como um canibal, ou simplesmente o desconhecem. No âmbito institucional, a situação é similar. Na escola que

leva seu nome, o quadro que recapitula seu percurso contém informações errôneas:

Em seu gabinete atulhado de pastas e livros, dona Salvadora tira um quadro da parede. Há nele um texto datilografado, protegido por um vidro. Embora a intenção desse texto seja a de exaltar a figura de Cunhambebe, o que se lê é uma mistura de alhos com bugalhos. [...] Eta samba dos historiadores doidos, você pensa, exasperado." (TORRES, 2000, p. 174).

Os únicos interlocutores que possuem informações sobre a importância do papel desempenhado por Cunhambebe na história do Brasil são o jovem cacique guarani e o diretor do Patrimônio Histórico, o que dá um pouco de alento à exasperação do personagem-narrador:

- Délcio, o que é que Cunhambebe significa para você?

Ele responde de bate-pronto, sem titubear:

- A resistência.

Bom, nem toda a história está perdida, você pensa." (TORRES, 2000, p. 172; 159).

Mas não é apenas através de Cunhambebe que o narrador de **Meu querido canibal** (re)pensa a História.

### 3. Vencedores nada heróicos

Procedendo a "retoques" na historiografia, motivados pela indignação à qual alude no capítulo inaugural, o narrador (des)constrói um bajulado personagem que, contrariamente a Cunhambebe, permanece bastante vivo na memória dos brasileiros. Trata-se de José de Anchieta, que é descrito em **Meu querido canibal** como um exemplo emblemático da cupidez, da desumanidade e da traição que caracterizaria os invasores portugueses.

A (des)construção desse personagem é feita por meio de menções esparsas ao longo da primeira parte do romance (TORRES, 2000, p. 07-95), cujo impacto é no entanto intensificado graças a sua recorrência. Assim, o "Apóstolo do Brasil" é descrito como um "estranho padre", um "sacerdote-soldado", com "uma cruz numa mão e uma espada na outra", defensor ferrenho das chamadas "guerras justas". Apresentado como um lobo em pele de cordeiro, o talento retórico e a capacidade de persuasão desse "ladino" são destacados. No período em que permaneceu como refém dos indígenas, Anchieta teria sabido se tornar útil,

conquistando a simpatia de muitos, temendo apenas Aimberê – chefe da Confederação dos Tamoios após a morte de Cunhambebe –, o único a acertadamente desconfiar das promessas do jesuíta quanto ao cumprimento dos acordos feitos por parte dos portugueses, cujo respeito à palavra dada se revelaria um engodo. Não só eles traem os indígenas, como Anchieta revela um segredo ouvido em confissão para evitar um ataque surpresa à propriedade de João Ramalho, português próspero e sem escrúpulos.

Além de José de Anchieta, outros personagens presentes nas páginas da historiografia oficial são objeto de comentários do narrador. Dentre os portugueses, Mem de Sá e Estácio de Sá, vencedores da Confederação dos Tamoios, são evocados algumas vezes ao longo da narrativa. O governador-geral do Brasil é apontado como aquele que contribuiu de modo fundamental para a derrota dos indígenas, contra os quais seu sobrinho se mostrava impotente: “Foi aí que veio Estácio de Sá. Chegou, lutou e venceu. Mas os tamoios não se deram por vencidos. Dois anos depois, viria Mem de Sá com todo um poder de fogo ainda maior. O resto é o que se sabe” (TORRES, 2000, p. 94). O caráter analéptico dessa última frase remete a dois trechos. O primeiro deles reconstitui a intervenção do jesuíta, cuja duplicidade é sublinhada – “Quem convenceu Mem de Sá a liquidar os tamoios de uma vez por todas foi o jesuíta José de Anchieta, o que tinha por missão a evangelização e a pacificação dos índios”. O segundo trecho traz a descrição do “aparato protetor” do experiente governador-geral:

Foi assim (presumivelmente): A esquadra de Mem de Sá chegou à baía de Guanabara no dia 18 de janeiro de 1567. Compunha-se de três galeões vindos de Lisboa, sob o comando de Cristóvão de Barros, dois navios de guerra muito bem armados e seis caravelões. Com mais os navios de Estácio de Sá, essa esquadra constituía uma força à qual os nativos dificilmente poderiam resistir (TORRES, 2000, p. 59-61).

Tanto a ironia empregada na primeira citação para desmascarar a dissociação entre a implicação de Anchieta na guerra quanto a dúvida semeada no segundo trecho pelo advérbio que acaba com o caráter peremptório da expressão “foi assim” são exemplos de como o narrador desconstrói o discurso oficial. Outro recurso utilizado são trechos designados como “notas de rodapé”, nos quais heróis “oficiais” são relegados a um espaço “marginal” semelhante ao que a historiografia concede a Cunhambebe. Tomemos como exemplo a introdução à página consagrada a outro português: “Rodapé [...]. Ou: parágrafo para

algumas considerações sobre João Ramalho, um personagem típico do conquistador nos primórdios da colonização do Brasil". Contrastando com a admiração suscitada por esse "português impressionante" cuja "fama chegava a Portugal como a de um herói da raça", são denunciadas sua ambição, sua falta de escrúpulos e a prosperidade que obteve através do tráfico de escravos guaianeses e carijós para a Europa e através dos inúmeros filhos que teve com mulheres indígenas, os quais transformou na mão-de-obra de que necessitava. O trecho sobre João Ramalho encerra-se precisamente com um comentário que enfatiza a discrepância entre, por um lado, seus valores morais e sua conduta e, por outro, o reconhecimento oficial de que beneficia: "E virou nome de rua em São Paulo e pelo Brasil afora" (TORRES, 2000, p. 66-67).

Essa mesma crítica fundamenta a abordagem de outro personagem, o indígena Araribóia, chefe dos temimós escravizados no Estado do Espírito Santo, valiosíssimo aliado cujo auxílio na derrota dos tamoios lhe valeu recompensas materiais e prestígio social:

O rei de Portugal agraciou-o com o hábito de Cristo, a primeira condecoração concedida a um brasileiro. E fez mais: nomeou-o capitão-mor de sua aldeia. Ganhou também uma sesmaria, e uma pensão anual de 12 mil réis. [...] Araribóia foi contemplado com uma imensidão de terra, na qual hoje se assenta a cidade de Niterói. E ganhou novo nome, passando a se chamar Martim Afonso, e a vestir-se não mais como um índio, mas como um branco, com roupas trazidas de Lisboa (TORRES, 2000, p. 37; 58).

No entanto, em um adendo que identifica como outro "rodapé" da história, o narrador explicita que a integração do chefe indígena à sociedade portuguesa foi bastante relativa: Araribóia, ao ser recebido pelo governador, fora duramente recriminado por cruzar as pernas ao sentar-se diante de um representante da realeza. O narrador conclui o episódio com o seguinte comentário:

No caminho de volta, Araribóia poderia ter refletido sobre o abismo que os separava. Depois de toda a sua dedicação aos colonizadores, de todo o suor e sangue derramado por eles, e de também poder ser considerado um vencedor, como eles o eram, e com o seu apoio, sim, depois do tanto que fizera por eles, e de haver passado a ter um nome como os deles e a vestir-se como eles, tudo continuava como dantes: índio era índio, branco era branco. (TORRES, 2000, p. 60)

E complementa, ironicamente, parodiando a célebre frase de Machado de Assis: “Ao vencedor, a estátua” (TORRES, 2000, p. 60) – em uma alusão ao monumento erigido na entrada da cidade de Niterói. Aliás, na primeira menção que fizera à suposta glória de Araribóia, a validade de tais marcos da memória oficial já fora claramente anulada (“[...] estátua só serve mesmo para enfeitar praça e aparar titica de passarinho” – Torres, 2000, p. 37). Aprofundando ainda mais a relativização da historiografia oficial, o narrador traz à tona o ponto de vista dos vencidos, ao lembrar que “[...] o estatuado Araribóia [...] morreu com fama de herói dos brancos e traidor dos índios” (TORRES, 2000, p. 38). Na terceira parte do romance, que narra a viagem do personagem-narrador a Angra dos Reis ao final do século XX em busca de informações sobre Cunhambebe, ele habilmente sugere que os marcos históricos relativos a personagens pouco honrados podem, se devidamente interpretados, evitar que os abusos do passado caiam no esquecimento:

[...] esta rua era sombreada por palmeiras que lhe davam o nome e que um prefeito maluco mandou [derrubar]. Hoje, pensa-se que a homenagem não deixa de ser uma vingança. Espera-se que assim ninguém esqueça a ação predatória do insano administrador público (TORRES, 2000, p. 161).

É principalmente nessa terceira parte que são tecidos vínculos entre o passado e a época contemporânea. Ao seguir as “trilhas” de Cunhambebe, o personagem-narrador conversa com os caciques de uma comunidade guarani, interessando-se tanto pelo que sabem sobre o guerreiro tupinambá quanto pelas dificuldades enfrentadas pelas comunidades indígenas no Brasil de hoje. Se, por um lado, apenas as grandes linhas do percurso de Cunhambebe permanecem na memória de poucos indivíduos, por outro lado manifesta-se uma nítida consciência do contraste que se verifica entre o respeito dos indígenas e o desrespeito dos “brancos” à palavra dada e às promessas feitas, característica que permaneceria inalterada desde os tempos da colônia:

– No tempo dos tupinambás, Cunhambebe chamava os portugueses de ferozes, mentirosos, traidores e covardes. E vocês, como veem os brancos, hoje?  
– Até hoje na memória indígena vem essa coisa, porque os brancos têm muita conversa e muita burocracia pra enrolar os outros. Toda nação com que você conversar vai dizer isso. Nós índios não temos nada disso. Se o líder diz que vai fazer alguma coisa, ele faz e pronto. Nosso costume é esse. É uma tradição. (TORRES, 2000, p. 172-173).

Para além dos problemas com promessas jamais cumpridas por parte das entidades oficiais, na conversa entre o personagem-narrador e o jovem cacique guarani, fica patente que também a demarcação dos territórios que lhes pertencem representa a luta atual das comunidades indígenas: “vivem agora uma outra guerra: a dos gabinetes governamentais, onde tentam garantir seus usos e costumes, a sobrevivência e, naturalmente, a preservação da espécie” (TORRES, 2000, p. 173). A preservação de seus próprios costumes sem a rejeição dos recursos necessários à interação com os “brancos” exige que os indígenas estabeleçam um sutil equilíbrio entre tradição e modernidade, evitando tanto o ostracismo quanto a assimilação.

#### 4. Conclusão

Ao canibalizar o discurso historiográfico, Antônio Torres não só desmitifica heróis oficiais mas também coloca em primeiro plano o temível guerreiro tupinambá Cunhambebe, retirando-o das “notas de rodapé” às quais o relega o discurso construído pelos vencedores. Seu romance também denuncia fatos que o estereótipo do “canibal”, incessantemente repetido, pode ocultar, dentre os quais a violência do embate entre invasores europeus e indígenas. Violência que persistiu na repressão a insurreições populares como o Quilombo de Palmares, Canudos ou ainda o Contestado, como demonstra Oliven em sua obra pioneira (1988). Além desse silenciamento operado pela historiografia, Torres denuncia as dificuldades enfrentadas pelos indígenas contemporâneos, abordando em **Meu querido canibal** os dois aspectos da injustiça apontados por Nancy Fraser (1997) em seu estudo sobre os segmentos marginalizados da sociedade: a opressão econômica e a falta de reconhecimento das expressões culturais. Fica portanto claro que o combate à “colonização do imaginário” (GRUZINSKI, 1988) empreendido por Antônio Torres ultrapassa as fronteiras do literário e vai muito além da época e do caso específico de Cunhambebe.

#### Referências

- Da MATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 31, Brasília, janeiro/junho de 2008, p. 87-110.
- FRASER, Nancy. *Justice interruptus: critical reflections on the “postsocialist” condition*. New York: Routledge, 1997.

- GRUZINSKI, Serge. *La colonisation de l'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1988.
- OLIVEN, Rubens George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- RASSIER, Luciana Wrege. Réécriture et cannibalisation de l'Histoire par la littérature dans l'œuvre du Brésilien Antônio Torres. In MARTINIÈRE, Guy ; MONTEIRO, Eric (org.). *Les échanges culturels : nouvel enjeu des relations internationales entre les Amériques et la France*. Paris: Les Indes Savantes, 2012. No prelo.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 32, Brasília, julho/dezembro de 2008, p. 127-141.
- SELJAN, Zora. O romancista Antônio Torres e a conquista de uma linguagem. *Jornal de Letras*. N. 91, Rio de Janeiro, março de 2006. Disponível em: <<http://www.antoniotorres.com.br/entrevista10.html>> Acesso em 09 ago. 2011.
- TORRES, Antônio. Como se constrói um personagem. *Rascunho*, N. 87, Curitiba, julho de 2007, p. 04-05.
- TORRES, Antônio. *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.





## **A tradução cultural na literatura latino-americana**

**Resumo:** Neste artigo, a partir de noções elaboradas por Antonio Candido, Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar, compreende-se a literatura latino-americana como constitutivamente heterogênea, formada por âmbitos culturais distintos e línguas diversas, em comunicação e tensão constante, em que a tradução se revela como um processo chave para entender suas especificidades. Nesse sentido, é apontado o exemplo de escritores, como Guamán Poma de Ayala e José María Arguedas, que evidenciam em suas obras os processos de tradução cultural desenvolvidos no interior da literatura latino-americana.

**Palavras chave:** literatura latino-americana, heterogeneidade, tradução cultural.

**Abstract:** In this article, according to concepts elaborated by Antonio Candido, Angel Rama and Antonio Cornejo Polar, we understand the Latin American Literature as a constitutively heterogeneous, composed by different cultural spheres and languages, in communication and constant strain, in which the translation appears as a key process to understand its particularity. Thus, it is pointed out the example of writers like Guaman Poma de Ayala and Jose Maria Arguedas, who present in their works the cultural translation processes developed in the Latin American literature.

**Keywords:** Latin American literature, heterogeneity, cultural translation.

Neste artigo gostaria me aproximar aos poucos, com algumas ideias básicas, a um tema muito amplo que centra minhas pesquisas atuais: a tradução como prática na qual podem compreender-se algumas especificidades da literatura latino-americana.

Para isso, gostaria de tomar como ponto de partida as contribuições de três grandes críticos desta literatura: Antonio Candido, Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar. Estes três pensadores fundaram a moderna crítica literária latino-americana durante os anos sessenta, setenta e oitenta. Em 1980, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, organizou-se uma reunião de pesquisa

onde os três participaram junto com outros estudiosos. Em palavras de Beatriz Sarlo, que dedicou o número 8 da sua revista *Punto de Vista* ao encontro, foram discutidas nele “las dificultades expuestas por el corpus de la literatura latino-americana a una crítica que se esfuerza por pensar tanto la heterogeneidad como la unidad de textos, funciones y tradiciones culturales” (SARLO, 1980, p. 4). A renovação crítica que se dá nesse momento funda-se neste paradoxo, pensar a literatura latino-americana como uma unidade na diversidade de ‘textos, funções e tradições culturais’, entendendo-a como um processo dinâmico.

Uma das contribuições fundamentais de Antonio Candido no evento foi a firmação do conceito de sistema literário. Mas neste artigo quero retomar uma ideia mais geral que ele expressou em referência à Antropofagia no artigo “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. Nele, Candido integra o movimento antropofágico dentro de uma corrente constante na literatura brasileira constituída pela reflexão sobre o choque de culturas:

É difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald nunca formulou, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira desde a Colônia: a descrição do choque de culturas, sistematizada pela primeira vez nos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. O Modernismo deu seu cunho próprio a este tema, que de certo modo se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes; e num galho crítico, sarcástico e irreverente, cuja expressão maior foi a Antropofagia (englobando *Macunaima*). [...] Ele e Mário (mas não Bopp, que entrou por outro filão) exploraram com originalidade o tema básico do encontro cultural, manipulando o primitivismo de maneiras diferentes. (CANDIDO, 1995, p. 99-100)

Esse tema básico do encontro entre culturas diversas encontra-se também na literatura latino-americana, e faz da tradução um dos procedimentos essenciais. A formulação da Antropofagia a que se referia Candido mostra a centralidade do processo de tradução, ao situar a ‘devoração’ como forma de se relacionar com o estrangeiro e a modernidade. Esta devoração simbólica, ingestão e digestão do forâneo, constitui uma operação de assimilação crítica da diferença, que integra a tradução no cerne de seus processos criativos, como evidencia o ‘grito de guerra’ dos Antropófagos: “Tupi or not tupi, that is the question”. Este lema constitui a reivindicação do livre exercício da citação e mon-

tagem de fontes alheias como fonte de criação e conhecimento, e inaugura a analogia entre a devoração canibal e os processos de produção, circulação e apropriação cultural (JAUREGUI, 2008, p. 39).

Mas as relações que estabelecem os antropófagos não só se realizam em direção ao exterior; o impulso por traduzir e apreender culturas diversas refere-se também às diferentes expressões culturais do Brasil: “A antropofagia identifica o conflito existente entre o Brasil caraíba, verdadeiro, e o outro que só traz o nome. Porque no Brasil é preciso distinguir a elite, europeia, do povo, brasileiro. Ficamos com este, contra aquela” (*Revista de Antropofagia*, 2, nº 2). Entre os modernistas surge o interesse por captar um universo cultural que até esse momento tinha sido rejeitado, com referências na *Revista de Antropofagia* ao padre Cícero, Lampião, Piolim, o sambista Sinhô, e a recriação do universo popular tanto nos poemas de Jorge de Lima e Raul Bopp, como nos desenhos de Tarsila, Pagu, Di Cavalcanti ou Cícero Dias.

Desta maneira a Antropofagia enuncia de maneira afirmativa e emblemática o tropo do canibalismo como senha de identidade. Assim, a identidade brasileira se define não como essência, mas como um conceito relacional: no diálogo com a diferença, no gesto antropofágico, se define a identidade, como operação de apropriação criativa de bens culturais distintos, que reivindica uma iniciativa e compreensão de abaixo, e ao mesmo tempo uma distância, uma posição crítica e irreverente. Trata-se, como assinalou Haroldo de Campos, de um “nacionalismo modal, diferencial” (1992, p. 236). De forma excepcional nos anos trinta (em que os nacionalismos caminhavam perigosamente perto do fascismo), a Antropofagia situa a tradução cultural como a oportunidade de uma identidade dinâmica e compreensiva que, frente às diversas formas de imposição e dependência cultural, busca instituir novas relações de poder, em que as interações entre expressões culturais diversas não sigam uma única direção vertical, mas que se configurem em múltiplas trajetórias.

Por isso, apesar da caducidade de algumas formas vanguardistas, a Antropofagia continua sendo nossa contemporânea e é recuperada por alguns teóricos da tradução, como Haroldo e Augusto de Campos, Else Vieira ou Dora Sales, como perspectiva tradutória que, consciente dos fenômenos e pressões da colonização, que provoca a tensão e relação desigual de sistemas linguísticos e culturais, enfatiza a iniciativa ‘devoradora’ do tradutor e o processo de interação mútua, criação e compreensão intercultural que se produz na tradução (CHAUME; GARCÍA, 2010, p. 76-78).

A professora Dora Sales concebe a tradução vinculada ao conceito de transculturação que também procede da teoria literária latino-americana. Foi proposto nos anos setenta pelo crítico uruguaio Ángel Rama, que o tomou do antropólogo cubano Fernando Ortiz e o reformulou para a literatura na sua obra *La transculturación narrativa en América Latina*. Para Rama a transculturação narrativa quer dar conta do processo de incorporação e transformação de elementos culturais regionais e populares dentro de formas narrativas modernas, na tensão interna das sociedades latino-americanas entre regionalismo e modernização.

No seu livro, Rama assinala a transformação que sofrem as formas literárias regionalistas ao enfrentar-se com as inovações introduzidas pela narrativa urbana a partir da década de trinta. Para este crítico, neste momento o regionalismo expressa o conflito entre duas forças culturais diferentes, isto é, entre as sociedades regionais que procuram preservar seu conjunto de valores e tradições locais e a modernização imposta a partir das cidades. Rama procura entender este choque e as formas narrativas que produz a partir do conceito antropológico de transculturação enunciado por Fernando Ortiz: segundo ele o contato cultural não é passivo nem é efetuado em uma única direção, mas é dinâmico e no processo se produzem destruições, reafirmações e aquisições dos elementos em contato. Assim, os escritores que segundo Rama realizam este movimento transculturador são capazes de integrar, na sua obra literária, tanto a tradição como as novidades. No entanto, este processo não se reduz à simples síntese: os escritores transculturadores “não se limitam a um sincretismo por mera conjugação de contribuições de uma e outra cultura, mas compreendem que, sendo cada uma delas uma estrutura, a incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser obtida mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria (regional), apelando para novas focalizações dentro de sua herança” (RAMA, 2001, p. 215). Segundo Rama, este movimento transculturador encontra-se no processo criativo dos grandes romances latino-americanos de Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos e João Guimarães Rosa. Frente à diversidade linguística da América Latina estes autores optariam “pelo reconhecimento da necessidade de uma língua literária, específica da criação artística, que desenvolvesse um discurso linguístico homologante, no qual se pode perceber a absorção de um traço da modernidade” (RAMA, 2001, p. 219).

A consideração do material popular é uma das características fundamentais destes narradores:

Ter reconhecido a existência e a importância desse material é uma das particularidades desses escritores que testemunham seu processo de enraizamento nas culturas internas, voltadas para suas origens e substâncias da América Latina, porque só um contato muito estreito com seu funcionamento podia permitir-lhes dar atenção a elementos linguísticos e literários carentes de valorização artística. E ao mesmo tempo, só uma percepção estética renovada que vinha da modernização do continente podia autorizá-los a recompor sobre aqueles elementos um discurso superior que se confirmava e enfrentava os produtos mais hierarquizados de uma literatura universal. (RAMA, 2001, p. 237)

No entanto, da perspectiva crítica atual, que incorpora as contribuições do pós-colonialismo e dos estudos culturais, podem ser feitos alguns questionamentos a esta definição da transculturação, por relegar os elementos populares à falta de iniciativa e ao exotismo. Pois a teoria da transculturação ao integrar o indígena ou o popular em “um discurso superior” e “homologante” em certa maneira anula sua especificidade. Existe na transculturação uma intenção conciliadora que procura assimilar a constitutiva heterogeneidade cultural latino-americana a um corpus literário culto, unitário e homogêneo, que responde aos padrões da modernidade. Deste lugar, o latino-americano pode comparar-se com “os produtos mais hierarquizados de uma literatura universal”. Alberto Moreiras avalia a transculturação sublinhando precisamente isto: “É um modelo produtivo, mas é também um modelo que deve funcionar e mesmo se alimentar da rasura sistemática do que não cabe nele” (2001, p. 234).

A formulação da transculturação tem que ver com as necessidades políticas dos intelectuais dos anos setenta. Seu projeto cultural consistia na construção de um espaço identitário de resistência capaz de se opor à influência cultural norte-americana e a partir do qual poder integrar-se no processo modernizador sem perder a própria especificidade. No entanto, este projeto estava marcado por um conceito de integração nacional que tentava apagar os conflitos internos, a hegemonia dos intelectuais urbanos e a confiança na ideologia do desenvolvimento.

Todas estas ideias foram continuamente repensadas por Rama. Na última entrevista que ele deu antes da sua prematura morte em 1983, assinala a importância do fenômeno da plasticidade cultural, em termos próximos à Antropofagia brasileira:

Yo creo que es una hazaña de los pueblos del Tercer Mundo, la capacidad que tienen para transformar todo esto. Yo alguna vez dije que la operación que hacía Borges con la información universal para elaborar sus cuentos – vale

decir la manera en que él cita cosas reales, soñadas o inventadas; la manera en que él maneja la bibliografía y hace con ella cualquier cosa, transformándola en cuentos - era una operación de *bricolage*, [...] es lo que hace un indígena peruano al cual le traen las tijeras, que son para cortar, y las transforma en instrumento de música. Toda la música peruana india está hecha con instrumentos españoles, pero con ellos los indígenas han hecho otra cosa. Ese es el fenómeno de creatividad que me parece importante. La idea de esconderse y ponerse rígido dentro de las tradiciones no sirve de nada. El problema es esa plasticidad, esa capacidad para responder al desafío que presentan todos esos materiales y hacer con ellos una cosa nueva. (RAMA, In: DÍAZ, 1991, p. 29)

E a transculturação continua irradiando pensamento crítico. Assim, esta noção ressignificada nos anos setenta pela crítica literária de Ángel Rama, ganha atualidade no *Manifesto transculturale*, lançado em Roma em maio de 2011 pelo professor italiano Armando Gnisci, publicado em numerosos meios digitais, e no Brasil traduzido para o português por Patricia Peterle. Frente ao desgaste das noções de multiculturalismo e interculturalidade, Gnisci propõe explicitamente a recuperação do pensamento latino-americano como modelo e projeto:

A Transculturação ajuda a reconhecer como evidente a história particular de cada cultura para hibridizar com outras culturas e gerar novas formas “crioulas” e imprevisíveis. Assim como nos ensinaram Fernando Ortiz, Oswald de Andrade, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Walter Mignolo, Roberto Fernández Retamar, Eduardo Galeano, Sub-comandante Marcos, Leonardo Boff e tantos outros. O pensamento e a práxis transculturais indicam que isto acontece na mutualidade da troca e na transformação imprevisível, além da violência e do comando. Seguindo o pensamento latino-americano, queremos nos propor como aqueles que respondem pela parte europeia, em contraponto e em relação. Nós identificamos e articulamos o projeto da Transculturação em três movimentos, não tanto sucessivos, mas contemporâneos e coevolutivos: Descolonização, Crioulização e Mundialização, todas mútuas. (GNISCI, 2011, s/p)

Finalmente, a contribuição de Antonio Cornejo Polar para os estudos literários latino-americanos também está vinculada aos fenômenos de interação cultural no seio da literatura. Ele pensou questões vinculadas ao processo literário no Peru e a escritores como Garcilaso de la Vega Inca e, sobretudo, José María Arguedas. A noção crucial para Cornejo Polar é heterogeneidade, que para ele caracteriza a literatura latino-americana:

[...] uma literatura que somente se reconhece em sua radical e insolúvel heterogeneidade, como construção de vários sujeitos social e etnicamente dissímeis e confrontados, de racionalidades e imaginários distintos e inclusive incompatíveis, de linguagens várias e díspares em sua mesma base material, e tudo no interior de uma história densa, em cuja espessura acumulam-se e desordenam-se vários tempos e muitas memórias. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 296)

Esta definição nos leva à necessidade de ampliar o conceito de literatura, que até pouco tempo atrás só atendia às produções ‘cultas’ em língua europeia. “¿Qué pasa con las literaturas orales de América Latina?”, perguntava-se Antonio Cornejo Polar numa entrevista realizada por Beatriz Sarlo, junto a Ángel Rama, durante o encontro em Campinas. E constatava: “Han sido doblemente negadas: por un lado, con frecuencia, se las niega como literatura, a partir de un concepto de literatura culta que supone la escritura; y, por otra parte, se les niega la categoría de literatura nacional o latino-americana, puesto que no las incorporamos al conjunto de los textos” (CORNEJO POLAR, In: SARLO, 1980, p. 10). Estas afirmações envolvem a necessidade de um novo paradigma crítico para pensar a produção literária de América Latina que seja capaz de articular a tradição literária europeia com as formas autóctones nas suas diversas manifestações. No artigo “Unidade, pluralidade, totalidade: o corpus da literatura latino-americana”, Antonio Cornejo Polar assinalava:

A necessidade de repensar e reformular o corpus da literatura latino-americana deriva da certeza de que sua delimitação atual obedece, em última instância, a uma visão oligárquico-burguesa da literatura, visão que foi transmutada em base crítica quase axiomática, mediante operações ideológicas que só recentemente são discerníveis como tais. Deriva também da convicção de que o desenvolvimento real das contradições sociais na América Latina permite ensaiar outras alternativas que se vinculem aos interesses e à cultura populares. (2000, p. 25)

Para Cornejo Polar a tensão entre as esferas oral e escrita, entre criadores, públicos e setores de circulação distintos, entre funções e instituições literárias diversas, e, em última instância, entre imaginários e formas de expressar o mundo dissímeis, corresponde, no seio do processo literário, às fortes tensões sociais e históricas que caracterizam as sociedades profundamente desiguais da América Latina. Trata-se do



[...] conflito implícito numa literatura produzida por sociedades internamente heterogêneas, inclusive multinacionais dentro dos limites de cada país, ainda marcadas por um processo de conquista e uma dominação colonial e neocolonial que apenas uma vez, em Cuba, se pôde romper de maneira definitiva. Uma literatura produzida por sociedades assim constituídas não pode deixar de refletir e/ou reproduzir os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e sua dinâmica. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 21)

Nesta perspectiva, as concepções da tradução que salientam a questão do poder no âmbito cultural podem ser produtivas para a reflexão sobre a literatura latino-americana. Entre elas destacam as considerações de Gayatri Chakravorty Spivak, que vincula a tradução em um contexto pós-colonial a um imperativo ético, situado num limiar de impossibilidade:

A tradução é, portanto, não somente necessária, mas inevitável. Entretanto, na medida em que o texto guarda seus segredos, ela se torna impossível. A tarefa ética nunca é realizada de fato [...]

Fetichizar a língua aborígene não faz desaparecer essa tarefa fundadora da tradução. Às vezes leio e ouço que o subalterno pode falar em suas línguas nativas. Eu gostaria de poder ter essa autoconfiança tão firme e inabalável que têm o intelectual, o crítico literário e o historiador que, aliás, afirmam isso em inglês. Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida. É esse ato de ouvir-para-responder que se pode chamar de o imperativo para traduzir.

Frequentemente confundimos isso com ajudar pessoas em dificuldade, ou com pressionar pessoas para que aprovelem boas leis, até mesmo para que insistam, em nome de outra, que a lei seja implementada. Mas a tradução fundadora entre as pessoas é um ouvir atentamente, com afeto e paciência, a partir da normalidade do outro, o suficiente para perceber que o outro, silenciosamente, já fez esse esforço. (SPIVAK, 2005, p. 58)

A referência à crítica pós-colonial para pensar a literatura latino-americana se sustenta na persistência, após dois séculos da independência, de condições sociais e culturais de dominação, como apontava Antonio Cornejo Polar. É o que o sociólogo peruano Aníbal Quijano define com o termo colonialidade: um específico padrão de poder caracterizado pela “relación jerarquizada y de desigualdad entre tales identidades ‘europeas’ y ‘no europeas’ y de dominación de aquellas sobre estas, en cada instancia del poder, económica, social, cultural, intersubjetiva, política” (QUIJANO, 2000, p. 140).



As considerações da centralidade do encontro cultural na literatura latino-americana, assinalada por Antonio Candido, e das relações de interação cultural que fundamentam a noção de transculturação de Ángel Rama, juntamente com as implicações literárias da heterogeneidade constitutiva das sociedades latino-americanas, salientadas por Antonio Cornejo Polar, levam a apreciar a tradução como procedimento heurístico para compreender esta literatura.

Dentro da literatura latino-americana encontramos expressões literárias que evidenciam na sua constituição formal a tensão entre âmbitos culturais diversos e que respondem a uma vontade de diálogo e intercâmbio. Para estas obras a noção de tradução cultural é básica. Estas obras implicam a compreensão e re-escritura de elementos culturais distintos e também, em muitas ocasiões, a passagem de uma língua para outra. Estas expressões literárias, que não constituem a totalidade da literatura latino-americana, mas uma parte significativa, são aquelas que se implicam no diálogo cultural e linguístico, e tentam responder às tensões provocadas pela condição colonial, numa dinâmica de intercâmbios e reescrita de matriz tradutória. Desta maneira, a tradução pode ser entendida como um fazer, uma prática, assumida em diversos graus na literatura latino-americana e que explica algumas das suas especificidades.

Na região andina, os exemplos são abundantes. Paradigmático é o caso de Waman Puma, tradutor de profissão a serviço das autoridades coloniais do século XVII, que escreve uma longa carta ao rei espanhol Felipe III, a *Nueva corónica y buen gobierno*, relatando os desastres da conquista. Nesse documento extraordinário, as aproximações e relutâncias entre as culturas andina e ocidental são muito marcadas, do ponto de vista histórico (a concepção do tempo), cultural (a organização da vida, da religião, do espaço), linguístico (Waman transforma o espanhol num idioma híbrido, com frequentes interpolações do quíchua e fragmentos extensos sem tradução) e formal (o autor utiliza o gênero hispânico da *crónica*, mas interfere nele impondo a preeminência da imagem sobre a letra).

As obras de José María Arguedas e de Gamaliel Churata mostram também a importância destes procedimentos. Fora da área andina, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Wilson Bueno ou Augusto Roa Bastos poderiam ser estudados sob esta perspectiva.

O estudo da tradução cultural na literatura latino-americana teria pois, como objeto de pesquisa, aquelas construções literárias que tentam recriar e traduzir as práticas do outro-próximo latino-americano, e onde podem ser observadas atitudes diversas, desde a motivação ideo-

lógica a que responde a imagem da alteridade, ou a apreensão exotista de sua linguagem e costumes, até a procura no limiar da impossibilidade de uma aproximação receptiva. É nestas últimas produções onde a heterogeneidade constitutiva da cultura latino-americana põe à prova a língua, no sentido apontado por Walter Benjamin, e o esforço da tradução cultural permite, como assinala Homi Bhabha, que o novo entre no mundo:

Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, como “sobrevivência”, como Derrida traduz o “tempo” do conceito benjaminiano da sobrevida da tradução, o ato de viver nas fronteiras. Rushdie traduz isto como o sonho de sobrevivência do migrante: um interstício *iniciatório*; uma condição de hibridismo que confere poder; uma emergência que transforma o “retorno” em reinscrição ou redescrição; uma iteração que não é tardia, mas irônica e insurgente. Isto porque a sobrevivência do migrante depende, como afirma Rushdie, da descoberta de “como o novo entra no mundo”. (BHABHA, 1998, p. 311)

## Referências

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Volume 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, 2010.
- BHABHA, Homi K. Como o novo entra no mundo. O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provocações da tradução cultural. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláudia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CHAUME, Frederic; GARCÍA, Cristina. *Teories actuals de la traductologia*. Alzira: Bromera, 2010.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- DÍAZ CABALLERO, Jesús. *Ángel Rama o la crítica de la transculturación* (última entrevista). Lima: Lluvia Editora, 1991.
- GNISCI, Armando. Manifesto transculturale. Trad. Patricia Peterle. Disponível em: <http://armandognisci.homestead.com/manifeto.html>, acesso em 18 de mar. 2012.

- JAUREGUI, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2008.
- MOREIRAS, Alberto. O fim do realismo mágico. O significante apaixonado de José María Arguedas. In: *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláudia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. In: *Dispositio/n*. Ann Arbor, Michigan, v. 24, n. 51, p. 137-148, 2000.
- RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp: 2001.
- Revista de Antropofagia*, 2, nº 2. São Paulo: Metal Leve, 1976.
- SARLO, Beatriz. La literatura de América Latina. Unidad y conflicto. In: *Punto de vista. Revista de cultura*. Buenos Aires, ano 3, n. 8, p. 3-4, 1980.
- \_\_\_\_\_. Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar: tradición y ruptura en América Latina. *Punto de vista. Revista de cultura*. Buenos Aires, ano 3, n. 8, p. 10-14, 1980.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Trad. Eliana Ávila e Liane Schneider. In: *Ilha do desterro*. Florianópolis, n. 48, p. 41-64, jan./jun. 2005.



## **Cultura, política e literatura: a trama imbricada de Graciliano Ramos<sup>1</sup>**

**Resumo:** As relações entre cultura e política e literatura sempre existiram e formam uma trama imbricada de nós e teias. No século XX, os fios dessa trama se apresentam mais tensionados do que nunca, se se leva em consideração a primeira e a segunda guerra mundiais e os regimes totalitários. A partir dessa perspectiva, esse artigo visa refletir sobre a figura e a produção literária de Graciliano Ramos

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos, literatura e política, intelectual

**Abstract:** The relationship between culture and politics and literature have always been and form a imbricated net of nodes. In the twentieth century, the elements of this net are more tensed than ever, if one takes into account the first and second world war and the totalitarian regimes. From this perspective, this article aims to reflect on Graciliano Ramos's figure and literary production.

**Keywords:** Graciliano Ramos, literature and politics, intellectual

As relações entre literatura e história sempre existiram e deram corpo a um imbricado emaranhado. Toda manifestação artística, como pode ser a literatura, a pintura, a música, as artes plásticas, é gerada e carrega vestígios de seu próprio tempo, que é também um tempo histórico. Nessa perspectiva, portanto, os laços entre literatura e história mostram-se intensos. Contudo, é possível, ainda afirmar, que devido às transformações sociais, culturais, políticas que marcam e perfilam uma nova ordem desde o final do século XIX e o início do XX, esses fios na “era dos extremos” se entrelaçaram cada vez mais. A modificação e modernização dos espaços urbanos, a mistura entre os espaços do público e do privado, a experiência traumática da Primeira Guerra, a consolidação de regimes totalitários, na Europa e na América Latina, além da experiência-limite da Segunda Guerra são alguns momentos do espaço público – coletivo – que apresentam uma consequência muitas vezes direta no cotidiano do indivíduo. Sem contar o posicionamento

emblemático de Zola, com o *J'Accuse*, consequência das discussões sobre *caso Dreyfus*, no final do século XIX, que já assinalava um novo tipo de relação do escritor/artista com a sociedade e os poderes políticos e sociais. Um cotidiano, ou se se quiser uma experiência do vivido que passa a ser também elemento de reflexão; enfim, que é lido, representado e ressemantizado em diferentes códigos e linguagens.

Essa perspectiva de intensificação das artes com um plano mais “concreto”, como aquele social e histórico, pode ser vista a partir do pensamento de dois grandes filósofos que marcam a primeira metade do século XX e que tiveram repercussões mesmo fora das fronteiras de seu país. As figuras de Benedetto Croce e Antonio Gramsci são os exemplos dessa mudança de olhar. Mesmo sem entrar nos detalhes e pormenores, é possível, aqui rapidamente, traçar uma diferença no modo como eles concebem a arte e a relação desta com a sociedade. A famosa *Estética* crociana buscava identificar e isolar o “momento poético” dos demais momentos que integravam e formavam a obra literária. Esse “momento poético”, lirismo, ligado à filosofia do espírito, concebia a arte como conhecimento individual: intuição. A arte, portanto, está para Benedetto Croce ligada à intuição e não à reflexão.<sup>2</sup> Separação que fica ainda mais evidente na definição dada para a “vida do espírito”, dividida em duas esferas, a cognitiva e a política. Antonio Gramsci, quase trinta anos mais novo, de outro lado, com uma experiência de vida bem distinta da de Croce, em seus *Cadernos do Cárcere*, que só começam a ser publicados no final da década de 1940, aponta para uma outra perspectiva, na qual arte e sociedade caminham cada vez mais juntas. Se para Croce a arte é autônoma e o realismo não diz respeito à poesia, para Gramsci essa autonomia é relativizada, pois ela é também fruto de toda uma conjuntura e de um tempo. De fato, algumas de suas propostas e pensamentos, mesmo fragmentários, podem ser lidos por meio da relação binômica: arte e vida. Para ele, as atividades literárias e culturais devem uma forte ligação com as questões “mais vivas da sociedade”. Como se pode ver, duas abordagens e perspectivas diferentes, mas que, de certo modo, traduzem as discussões e transformações em voga nesse período.

Quando se pensa na trajetória e na produção literária e ensaística de Graciliano Ramos, não é possível deixar de pensar no binômio de relações entre literatura sociedade, “equação” que não despreza os elementos da história, na verdade eles são parte integrante dessa ligação – seja aquela individual seja aquela coletiva. Basta pensar, por exemplo, nas temáticas e nas estratégias narrativas propostas por Graciliano Ramos para seus romances, começando por *Caetés* (1933) e terminando com as

póstumas *Memórias do Cárcere* (1953). A essas publicações podem ser somadas, ainda, os textos escritos e publicados na imprensa brasileira e a atuação do escritor alagoano em diferentes jornais e revistas.

É dele a frase: “Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. O escritor está dentro de tudo o que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se de influências?”<sup>3</sup>. Graciliano Ramos com esta declaração admite que a arte – e, portanto, a literatura – tem uma função e que esta não se apresenta nem à margem nem desconectada daquilo que está à sua volta. Isto é: a literatura não é fruto nem é produzida no interior de uma torre de marfim; ela pode ser vista como o resultado de uma intensa ligação com o que se passa dentro e fora de casa, nas ruas, no meio das multidões, nos espaços públicos e privados; enfim, nos enlances e desenlances que fazem parte da experiência do vivido. A infância no sertão nordestino, a mudança para o sudeste e os trabalhos como revisor dos jornais *Correio da Manhã* e *O Século*, o retorno e o trabalho na loja da família em Palmeira dos Índios, os cargos de prefeito, de diretor da Imprensa Oficial do estado de Alagoas, de diretor da Instrução Pública e de inspetor do ensino secundário, o trabalho como jornalista e a experiência do cárcere, em meados da década de 1930, fazem parte, sem dúvida, da formação e amadurecimento do indivíduo e do escritor.

Uma atuação como a de tantos outros intelectuais brasileiros que colaboraram com o Ministério da Educação, dirigido por Gustavo Capanema, durante o Estado Novo. Só para lembrar, esse ministério nomeou como inspetores federais de ensino os seguintes nomes, além do de Graciliano Ramos: Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Henriqueta Lisboa, dentre outros.<sup>4</sup> Nomes que confirmam a ambígua e complexa relação que muitos intelectuais brasileiros tiveram com o Estado durante as décadas de 1930 e 1940. Uma relação de *cooptação* como definiu Sergio Miceli, em *Intelectuais à Brasileira*, mas que deve ser analisada com uma lente atenta para entender um pouco mais nessa complexa rede de relações intelectuais aqueles que “serviram” e aqueles que “se venderam”, para recuperar as palavras de Antonio Candido. Sem dúvida, como coloca Helena Bomeny: “No Brasil da era Vargas, o dilema da participação dos intelectuais na política teve no ministério de Capanema um de seus momentos memoráveis” (BOMENY, 2001, p. 105).

É na década de 1930, dado o aumento e a expansão do mercado livro, que a produção literária de ficção começa a gozar de uma aceitação maior – até então a poesia e a crítica dominavam as rodas culturais. Se essa produção tida como mais prestigiosa concentrava-se na zonas mais desenvolvidas e mais ricas do país, nos estados de Rio de Janeiro,

São Paulo, Minas Gerais, a produção do romance se dá nos centros mais afastados do *burburinho* intelectual. Esse “novo” gênero na literatura brasileira propicia, além do “reconhecimento” do país, uma maior interação e reinterpretação do mundo social, incluindo os espaços das províncias.

Os escritores que então investiram nesse gênero desde o começo de suas carreiras eram, em sua maioria, letrados da província que estavam afastados dos centros da vida intelectual e literária, autodidatas impregnados pelas novas formas narrativas e em voga no mercado internacional e que não dispunham dos recursos e meios técnicos a essa altura necessários aos que tivessem pretensões de sobressair na prática dos gêneros de maior prestígio da época (poesia e crítica literária). (MICELI, 2001, p. 159)

É, portanto, nesse tipo de produção que pode ser vista a atividade de Graciliano, que desde cedo caracteriza-se pelos fios existentes entre literatura e sociedade. Numa carta a João Cabral de Melo Neto, data de 17 de abril de 1942, ele ressalta que a poesia deve fazer parte, deve estar integrada, ao tempo do presente histórico – “nosso tempo” –, ideia logo reforçada por uma outra: a da vida como matéria prima para o trabalho. Entenda-se trabalho, aqui, como produção literária. Testemunhos que reforçam o depoimento da já citada entrevista de 1944, e posições que enfatizam a leitura de mundo proposta pelos novos romancistas. A escrita para Graciliano é comparável ao processo artesanal de lavar a roupa:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.<sup>5</sup>

A palavra tem um poder de comunicação, de criar um canal de comunicação com o leitor. Ela tem um ou mais significados que vão se delineando à medida em que a página é tecida. Palavra, matéria-prima,



que será empregada tanto nos textos jornalísticos quanto naqueles literários, duas atividades diferentes, mas afins e, talvez complementares, que exemplificam dentro do seu estilo preciso e “enxuto” o valor que ela possui.

É interessante, agora, ver como a historiografia literária brasileira leu a trajetória plural de Graciliano. O percurso pela literatura aqui proposto terá como base as leituras de Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, José Aderaldo Castello.

Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, Bosi apresenta o escritor alagoano a partir de duas palavras *tensão* e *conflito*. A primeira refere-se à relação entre o indivíduo *eu* e o mundo exterior, a sociedade, e a segunda representa o modo como essa relação se dá. Nesse sentido, para o crítico, o realismo de Graciliano não é “orgânico”, mas sim espontâneo. Poderia-se dizer que é fruto dessa relação com a palavra, elemento formal e significante.

[...] uma série de romances cuja descontinuidade é sintoma de um espírito pronto à indagação, à fratura, ao problema. O que explica a linguagem díspar de *Caetés*, *Angústia*, *Vidas Secas*, se momentos diversos que só terão em comum o dissídio entre a consciência do homem e o labirinto de coisas e fatos que se perdeu. E explica, em um outro plano, o trânsito da ficção ao nítido corte biográfico de *Infância* e *Memórias do Cárcere*. (BOSI, 1994, p. 402)

E ainda:

Daí parecer precária, se não falsa, a nota de regionalismo que se costuma dar a obras em tudo universais como *São Bernardo* e *Vidas Secas*. Nelas, a paisagem capta-se menor por descrições miúdas que por uma série de tomadas cortantes; e a natureza interessa ao romancista só enquanto propõe o momento da realidade hostil a que a personagem responderá como lutador em *São Bernardo*, retirante em *Vidas Secas*, assassino e suicida em *Angústia*. (BOSI, 1994, p. 402)

Afrânio Coutinho, por sua vez, enfatiza o uso da linguagem na obra de Graciliano Ramos, como sendo um instrumento mediador da realidade, para entendê-la e poder, então, representá-la. Além disso, aponta para a memória como sendo um elemento fundamental da poética do escritor. Ele chega ainda a definir Graciliano como “grande escritor” e “atento artesão”. Essa última expressão definidora reforça o trabalho “manual”, de cuidado e refinamento da palavra, já mencionado por Alfredo Bosi.

[...] a posição da linguagem como mediadora da realidade, o que implica para ele uma definição do escritor frente ao mundo que cria, a situação humana no entrechoque da sobrevivência social. São preocupações ora vinculadas ao nível da ficção ora apresentadas metalinguisticamente (COUTINHO, 1999, p. 391)

E ainda:

É a partir de *São Bernardo* que a memória assume em definitivo o papel de operador da sobrevivência do passado e elemento fundamental para a compreensão do presente e do futuro. Quer na sua exacerbação quer na sua anulação, é sobre ela que deposita as raízes da obra. (COUTINHO, 1999, p. 401)

Passa-se dos costumes para uma atitude mais reflexiva:

Graciliano Ramos coloca-se com essa obra bem no cerne do romance moderno, para o qual uma história, um estado de alma ou a descrição de costumes não é mais o que importa. Importa colocá-lo na vida, assumindo a condição humana, e nela o meio temporal em que o homem se debate e que é sua categoria principal. (COUTINHO, 1999, p. 404)

A linguagem caracterizada como plástica, relacionada ao silêncio, é ressaltada por José Aderaldo Castello, quando ao analisar de *Vidas Secas*, trata de “quadros” narrativos, nos quais a “pena substitui o pincel”. Castello mostra concordar com a visão dos demais críticos e historiadores quando assinala a linha memorialística de Graciliano Ramos, porém, para ele a memória é uma possível explicação para a “ausência de imaginação inventiva”. Dessa forma, dada tal ausência, o que resta é a representação do real que se concretiza a partir do filtro da reflexão. Uma reflexão ou autoreflexão que leva às conjecturas sobre o homem e sua condição:

Graciliano Ramos soube conduzir-se sob visão especulativa do visto e observado, em busca do seu sentido de comunhão universal. E impôs a si mesmo o despojamento da sentimentalidade e do lirismo efusivo, como meio seguro de captar o significado e as condições do condicionamento do ser, ou melhor, dos seres, os “viventes” naquela região. Ressaltaria neles a substância humana, tanto assim que, entre outras coisas, deu a necessária importância e destaque ao fatalismo que governa a conduta existencial do sertanejo nordestino. (CASTELLO, 1999, p. 322)

Nas três visões mencionadas e citadas acima, convergentes em alguns pontos, pode-se notar um aspecto fundamental que está ausente. A obra de Graciliano Ramos é lida e analisada a partir e dentro do limite – também físico – do texto literário. Nessas “amostras” não há uma “literatura vista longe”<sup>6</sup>, na qual a literatura é parte integrante de uma trama muito mais complexa que pode ser denominada de cultura. Nessas leituras propostas, não há uma interação ou integração entre o percurso, entendido num sentido mais amplo, de Graciliano Ramos e a sua produção literária. Graciliano, certamente, não é o único, é apenas um exemplo de como o complexo emaranhado das relações entre literatura e história pode se delinear.

Esse breve parêntese, aqui, serve para dar uma medida de como a concepção e a visão da arte e da sua produção sofre muitas transformações nessa primeira metade do século. Como já colocado, a necessidade de Graciliano de nos últimos escritos, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, propor como fio condutor e eixo-estruturador a memória é uma forma de refletir sobre os elos entre indivíduo e sociedade. Aspecto já está presente desde muito na sua formação e construção da poética; basta lembrar os emblemáticos relatórios de quando ele era prefeito em Palmeira dos Índios, que por serem inusitados tiveram até uma circulação na capital. Marques Rebelo os caracteriza como “relatórios gozadíssimos” e ao comentar o material lido afirma que depois das leituras de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, nada havia encontrado até então que chamasse tanto a sua atenção. É talvez ainda por causa desses relatórios inusitados que o editor carioca Augusto Schmidt entra em contato com Graciliano, e em 1933 é publicado *Caetés*. O segundo parágrafo inicial do relatório de 1930 já coloca em destaque a tendência à narrativa: “Isto é, pois, uma reprodução de fatos que já narrei, com algarismos e prova de guarda-livros, em numerosos balançetes e nas relações que os acompanharam” (RAMOS, 2011, p. 211). O escritor anuncia com estas palavras, portanto, que agora trabalhará os dados a partir de uma outra perspectiva.

Relatórios<sup>7</sup> de um prefeito, mas que nada têm da linguagem e do discurso político e burocrático, ao contrário, apresentam um estilo irônico e criativo, que já deixa entrever traços característicos do futuro prosador. Esse pode ser considerado mais um exemplo de como a trama entre cultura, política e literatura, desde cedo, permeia as atividades de Graciliano. Como afirma Hélio Pólvora: “Esses relatórios respondem pelo ingresso de Graciliano na literatura. Conheceram a fama, por pouco não entraram para o folclore. A prosa já era lapidar, o olho crítico emitia luz forte e cortante” (PÓLVORA, 2007, p. 224).

Uma outra atividade que deve ser lembrada é a participação do escritor na revista *Cultura política*, importante publicação do Estado Novo, ligada ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). *Cultura e Política*, como se sabe, tinha uma posição de destaque dentro do projeto político e ideológico do governo, dirigida por Almir Andrade, tinha como objetivos primários divulgar as transformações e mudanças no país e as novas diretrizes. Ao mesmo tempo em que revisa os textos de outros colaboradores, ele escreve assiduamente crônicas para a seção “Quadros e Costumes do Nordeste”. No total, de 1941 a 1944, Graciliano publicou 25 textos, sendo 18 na seção já mencionada, 4 textos em “Quadros e Costumes Regionais” e outros 3 em “Quadros Regionais”. Já pelos títulos dessas seções percebe-se a relação existente entre cultura, história e testemunho. Com efeito, são esses os três elementos que fazem parte e alimentam essas seções, que mostram e apresentam para o Brasil a realidade nordestina. O primeiro texto de Graciliano é acompanhado de um outro que o apresenta:

Escritor e romancista consagrado entre os melhores do Brasil de hoje, tendo enriquecido a nossa literatura de ficção com obras fortes e cheias de personalidade como *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas*, *Caetés*, e com numerosos contos que se publicam incessantemente nos grandes jornais da Capital da República e dos Estados – o autor desta crônica tomou a seu encargo fixar quadros e costumes da região do Brasil onde nasceu e viveu mais de trinta anos: o Nordeste. Neste número inaugural, ele nos dá um flagrante da grande festa popular – o carnaval – tal como decorre nas cidades do interior nordestino. É um pequeno pedaço desse Brasil que ainda foge do ímpeto renovador da civilização litorânea, desse Brasil tão diferente e tão grande...” (*Cultura Política*, 1941, p. 236).

Escritor já consagrado, apresentado e legitimado pelos seus livros, no fragmento acima, a Graciliano é proposto, de certa forma, a continuidade das suas temáticas e problemáticas, contudo agora num outro meio. Ora, pensar que essa colaboração prevê “fixar quadros e costumes da região do Brasil onde [o autor] nasceu e viveu mais de trinta anos: o Nordeste”, não é manter as suas reflexões e dar continuidade a um trabalho iniciado na década de 1930?

Graciliano parte do seu referencial, ligado à infância e ao Nordeste, mas não se limita a uma representação “mimética” dessa realidade. Na verdade, o que lhe interessa é o homem, a sua condição, a sua relação com os seus semelhantes e com a sociedade; seja com um narrador na primeira pessoa predominante em sua obras ou na terceira, como é o caso de *Vidas Secas*. Como coloca Luciana Stegagno Picchio:

[...] para Graciliano o centro permanece o homem e não a paisagem e, neste sentido, toda a sua obra, tenha como fundo o sertão sedento, ou reconstrua uma distanciada paisagem mítica individual (*Infância*), ou seja diário de sofrimento e abusos (*Memórias do Cárcere*, 1953), gira em torno do homem” (STEGANHO-PICCHIO, 1997, p. 532).

Esse olhar e interesse que tem como centro o homem provavelmente são o que o aproximam da leitura de Albert Camus, até chegar a fazer a tradução para o português de *La Peste*, publicada pela José Olympio<sup>8</sup>. O que poderia instigar o interesse de Graciliano em fazer essa tradução? O foco central de *A peste* é o homem e a sua relação com a sociedade, apesar de trazer alusões ao totalitarismo e abuso de poder. Jornalista e escritor argelino, imigrado para a França, apesar de tratar nesse romance de questões pontuais, que estão escondidas nas entrelinhas do romance, o centro de atenção de Camus é o “mundo hostil”, exemplificado na peste, símbolo de desumanização. Outro elemento a ser notado é o aspecto de crônica que se apresenta desde o início da narrativa, dado que também aproxima Camus de Graciliano. A crônica é uma forma de estabelecer entre a realidade e o mundo ficcional. Graciliano, como Camus nesse romance, em seus textos tende a retornar às suas origens, à múltipla experiência do vivido. E é exatamente por isso que as relações entre as esferas culturais, sociais e políticas se tornam elementos fundamentais para a construção de suas narrativas. A arte de representar, afirma Graciliano numa carta enviada à irmã Marili Ramos, comentando um conto escrito por ela:

[...] As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. (Apud, BUENO, 2006, pp. 244-245)

Se por um lado essas relações são necessárias e fundamentais de outro, não devem significar “subserviência ou escravidão” da arte, em relação aos posicionamentos ou “necessidades” do escritor. É bom lembrar, que mesmo num momento no qual a *cooptação* é uma realidade e uma forma de sobrevivência e o empenho é uma força motriz do ânimo geral, Graciliano condenará o uso da literatura como forma de propaganda. Para ele, o entrelaçamento entre arte e ideologia é praticamente inevitável, porém a interdependência pode ser e é daninha.

## Notas

1. É por esse tipo de leitura e visão que Croce irá criticar duramente as obras de Luigi Pirandello e Italo Svevo, por exemplo.
2. Entrevista cedida ao jornalista Ernesto Luiz Maia, publicada na revista *Renovação*, em maio de 1944.
3. Outros intelectuais brasileiros que tiveram uma atuação nessa “constelação Capanema” foram: Augusto Meyer, Sergio Buarque de Holanda, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Mário de Andrade, Cecília Meirelles, Cândido Portinari.
4. Entrevista concedida por Graciliano Ramos em 1948, disponível em <<<http://www.graciliano.com.br>>>. Acessado em 04 de setembro de 2010.
5. Para lembrar o título da obra de Franco Moretti.
6. Os relatórios datam de 1929 e 1930. Estão publicados junto com os textos escritos para a revista *Cultura e Política*, no volume *Viventes em Alagoas*.
7. Editora que durante o regime de Vargas publicou obras de boa parte dos romancistas Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, Ciro dos Anjos, Lúcio Cardoso. Além de ter também publicado os discursos de Getúlio Vargas: *A nova política do Brasil*.

## Referências

- BOMENY, Helena. “Infidelidades eletivas: intelectuais e política”. IN: \_\_\_\_\_. (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. São Paulo: Editora FGV, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo, Campinas: EDUSP, Editora da UNICAMP, 2006.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidades*, v. II. São Paulo: EDUSP, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil – Era modernista*. São Paulo: Global, 1999.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PÓLVORA, Hélio. “Viventes das Alagoas e Outros viventes”. In: RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RAMOS, Graciliano. Entrevista. Disponível em <<<http://www.graciliano.com.br>>>. Acessado em 04 de setembro de 2010.
- \_\_\_\_\_. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 2007
- REBELO, Marques. “Encontro com Graciliano”. In: RAMOS, Graciliano. *Relatórios*. Rio de Janeiro- Recife: Record/Fundação de Cultura Cidade do Recife, pp. 95-97.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

## **Traduzir o silêncio: história, ética e estética na obra de Paul Celan**

**Resumo:** O ensaio analisa a relevância da poesia de Paul Celan no contexto do segundo pós-guerra europeu, à luz do debate filosófico e cultural promovido pelos pensadores da Escola de Frankfurt, em particular abordando trechos das reflexões de Theodor Adorno. A poesia de Celan se afirma como uma importante alternativa ao silêncio e rigor ético em vigor na lírica e na reflexão filosófica vigentes num momento no qual a sociedade europeia ainda estava dominada pelo sentimento do horror provocado pelo impacto da barbárie que foi a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto.

**Palavras-chave:** poesia europeia; filosofia; história; holocausto

**Abstract:** The essay analyzes the relevance of Paul Celan's poetry in the context of the Second European Post-War, when occurred the philosophical debate promoted by the intellectuals linked to Frankfurt School, with especial regards to the reflections of Theodor Adorno. Celan's poetry represents an important alternative to silence and ethical rigor present in European poetry tendency and philosophical reflection at that time, when society was still dominated by feelings of horror provoked by the shock of the Second World War and Holocaust.

**Keywords:** European poetry; philosophy; history; Holocausto

Em 1924, um dos grandes poetas que se debruçaram sobre a condição existencial do sujeito atravessado pela crise ideológica e pelo niilismo da Europa do início do século XX, o poeta italiano Eugenio Montale publicava, na coletânea *Ossi di seppia* (2001, p. 61), os seguintes versos: “Não nos peças a palavra que acerte cada lado / não nos peças a fórmula que possa abrir mundos, e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo. Hoje apenas podemos dizer-te/ o que não somos, o que não queremos”<sup>1</sup>. Esses versos e os que compõem toda a coletânea manifestam o sentimento de ceticismo e de descrença quanto à possibilidade das palavras conterem fórmulas ou certezas que pudessem dar explicações sobre as inquietudes individuais e históricas das primei-

ras décadas do Século Vinte numa Europa recém-saída de um conflito mundial e irreversivelmente a caminho para um segundo, trágico conflito, cujas sementes ideológicas já se estavam espargindo dentro dos vários perímetros nacionais.

Os versos que encerram o poema representam o legado de uma consciência em negativo, de uma definição do livre arbítrio às avessas, que se dá o direito de manifestar-se enquanto sujeito que sabe o que não é e o que não quer. Essa consciência em negativo marcará e marcou o rumo da poesia europeia da primeira metade do século XX, conforme aponta Hamburger no livro *A verdade da poesia* (2007) e será o eixo fundamental a partir do qual surgirá outra grande voz poética do segundo pós-guerra, a do poeta romeno Paul Celan, que na data da publicação dos *Ossi di seppia* tinha apenas 4 anos e ainda não previa o rumo trágico que sua vida e a de milhões de pessoas – judeus e não-judeus – ia tomar dali alguns anos.

Servi-me nessa introdução da obra de Montale porque, apesar de os dois, o italiano e o romeno, estarem relativamente distantes em termos culturais, a elaboração do discurso poético dos dois se compenetra e conflui numa visão da realidade que parte do raciocínio montaliano dos anos vinte para chegar nas “sílabas torcidas e secas como um ramo” que escreveu Celan a partir dos anos cinquenta.

De fato, se Montale compôs toda sua obra em italiano, teve uma longa vida inteiramente transcorrida na Itália e uma trajetória pessoal que não ficou tragicamente marcada pelos eventos históricos do século XX, gozando de uma notoriedade e de um respeito no meio intelectual sempre crescentes até culminar na atribuição do Prêmio Nobel em 1975, Celan escreveu toda sua obra em alemão, a língua da cultura que esmagou sua família, teve uma trajetória pessoal conturbada em função dos repetidos deslocamentos geográficos e das adaptações forçadas a contextos sociais às vezes alheios, causados pela perseguição nazista, morreu suicida em Paris em 1970 aos 50 anos e foi muitas vezes injustamente acusado, por parte da crítica literária, de escrever uma poesia muito obscura e de explorar o trauma decorrente do extermínio judeu para “fazer arte”. Com isso, sua notoriedade como poeta se consolidou totalmente só após sua morte.

Nesse sentido, a trajetória pessoal de Paul Celan (cujo nome de nascimento é Paul Antschel) simboliza a trajetória humana da Europa que se depara com as invasões nazistas e as deportações dos judeus, mas encarna, sobretudo, a reviravolta estética e filosófica que se impôs no cenário cultural europeu a partir da metade do Século Vinte. Aliada a



essa trajetória particularmente significativa para pensarmos a revisão do sistema filosófico e cultural europeu da contemporaneidade, temos, na obra de Celan, a construção de um universo poético denso e profundamente humano, que se tornou foco de estudo e análise por parte de muitos intelectuais como Starobinski, Lévinas, Steiner, Derrida, entre outros, que reconheceram a grandiosidade do desafio abraçado pelo poeta.

O historiador Eric Hobsbawm já falara, no ensaio *A era dos extremos. O breve século XX* (1995) que este se caracterizava como “era das catástrofes”, em função da humanidade assistir a uma série de experiências de destruição em massa, o que ocasionou um questionamento radical e profundo dos valores “civilizatórios” e filosóficos da sociedade liberal burguesa do século XIX, valores que derrotaram ao se debruçarem sobre o século XX. Como consequência, o problema que herdaram intelectuais e artistas ativos desde o início do Século Vinte foi a reavaliação dos paradigmas da arte – e nesses, especificamente aqueles da poesia lírica – face à violência e à coerção político-cultural que tão profundamente marcou os fatos mais trágicos do vigésimo século europeu. Nesse sentido, a Escola de Frankfurt se empenhou em rever parâmetros que pudessem dar conta da nova realidade social, atravessada pelo valor do consumo e da “reificação social”, conforme apontou Adorno em inúmeros ensaios filosóficos. Deve-se às propostas geradas pela Escola de Frankfurt, e em particular às reflexões de Adorno, que a Teoria da Arte passa a articular-se necessariamente com a observação e discussão rigorosa de problemas que afetam a vida política de seu tempo.

É no cerne desse debate que se afirma a importância da poesia celaniana, pois esta surge como (única ?) resposta possível, dentro da cultura de língua alemã, à pergunta que perpassou o segundo pós-guerra, isto é, saber qual a função da lírica na crítica à desumanização promovida pelas experiências da barbárie como a que foi protagonizada mediante o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Diante da aporia sugerida por Adorno, quando da sua polêmica afirmação relativa à impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz, a tendência para o silêncio e a incapacidade de se sair do ponto zero no qual chegou a crítica à cultura beirou, de fato, a estagnação da cultura, a recusa da palavra.

Vejamos mais em detalhe o trecho do *dictum* adorniano:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último

estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas (ADORNO, 1998, p. 26)

Na perspectiva adorniana, que propunha uma mudança radical da concepção metafísica hegeliana da lírica (totalizante, auto-afirmativa, pura expressão da subjetividade, alienada da visão dialética), concepção essa que pautou os valores filosóficos desde o século XIX de uma cultura que os utilizou para gerar a barbárie – vale lembrar que o nazismo se alimentou e cultuou o Romantismo como forma de insuflar no povo valores patrióticos e paradigmas estéticos alheios à realidade – em prol de uma visão histórica da sociedade e da cultura, a função da cultura tinha que ser repensada e considerada central para que as fraturas e incompletudes do sujeito inserido na era capitalista pudessem expressar-se. E, mais do que expressar um mal-estar, a Arte assumiria uma função de crítica, pois ao manifestar uma tensão interna à obra de arte, essa representaria a tensão externa, da sociedade, ou seja: “os antagonismos não resolvidos na realidade voltam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16). Isso quer dizer, como explica Ginzburg, que

em um contexto marcado por conflitos, para uma perspectiva que se afasta do idealismo e da metafísica, a obra de arte pode interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência estética. A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagônica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente. (GINZBURG, 2003, p. 5)

Nesse sentido, a afirmação adorniana não parece desejar a exclusão da possibilidade de uma poesia após o impacto de Auschwitz, mas questionar a perpetuação de um modelo de cultura e pensamento que não zerasse com o modelo anterior e tentasse se reerguer a partir dos destroços, das sobras, das cinzas da história. O horror provocado pela Segunda Guerra Mundial não admitiria mais, para Adorno, uma representação idealista da realidade, com um sujeito lírico plenamente definido e constituído. A arte se tornaria possível, portanto, se necessária, isto é, se gerada como uma forma de resistência perante a realidade alienante e bárbara, e se constituída a partir de novos valores (não-totalitários) que falem de um sujeito fragmentário, provisório, em construção.

Eis porque boa parte da produção poética do segundo pós-guerra, e não somente na Alemanha, se viu atravessada por um viés de negatividade ontológico, uma discrição, certo pudor quanto à exposição do “sujeito lírico”. Um dos exemplos mais instigantes dessa produção poética pós-guerra nos parece a obra escrita pela poeta e filósofa austríaca Ingeborg Bachmann, cuja poesia incorpora através do resgate do simbolismo alemão, o questionamento da desumanização e cegueira constitutivos da sociedade a ela contemporânea.

No entanto, é Paul Celan o poeta que melhor encarna o clima cultural desse período, e é ele quem escreve uma obra que constitui a superação da aporia diante da qual muitos titubeavam, a partir do próprio Adorno. Com Celan, a tendência da poesia de voltar-se, negativamente, “para a exposição dos seus impasses” (GINZBURG, 2003, p. 6) assume sua face mais radical, abraçando totalmente o desafio de reinventar uma nova linguagem, um novo alicerce para a expressão poética. Celan propõe, desde seu primeiro livro, *Ópio e memória*, de 1952 (CELAN, 2009), uma modalidade de poesia que se quer, humildemente, como um testemunho da história, um testemunho pelos outros, porém, como observou Márcio Seligmann-Silva no prefácio, “um testemunho que sabe da impossibilidade de testemunhar pelos outros” (CELAN, 2009) isto é, uma tentativa utópica, de falar para aqueles que já não têm voz.

Podemos dizer que Celan assume o desafio de superar a histórica tentação do silêncio, pois se é com linguagem que se realiza a superação do trauma, através da prática terapêutica da narração, sua poesia, mesmo estando mais próxima do grito, insere-se nessa bolha de esperança e de instinto de sobrevivência não já da vida material (pois 6 milhões de judeus foram exterminados), mas daquilo que ainda sobra nos que permaneceram, apesar da humilhação nazista e da tentativa de desapropriá-los da autoestima e da dignidade: o seu cerne humano, a capacidade de produzir pensamento e linguagem. Nesse sentido, a resistência operada por Celan é a que vence o emudecimento radical, a inibição total da confiança na linguagem, sem, no entanto, afirmar qualquer verdade ou apostar na possibilidade de expressar totalmente o real ou de resgatar o tempo / memória dos que se foram. O silêncio eloquente presente nos poemas celanianos situa-se nesse frágil lugar de onde o sujeito, abalado e fragilizado pela barbárie, tenta se reerguer, sobreviver ao naufrágio.

Em uma imagem, poderíamos dizer que o que o poeta realiza com a linguagem poética é semelhante aos primeiros passos da criança que está aprendendo a caminhar. Levanta, anda, sorri, se entusiasma, cai, levanta, recai etc. Para a criança, o que está em jogo ali é uma outra

(nova) forma de inserir-se no mundo, de interferir nele e de ser moldado por ele. O poema “Stretto”, na coletânea *Prisão da palavra* (CELAN, 2009), remete à experiência dos judeus nos campos, mas aos poucos o poema se afasta do referencial direto para mergulhar na reflexão sobre a linguagem, numa rarefação metalinguística que é característica do livro *Prisão da palavra* e que revela o progressivo caminho de rarefação da humanidade e do *logos*:

Veio, veio.  
Veio uma palavra, veio,  
veio pela noite,  
queria brilhar, queria brilhar.

Cinzas.  
Cinzas, cinzas.  
Noites [...]  
(CELAN, 2009, p. 77)

O ritmo entrecortado entre a iluminação – a chegada da palavra, um acontecimento quase milagroso, no contexto dos campos, pois resgata o humano – e a súbita percepção das “cinzas”, metáfora obscura da morte e do ofuscamento da razão, marcam esse poema central na constituição da poética celaniana. A alternância entre o silêncio – impossibilidade de dizer, das palavras fluírem – e o engatinhar de um esboço de linguagem conferem ao poema um ritmo entrecortado, que preanuncia o tom da coletânea seguinte, publicada em 1963, *A rosa de ninguém*. Como observa Márcio Seligmann-Silva (*apud* CELAN, 2009, p.151), “a linguagem [celaniana] atravessa um ‘terrível emudecer’, cruza o ‘acontecimento’ para o qual não há palavra: ‘o local não é dizível’ [...] Celan quer limitar o sem-contorno, dar voz ao inexprimível”. O poema mais conhecido no qual essa tentativa de “dar voz ao inexprimível” se revela é, sem dúvida, “Todesfuge” / “fuga sobre a morte”, belíssimo poema no qual Celan dá voz aos judeus nos campos de concentração. Esse poema paradoxalmente contribuiu para tornar conhecido o poeta na Alemanha, mas o envolveu, após a difusão do *dictum* adorniano, numa polêmica relativa à suposta barbárie cometida por Celan em querer extrair prazer artístico a partir da dor e do trauma<sup>2</sup>. Já na coletânea *A rosa de ninguém* (CELAN, 2009), o poema “Salmo” retoma a tradição ritual da oração e da função ritualística da palavra – tão marcante na cultura judaica – para deslocar o referente religioso, “Deus”, totalizante, em prol de um desconcertante “ninguém”.

Vejamos o poema:

Ninguém nos molda de novo com terra e barro,  
ninguém evoca o nosso pó.  
Ninguém.

Louvado sejas, Ninguém.  
Por ti queremos  
florescer.  
Ao teu  
encontro.

Um nada  
éramos nós, somos, continuaremos  
sendo, florescendo:  
a rosa-de-nada, a  
rosa-de-ninguém.[...]  
(CELAN, 2009, p. 95)

A ironia, lacônica e melancólica, que perpassa o poema, revela a consciência dessa negatividade, já relatada por Hamburger, marco da época. Além disso, a ausência de um deus fundador da comunidade, no verso 1, registra a noção do naufrágio humano, mas também o grau de desumanização ao qual chegou a sociedade com o holocausto. A segunda e a terceira estrofes se constroem a partir da ambiguidade, pois elas podem ser lidas como uma mensagem de sobrevivência – a comunidade, apesar de tudo, resistiu, apesar de não ter nada e ninguém sobre quem se apoiar e em quem confiar – ou como uma mensagem em chave irônica de total desalento, uma vez que o abandono foi total, até em termos ontológicos e simbólicos.

Outra leitura possível se dá se considerarmos que o “nós” a partir do qual escreve a voz lírica se aplique com maior abrangência ao ser humano posto em xeque, independente do seu credo religioso e da sua descendência. A humanidade que está posta à prova, “após Auschwitz”, como observou Adorno, admitiria com esses versos o reconhecimento da sua fragilidade, da sua fertilidade vazia diante da história. No entanto, o reconhecimento dessa fragilidade representa o direito ao grito humano e o primeiro passo para que a sociedade se debruce criticamente sobre seus traumas.

Nesse sentido, talvez influenciado pela leitura da obra celaniana, Adorno voltará atrás em suas declarações e afirmará, anos depois do seu

*dictum*: “A dor perene tem tanto direito à expressão como o torturado ao grito: por isso pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz” (ADORNO, 1975, p. 362-363).

Definitivamente, tanto Adorno quanto Celan se posicionam contra a possibilidade de fazer de Auschwitz um “produto cultural”, tendência inscrita na nossa era capitalista. No entanto, Celan não mergulha no silêncio, preferindo o desafio de traduzi-lo, através de uma linguagem que enfrenta os seus fantasmas sem criar culpados ou vítimas, mas refletir além dos fatos circunstanciais para verificar como esses afetaram o pensamento. Interpreto então como tentativas de “traduzir o silêncio” os muitos poemas obscuros nos quais Celan não insere referências explícitas ao holocausto, e sim reflexões sobre a realidade e a capacidade de expressá-la por meio de uma linguagem que também está fragmentada, à beira do emudecimento, ameaçada pela “marca de uma mordida em lugar algum” (CELAN, 2009, p. 123).

A poesia de Celan tem profunda ancoragem histórica, parte de um evento e vincula-se com os desdobramentos produzidos a partir desse evento, desdobramentos concretos e desdobramentos ontológicos que, por serem tão radicais, provocaram a retomada de um rigor ético no campo artístico. A poesia, no segundo pós-guerra, viveu sob uma espécie de censura interna, já livre da colonização ideológica e do medo, mas constrangida pelo rigor do questionamento e pela impossibilidade de voar.

Nesse contexto, a obra de Celan é peculiar, pois ela consegue realizar-se no campo da renovação estética dentro da tradição da lírica alemã, mesmo se o tom da obra está radicalmente dependente do silêncio “eloquente”. Ele consegue, portanto, erguer e consolidar uma obra poética sobre uma nova linguagem, seca, áspera, obscura, com neologismos e imprevisíveis quebras sintáticas. A esse propósito, vale ler um fragmento da crítica realizada por Maurice Blanchot, que esclarece a peculiaridade da poética celaniana:

O que nos fala aqui, nos atinge pela extremada tensão da linguagem, por sua concentração, pela necessidade de manter, de levar um para o outro, numa união que não faz a unidade, palavras associadas [...]. E o que nos fala, nesses poemas em geral breves onde palavras, frases parecem contornadas de branco pelo ritmo da sua brevidade infinita, é que esse branco, essas pausas, esses silêncios não são pausas que permitem a respiração da leitura, mas pertencem ao mesmo rigor, não verbal [...], como se o vazio fosse menos uma falta e mais uma saturação, um vazio saturado de vazio [...].

No entanto, o que me chama a atenção é que [...] essa linguagem [...] nunca produza palavras de violência, nenhuma palavra bate na outra, nenhuma é animada por uma qualquer intenção agressiva ou destrutiva, como se a destruição de si já tivesse ocorrido e se desejasse preservar o outro (BLANCHOT apud MAULPOIX, 2009, p. 195)<sup>3</sup>.

As observações de Blanchot revelam a operação celaniana de extrair do horror e da destruição a coragem de dizer, de sobreviver, não tanto para acusar ou apontar do dedo contra os culpados, mas para preservar a integridade do ser humano – no seu sentido mais essencial e antropológico –. Nesse sentido, para concluir, podemos dizer que a poesia de Celan brilha, como um cristal – de onde o título da coletânea traduzida no Brasil – numa época de obscurantismo ideológico, e responde, em última instância, à necessidade humana de dar uma resposta à história. Uma resposta não auto-afirmativa e categórica, mas um gesto, mesmo que esse seja para duvidar da vida, do amor e da humanidade. O de Celan é um gesto poético, visionário, que supera o silêncio absoluto ao qual o autor – na trajetória pessoal – infelizmente sucumbiu, enquanto indivíduo, em abril de 1970, quando se jogou no rio Sena, talvez não suportando o peso e a culpa dos que sobreviveram ao horror e à mutilação da rosa, da voz, da esperança.

## Notas

1. “Non chiederci la parola / che squadri da ogni lato” “non domandarci la formula che mondi possa aprirti, sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. Codesto oggi solo possiamo dirti, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo”. A tradução para o português é nossa.
2. Para maiores informações relativas à discussão sobre Adorno e Celan, ver o ensaio: OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *Diálogo inconcluso entre Paul Celan e Theodor W. Adorno*. XI Congresso Internacional Abralic.
3. A tradução do francês é nossa.

## Referências

- ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Trad. de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Trad. José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Organização e tradução de Claudia Cavalcante. São Paulo, Iluminuras, 2009.
- DISANTO, Giulia. *La poesia al tempo della guerra*. Milano, Francoangeli, 2007.

- FELSTNER, John. *Paul Celan. Poeta, sobrevivente, Judío*. Madri, Editorial Trotta, 2002.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Tradução de Marcos Santarrita. In: ALEA: Estudos Neolatinos. Vol.5 n.1, Rio de Janeiro, 2003
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Choix de poèmes de Paul Celan*. Paris: Gallimard Folio, 2009.
- MONTALE, Eugenio. *Ossi di seppia*. Milano: Mondadori, 2001.
- MOUTOT, Gilles. *Adorno, langage et réification*. Paris: PUF, 2004.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *Diálogo inconcluso entre Paul Celan e Theodor W. Adorno*. XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo, USP, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.



## Literatura e história: os discursos da memória

**Resumo:** Este artigo pretende analisar configurações de memória em narrativas oriundas de regimes ditatoriais e evidenciar seu entrelaçamento com a construção da identidade e da subjetividade de quem narra suas experiências, relacionando-as com o período histórico. Para tanto, serão consideradas, entre outras, as teorias de Kenneth Burke sobre a literatura como ato simbólico e de Walter Benjamin sobre o conceito de história, além dos estudos sobre cultura da memória realizados por Aleida Assmann, verificando-se aspectos concernentes aos limites e funções da memória em algumas obras: *Tropical Sol da Liberdade*, Collin e *Cassandra*. A primeira é da escritora brasileira Ana Maria Machado, as duas seguintes, respectivamente, dos escritores alemães Stefan Heym e Christa Wolf, ambos da extinta República Democrática Alemã (RDA).

**Palavras-chave:** autoritarismo; violência; história; memória.

**Abstract:** The purpose of this paper is to analyze the configurations of memory in some narratives from dictatorial regimes and to demonstrate its relationship with the construction of identity and subjectivity of the narrator experiences, relating these with the historical period. Taking into account Kenneth Burke's theory about literature as symbolic act and Walter Benjamin's theories about the concept of history beyond Aleida Assmann's studies on culture of memories among others, we intend to verify aspects related to the limits and functions of memory in some works: *Tropical Sol da Liberdade*, Collin and *Cassandra*. The first one is of the Brazilian writer Ana Maria Machado, the following two of the German writers Stefan Heym and Christa Wolf, both from the former German Democratic Republic (GDR).

**Keywords:** authoritarianism; violence; history; memory.

Literatura, memória e identidade são conceitos inerentes às discussões atuais no âmbito da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, tornando-se temas quase onipresentes nos debates e na produção escrita nas últimas décadas. Para Erll, Gymnich e Nünning (2003), pesquisadores dedicados à narratologia, a literatura constitui um veículo central de representação e construção de memória e identidade. Entretanto, em se tratando de narrativas pós-ditatoriais de pessoas que estiveram submetidas aos arbítrios do poder, há um componente diferencial a ser considerado: a tentativa de reconstrução do sujeito por meio da escritura.

É com o objetivo de vencer a “sombra extensa do passado”<sup>1</sup>, conforme o título de um dos livros de Aleida Assmann (2006), que muitos escritores se propõem a escrever sua história de vida. Para a autora, a palavra “sombra” enfatiza que as vítimas e seus descendentes têm uma relação conflituosa, mesmo involuntária, com o passado traumático e seu componente de indisponibilidade. O referido estudo debate temas centrais para a análise de narrativas pós-ditatoriais: a cultura da memória e políticas de história. Tomando como base tais temas, este trabalho parte da hipótese de que a narração da experiência se vincula à busca da reconstrução de identidade e subjetividade em discursos pós-ditatoriais, isto é, ao “desejo de renascer” após o trauma, segundo a formulação de Seligmann-Silva (2008).

Em situações de rupturas sociais e crises históricas resultantes de regimes ditatoriais, devem ser consideradas as limitações a que a subjetividade está exposta. É nessa questão que se detém Jaime Ginzburg em seu trabalho intitulado “Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia”, no qual afirma: “Dentro de um quadro de violência constante e desrespeito aos direitos humanos, as condições de conhecimento de si podem estar abaladas pelo componente traumático da história” (GINZBURG, 2009, p. 131).

Jeanne-Marie Gagnebin adverte sobre outro aspecto da escrita de si, a ilusão da transparência na escritura autobiográfica. Essa ilusão caracterizaria “os textos clássicos ainda baseados numa concepção de clareza e de inteireza do sujeito, mesmo quando esse se diz nos meandros da narração de si”, ao passo que a maioria das autobiografias contemporâneas “se atém muito mais aos obstáculos que separam o sentimento de si de sua expressão” (GAGNEBIN, 2009, p. 133). Seguindo essa linha de raciocínio, a autora retoma a distinção conceitual do termo “identidade” proposta por Paul Ricoeur, o qual define o conceito de “identidade narrativa” como “a identidade subjetiva que se diz e se faz a si mesma pela elaboração de sua própria história” (GAGNE-

BIN, 2009, p. 134). Entretanto, a autobiografia só se realiza, segundo Gagnebin, quando o sujeito da escrita passou por uma transformação essencial: “Contar esse processo de transformação inscreve a autobiografia na secular tradição literária da narração; narração de provações e experiências a ser compartilhadas com os outros.” (GAGNEBIN, 2009, p. 138-139)

Assim, o sujeito da rememoração deve considerar se sua experiência individual é relevante para outras pessoas, se ocorreu alguma mudança fundamental em sua vida que torne sua narrativa autobiográfica importante para a comunidade, para o espaço público. Aqui se torna importante diferenciar conceitualmente os termos, conforme lembra Gagnebin ao citar as categorias trabalhadas por Walter Benjamin: “Assim, é somente quando a vida individual deixa a esfera individual da vivência, do Erlebnis, e alcança o horizonte da experiência coletiva maior, da Erfahrung, que essa vida individual merece ser transformada em escritura de si.” (GAGNEBIN, 2009, p. 139)

Em seu conhecido ensaio sobre o conceito de história, Walter Benjamin aponta para a necessidade de narrar a experiência e afirma que o historicismo “culmina legitimamente na história universal”, cujo “procedimento é aditivo” (BENJAMIN, 1994, p. 231). O historicismo, assim, privilegiaria a “história dos vencedores” e acabaria apagando a memória dos excluídos, ou seja, dos esquecidos pela memória oficial.

A rememoração ocorre no plano individual e, através de critérios diversos, seleciona, organiza e sistematiza lembranças daquilo que constitui a experiência. Sloterdijk afirma que narrar histórias de vida é uma forma de prática social, pois a autobiografia constitui um gênero no qual indivíduos organizam suas experiências de vida, colocando sua vida individual em um contexto com interesses públicos, com a busca por um sentido. Ao entrelaçar uma história pessoal com interesses coletivos, valores, fantasias e paixões, a autobiografia deixaria transparecer o instante “mágico” do processo literário: a transição da experiência em conexões de sentido (SLOTERDIJK, 1978, p. 6)<sup>2</sup>.

Em situações de repressão e de censura, os escritores por vezes são impedidos de relatar suas experiências em autobiografias, recorrendo, então, à ficção na qual as personagens têm a possibilidade de “rememorar” eventos passados. É o que ocorre nos três romances em questão, o primeiro relacionado à ditadura militar brasileira, os outros dois, à repressão stalinista e à posterior ditadura da extinta RDA.

Rememorar para contar sua experiência é o mote principal da personagem Lena no romance *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado. Trata-se do drama existencial de uma mulher jovem,

jornalista de profissão, que se recupera dos traumas de sua militância política na casa da mãe e reflete sobre as várias etapas de sua vida. Atingida pela esmagadora repressão militar, seu raciocínio apresenta lapsos e seu corpo parece suspenso entre o presente e o passado. Caracterizada “como uma mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizarem” (MACHADO, 1988, p. 12)<sup>3</sup>, seus pesadelos constantes e a consciência de sua fala atrofiada são fatores que dificultam a recuperação do equilíbrio físico e emocional de Lena. É a representação de uma personagem que se encontra enferma da palavra. Consciente dessa distorção, “onde as palavras fugiam por completo, impossíveis de fisgar” (p. 49), ela percebe que a cura é lenta e, para não submergir na obscuridade da vida e se afastar do silêncio dos mortos do regime militar, sua luta se constitui em resgatar a si própria das rachaduras internas adquiridas e conseguir dar continuidade aos seus projetos de vida. O desejo de montar uma peça teatral ajuda a personagem a criar esperança na cura. A encenação de experiências violentas vividas pela protagonista do romance configura-se como uma possibilidade dela abrir-se novamente para o mundo, reinventar-se e desatar o nó que a amarra às memórias passadas de dor e sofrimento.

É Honório que faz Lena aventar a possibilidade de narrar os acontecimentos que presenciou naqueles anos de repressão sob a sua perspectiva. Na visão desse amigo, seria importante ela contar o que lhe sucedeu, porque isso também teria acontecido com muitas outras pessoas. Concordando com Honório nesse ponto, Lena pensa inicialmente em escrever uma reportagem: “Uma coleção de testemunhos desse tempo. Um mapa de trajetórias diferentes. Ir anotando esses depoimentos, fazer um trabalho jornalístico de fôlego, em livro mesmo.” (p. 35) Para Honório, porém, o jornal, “a maior ficção do século XX”, decididamente não seria o veículo adequado para contar tal experiência, conclusão a que também Lena chega algum tempo depois ao pensar que “dessa vez Honório tinha toda razão. ‘A dor da gente não sai no jornal’, já cantava um samba.” (p. 35) Encontrar um meio de narrar a dor ao rememorar a experiência, esta parece ser a preocupação da personagem nesse momento. Se o jornal não constitui um veículo adequado, também a ficção não condiz com seus anseios:

E sentia também que ficção não tinha nada a ver com isso, podia ser uma coisa inventada ou acontecida, não estava aí a diferença, apesar do parentesco etimológico com a palavra  *fingimento* . Onde estaria? Talvez na gana de botar para fora alguma coisa, de traduzir com palavras o olho do furacão íntimo

de quem escreve, de permitir que a linguagem fosse mais importante que os fatos do enredo. Devia ser isso. Por aí... (p. 35).

A necessidade de expressar o “furacão íntimo” é acompanhada da reflexão constante sobre a forma que a escrita deve assumir. Como profissional da palavra, Lena está consciente do poder da linguagem e de suas implicações. Resulta daí uma metaficção que convida o leitor a refletir sobre o porquê e o como da escrita, sobre a narrativa como tal.

Para Lena [...] seria impossível escrever sobre pessoas reais como elas são, mostrar num palco os fatos como eles realmente aconteceram. Ninguém ia acreditar. Ficção precisa ter uma verossimilhança que raramente a verdade tem. As coisas têm que parecer verdadeiras numa peça ou num romance, mesmo que não sejam. Têm que ter um ar de fato que podia ser notícia de jornal. (p. 42)

Observa-se a preocupação da personagem em transmitir sua experiência de forma verossímil e, além disso, o temor em relação à possibilidade de que pessoas e fatos que marcaram esse período conturbado da história brasileira sejam esquecidos: “Não ia esquecer nunca e não entendia como tanta gente esqueceu tão depressa. Lembrava cada detalhe.” (p. 70). É por isso que ela está empenhada em escrever uma peça de teatro que conceda voz à sua experiência. Quem a incentiva nesta empreitada é o poeta Luis Cesário, que, juntamente com sua mulher Carlota, lhe passa grandes lições de vida e informações relevantes. Lena lembra com ternura as conversas, nas quais o poeta afirma a necessidade de uma reflexão moral profunda na sociedade, clamando por um espírito ético que distinguisse a civilização da barbárie, o conceito do bem, a valorização suprema da dignidade do homem. Quando Carlota entra em cena, Lena admira o poder que acompanha as palavras da amiga “que ficavam contidas e recolhidas, maturando no silêncio e, de repente, se manifestavam plenas e carregadas de magnetismo [...] inteiramente soldada ao seu presente e ao futuro do seu país e da gente de todos os países” (p. 101).

Dito de outra maneira: a história dos anos de repressão é associada às lembranças individuais da personagem que, por sua vez, estão relacionadas à sua história familiar. Na esteira do conceito de narração discutido por Walter Benjamin (1975, p. 40), esse procedimento remete à expressão “memória involuntária”, formulada por Proust para destacar que a memória conservaria as impressões da situação em que foi criada: “ela corresponde ao repertório íntimo da pessoa. Onde há expe-

riência, no sentido próprio do termo, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção na memória com elementos do passado coletivo.” A concepção de história de Benjamin compreende, então, a experiência individual – a “pequena” história – no contexto da “grande” história, isto é, do espaço coletivo maior. A história da personagem Lena pode ser interpretada sob esta ótica.

Semelhante à “impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila”, a narração, reconhecida como uma das formas mais antigas de comunicação, seria um instrumento de retenção do passado e “suporte do poder do olhar e das vozes da memória” – segundo a historiadora Lucilia Delgado (2006, p. 44). O ato de narrar imprime a marca do narrador e atualiza o tempo passado: tornando-o tempo vivo e pleno de significado. Essas questões, guardadas as devidas proporções, caracterizam as ações e os sentimentos da personagem em *Tropical Sol da Liberdade*. A rememoração, que ocorre no plano individual, através de critérios diversos seleciona, organiza e sistematiza lembranças daquilo que foi vivenciado. É esse o procedimento da protagonista Lena em seu relato autobiográfico.

Em analogia à ficção, escrever é recordar também para muitos autores na vida real. É precisamente o escritor quem tem a possibilidade de modelar, reconstruir e recordar por meio de sua criação estética, que muitas vezes se vincula a elementos históricos. A escrita memorialista segue a tradição dos estudos de Maurice Halbwachs, que acentua o caráter social e reconstrutor da memória com relação à história. Um dos precursores da idéia de que a memória individual está interligada à memória coletiva, Halbwachs (1990) destaca o papel constitutivo das lembranças que os indivíduos têm em comum na união de um grupo social. A memória coletiva, na sua concepção, é composta pelas lembranças de cada um dos indivíduos que pertencem a uma determinada coletividade e, por isso, apresentam formas e conteúdos semelhantes de memória. Ao mesmo tempo, a memória coletiva seria o fundamento sobre o qual cada indivíduo constrói suas lembranças individuais. Dessa forma, o teórico também relaciona a memória individual ao meio social, pois as lembranças individuais estão concretamente baseadas na vida social, não ocorrendo isoladamente das ações e necessidades de uma sociedade. Em outras palavras, as lembranças são constituídas no contexto das relações individuais e coletivas.

Uma personagem escritora que tenta narrar suas memórias relacionadas a fatos históricos traumáticos, mas fica impedida de fazê-lo devido a um bloqueio psíquico, que pode ser superado no final – esse é um enredo algumas vezes presente também na literatura da extinta Re-

pública Democrática Alemã (RDA), país que foi integrado à República Federal da Alemanha após a queda do Muro de Berlim em 1989.<sup>4</sup> Quase sempre associado à incapacidade de articulação, nesses casos, está o trauma da personagem, resultado de uma experiência de repressão ou do confronto com um poder ditatorial.

Isso também ocorre no romance *Collin* (1979), do escritor alemão Stefan Heym, autor representativo da RDA. Em sua obra, as memórias de uma personagem escritora servem de mote para a narrativa, na qual um dos temas centrais é a própria literatura, mais detalhadamente: a escrita, a memória, a censura e, de forma especial, o papel do escritor em um estado socialista.

Esse complexo temático já se evidencia na fábula de *Collin*, cujo protagonista de mesmo nome, Hans Collin, é um renomado escritor da RDA, agraciado com o prêmio nacional. Ficou conhecido em razão de seu primeiro romance sobre a Guerra Civil Espanhola. Durante seu período de participação na Brigada Internacional, teve como comandante Georg Havelka, que o liberou da linha do front exatamente por ser escritor. Collin deveria ser poupado a fim de poder narrar à posteridade o que havia testemunhado na Espanha. De volta à RDA e já reconhecido como um clássico da literatura socialista, a personagem torna-se um escritor conformado e acrítico, mas acaba em crise existencial, pois há vários anos não consegue escrever e publicar textos novos. Com a idade avançando, sente-se frustrado, aceitando então a sugestão de seu amigo, o crítico literário Pollock, de escrever suas memórias. Nelas, pretende finalmente quebrar os tabus e contar a verdade sobre os processos stalinistas nos anos cinquenta do século XX. Problemas cardíacos se interpõem, no entanto, e Collin é hospitalizado. Na mesma clínica está internado o chefe da polícia secreta, Wilhelm Urack, igualmente com problemas cardíacos e, além disso, com os órgãos internos deteriorados por ser alcoólatra. Seguindo uma crença afro-americana, o “voodoo” (HEYM, 1981, p. 130)<sup>5</sup>, segundo a qual um doente se livraria de seu mal ao passá-lo para outra pessoa, Urack procura Collin, considerado como alguém influenciável e instintivamente atraído pelas ideias exóticas, para lhe passar sua doença. A crença sugere que apenas um deles sobreviva. O diretor da clínica, doutor Gerlinger, acredita que os sintomas de Collin sejam de natureza psicossomática, isto é, que resultem de seu passado reprimido, e, por considerar perigoso interferir no inconsciente do escritor, pede à sua assistente, doutora Christine Roth, que trate apenas dos sintomas físicos do paciente. A jovem médica, porém, ignora o pedido e estimula Collin a relembrar seu passado. Através do processo de rememoração, aos poucos ele re-



conhece que seu bloqueio de escrita se deve, em grande parte, ao fato de não ter intercedido em favor de Havelka, outrora comandante de sua companhia durante a Guerra Civil na Espanha, quando este foi posteriormente submetido a um processo stalinista que o condenou a seis anos de prisão sob falsa acusação. Mesmo sabendo dessa falsidade, Collin omitira-se durante o processo de exibição pública por temer o confronto e a perseguição política do regime. A revelação de seu passado reprimido, de sua falha, transforma mentalmente o escritor, que passa a trabalhar intensivamente no projeto do seu livro, mas morre sem haver concluído suas memórias.

Ambientado na RDA, o romance tem como cenário mais frequente um hospital de elite – descrito como a “melhor clínica do país, com os equipamentos mais modernos” (p. 6)<sup>6</sup> – onde estão internadas, além de Collin, que teve um princípio de infarto, outras figuras do alto escalão do poder. Sendo um escritor prestigiado com o prêmio nacional de literatura, um imortal que se tornou tema de trabalhos escolares solicitados pelos professores nas escolas, Collin recebe tratamento privilegiado dentro de um estado hierarquizado e opressor. Isso se deve à sua postura alinhada com o poder ditatorial que se manifesta também em seus livros, nos quais apresenta um país em constante aperfeiçoamento, onde conflitos sociais e políticos são minimizados ou simplesmente omitidos.

Apesar de seu prestígio, Collin atravessa dificuldades de “natureza criativa” (p. 9)<sup>7</sup>, de acordo com a definição de um médico da clínica na qual está internado, já que não consegue escrever há algum tempo devido à incapacidade de articular suas memórias, que estariam relacionadas a eventos traumáticos ocorridos décadas antes. Sua intenção ao escrever as memórias é a de esclarecer “as sombras do passado” e seu envolvimento nelas. Vê isso como seu dever de escritor: escrevendo, tenta superar as próprias “sombras” que causariam seu bloqueio (p. 264).<sup>8</sup>

É interessante que até mesmo a médica que trata da doença do escritor, a doutora Christine Roth, acredita encontrar no livro “O céu da Espanha” (“Spaniens Himmel”), que teria sido escrito por ele (p. 69), indícios que evidenciariam as causas de seu conflito:

De uma coisa Christine estava certa: Wieland, a personagem central no livro de Collin, era o próprio Collin. Wieland era o único de quem se lia pensamentos e sentimentos; [...] Assim, pensou Christine, seria necessário fazer uma espécie de perfil psicológico desse Wieland, ou seja, desse homem como Collin se via ou gostaria de ter sido visto na época. (p. 51)<sup>9</sup>



Seguindo a linha de raciocínio da médica, o processo de escritora teria beneficiado psicologicamente o escritor, já que ele teria representado uma experiência pessoal no livro, “um artifício inteligente da psique desse tipo de pessoas para soterrar coisas desagradáveis, para enterrar agravantes” (p. 60).<sup>10</sup> Na visão de Christine, portanto, a escrita seria uma espécie de terapia para o escritor, por meio da qual ele poderia superar seus problemas psíquicos.

Essa concepção de literatura apresentada na obra de Heym através da personagem Christine encontra respaldo na teoria formulada por Kenneth Burke em 1941, segundo a qual a literatura teria como função o ato simbólico. Para o crítico americano, todo o ato discursivo é um ato simbólico, o que não quer dizer que o autor escreve sobre seus próprios problemas, e sim que ele os trata simbolicamente por meio da arte. Assim, as ações singulares dentro do texto deveriam ser entendidas como estratégias que auxiliam o autor a articular representativamente seu sofrimento ou algum outro mal-estar concreto. Esses atos simbólicos, no entanto, não seriam apenas de natureza particular, privada. Em termos de literatura, o que interessa é a formação da imagem e, nesse procedimento, cada autor utilizaria associações específicas e analogias, criando uma conexão entre ações, imagens, personagens e situações. Ao escolher esses complexos de associações de forma que eles atinjam importância geral, o autor também socializaria sua posição ao escrever. Na visão de Burke (1966), isso significaria que ele articula seu drama particular em diversos níveis, recorrendo a imagens de experiências fundamentais que permitem acessar, representativamente, características conhecidas por todos.

A concepção de escrita como forma de superar conflitos, medos ou traumas também corresponde às funções psíquicas descritas por Straub (1998) em seu estudo sobre narrativas históricas. De acordo com esse pesquisador, quando embasada em uma consciência histórica, a narrativa memorialista apresenta vínculos concretos com a vida social. Memórias não estariam isoladas das ações e anseios de uma sociedade.

A rememoração, presente tanto na obra de Ana Maria Machado como também na de Stefan Heym, igualmente conduz a narrativa em *Cassandra* (1983), de Christa Wolf. A novela faz parte de um ciclo de conferências sobre poética que a autora proferiu na Universidade de Frankfurt/Main. Christa Wolf a define como “narrativa-chave” (WOLF, 1983a, p. 119)<sup>11</sup>, indicando que “a referência do texto à realidade” seria o objetivo consciente de seu trabalho com o mito. Os temas referentes à sua atividade de escritora tais como a subjetividade por meio da escrita e o processo de surgimento de uma narrativa, sempre

presentes nas obras da autora, são abordados nas conferências publicadas no mesmo volume com a novela.

A novela *Cassandra* tem como protagonista a filha do rei de Troia, presenteada com o dom da profecia. Seu destino, porém, é o de que ninguém acredita nela, ao contrário, ela passa a ser considerada como louca ao tentar comunicar à população troiana as suas inúmeras previsões de catástrofe e desgraça. Como previsto, Troia é vencida na guerra, seu pai é morto e Cassandra é levada à Grécia como prisioneira de Agamenon, rei de Micenas. Em Micenas, consciente de que está vivendo suas últimas horas, ela espera pela morte em frente ao portão dos leões, juntamente com seus filhos gêmeos e a empregada Marpessa.

Durante essas horas, Cassandra procura se conscientizar da própria história, lembrando dos conflitos na corte de seu pai e no templo de Apolo: Príamo, rei de Troia e pai de Cassandra, não quis ouvir as profecias da filha e continuou com os preparativos para a guerra contra a Grécia. Assim, Cassandra afasta-se do pai e da corte, fechando-se em si mesma. Depois da derrota dos troianos, torna-se prisioneira de Agamenon, vencedor da guerra. Este, ao voltar para casa, é assassinado por sua esposa Clitemnestra, que não está disposta a ceder-lhe o poder conquistado durante sua ausência.

Enquanto espera em frente ao portão, num fluxo de lembranças, associações e reflexões, Cassandra rememora sua história pessoal, buscando o significado de sua vida em uma sociedade patriarcal. Reconhece que, na guerra, não há diferença entre vencedor e vencido. Além disso, por meio da retrospectiva que faz, percebe que se tornou estranha no palácio de seu pai e no templo de Apolo, mas que isso lhe permitiu conhecer e se relacionar com outras pessoas que, como ela, eram contrárias à guerra. É o caso de Eneias e das mulheres que se esconderam nas montanhas ao redor de Troia e que cultivavam a solidariedade. Essa possibilidade de vida fora do poder patriarcal, no entanto, é aniquilada pela guerra.

Ao refletir retrospectivamente sobre sua vida, Cassandra consegue nomear os conflitos e as contradições que a sufocavam. Tendo consciência da própria identidade, é-lhe possível manifestar-se. Na situação extrema de seu iminente assassinato, desvela o segredo, sobre o qual não teria conseguido falar com nenhuma pessoa. “Somente aqui, no último limite da minha vida, posso nomeá-lo em mim mesma: como há algo de todos dentro de mim, não pertenci totalmente a ninguém, e até mesmo o ódio deles por mim, eu entendi.” (WOLF, 1983, p. 6)<sup>12</sup> O fato de não pertencer totalmente às facções envolvidas na guerra de-

nota uma atitude de rejeição ao pensamento dualista que opõe gregos e troianos, homens e mulheres, vencedores e vencidos, dominadores e submissos. Cassandra, ao contrário, opõe-se às reivindicações guerreiras e de poder do governo troiano; ao livrar-se dos princípios hierárquicos, alcança aos poucos sua autonomia. Agora está consciente, também, do motivo que a impediu de juntar-se a Eneias: o fato de que ele se transformaria em herói. Somente agora ela poderia ter-lhe dito:

Não posso amar um herói. Não quero ver sua transformação em uma estátua. Amado. Você não disse que isso não aconteceria com você. Ou: Eu poderia proteger você disso. Nada podemos fazer contra uma época que precisa de heróis, isso você sabia tão bem quanto eu. (p. 156)<sup>13</sup>

Eneias está submetido ao princípio masculino, o de ser herói, e não consegue se desvencilhar do pensamento dualista. Ao tornar-se fundador de uma nação, continua desenvolvendo estruturas de dominação que acabarão por consagrá-lo como patriarca, petrificando sua imagem.

Para Cassandra, a rememoração passa pela linguagem, um instrumento que a auxilia a não perder sua conscientização: “continuar sendo testemunha” é o seu último desejo (p. 27); ela quer recordar e expressar sua confusão interior: “que eu, dividida dentro de mim, me observo a mim mesma, me vejo sentada neste maldito carro grego, debaixo do meu manto, tremendo de medo” (p. 27).<sup>14</sup> Sua antiga dificuldade de denominar conflitos, agora rememorada por Cassandra, é associada à sua anterior falta de conscientização.

É nesse contexto de linguagem e conscientização que se pode entender a frase da protagonista: “Aqui todos que falam a minha linguagem irão morrer comigo.” (p. 8)<sup>15</sup> É a linguagem de uma pessoa consciente, sabedora de que está chegando ao próprio fim. Ao refletir sobre sua vida passada, sobre a “imagem de sonho e de saudade” que conserva de seu tempo de juventude, Cassandra vê, ao mesmo tempo, sua antiga ignorância, covardia, orgulho, vergonha. Em sua consciência modifica-se a imagem do mundo de fantasia no qual, como filha do rei, vive cheia de esperanças e se sente livre. Agora reconhece sua verdadeira situação: “algemada. Manobrada, dirigida e empurrada para o objetivo que outros impõem.” (p. 28)<sup>16</sup> A rememoração e a reflexão possibilitam o trabalho de conscientização, que frequentemente é doloroso, motivo pelo qual muitas vezes é reprimido. A articulação como sujeito resultaria desse processo.

Sempre gostei mais de imagens que de palavras, o que provavelmente é estranho e contradiz a minha profissão, mas disso não posso mais ocupar-me. A última coisa será uma imagem, não uma palavra. Diante das imagens, as palavras morrem. Medo mortal. (p. 26)<sup>17</sup>

A preferência pelas imagens denota a tendência à repressão. O propósito de Cassandra, o de “vencer o medo por meio da reflexão” (p. 11)<sup>18</sup>, realiza-se durante seu trabalho de conscientização.

Consciência, verdade, linguagem e identidade são indissociáveis no entendimento da protagonista, que não aceita a acusação de que “tenha se vingado” dos troianos por “ofensas”, quando lhes anunciava o fim “dizendo inflexivelmente a verdade”. Ao contrário, ela tem certeza de que disse a verdade apenas com base na sua (auto) consciência, fundamentada no conhecimento: “A sorte de tornar-me eu mesma e, dessa forma, mais útil para os outros – eu ainda a vivenciei. Também sei que só poucas pessoas notam quando a gente se modifica.” (p. 15)<sup>19</sup> Identidade está, portanto, associada à expressão da verdade: ao dizer a verdade, Cassandra se realiza e, ao mesmo tempo, se torna útil para outros.

## Considerações finais

As três obras abordadas neste trabalho surgiram em contextos autoritários e têm relação com os respectivos regimes de origem. O período ditatorial brasileiro, caracterizado pela censura aos meios de comunicação e pela repressão violenta aos opositores de sua ideologia de dominação, é elemento de referência em *Tropical Sol da Liberdade*. Já em *Collin* e *Cassandra*, é o regime ditatorial da RDA o quadro de referência, embora de forma indireta, uma vez que ambos os romances utilizam estratégias de distanciamento em relação ao contexto sociopolítico: o primeiro por ser “romance com chave”, segundo a crítica literária especializada, e o segundo por se valer da mitologia. Seja como for a roupagem utilizada para denunciar as mazelas políticas e sociais dos respectivos países, a questão crucial nas três obras é a luta do ser humano pelo direito à autodeterminação e à liberdade de expressão. Dito de outra forma: trata-se do conflito entre o indivíduo e o poder do estado ditatorial.

Uma característica de ditaduras políticas é a concentração duradoura de todo o poder na mão de uma pessoa ou de um grupo, frequentemente com justificativa ideológica. No leste da Alemanha, o poder político era exercido pelas diretorias do Partido Socialista Unitário

Alemão (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – SED), e não pelo estado e seus órgãos. Assim, o *Politbüro* do Partido, que se apoiava no proletariado, era o verdadeiro centro de poder da RDA. Ao contrário disso, no Brasil, um país capitalista, o poder político era exercido pelos militares que temiam, justamente, uma ameaça comunista.

Ditaduras na forma de dominação permanente conseguem sustentar-se com base na repressão aos opositores. Isso inclui a supressão ou impedimento da opinião pública no controle do poder político bem como a restrição abrangente dos direitos constitucionais fundamentais e de participação dos cidadãos.<sup>20</sup> Obviamente essa situação leva escritores e intelectuais a conflitos constantes com o poder. Referindo-se a esse tema em 1984, o escritor peruano Mario Vargas Llosa (1988) explicitou sua visão acerca das diferenças entre os sistemas políticos ditatoriais e democráticos existentes à época em várias partes do planeta: a democracia seria um sistema no qual verdades contraditórias coexistem lado a lado, ao contrário de sistemas com uma verdade única, como os fascistas, comunistas ou fundamentalistas religiosos (de determinadas sociedades islâmicas); a democracia seria, então, “um sistema que se firma à medida que se firma a aceitação de uma legalidade válida para tudo e para todos”, ou seja, um sistema “no qual enfrentamos os problemas, conciliamos diferenças e regulamos o funcionamento das instituições” (p. 278s).<sup>21</sup> Esse consenso, visto como elemento característico de uma democracia, não existia no Brasil do regime militar nem na RDA, onde, ao contrário disso, reinava o dogma, a verdade única do Partido.

O dogmatismo de regimes ditatoriais acaba gerando conflitos entre indivíduo e estado, antagonismos que se manifestam na produção artística e cultural tanto do Brasil como da Alemanha, especialmente a do lado oriental. Não são poucos os escritores que, por terem vivido sob a ditadura, sentem até hoje a necessidade de “tratar do acúmulo de experiências antigas” em suas obras, como destaca Wolfgang Emmerich (2000, p. 478)<sup>22</sup> em seu estudo sobre a produção literária alemã recente. Nesse contexto a proliferação de narrativas memorialísticas e autobiográficas vem ao encontro da necessidade dos escritores de externar experiências, muitas vezes humilhantes e traumáticas. Isso também vale para a produção literária brasileira e, certamente, de outros países que passaram e ainda passam por regimes violentos que reprimem os direitos humanos fundamentais.

## Notas

1. Tradução do título em alemão, “Der lange Schatten der Vergangenheit”.
2. “In diesen Erzählungen läßt sich der >magische< Augenblick des literarischen Prozesses demonstrieren: der Übergang von Erfahrung in Sinnzusammenhänge.”
3. A partir daqui será indicado apenas o número da página do romance em que se encontra o trecho citado.
4. Como exemplo da presença desse tipo de fábula, pode-se citar a maioria das obras de Christa Wolf, especialmente *Nachdenken über Christa T.*, *Kindheitsmuster*, *Kein Ort. Nirgendes*, *Sommerstück* e *Was bleibt*, entre outras. Em relação a esse tópico, ver Umbach (1997).
5. A partir daqui será indicado apenas o número da página do romance em que se encontra o trecho citado. A tradução das citações foi feita por mim a partir da edição alemã indicada nas referências.
6. “in der besten Klinik des Landes, mit den modernsten Einrichtungen”
7. “schöpferischer Natur”
8. “Aber während der Genosse Urack zugrunde ging an den Schatten der Vergangenheit, würde er die seinen bewältigen, indem er über sie schrieb.”
9. “Soviel war Christine deutlich: Wieland, die Zentralfigur in Collins Buch, war Collin selbst. Wieland war der einzige, von dessen Gedanken und Empfindungen man las; [...] Demnach wäre, dachte Christine, eine Art Psychogramm dieses Wieland anzufertigen, also des Mannes, als den Collin sich damals sah oder gern gesehen hätte.”
10. “ein kluger Trick der Psyche von solcherart Menschen, Unangenehmes zuzuschütten, Belastendes zu begraben”
11. “Schlüsselerzählung [...] der Realitätsbezug des Textes”
12. “Hier erst, am äußersten Rand meines Lebens, kann ich es bei mir selber benennen: Da von jedem etwas in mir ist, habe ich zu keinem ganz gehört, und noch ihren Haß auf mich hab ich verstanden.” A partir daqui será indicado apenas o número da página do romance em que se encontra o trecho citado. A tradução das citações foi feita por mim a partir da edição alemã indicada nas referências.
13. “Einen Helden kann ich nicht lieben. Deine Verwandlung in ein Standbild will ich nicht erleben. Lieber. Du hast nicht gesagt, das werde dir nicht passieren. Oder: Ich könnte dich davor bewahren. Gegen eine Zeit, die Helden braucht, richten wir nichts aus, das wußtest du so gut wie ich.”
14. “Zeugin bleiben [...] daß ich, gespalten in mir selbst, mir selber zuseh, mich sitzen seh auf diesem verfluchten Griechenwagen, unter meinem Tuch, von Angst geschüttelt”.
15. “Hier spricht keiner meine Sprache, der nicht mit mir stirbt.”
16. “In Wirklichkeit gefesselt. Gelenkt, geleitet und zum Ziel gestoßen, das andre setzen.”
17. “Ich habe immer mehr an Bildern gehangen als an Worten, es ist wohl merkwürdig und ein Widerspruch zu meinem Beruf, aber dem kann ich nicht mehr nachgehn. Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter. Todesangst.”
18. “durch Denken besiegen”
19. “Das Glück, ich selbst zu werden und dadurch den andern nützlicher – ich hab es noch erlebt. Ich weiß auch, daß nur wenige es bemerken, wenn man sich verändert.”
20. Cfe. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2005 (multimedial).
21. “ein System, das sich in dem Maße festigt, in dem sich die Akzeptanz einer für alle und für alles gültigen Legalität festigt, das heißt, in dem man sich den Problemen stellt, Differenzen beilegt und das Funktionieren der Institutionen regelt.”

22. "...einen Überhang na Alt-Erfahrungen abarbeiten..."

## Referências

- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun K. M. da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT & F. A. Brockhaus AG, 2005 (CD-Rom multimedial).
- BURKE, Kenneth. *Dichtung als symbolische Handlung*. Eine Theorie der Literatur. Übers. Günther Rebing. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.
- DELGADO, Lucília. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erw. Neuausg. Berlin: Aufbau, 2000.
- ERLL, Astrid; GYMNICH, Marion; NÜNNING, Ansgar (Org.) *Literatur – Erinnerung – Identität*. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftl. Verl., 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Entre moi et moi-même" ("Entre eu e eu-mesmo", Paul Ricœur). In: GALLE, H. et alii (Org.): *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p. 133-139.
- GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut et alii (Org.): *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p. 123-131.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. L. Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HEYM, Stefan. *Collin*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1981.
- LLOSA, Mario Vargas. *Gegen Wind und Wetter*. Trad. Elke Wehr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- MACHADO, Ana Maria. *Tropical Sol da Liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- SLOTERDIJK, Peter. *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung*. Autobiographien der Zwanziger Jahre. München: Carl Hanser, 1978.
- STRAUB, Jürgen. Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung. In: \_\_\_\_ (Org.) *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein: die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- UMBACH, Rosani Ketzner. *Schweigen oder Schreiben*. Sprachlosigkeit und Schreibzweifel im Werk Christa Wolfs (1960-1990). 1997. 315 f. Tese (Doutorado em Germanistik) – Freie Universität Berlin, Berlin.
- WOLF, Christa. *Kassandra*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1983.
- WOLF, Christa. *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1983a.





## **Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero**

**Resumo:** O presente artigo aborda alguns dos diferentes aspectos que têm sido explorados na intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos de Gênero nas últimas décadas. O primeiro é o do resgate do trabalho de tradutoras no passado e do significado que era atribuído a este; o segundo aspecto trata das diversas estratégias de tradução que feministas contemporâneas têm adotado; o terceiro ocupa-se com a crítica a traduções de textos de mulheres, especialmente de feministas; o quarto diz respeito a questões de política de tradução, envolvendo textos de autoria feminina.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; Estudos de Gênero; prática feminista de tradução

**Abstract:** This article addresses some of the different aspects that have been explored in the intersection between Translation Studies and Gender Studies in recent decades. The first is the redemption of the work of female translators in the past and the meaning that was attributed to it. The second aspect deals with the various translation strategies that contemporary feminists have adopted and the third deals with the criticism of translations of texts by women, especially feminists, and the fourth relates to policy issues of translation, involving texts authored by women.

**Keywords:** Translation Studies, Gender Studies, feminist practice of translation

Os Estudos da Tradução e os Estudos de Gênero estabeleceram-se, ambos, por volta dos anos 70 do século XX e têm em comum, além de seu caráter interdisciplinar, uma questão teórica central para a época em vários campos de pesquisa, que é a da linguagem. Com o assim chamado 'linguistic turn', a partir do qual as atenções se voltam para a capacidade constitutiva ou de criação discursiva da linguagem, ao invés da mera nomeação de fenômenos extralinguísticos, passa-se a focalizar mais esses mecanismos e processos da própria linguagem. Com isso salta aos olhos, também, a sua dimensão política, como um campo imbricado de relações de poder. Enquanto nos Estudos da Tradução

se percebe que traduzir ultrapassa em muito uma simples operação de transferência linguística neutra, através da qual se poderia alcançar uma suposta fidelidade ou equivalência, os Estudos de Gênero chamam a atenção para o caráter 'gendrado' da linguagem, ou seja, para a sua natureza patriarcal.

Uma intersecção entre desses dois campos investigativos tem se mostrado bastante frutífera; a pesquisa de gênero / feminista tem focalizado vários aspectos relativos a questões de tradução, que podem ser agrupados, a meu ver, basicamente em quatro blocos.

**Num primeiro bloco** poderíamos reunir pesquisas a respeito do trabalho de tradutoras ao longo da história. Nesse âmbito tem se buscado não somente um levantamento extensivo e cuidadoso de mulheres que trabalharam como tradutoras, especialmente de literatura, no passado, mas também tem sido indagado porque elas tiveram acesso a esse trabalho e, principalmente, qual foi a relevância desse seu trabalho para o desenvolvimento das literaturas nacionais. Em seu livro *Translation and Gender*, Luise von Flotow afirma:

Mulheres foram deliberadamente excluídas ou dissuadidas de uma formação de prestígio e, por consequência, da participação na esfera pública; assim, elas se dedicaram à tradução como uma humilde alternativa. E como a tradução era codificada tradicionalmente como uma atividade secundária, reprodutiva e eventualmente 'traidora', associada a estereótipos misóginos sobre mulheres, sua obra como intérpretes silenciosas, passivas, transparentes, que não ameaçam o *establishment* masculino, foi tolerada em certas épocas. A visão histórica sobre as mulheres e o controle político imposto a elas encontrou, assim, um bom paralelo na posição similarmente 'degradada' da tradução. Não é de se surpreender que o Feminismo tenha algo a acrescentar aos Estudos da Tradução.<sup>1</sup> (1997, p. 76)

Esse tipo de pesquisa visa, pois, ressignificar ou re-narrar o trabalho das tradutoras do passado, construindo uma historiografia da tradução realizada por mulheres. Através desse esforço de tornar visível o trabalho de tradução de mulheres no passado, teóricas feministas têm exposto o caráter historicamente gendrado da atividade da tradução, isto é, elas têm mostrado como "o papel do(a) tradutor(a) está imbricado com valores sociais e como posições da hierarquia social se refletem no campo literário." (SIMON, 1996, p. 3) O que se pode ver, portanto, é que a atividade da tradução é historicamente permeada por relações de poder, entre as quais o gênero ocupa um lugar de peso. Alguns exemplos de pesquisas nessa área da história da tradução:

Flotow (1997) menciona uma antologia de 1994, organizada por Doris Kadish e Françoise Massadier-Kenney, intitulada *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*. A antologia reúne, traduz e discute obras de três francesas que foram figuras públicas proeminentes em sua época: Olympe de Gouges, Germaine de Staël, Claire de Duras. Os textos traduzidos mostram as posições delas em relação à questão racial e especialmente à escravidão. A premissa principal da antologia é que mulheres foram importantes pensadoras e escritoras sobre o abolicionismo nos séculos XVIII e XIX na Europa e nos EUA. Trata-se de recuperar conhecimento 'perdido' na sociedade patriarcal; busca-se tornar acessíveis e dignas de credibilidade obras de mulheres, ignoradas por muito tempo no meio acadêmico patriarcal, estabelecendo, assim, conexões entre escritura, política de tradução e questões de cultura e gênero.

Gostaria de mencionar mais alguns outros trabalhos acadêmicos que adotam essa perspectiva histórica do trabalho de tradução realizado por mulheres:

Há a dissertação de mestrado (MA Thesis) de Andrée Sirois, realizada na Universidade de Ottawa, Canadá, em 1997, com o título *Les femmes dans l'histoire de la traduction: domaine français de La Renaissance au 20e siècle* (As mulheres na história da tradução na França do Renascimento ao século XX).

Ainda no Canadá, Michele Healy alcançou seu PhD, em 2003, com a tese intitulada *The Cachet of Visibility: English Women Translators of Scientific Texts between 1650 and 1850*.

Na Universidade de Leipzig, Alemanha, Ulrike Walter defendeu seu trabalho de conclusão de curso (Diplomarbeit), intitulado *Übersetzerinnen in der Geschichte. Die Anfänge weiblicher übersetzerischer Erwerbsarbeit um 1800 am Beispiel von fünf Frauen* (Tradutoras na história. O início do trabalho profissional feminino de tradução por volta de 1800 a exemplo de cinco mulheres).

Na Universidade de Graz, Áustria, surgiram os trabalhos de conclusão de curso de Petra Stacherl em 2001, *Auf den Spuren italienischer Übersetzerinnen zwischen Arcadia und Romantik* (Em busca de tradutoras italianas entre a Arcádia e o Romantismo) e de Anna Bauer em 2002, *Auf den Spuren vergessener Frauen: Übersetzerinnen im Spanien der Aufklärung* (Em busca de mulheres esquecidas: tradutoras na Espanha Iluminista).

Aqui no Brasil, a pesquisadora Marie-France Dépêche (2002) analisa, num artigo intitulado *As traduções subversivas feministas ontem e hoje* o trabalho de tradução de Nísia Floresta, brasileira do século XIX.

Também no Brasil foi produzida a dissertação de mestrado de Raquel Dotta Correa (UFSC, 2010), intitulada *A voz da tradutora: paratextos em traduções de mulheres italianas dos séculos XVII e XVIII*, no qual ela mostra como algumas tradutoras italianas do período em questão faziam uso de prefácios de tradução, dedicatórias e notas para registrar sua presença como tradutoras e, em alguns casos, para realizar verdadeiros manifestos feministas.

Todos esses trabalhos procuram dar visibilidade a um intenso trabalho intelectual realizado por mulheres nos últimos séculos que, por ser considerado um trabalho menor, se comparado ao de autores de textos 'originais', tem sido esquecido. As pesquisas destacam também a relevância que esse trabalho 'silencioso' teve no desenvolvimento cultural dos países em questão.

O **segundo bloco** seria o daquelas pesquisas ou experiências que buscam oferecer uma proposta de prática de tradução feminista. Discutindo as metáforas sobre a tradução mais recorrentes ao longo da história, Lori Chamberlain mostra como essas metáforas eram provenientes quase sempre do âmbito da sexualidade e da família. Assim, a originalidade e a criatividade autoral eram ligadas à paternidade e à autoridade, enquanto a tradução e o tradutor, femininos, tinham um papel secundário ou derivado, quando não eram considerados falsos e traidores. Chamberlain mostra também como a conhecida expressão *les belles infidèles*, que orientou a concepção de tradução na França nos últimos séculos, representa uma espécie de luta edípica pelo direito de paternidade, onde o tradutor usurpa o papel do autor, a fim de garantir a originalidade de seu trabalho. Nesse caso o texto é feminizado, e o tradutor passa a figurar como galanteador do texto, a amante, que se tornará bela, e sem dúvida infiel. Por outro lado, o tradutor estará produzindo, assim, um texto fiel à sua língua mãe, o que lhe renderá um filho legítimo, e não bastardo. (CHAMBERLAIN, 1988, p. 34-38)

O problema de todo esse sistema de representação da tradução é a sua subordinação à concepção de original, conforme explica Chamberlain. Ela apresenta a teoria da tradução de Jacques Derrida como inovadora no sentido de uma ruptura com o binarismo original e reprodução. O teórico desconstrutivista francês refere-se à problemática da tradução como acontecimento regulado por um *double bind* (duplo vínculo), expressão essa que designa a coexistência da necessidade e da impossibilidade da tradução. Todo e qualquer ato de comunicação ou de leitura já pressupõe ou exige, um movimento tradutório, de modo que o original necessita da tradução; por outro lado, esse movimento nunca será perfeito ou cabal. Assim se diluem, no modelo teórico de

Derrida, os binarismos tradicionais ligados à tradução, pois existe uma dependência recíproca entre escrita e tradução. Parafraseando Derrida, Chamberlain diz que a tradução é, pois, “tão original quanto secundária, incontável e transgredida ou transgressora.” (1988, p. 51) E quanto ao papel da tradutora, ela cita o mesmo teórico:

a tradutora [...] não é apenas subordinada, não é a secretária do autor. É também aquela a quem o autor ama e a única base sobre a qual a escritura torna-se possível. Tradução é escritura, isto é, não se trata de tradução apenas no sentido de transcrição. Trata-se de uma produção escrita convocada pelo texto original. (DERRIDA apud CHAMBERLAIN, 1988, p. 50)

Referindo-se a essa prática do *double bind* de Derrida, Chamberlain diz que a teoria feminista da tradução “deveria apoiar-se não no modelo da luta edípica na família, mas no duplo fio da navalha da tradução como colaboração, em que autor e tradutor trabalham juntos, tanto no sentido de cooperação quanto de subversão.” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 51) Uma tradução feminista implica, pois, numa prática de produção textual, e não de mera reprodução, em que o sujeito que traduz é visível e se insere consciente e ativamente no novo texto, de modo a colaborar com o mesmo ou também de subvertê-lo, conforme o caso, explicitando sempre o processo tradutório, através de paratextos como prefácios, posfácios, notas de rodapé etc., mas de modo diferente do uso convencional desses textos, que normalmente servem apenas para que o tradutor justifique ou explique sua dificuldade em reproduzir o texto da forma mais fiel possível e com isso reafirmando, na verdade, o seu desejo de invisibilidade. Os paratextos têm sido usados, pois, como uma estratégia de tradução feminista, ao lado de outras estratégias, como a do *supplementing* ou sobre-tradução (FLOTOW, 1991). Trata-se de uma intervenção da tradutora, não simplesmente no sentido de compensar eventuais diferenças entre as línguas, o que tradicionalmente é conhecido como estratégia de “compensação”, mas muito mais no sentido de acentuar certos traços do texto, relevantes do ponto de vista feminista. Simon chama essa estratégia de *productive betrayal* (traição produtiva). (1996, p. 95) Outra estratégia ainda é a do *hijacking* (sequestro) (FLOTOW, 1991). Trata-se de intervenções radicais e audaciosas no processo de tradução, configurando-se esta como a estratégia mais polêmica empregada pelas feministas. Conforme Simon é “uma apropriação do texto, cujas intenções não são necessariamente feministas, pela tradutora feminista”. (1996, p. 15) Simon pondera, entretanto, que, mesmo essa estratégia tem como objetivo uma “colaboração en-

tre texto, autor(a) e tradutora”, onde “sua obra entra num diálogo de influência recíproca”, de modo a “ampliar e desenvolver a intenção do texto original, e não de deformá-lo.” (2002, p. 16) Todas estas estratégias representam uma alternativa ao exercício da tradução como uma atividade servil, subordinada e feminina, como ela tem sido vista tradicionalmente.

Como primeiro exemplo gostaria de mencionar mais uma vez o texto *As traduções subversivas feministas ontem e hoje*, de Marie-France Dépêche (2002), que mostra como Nísia Floresta, já no século XIX, ao traduzir textos panfletários feministas, realizava uma tradução “herética”, mas de uma “infidelidade criativa”, na análise de Marie-France. Ela traduziu o famoso texto de Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman: with Structures on Political and Moral Subjects* (1792). Dépêche usa o termo tradução entre aspas nesse caso, pois a versão no português do Brasil se chama *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*. Além da discrepância entre original e tradução no título, há no texto de Nísia omissões e complementações consideráveis. Entre outras, Marie-France observa a presença marcante de dois outros textos na “tradução” de Nísia, não declarados por ela: o primeiro, de François Poulain de La Barre, *De l'égalité des deux sexes* (1673) (Da igualdade dos dois sexos) e o segundo, da desconhecida que se esconde sob o pseudônimo de Sophia, *Woman Not Inferior to Man* (1739). Marie-France comenta que Nísia Floresta, considerada a primeira feminista brasileira, fez essa tradução no estilo *les belles infidèles* francês, pelo qual era fortemente influenciada, mesmo porque estava vivendo na França quando fez essa “tradução”. Seu trabalho resultou numa “infidelidade criativa”, favorável à causa feminista no Brasil, porque trouxe pra cá um texto forte, marcante, acessível e com marcas muito claras da própria tradutora e de suas diferentes leituras, além de adaptado à realidade brasileira da época.

Outro exemplo é mencionado por Flotow em *Translation and Gender* (1997). Ela comenta a tradução de um texto literário chamado *Mirza*, de Germaine de Staël, do final do séc. XVIII, que está na antologia *Translating Slavery* (1994) de Doris Kadish e Françoise Massadier-Kenney, ao qual já me referi acima também. A personagem principal, *Mirza*, é uma mulher negra a quem Mme de Staël deu um jeito de falar literário e refinado, dentro da cultura da época, o que, é claro, demonstra o pensamento progressista de Staël. A tradutora, para tornar essa voz significativa para leitores contemporâneos, fez algumas mudanças. Ela diz no prefácio a *Translating Slavery*:

Eu estava um pouco incomodada com os excessos de Mirza. Devo dizer que em minha tradução tentei atenuar os excessos e procurei valorizar sua fala. Eu queria garantir que as pessoas que fossem ler unicamente o inglês percebessem no texto o poder daquela voz, e não a sua extravagância ou romantismo. (apud FLOTOW, 1997, p. 33)

Portanto, a tradutora retirou os 'floreios' que poderiam desvalorizar essa personagem hoje.

**O terceiro bloco**, no que diz respeito à atuação da pesquisa feminista da tradução, abarca a crítica de tradução de obras literárias ou também de textos teóricos. Por um lado esse trabalho de crítica procura analisar traduções de obras de mulheres, especialmente de feministas. Escrutina-se como foram realizadas essas traduções, se há suavizações, reduções ou deturpações do potencial crítico, inovador ou subversivo dessas obras. Por outro lado, também se faz a crítica de tradução de obras canônicas masculinas, no que diz respeito à retextualização, no processo tradutório, de suas personagens femininas e de seu eventual conteúdo misógino.

Sherry Simon (1996) e Luise von Flotow (1997) comentam em seus livros sobre Feminismo e Tradução diversas pesquisas no campo da crítica de tradução, por exemplo, aquelas em torno da tradução da Bíblia, ou da tradução de Simone de Beauvoir e de outras feministas francesas nos EUA, ou ainda da poesia de Safo.

O famoso livro de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949), teve uma primeira tradução para o inglês - *The Second Sex*, realizada em 1952 por Howard Parshley. Margaret Simons faz uma crítica dessa tradução em 1983, mostrando que em torno de 12 % do original foi deletado (principalmente notas); 78 mulheres mencionadas por Beauvoir foram deixadas de fora (políticas, líderes militares, cortesãs, santas, artistas e poetisas); referências a relações lésbicas foram deletadas; referências ao tédio da vida doméstica cotidiana das mulheres foram igualmente cortadas. Segundo Sherry Simon (1996, p. 90-91) os cortes são problemáticos, porque fazem a linha argumentativa, o pensamento de Beauvoir parecer confuso e incoerente. O tradutor distorceu também os argumentos de Simone sobre o feminismo socialista, deletando porções de seus apontamentos históricos e traduziu mal muitos termos da filosofia existencialista e do marxismo. Na capa de uma das edições de *The Second Sex* há uma mulher nua, representando mal o conteúdo do livro e reduzindo o seu teor acadêmico-científico. Luise von Flotow (1997, p. 50) diz que a justificativa ou defesa apresentada para essa tradução tem sido a de que o tradutor apenas estaria preocupado em



facilitar a leitura para o leitor americano, condensando, simplificando ou eliminando algumas coisas.

Entretanto, essa tradução teve algumas consequências sérias, conforme aponta Flotow. A tradutora Claudine Vivier traduziu o livro *The Politics of Reproduction* (1981) de Mary O'Brien, para o francês, *La dialectique de la reproduction* (1987). Esse livro é uma crítica virulenta a de Beauvoir e ao seu livro *O segundo sexo*. Só que Mary O'Brien se baseou na versão 'confusa' para o inglês. Quando esse livro de O'Brien foi traduzido para o francês, a tradutora não conseguiu encontrar isso no original de de Beauvoir, e teve a difícil tarefa de negociar os mal-entendidos causados pela versão em inglês. Flotow lamenta que ela não tenha comentado esse problema de tradução em seu *La dialectique de la reproduction*. (1997, p. 50)

Digno de menção nesse contexto de crítica de tradução é também a dissertação de mestrado de Sherri Meek, na Universidade de Ottawa, *A Translation Analysis of Ingeborg Bachmann's "Simultan"*, em 1999. Nesse trabalho a pesquisadora revela, através de uma detalhada análise da estrutura narrativa do conto de Bachmann e das diferentes vozes que o compõe, algumas deformações que resultam numa mudança de foco na tradução, se comparada ao original. Ela destaca a importância de um olhar crítico sobre as traduções de Bachmann nos EUA, visto que sua obra seria muito lida em tradução por estudantes de germanística naquele país.

E, voltando ao Brasil, gostaria de mencionar outro exemplo de crítica feminista da tradução, aqui da UFSC. Andréia Biaggioni analisou, em 2009, duas traduções do conto *Undine geht* da escritora alemã Ingeborg Bachmann: uma portuguesa, *O adeus de Ondina*, e outra brasileira, *Ondina parte*. Em seu exercício de crítica de tradução, a mestranda da PGET mostra como as tradutoras acentuam o tom feminista do conto, prática essa que vai ao encontro do que descrevi acima como estratégia de *supplementing*, ou "sobre-tradução". O trabalho resultou num artigo intitulado: *Traição produtiva: uma análise de duas traduções do conto "Undine geht" de Ingeborg Bachmann*.

**O quarto bloco** envolve questões de política da tradução na atualidade, onde pesquisadoras indagam o que é traduzido, por quem, onde e de que maneira. A influência do cânone literário na escolha de textos a serem traduzidos e as exigências do mercado editorial, são algumas questões. Por haverem constatado que também no campo das obras traduzidas a primazia continua sendo masculina, tradutoras feministas têm realizado projetos de tradução de textos de mulheres, como um ato político e de solidariedade entre mulheres. (FLOTOW, 1997, p. 19)



Um exemplo seria a antologia *Women Righting/Mulheres Escrevendo*. Afro-brasilian Women's Short Fiction, editado por Miriam Alves e Maria Helena Lima, uma edição bilingue que saiu em Londres, em 2005. Trata-se de um projeto tradutório que contempla simultaneamente gênero e raça, dois vetores imbricados nas complexas relações de poder que regulam os diversos âmbitos de nossa cultura.

No mercado editorial internacional percebe-se algumas curiosidades em termos de gênero. Numa recente reportagem de jornal<sup>2</sup> encontra-se uma lista dos dez brasileiros mais lidos no estrangeiro: nove homens e uma mulher, Clarice Lispector. E esta única mulher certamente tem essa visibilidade lá fora a partir da sua entusiasmada recepção pela teórica feminista Hélène Cixous na França.

Marie Hélène Catherine Torres (UFSC) aponta, numa pesquisa recente, a invisibilidade das romancistas brasileiras do século XX na França; de 212 romances brasileiros traduzidos, apenas 22 são de mulheres. (TORRES, 2007, p. 90)

Um recente levantamento de autoras e de autores alemães traduzidos para o português do Brasil de 1990 a 2008 mostrou que, de 84 autores, apenas 11 são mulheres. Então, há uma desigualdade em termos de gênero, da literatura que consegue atravessar as fronteiras entre países, no caso Brasil - Europa e vice-versa, que não é coisa do passado. Algumas perguntas que se colocam invariavelmente são: haveria hoje, no século XXI, por exemplo, menos escritoras alemãs de qualidade do que escritores? Justamente nas últimas duas a três décadas, em que se tem observado e comentado amplamente um *boom* de novas escritoras na Alemanha? Quem escolhe o que será traduzido e quais são os critérios adotados nessa escolha? Quais são os objetivos de tradutores e editoras ao trazerem essa literatura estrangeira para cá? Essas são algumas questões que preocupam teóricas feministas da tradução nessa perspectiva política.

Concluindo, acredito que há, ainda, nesses quatro blocos que mencionei, muito trabalho a ser realizado e esse é um dos vários aspectos que terá ênfase em nosso grupo de pesquisa do CNPQ, Literatura, História e Tradução, que criamos em 2010.

## Notas

1. Todas as traduções de citações são minhas.
2. Publicado no ANexo *idéias* do jornal A Notícia em 20/05/2009. A notícia apresenta uma reportagem da *Agência Estado*, realizada por Antônio Gonçalves Filho, a respeito de um projeto do Instituto Itaú Cultural, denominado "Conexões Itaú Cultural - Mapeamento

Internacional da Literatura Brasileira”, que consultou 55 especialistas de 19 países, como professores de literatura brasileira em universidades estrangeiras e tradutores.

## Referências

- ALVES, Miriam; LIMA, Maria Helena (eds.). *Women Righting/Mulheres Escrevendo*. Afro-brasilian Women's Short Fiction, London: Mango Publishing, 2005.
- BIAGGIONI, Andréa; BLUME, Rosvitha Friesen. *Traição produtiva: uma análise de duas traduções do conto "Undine geht" de Ingeborg Bachmann*. Ano IV, v.9, ago-dez de 2009.
- CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. Tradução de Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução. A prática da diferença*. FAPESP/UNICAMP, Campinas, 1998.
- DÉPÊCHE, Marie-France. *As traduções subversivas feministas ontem e hoje*. Labrys, estudos feministas, número 1-2, julho/ dezembro 2002. Disponível em: [http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/mfd1.html](http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/mfd1.html) Acessado em: 29/10/2010.
- FLOTOW, Luise von. Feminist Translation: Contexts, Practices, Theories. *TTR* 4(2), 1991, p. 166-184.
- FLOTOW, Luise von. *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- SIMON, Sherry. *Gender in Translation*. London: Routledge, 1996.
- TORRES, Marie Hélène. A pouca visibilidade das escritoras brasileiras traduzidas na França no século XX. In: *Cadernos de Tradução*. Nº 19. PGET - UFSC, 2007/1.

**Patricia Peterle**  
Universidade Federal de Santa Catarina  
patriciapeterle@gmail.com

**Rosvitha Friesen Blume**  
Universidade Federal de Santa Catarina  
blume@cce.ufsc.br

## Bibliografia selecionada

ABDALA Jr., Benjamin (org.). *Margens da cultura; mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ACHUGAR, HUGO. *Planetas sem boca. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.

ACIMAN, André. *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*. New York: The New Press, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – Poder soberano e vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*. Roma: Laterza, 2010.

\_\_\_\_\_. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

- \_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Reino e a Glória*. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Sacramento da Linguagem: arqueologia do Juramento*. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Opus Dei*. Roma: Bollati Boringhieri, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Signatura rerum*. Roma: Bollati Boringhieri.
- \_\_\_\_\_. *L'Aperto: l'uomo e l'animale*. Roma: Bollati Boringhieri.
- \_\_\_\_\_. *Note sulla politica*. Torino, Borato Boringhieri, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Nudità*. Roma, Nottetempo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La potenza del pensiero*. Vincenza: Biblioteca Neri Pozza, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Altissima Povertà: regole monastiche e forma di vita*. Vincenza: Biblioteca Neri Pozza, 2011.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Argos: Chapecó, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- APTER, Emily. *The translation zone: A new comparative literature*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2006.
- ARROJO, Rosemary. Os Estudos da Tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. In: *Cadernos de Tradução*, N. 1, 1996.

- BADIOU, Alain. *La Ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. Traducción de Raúl Cerdeiras, Alejandro Cerletti y Nilda Prados. México: Herder, 2004.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Maria Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. Tradução de A. Massano e I. Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. *Constructing Cultures: essays on literary translation*. Toronto: Toronto, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Translation, History & Culture*. London: Pinter Publishers, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford, Blackwell, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione critica alla letteratura comparata*. Roma: Lithos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Estudos da Tradução*. Lisboa: Gulbenkian, 2003. Tradução de Vívina de Campos Figueiredo.
- BASSNETT, Susan / TRIVERDI, Harish. *Post-Colonial Translation: Theory & Practice*. London: Routledge, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Origem, do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampf Lages e E. Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. A Tarefa do Tradutor. Trad. de Susana Kampf Lages. In: Heidermann, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol 1, Alemão-Português. 2ª ed. revista e ampliada. UFSC, 2010.

BERMAN, Antoine. "Goethe: traduction et littérature mondiale". In *Poétique*, Paris, n. 52, p. 453-469, nov. 1982.

\_\_\_\_\_. *O Albergue do longínquo*. Tradução de Marie Heléne Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMANN, Sandra; WOOD, Michael (Orgs). *Nation, language, and the ethics of translation*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CALVINO, Italo. *Tradurre Il vero modo di leggere un testo*. I Meridiani. Milão, Mondadori, 1995, 1825-1831.

CANDIDO, ANTONIO. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar e cozinhar*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHAMBERLAIN, Lori. *Gênero e a Metáforica da Tradução*. Tradução de Norma Viscardi. In: Ottoni, Paulo (org.) *Tradução. A prática da diferença*. Campinas: FAPESP/UNICAMP, 1998.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Tradução de M. Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990.

- \_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CLIFFORD, James / GEORGE, Marcus E. (Eds.) *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnographie*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1986.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Demônio da teoria: literature e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- COSTA, Claudia de Lima. Feminismo, tradução, transnacionalismo. In: \_\_\_\_\_ /Schmidt, Simone Pereira. *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004, p.187-196.
- COSTA, Claudia de Lima. As teorias feministas nas Américas e a política transnacional da tradução. In: *REF* vol.8 N.2, 2000, pp. 43-48.
- CRONIN, Michael. *Translation and Identity*. Routledge, 2006.
- CRONIN, Michael. Strange Attractors: Literature in a Glocal Age. *Cadernos De Literatura Comparada*, 14, 15. Porto: FLEUP, 2006, pp37-60.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995, 5 Vol.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. 3ª ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho e a Nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Monolingualism of the Other*. Translator: Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, 34 Letras, 2000.
- ESPOSITO, Roberto. *Termini della politica*. Comunità, immunità, biopolitica. Milano: Mimesis, 2008.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. “The position of translated literature within the literary polysystem”. In *Polysystem Studies, Poetics Today*, **11**(1), 1990, pp. 45–51.
- \_\_\_\_\_. “Polysystem theory (revised)”. In *Papers in Culture Research* (Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University), 2005, pp. 38–49.
- FLOTOW, Luise von. *Translation and Gender*. Translating in the ‘Era of Feminism’. Manchester: St. Jerome, University of Ottawa Press, 1997.
- FLUSSER, Vilem. *Bodenlos*. São Paulo: Anablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: PUC, 1984.



- \_\_\_\_\_. *Nascimento da Biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes: 2007.
- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Trad. F. Casotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HALL, Stuart / DU GAY, Paul. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardiã Resende et. al. (Org. de Liv Sovik). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOBBSAWN, Eric. "Language, culture and National identity". *Social Research*, Vol, 63, Nº 4, 1996, pp. 10065-1088.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GNISCI, Armando. *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 1999.
- JAMESON, Fredric, MIYOSHI, Masao (Eds.). *The Cultures of Globalization*. Durham, London: Duke University Press, 1998.
- LAMBERT, Jose. "Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies". In: *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, nº 1, 1995, pp. 105-152.
- LECERCLE, Jean-Jaques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.
- LEFEVERE, Andre. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007.

- LEMKE, Thomas. "A Zone of Indistinction – A Critique of Giorgio Agamben's Concept of Biopolitics". *Bloßes Leben in der globalisierten Moderne. Eine Debatte zu Giorgio Agamben's Homo Sacer*. Hannover, University of Hannover, 2003.
- LIEVEN D'HULST. "Comparative Literature versus Translation Studies: Close Encounters of the Third Kind?" .In: *European Review*, Vol. 15, No. 1, 2007, 95-104.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). *A literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L & PM/VITAE/AILC, 1997. pp. 39-52.
- MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Ed. Unisinos/IEL, 1996. pp. 13-22.
- MORETTI, Franco. "Conjectures on world literature". In. *New Left Review*, Vol. 17, 2000, pp. 54-68
- \_\_\_\_\_. "More Conjectures". In. *New Left Review*, Vol. 20, 2003, pp. 73-81
- MURRAY, Alex; WHYTE, Jessica. *The Agamben dictionary*. Edimburg: Edimburg University Press, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunità inoperante*. Napoli: Cronopio, 2008.
- NEGAARD, Siri (Org.). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milão: Bompiai, 1995.
- NIRANJANA, Tejaswini. „Representing Texts and Cultures: Translation Studies and Ethnography". In: \_\_\_\_\_. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992, pp. 47-86.
- OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução – a prática da diferença*. SP: UNESP, 2000.

- PETERLE, Patricia. "América de Pavese e Vittorini: confluências entre a tradução literária e a literatura comparada". In: *Cadernos de Tradução*, v.1, n. 23, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Futurismo nas revistas Modernistas". In: BAGNO, S, et. al. *Cem anos de Futurismo*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010.
- PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível*. Filosofia e Arte em Giorgio Agamben. Rio de Janeiro: Azougue, FAPERJ, 2009.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Pós-modernidade e a tradução como subversão. Disponível em: [www.ffich.usp.br/sitesint/abrapt/2000](http://www.ffich.usp.br/sitesint/abrapt/2000).
- \_\_\_\_\_. Postcoloniality as translation in action. *Revista do GEL*, Araraquara, vol.4, p.169-188, 2007.
- \_\_\_\_\_. Traição versus transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. *Revista ALFA*, São Paulo, v. 44, n. esp., p. 123-130, 2000. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4284/3873>
- \_\_\_\_\_. Arundhati Roy: translation as a way of resistance and self-affirmation in postcolonial writing. In: *Tradução & Comunicação*. Revista Brasileira de Tradutores. Nº19, 2009. Disponível em: <http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rcom/article/view/1641>
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, EXO Experimental, Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Politica della letteratura*. Traduzione di Anna Bissanti, Palermo: Sellerio, 2010.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

- ROMANDINI, Fabián Ludueña. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia*. Tradução de Alexandre Nodari e Leonardo D'Ávila de Oliveira. Coleção PARRHESIA. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SENGUPTA, Mahasweta. Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds. In: BASSNETT, Susan / LEFEVERE, André. *Translation, History & Culture*. London: Pinter Publishers, 1990.
- SERUYA, Teresa / MONIZ, Maria Lin (ed.). *Translation and Censorship In Different Times and Landscapes*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- SHOHAT, Ella. Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento. In: COSTA, Claudia de Lima / SCHMIDT, Simone Pereira. *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 19-29.
- SIMON, Sherry. *Gender in Translation*. Cultural identity and the politics of transmission. London: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. Tensions and Temptations: Women Translating Exile. In: CTIS Occasional Papers. Manchester: CTIS, Vol. I, 2001.
- SCRAMIM, Susana e SCHMIDT, Carlos Eduardo. *A Exceção e O Excesso; Agamben&Bataille*. Periódico *Outra Travessia*, do curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre de 2005.

- SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O desprezo das massas*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. The Politics of Translation. In Barrett, Michèle/ Phillips, Anne (eds.). *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- TYMOCZKO, Maria / GENTZLER, Edwin (eds.). *Translation and Power*. Amherst/Boston: University of Massachusetts Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester; USA: St. Jerome, 2007.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Translation, Resistance, Activism*. Amherst; Boston: University of Massachusetts Press, 2010.
- VENUTTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- VENUTTI, Lawrence. *The Translators Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 1995.
- WOLF, Michaela (Hrsg.) *Übersetzungswissenschaft in Brasilien*. Beiträge zum Status von „Original“ und Übersetzung. Tübingen: Stauffenburg, 1997.
- ZANARDI, Maurizio (Org.). *Comunità e politica*. Napoli: Cronopio, 2011.



## **Informações gerais**

A revista Fragmentos publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos com artigos e resenhas inéditos - em alemão, espanhol, inglês, italiano e português - referentes a línguas e literaturas estrangeiras.

### **Normas para a apresentação do texto**

Os trabalhos submetidos devem:

- ◆ ser inéditos;
- ◆ apresentar um resumo de até 100 palavras, na língua do artigo e em inglês (no caso de artigo escrito em inglês, apresentar resumo em inglês e em português);
- ◆ apresentar palavras-chave (na língua do artigo e em inglês);
- ◆ conter até 5.000 palavras para artigos e 1.000 para resenhas;
- ◆ ser digitados em Word, fonte Times New Roman, corpo 12;
- ◆ não apresentar negritos e sublinhados. Citações dentro de parágrafos ou em língua estrangeira devem estar entre “aspas”. Citações destacadas devem estar sem aspas. Destaques de palavras ou expressões devem estar em itálico;
- ◆ apresentar apenas Notas Finais (converter as notas de rodapé em notas finais);
- ◆ apresentar as Notas Finais antes das Referências.
- ◆ Os títulos das Referências devem ter o seguinte formato básico: Sobrenome do autor, Nome. Título do livro. Local de publicação: Editora, data da publicação. Ex: Paratore, Ettore. História da literatura latina. Trad. Manuel da Rosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- ◆ Citações no texto: o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação. Quando necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. Ex: (Arvin, 1946, p. 10).
- ◆ Eventuais figuras (desenhos, gráficos, tabelas, fotos, etc.) devem ser enviadas em arquivos separados.
- ◆ Dados adicionais:
  - nome da instituição a que está vinculado o autor;
  - endereço do autor para correspondência e e-mail.

**Importante:**

Os textos serão avaliados pela Comissão Editorial, Conselho Consultivo e pareceristas ad hoc. Os textos que não estiverem de acordo com as Normas Editoriais serão devolvidos para que sejam feitas as devidas alterações.

A revista detém os direitos autorais sobre a edição dos trabalhos aceitos. A revista não se responsabiliza pelos conceitos, ideias e opiniões emitidas pelos autores.

Os originais deverão ser enviados por correio eletrônico: [revis-tafragmentos@gmail.com](mailto:revis-tafragmentos@gmail.com). Cada autor receberá dois exemplares da revista.