



Universidade Federal de Juiz de Fora

O NEOBARROCO EM *TEBAS DO MEU CORAÇÃO*, DE NÉLIDA PIÑON:

UMA FORMA DE REPRESENTAR A AMÉRICA MESTIÇA

GISLENE TEIXEIRA COELHO

Juiz de Fora

2007

GISLENE TEIXEIRA COELHO

O NEOBARROCO EM *TEBAS DO MEU CORAÇÃO*, DE NÉLIDA PIÑON:

UMA FORMA DE REPRESENTAR A AMÉRICA MESTIÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, orientada pela Prof^a Dr^a Maria Luiza Scher Pereira
Área de concentração: Estudos Literários

Juiz de Fora

2007

GISLENE TEIXEIRA COELHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau Mestre. Área de concentração: Estudos Literários

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira – Orientadora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Prof^a. Dr^a. Rita Chaves

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Sebastião e Imaculada pelo apoio e pelo conforto a mim ofertados durante todo o curso, é claro, de minha vida, pela presença constante nos momentos de sufoco e de conquistas. Agradeço imensamente ao meu esposo Reginaldo pela compreensão, pelo afeto e pelo acompanhamento, e também o responsabilizo por tudo isso que está acontecendo nesse momento e por tudo que ainda virá.

Não poderia deixar de rememorar alguns nomes de amigos especiais e valorosos que participaram ativamente da confecção desse trabalho e de minha vida. Aos amigos Carolina, Luciana, Marcela, Miriam, Paulo e Rosiane, meus agradecimentos pelas indicações de leitura, pelas discussões e conversas informais que foram de grande auxílio, pelo carinho e pela amizade. Não pense que me esqueci de ti, Maria Luiza Almada, que além de se tornar uma grande amiga, foi também uma espécie de co-orientadora, foi leitora, crítica e revisora de meu trabalho. Agradeço também às minhas sempre amigas desde a graduação Glauce, Sandra e Cristiane e ao apoio dos grandiosos amigos Hermano e Onice.

Não poderia também suprimir o nome de dois importantes professores no desenvolvimento da dissertação. São eles: Alexandre Faria e Silvina Carrizo. Obrigada pelas indicações de leitura e pelas reflexões críticas.

Por fim, minha ilustre e competente orientadora Maria Luiza Scher Pereira. Leitora imbatível, capaz de apontar as mínimas falhas, decifrar todos os enigmas e sair de qualquer labirinto sem sequer demonstrar cansaço ou fadiga. Agradeço pela paciência e pela confiança, respeitando e corroborando as minhas escolhas.

RESUMO

Esta dissertação desenvolve suas questões a partir de duas obras de Nélide Píñon: o romance *Tebas do meu coração* (1974) e a obra crítica *Presumível coração da América* (2002). A autora recorre aos recursos do (neo)barroco de modo a desconstruir a representação convencional do mundo e ampliar o sentido da obra. Segundo nossa leitura, o discurso (neo)barroco pode ser utilizado como uma forma de refletir (sobre) a formação mestiça da América Latina, levantando e problematizando questões que envolvem sua história, sua memória e sua identidade. Trabalhamos ainda com a idéia da utopia, pois lemos na obra a tentativa de elaboração de um projeto utópico, que põe em xeque o antigo projeto utópico-civilizatório europeu, baseado na dominação e repressão da alteridade. A partir de categorias teóricas, como utopias, contra-utopias, não-lugar e heterotopia, estabelecemos um contraponto à *Utopia* européia. Utilizamos a heterotopia como uma noção válida para a América Latina por se basear em novos conceitos como descentramento, negociação e abertura, os quais discutem antigos paradigmas. O trabalho reflete também sobre a complexa relação entre *Literatura* e subalternidade e sobre o exercício inclusivo da literatura (neo)barroca que representa o subalterno como alteridade e apresenta a razão mestiça como uma forma de pensar e produzir literatura e teoria.

Palavras-chave: neobarroco, mestiçagem, subalternidade, negociação e heterotopia.

ABSTRACT

This dissertation develops its questions from two works from Nélide Píñon: the novel *Tebas do meu coração* (1974) and the critical work *Presumível coração da América* (2002). The author turns to the (neo)baroque resources in order to deconstruct the conventional world representation and to widen the meaning of the work. According to our reading, the (neo)baroque discourse can be utilized as a way to reflect (about) the *mestiza* formation of Latin America, raising and discussing questions that involve its history, its memory and its identity. We still work with the utopia idea, because we read in the work the tentative of elaboration of a utopian project, which debates the old utopian-civilizing project, based on the alterity domination and repression. From theoretical categories, like utopias, counter-utopia, no-place and heterotopia, we establish a counterpoint to the European *Utopia*. We utilize the heterotopia as a valid notion to Latin America because it is based on new concepts like decentrality, negotiation and openness, which discuss old paradigms. The paper also reflects about the complex relation between *Literature* and subalternity and about the inclusive exercise of (neo)baroque literature that represents the subaltern as alterity and presents the *mestiza* reason as a way to think and produce literature and theory.

Key words: neobaroco, *mestizaje*, subalternity, negotiation e heterotopia.

Apraz-me, porém, confessar que sou filha desta América mestiça, de fusão lusa e ibérica, de genealogia desgovernada e rica. Filha também desta nação cujo repertório civilizatório, proveniente de suas diversas línguas e de suas regiões autônomas, concilia-se com as raízes inaugurais do continente latino-americano.

(Nélida Piñon, Presumível Coração da América)

Eu acredito que a origem é o nosso mais denso mistério. Disputa com a morte. Mas a morte é origem. Há a origem de vir e a origem de ir. Para onde? Não sei. Tudo isto permeado pelas nossas aflições.

(Nélida Piñon, Fundador)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	REVISITANDO O BARROCO E SUA UTOPIA	15
2.1	NOTAS SOBRE A UTOPIA	26
2.2	O CONTINENTE DAS UTOPIAS	36
2.3	CONTRA O <i>NOVO</i> MUNDO	43
3.	SEGUINDO OS RASTROS DE UMA ESCRITA BARROCA	53
3.1	DAS METÁFORAS	63
3.1.1	A metáfora da navegação	64
3.1.2	A metáfora da construção.....	68
3.2	DAS CONSTRUÇÕES ALEGÓRICAS	71
3.2.1	A construção do barco	75
3.2.2	A construção da catedral	79
3.3	UMA TEBAS HÍBRIDA	93
4.	CONCLUSÃO	107
5.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretendo desenvolver uma leitura da obra *Tebas do meu coração*, romance escrito por Nélida Piñon, em 1974. Como contraponto à leitura da ficção, recorro também à obra crítica, publicada em 2002, *Presumível Coração da América*, a qual dialoga com muitas das questões suscitadas no romance. Todas as questões que serão apresentadas expressam preocupações da intelectual Nélida Piñon e contemplam problemas recorrentes na produção crítica e ficcional dos escritores neobarrocos.

Teremos como contexto histórico a década de 70, momento em que a literatura brasileira apresenta um amadurecimento teórico sobre a questão da dependência, do atraso cultural e da identidade nacional, levantando reflexões a respeito do papel do intelectual latino-americano em seu contexto de enunciação. Ao mesmo tempo, esse amadurecimento intelectual é também encontrado em nossos vizinhos latino-americanos. Desse modo, pretendo observar como as mesmas reflexões são também encontradas no discurso dos intelectuais de outros países latino-americanos, tendo em vista que convivem com problemas e questões semelhantes às nossas.

Piñon escreve a obra em um período de grande importância para a crítica em torno da literatura neobarroca, quando as discussões já levantadas nas décadas de 50 e 60 se acirram. Contudo, as análises que serão propostas ainda apresentam grande relevância para os estudos literários da contemporaneidade. Com efeito, esse trabalho aborda um corpus teórico bastante amplo, tendo como base a segunda metade do século XX e esse início do XXI, período em que revigora todo o estudo em torno do barroco seiscentista e setecentista.

No primeiro capítulo, traço o movimento da questão do barroco na crítica latino-americana, de modo a destacar momentos importantes para o revigoramento do estudo do barroco histórico. Críticos importantes como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Haroldo de Campos, Omar Calabrese, John Beverley, Affonso Romano de Sant'Anna servirão como apoio teórico, auxiliando na construção de uma reflexão em torno de uma estética complexa, contraditória e fascinante.

Destaco ainda a relevância do barroco para os estudos da subalternidade, tendo em vista ser uma estética que sempre se ocupou da diversidade e da multiplicidade. Proponho uma leitura do barroco como um marco nos estudos da subalternidade, pois representa um primeiro impulso de introdução de sujeitos e vozes marginalizadas na *Literatura*. Entretanto, reflito sobre a dificuldade de inserção do subalterno na *Literatura*, de modo que até o momento presente ainda representa uma questão problemática e requer ainda muita discussão.

Introduzo a obra *A utopia antropofágica*, de Oswald de Andrade, que fornecerá um suporte teórico importante nas discussões em torno dos projetos utópicos que envolvem a alteridade. Andrade mostra que a arte barroca nasceu com a utopia, mas, por outro lado, constrói uma utopia diferente daquela criada pelos portugueses e espanhóis no território americano. Recorro ainda ao crítico e ao seu conceito de antropofagia para representar o movimento modernista que será destacado como um momento importante em que a arte abre espaço para uma maior representatividade do subalterno. Portanto, nesse estudo traço uma linha temporal que abrange, de um lado, a utopia do Novo Mundo e, por outro lado, a utopia barroca, a utopia modernista oswaldiana e a utopia neobarroca nelidiana, de forma a apresentar projetos utópicos que se tocam no que concerne à presença do outro.

Nas outras três seções do primeiro capítulo, ocupo-me de apresentar uma reflexão em torno da utopia, trazendo teóricos importantes sobre o assunto e discutindo sobre grandes projetos utópicos. Tentarei refletir sobre esse continente conhecido como o continente das utopias, abarcando desde a utopia criada pelos colonizadores portugueses e espanhóis em sua chegada ao Novo Mundo até as utopias mais contemporâneas. Além disso, pretendo situar esse sentimento utópico na contemporaneidade da América Latina, ainda que muitos teóricos da pós-modernidade vejam a utopia em vias de extinção. Destaco nas utopias contemporâneas seu empenho em desconstruir o ideal edênico criado pelos colonizadores, os quais impuseram sua maneira de pensar e viver ao mundo novo, através de uma atitude de total desrespeito ao subalterno.

Ao falar da América como continente das utopias, é inevitável retomar o período das grandes descobertas marítimas, quando o continente americano começou a ser nomeado como o continente do futuro, que ainda estava por se fazer. Nesse

momento, o continente é nomeado de *novo*, o que pressupõe um apagamento do que havia no território em função de um projeto de modernização europeu. Assim, os portugueses e espanhóis construíram suas expectativas em relação ao novo território, ignorando a presença do elemento autóctone. Tem-se um continente que se sente violado pela interferência dos europeus, onde tradições milenares foram condenadas ao esquecimento e se viram obrigadas a habitar o subsolo.

Destarte, as novas utopias têm em vista esse elemento negligenciado, de maneira que o resgata e o representa juntamente com a voz da grande tradição. Portanto, as utopias que o continente americano tem construído trabalham no intuito de negar esse imaginário europeu criado sobre o *Novo Mundo* e de problematizar essa presença impositiva do elemento europeu. Percebo um fio condutor que liga todas as construções utópicas criadas no continente americano: as utopias americanas têm buscado meios de inserir o discurso e o saber do subalterno e têm tentado afirmar essa alteridade como elemento ativo na constituição de sua história e de sua tradição, reconhecendo e valorizando a mescla cultural constituída no continente americano.

Por meio de atitudes violentas, os europeus rasuraram a origem desse povo, originando um vazio que os discursos hegemônicos tentam encobrir, o que gera um incômodo sentimento de perda. Esse sentimento marca presença constante nos trabalhos, tanto crítico quanto literário, de nossos intelectuais, que têm se empenhado em transformar em discurso essa perda. A representação neobarroca tem sido utilizada como um artifício discursivo para alegorizar essa alteridade reprimida e para ocupar o vazio que tanto incomoda. Ademais, buscamos no (neo)barroco um discurso provedor de uma leitura distinta sobre a questão da mestiçagem étnica e cultural que representa o mestiço como alteridade e não como inferioridade.

O barroco que nasceu em um ambiente marcado pela utopia européia, cresceu e tornou-se independente, criando seu próprio ideal utópico. A arte barroca dessacraliza o lugar canônico da *Literatura* e instaura um novo *locus*, marcado pela diferença e pelo confronto. Nesse deslocamento, o barroco abre espaço a uma subalternização do discurso literário. As utopias que serão estudadas aqui parecem expressar esse esforço do barroco em destronar velhos modelos de representação e apresentar uma nova forma de teorizar e representar, partindo de uma razão subalterna ou mestiça.

No capítulo seguinte, uma reflexão em torno da escrita neobarroca com suas dobras e elipses ganha espaço e, para essa análise, sirvo-me especialmente de conceitos desenvolvidos a partir da leitura de teóricos como Walter Benjamin, Roland Barthes, Gilles Deleuze e Felix Gattari. Seleciono alguns aspectos importantes dentro da obra de Piñon que remetem ao ludismo barroco, o qual brinca com seu leitor através de uma busca constante de significados que fogem, se ocultam nas malhas do texto. Nesse jogo, há um movimento erótico, pois a busca desperta um sentimento de desejo que é alimentado pela incompletude, pelas lacunas do texto neobarroco. *Tebas do meu coração* proporciona um sentimento de prazer que emerge devido às sutilezas da autora, cujo texto carrega sempre uma sombra que nos inquieta, que nos incomoda. Essa sombra faz com que seu leitor se entregue a uma busca por sentidos, os quais se proliferam e se dispersam por diferentes direções, fugindo de qualquer tentativa de totalidade, de fechamento.

Essa linguagem alusiva, que não impõe e sim sugere, utiliza especialmente dois procedimentos de linguagem: a alegoria e a metáfora. Ambas exercem uma importante função dentro da obra ao desdobrar-se em discursos distintos, trazendo, assim, ao mesmo tempo um trabalho performativo e uma reflexão crítica. É um trabalho marcado pelo velamento, requerendo um exercício mais minucioso para detectar o posicionamento crítico da autora.

Na verdade, a representação alegórica aparece como a categoria teórica base desse trabalho, tendo em vista que é a partir dela que todas as discussões propostas se desdobram e foi a partir dela que se iniciou esse trabalho de dissertação. Para compreender a representação alegórica, parto de estudos do texto benjaminiano *A origem do drama barroco alemão*, que já expunha a necessidade de retomar o barroco para entender melhor a modernidade e performatizava o interessante exercício de trazer o barroco para a sua atualidade. Tanto Benjamin quanto outros muitos estudiosos do barroco no século XX apontam para a continuidade do primeiro barroco, que lança suas raízes até o momento presente e mostra sua validade ao tratar de problemas contemporâneos.

Destaco na alegoria sua capacidade de lidar com sujeitos e vozes distintas, sua habilidade de representar o múltiplo, o heterogêneo, o diverso. A partir desse princípio teórico, recorro ao conceito de polifonia, desenvolvido por Mikhail Bkhtin em

Problemas da poética de Dostoievski, para pensar no trabalho alegórico do discurso literário. A alegoria afirma o sujeito dessas vozes, colocando-o como ativo, como essencial na sua construção. Além disso, a figura traz à tona vozes da minoria, pertencentes à outra margem, e, assim, resgata a voz de um outro silenciado pelo movimento da história, ressuscitando a voz dos violados, dos reprimidos. Trata-se de uma figura que, por sua capacidade de representar a alteridade, consegue traduzir a problemática que envolve essa América mestiça.

No romance, a representação alegórica de um barco e de uma catedral destaca-se por constituir elementos aparentemente inocentes, mas que ganham sentido no decorrer do texto. A autora insere nessas figuras a idéia de transformação, fazendo uma constante referência ao passado e ao futuro, tempos marcados pelos sentimentos de vazio e de incerteza. Percebe-se na obra como a questão do passado é significativa para os habitantes de uma cidade chamada Santíssimo, onde se sente um esvaziamento cultural e histórico. A cidade é caracterizada como um lugar que respira ares europeus, mas que apresenta uma consciência de sua dependência em relação à cultura européia, tentando, por sua vez, construir sua própria história e cultura. Essa cidade estagnada vive um momento de construção do barco e da catedral, ação que remete a uma tentativa de assegurar um futuro distinto da atual situação de estagnação da cidade. Como se vê, esse trânsito entre passado e futuro é revestido de um posicionamento utópico em relação à construção do porvir.

Essas figuras alegóricas despertam uma perspectiva utópica a partir das idéias de construção e navegação, ações que serão trabalhadas como metáforas desse sentimento utópico. A partir dessas metáforas, serão desenvolvidos temas relevantes para o contexto da América Latina, temas que envolvem a idéia de fixidez e de deslocamento, sendo que ambas as idéias apontam para ações que têm sido importantes na construção de uma referência cultural, histórica e identitária latino-americanas.

As construções alegóricas e metafóricas corroboram com a representação de uma arte mestiça, a qual exprime a alma de um sujeito com identidades e culturas plurais. Esses recursos de expressão performatizam uma espécie de luto cultural, pois suscitam reflexões que nos fazem retomar o período de formação dessa identidade mestiça marcado pela interferência original.

Se observarmos o título do romance *Tebas do meu coração*, veremos a indicação de um espaço subjetivo, de um espaço latino-americanizado. Essa apropriação e modificação de um dado geográfico tem sido um exercício recorrente entre nossos intelectuais. É um espaço alternativo, no qual o escritor tem trabalhado temas que envolvem sua brasilidade, sua latino-americanidade, e tem deslocado o conceito de literatura como lugar exclusivo do canônico.

Esse novo espaço geográfico é o “não-lugar”, expressão utilizada por John Beverley em *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco* para indicar um espaço em eterna construção, se re-fazendo e se re-estruturando incessantemente. O não-lugar caracteriza-se pelo hibridismo, comportando vozes e sujeitos diversos, é o lugar do subalterno e do hegemônico, da margem e do centro, da barbárie e da civilização. Assim, o não-lugar atua no entre, instaurando uma nova lógica e uma nova razão que nega os essencialismos, os sectarismos, as raízes-árvores. Sua estrutura é rizomática, movimentando-se infinitamente em busca do outro que instiga seu desejo.

No desenvolvimento do trabalho, contrapomos a palavra *Utopia* a utopias, contra-utopias, não-lugar e heterotopia. Essas quatro categorias conceituais, desenvolvidas por teóricos distintos, objetivam desfazer a imagem da *Utopia* como discurso dominante e repressivo. Elas objetivam reconstruir um novo conceito baseado na pluralidade e na diferença, de modo a comportar a inserção de sujeitos e projetos distintos. Veremos que as utopias contemporâneas na América Latina são construídas a partir de novos pressupostos, como o des-centramento, a heterogeneidade e o hibridismo. Dentre os quatro conceitos abordados sobre a utopia, destacamos a heterotopia como um fator importante nas construções utópicas da América Latina. Sua validade e atualidade residem em dois fatores preponderantes. Primeiramente, a heterotopia destaca-se por sua capacidade de sobreviver à atemporalidade pós-moderna. Em segundo lugar, a heterotopia atende aos projetos utópicos fabricados no continente americano, que se caracterizam pela resistência aos velhos paradigmas construídos a partir de uma realidade de colonização.

2 REVISITANDO O BARROCO E SUA UTOPIA

O barroco permaneceu no ostracismo por mais de dois séculos, tendo em vista que seu estilo exagerado, ostentoso e desarmônico causava estranhamento ao padrão clássico. A própria nomenclatura só surge no século XVIII, mas ainda assim a crítica literária não fornecia uma leitura reavaliativa do barroco, que até então era taxado como estilo bizarro e extravagante. Essa postura de rejeição por parte da crítica modifica-se a partir do final do século XIX, momento em que o estudioso Heinrich Wöfflin (1888) inaugura uma nova fase nos estudos sobre o barroco, despertando a atenção da crítica para a produção artística barroca. Ainda assim, escritores como Góngora, por exemplo, só obtiveram seu reconhecimento no início do século XX.

Entre os críticos que o ressuscitaram temos Damaso Alonso que em 1932 publica um livro chamado *Estudios y ensayos gongorianos*, trabalhando de forma especial com Góngora, escritor que não foi compreendido e valorizado por muito tempo, principalmente por desenvolver uma poesia considerada muito hermética. Alonso reporta a fala de José Bergamin para mostrar que “Admirar, compreender a Góngora, no es ser gongorino ni gongorista, es ser persona; tener gusto y entendimiento de persona humana simplemente.” (BERGAMIN apud ALONSO, 1955, p. 578-579)¹. Nessa obra, o crítico não somente destaca sua simpatia pelo barroco seiscentista, como também o relaciona com a literatura contemporânea, trabalhando com a permanência do estilo no século XX. Alonso reconhece o caráter humano presente na literatura barroca, capaz de lidar com o contraditório, com o múltiplo, capaz de responder às inquietudes e aos questionamentos do homem do seu próprio tempo.

Apesar de desvalorizado pela crítica por muito tempo, o barroco volta com toda a força no século XX, sendo estudado por críticos e adotado como forma de representação do mundo moderno por muitos escritores. Muitos críticos têm defendido a volta do barroco na literatura latino-americana, afirmando inclusive a constância do estilo, conforme afirma Alejo Carpentier: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre.” (CARPENTIER apud

¹ Tradução minha: “Admirar, compreender Góngora, não é ser gongorino nem gongorista, é ser humano; ter gosto e entendimento de pessoa humana simplesmente.”

CHIAMPI, 1998, p. 70)². Carpentier e Lezama Lima representam os dois grandes nomes do grupo de intelectuais das décadas de 50 e 60 que revisita o barroco com olhos da modernidade, ambos trazendo o estilo para seus trabalhos críticos e literários. Posteriormente, nos anos 70, 80 e 90 há um revigoramento da questão com estudiosos como Severo Sarduy, Haroldo de Campos, Omar Calabrese, Irlemar Chiampi e Affonso Romano de Sant’Anna, entre outros.

Na década de 80 no Brasil, o debate acerca do barroco se aquece com a grande polêmica que surgiu com a publicação do livro de Campos *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, o qual criticou duramente o fato de Antônio Cândido ter subtraído de seu livro *Formação da Literatura Brasileira* o estilo barroco, cujo principal argumento seria a ausência de um público leitor satisfatório. Campos, por sua vez, condena o argumento de Candido dizendo:

A noção quantitativa de público rarefeito, à época da produção da obra, não parece ter aqui, no seu determinismo “objetivista”, suficiente peso de convencimento. Sobretudo quando, para além do período colonial, as relações entre escritor e “grande público” em nosso meio acabam sendo definidas, emblemática e paradoxalmente, em termos também de “ausência”. (CAMPOS, 1989, p. 50-51)

Campos combate a retirada de Gregório de Matos da formação da literatura brasileira, em detrimento do argumento que considera exclusivamente o primeiro público como a recepção da obra. Campos advoga em favor da indiscutível originalidade e brasilidade do poeta Gregório que, juntamente com Sor Juana Inês de la Cruz e Juan Del Valle Caviedes, constitui “(...) um dos três preeminentes poetas do Novo Mundo nesse período” (REEDY apud CAMPOS, 1989, p. 56).

Como se vê, o segundo momento da estética barroca ocorre em meio a muita discussão, tem-se uma efusão de vozes críticas que movimentam a produção literária desde a segunda metade do século XX. Alguns críticos denominam essa nova fase como barroca simplesmente, outros preferem o termo neobarroco. Sarduy introduz o termo neobarroco em seu ensaio *Barroco e Neobarroco*, publicado na obra *América Latina en su literatura* em 1972, tecendo algumas considerações sobre esse novo

² Tradução minha: “América, continente de simbioses, de mutações, de mestiçagens, foi desde sempre barroca.”

barroco na literatura latino-americana. Por outro lado, Calabrese também faz uso do termo, mas o estende a outros fenômenos culturais. E há também críticos que conservam o mesmo termo barroco para essa segunda fase.

O termo neobarroco parece oportuno porque não se trata de uma retomada do barroco dos séculos XVI e XVII, pois temos uma nova forma de expressão e representação que difere do primeiro barroco. No entanto, alguns aspectos do antigo barroco ainda persistem, como a capacidade de lidar com elementos e vozes diversas. A arte dos contrastes atendeu e atende muito bem às expectativas dessa América mestiça, sempre marcada pela alteridade.

O que estamos, de modo amplo, chamando de América mestiça, a partir do próprio título da dissertação, remete ao processo de transculturação que se instaurou na América Latina através do confronto entre os indígenas, os europeus e, sobretudo no caso do Brasil, dos africanos e seus descendentes. Como resultado, presencia-se a formação de uma nova cultura mestiça, proveniente de trânsitos e trocas entre os povos diversos. Desse modo, a expressão América mestiça retoma todo o conflituoso encontro que se deu a partir do século XVI, comportando misturas étnicas e culturais que se somaram no desenho do novo continente.

Nesse sentido, os discursos de representação dessa América mestiça são sempre atravessados por questões que concernem à “ocidentalização” e ao “choque da conquista”, expressões apresentadas por Marli Fantini em *Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas*. A idéia da América mestiça envolve, então, complexas relações de enfrentamento, imposição e violência, mas envolve, sobretudo, a condição da mescla étnica e cultural.

Esse processo de formação cultural mestiça gerou uma nova forma de pensar, que se contrapunha às idéias de hegemonia, singularidade e ordem, vigentes no contexto europeu. A partir de um diálogo com o historiador e paleontólogo francês Serge Gruzinski, Fantini mostra que: “Percebida por ele como passagem do homogêneo ao heterogêneo, do singular ao plural, da ordem à desordem, a “mestiçagem” resulta da mistura de seres humanos e de imaginários.” (FANTINI, 2004, p. 173). Assim, a mestiçagem, além de dar forma ao Novo Mundo, inaugura um novo imaginário, baseado no encontro de diferenças culturais.

O estudo apresentado por Fantini remete ao trabalho desenvolvido por Néstor Garcia Canclini no ensaio *Noticias Recientes sobre la hibridación*, no qual ele atribui à palavra mestiçagem dois sentidos: um sentido biológico como “producción de fenotipos a partir de cruzamientos genéticos”³ (CANCLINI, 2000, p. 72) e um sentido cultural como “mezcla de hábitos, creencias y formas de pensamiento europeos con los originários de las sociedades americanas” (CANCLINI, 2000, p. 72)⁴.

Diferentemente de Gruzinski que emprega o termo mestiçagem para designar “especificamente o resultado da “luta entre a cultura européia colonial e a cultura indígena”” (FANTINI, 2004, p. 173), Canclini salienta a importância do negro na formação mestiça da América, o qual foi inserido nos países latino-americanos com o objetivo de realizar o trabalho escravo. No caso brasileiro, presenciamos inclusive o surgimento de um novo sujeito – o mulato, entendido como o mestiço, que renova a fisionomia cultural no Brasil, e que se constitui como sujeito histórico da expressão do que estamos conceituando como América mestiça. Canclini discorre sobre a mestiçagem como um processo fundacional:

La mezcla de colonizadores españoles y portugueses, luego ingleses y franceses, con indígenas americanos, a lo cual se añadieron los esclavos trasladados desde África, volvió al *mestizaje* un proceso fundacional en las sociedades del llamado nuevo mundo. (CANCLINI, 2000, p. 72)⁵

Em consonância com a teorização de Canclini, o estudo que está sendo proposto sobre o mestiço focaliza “la dimensión cultural de las combinaciones identitarias” (CANCLINI, 2000, p. 72)⁶. Assim sendo, estudar o mestiço requer levantar os problemas oriundos desse processo de combinação e também pesquisar a produção cultural resultante do encontro de sujeitos tão distintos. Interessa-nos também investigar a forma como a intelectual Nélide Piñon se posiciona no debate sobre a mestiçagem, a qual declara ao jornal Clarín: “Mi literatura se basa en la memoria y en la

³ Tradução minha: “produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos”

⁴ Tradução minha: “mescla de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com os originários das sociedades americanas”

⁵ Tradução minha: “A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, logo ingleses e franceses, com indígenas americanos, ao qual se acrescentaram os escravos transportados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado novo mundo.”

⁶ Tradução minha: “a dimensão cultural das combinações identitárias.”

invención. Soy producto de ese mestizaje que amplía la concepción del mundo e nos convierte en hijos de todas las razas.”⁷ (Clarín, 2005, p. 50)

Sendo, afinal, estruturante dos discursos de representação da América colonial, a mestiçagem expressa a : “(...) alternativa étnica e cultural adotada desde as primeiras manifestações literárias do continente.” (FANTINI, 2004, p. 170). A representação da mestiçagem fundamenta a criatividade e a força cultural e estética do barroco latino-americano (como o peruano e o brasileiro), possibilitando que, desde então, possam ser apresentadas e discutidas questões relativas ao momento de sua formação, e que, a partir de uma perspectiva mestiça, se teça um discurso diferenciado e inovador.

O barroco, como expressão dessa cultura mestiça, desenvolve-se em um ambiente conflituoso. Ele foi trazido diretamente da Europa e adotado em um Brasil recém-nascido, um Brasil criado com a chegada dos portugueses. Ainda assim, esse Brasil que mostrava contrastes violentos com a realidade lusitana forma-se a partir desse contato que produziu uma nova cultura mestiça, originando um barroco de indiscutível originalidade. Sant’Anna mostra como essa cultura divergente que transita entre o “quadrado e a elipse” consegue aproximar em um mesmo estilo margens tão opostas. Nas palavras do crítico:

A Europa entrando no Barroco com suas igrejas portentosas, abóbadas, colunas, música ressoando nos órgãos; a América selvagem com árvores gigantescas numa catedral de folhagens, cipós e troncos e índios adorando o Sol e a Lua. Que contraste! Que improbabilidade de esses mundos se encontrarem!

E, no entanto, eles se entrelaçaram, se mestiçaram e aqui surgiu uma nova cultura e, nessa nova cultura, uma maneira singular de se fazer arte. (SANT’ANNA, 2000, p. 227)

Nesse encontro, as duas culturas se chocaram e, como resultado, tem-se uma formação cultural nova e inesperada. O barroco constitui-se como o primeiro registro cultural oriundo dessa aproximação, mostrando uma capacidade surpreendente de representar as misturas e os contrastes presentes no Novo Mundo. O estilo seiscentista marca o início da produção literária brasileira, registrando as primeiras questões que envolvem a nossa formação mestiça, de forma que se apresenta como um período

⁷ Tradução minha: “Minha literatura se baseia na memória e na invenção. Sou produto dessa mestiçagem que amplia a concepção de mundo e nos converte em filhos de todas as raças.”

fundamental para a compreensão da construção identitária e cultural brasileira. Conforme assinala Sant’Anna, o barroco europeu sofre um interessante processo de adaptação ao continente americano, encontrando no Novo Mundo um *locus* de contradições e contrastes que levaram ao surgimento de uma outra arte, um outro barroco, um barroco latino-americano caracterizado pela hibridez e pela fecundidade.

Críticos como Lezama Lima defendem a americanização do barroco, reivindicando o estilo como característico do continente latino-americano e como uma manifestação singular, personificando o Senhor Barroco como “o primeiro americano que vai surgindo dominador de seus caudais.” (LIMA apud CAVALCANTI; CORDIVIOLA; SANTOS, 2006, p. 311).

Contudo, há críticos que confrontam com essa idéia de que o barroco seria um tipo de episteme latino-americana. John Beverley corrobora com esse debate em *Una Modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*, livro no qual o crítico suscita a idéia de que o barroco representaria uma espécie de “neurose cultural” (BEVERLEY, 1997, p. 25) entre os intelectuais latino-americanos, contestando a existência de um estilo barroco genuinamente latino-americano. Para tanto, Beverley enumera sete argumentos que põem em xeque o trabalho crítico de estudiosos como Lezama e Carpentier. Beverley argumenta sobre a não uniformização das correntes literárias desde o período de guerras de independência até a vanguarda, sendo que muitas delas se movimentam em direções contrárias ao barroco, indo ao encontro de tendências neoclássicas. Para o crítico, mesmo as correntes que revitalizaram o barroco não se encontram e traçam caminhos e posições ideológicas distintas. Outro argumento importante seria o questionamento levantado por ele sobre o caráter democrático do neobarroco, que se restringiria a um grupo minoritário, fato que seria comprovado pela inexistência de um barroco popular com seus próprios fundamentos estético-ideológicos.

Beverley enfatiza que uma discussão em torno do neobarroco faz-se interessante desde que ela consiga ampliar a noção de literatura, de tal maneira que as discussões promovidas insiram “la inmensa mayoría”⁸ (BEVERLEY, 1997, p. 27). Essa discussão em torno do exclusivismo cultural do barroco entra em contradição com as propostas do (neo)barroco e com a crítica desenvolvida em torno do mesmo por muitos

⁸ Tradução minha: “a imensa maioria”

estudiosos do estilo, ambos têm destacado seu trabalho inclusivo e contra-hegemônico, do mesmo modo que as formas barrocas têm sido resgatadas justamente por abrangerem a alteridade.

O crítico venezuelano destaca em sua obra a importância de inserir o elemento subalterno na literatura, questão que tem causado bastante polêmica e que representa um grande desafio para a produção literária atual. O cenário crítico atual ainda se debruça sobre essa questão, fato que comprova ser essa uma problemática não resolvida. Sobre essa exclusão do subalterno, Beverley diz que: “(...) subalterno precisamente por su falta de acceso a/o supuesta incapacidad para la literatura culta, la cual, sin embargo, pretende “representar” o “hablar por” ese sujeto adecuadamente.” (BEVERLEY, 1997, p. 127)⁹

O subalterno sempre foi excluído da *Literatura*, nunca teve voz ativa nos projetos da alta cultura. Conforme Beverley assinala na citação acima, a literatura tem representado o subalterno como alteridade e tem tentado falar *por* e não *a partir* desse sujeito.

O argentino Walter Dignolo representa um nome importante em torno das discussões que envolvem a subalternidade. Em seu livro *Histórias locais/Projetos globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, o crítico propõe a “descolonização intelectual” (MIGNOLO, 2003, p. 76), de modo a criar um espaço mais aberto e solidário que abarque outros sujeitos e outros saberes. O termo utilizado parece bastante propício, considerando a árdua tarefa que o mesmo propõe. Descolonizar-se intelectualmente requer romper com as amarras que prendem a produção intelectual latino-americana aos saberes canônicos, à razão iluminista, à epistemologia ocidental e, por outro lado, propõe produzir uma nova razão, uma nova epistemologia do saber, baseado em outros saberes e outros sujeitos, que não somente os ocidentais.

Uma nova postura intelectual promoveria a insurgência de uma “razão subalterna”, que traria uma nova forma de pensar e articular os saberes subalternos e os saberes hegemônicos e de romper com velhos conceitos dicotômicos, sempre sob a perspectiva desse sujeito subalterno. Citando Mignolo:

⁹ Tradução minha: “(...) subalterno precisamente por sua falta de acesso a/ou suposta capacidade para a literatura culta, a qual, sem embargo, pretende “representar” ou “falar por” esse sujeito adequadamente.”

A razão subalterna é aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas e a conceitualização apresentada para dividir o mundo entre regiões e povos cristãos e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pré-modernos e desenvolvidos e subdesenvolvidos, todos eles projetos globais mapeando a diferença colonial. (MIGNOLO, 2003, p. 143)

Mignolo causa uma certa surpresa quando relata em seu “Prefácio e agradecimentos” que seu principal objeto de pesquisa são conversas informais com sujeitos de classes e saberes distintos. O crítico põe em cena um outro saber que não o acadêmico, e o coloca em diálogo com respeitáveis nomes que representam o saber hegemônico. Além disso, vale-se de fontes não documentais, utilizando, para tanto, somente recursos da língua falada. Como o próprio crítico assinala:

A principal pesquisa para este livro foram conversas – conversas de vários tipos, como estudantes dentro e fora da sala de aula, com colegas e estudantes na América Latina e nos Estados Unidos, estudantes da graduação, colegas e estudantes da pós-graduação dentro e fora da Universidade de Duke, e com todo tipo de pessoas estranhas à academia, desde motoristas de táxi até médicos, de empregadas domésticas na Bolívia até executivos de pequenas indústrias, todos os que têm algo a dizer sobre suas experiências com histórias locais e sua percepção de projetos globais. Não foram “entrevistas”, apenas conversas, conversas informais. (MIGNOLO, 2003, p. 11-12)

Similarmente, Nérida Piñon fala de uma tradição literária sensível e atenta às mais diversas “produções humanas”, destacando a importância de se ouvir as mais singelas e discretas ações e de se fazer da escrita um instrumento de registro dessas produções, sem que se esvaia qualquer elemento.

É da tradição literária aliar-se às produções humanas, avizinhar-se das casas, pôr-se à espreita atrás das portas, auscultar o coração alheio. Nesse ancoradouro, que é o coração, amontoam-se confidências, desabafos, palavras enfim que carecem da escrita apurada. (PIÑON, 2002, p. 23)

Toda essa discussão em torno da inserção do subalterno na literatura mostra o abismo que ainda existe entre *Literatura* e subalternidade neste início de século. No entanto, parece injusto negar o esforço do discurso barroco em tentar representar o sujeito subalterno, em trazer outros textos, outras vozes. A literatura neobarroca, desde

as décadas de 1950 e 1960, destaca da estética barroca sua mobilidade e seu dialogismo em meio a um período marcado por uma enorme confluência étnica e cultural, de sorte que o barroco poderia ser lido como um marco para os estudos da subalternidade na literatura brasileira. É inegável a relevância do barroco histórico em toda essa discussão sobre o subalterno, tendo em vista a presença marcante do subalterno na construção e na representação barroca.

No Brasil, o subalterno como discurso alternativo e alteridade começa a ganhar mais representatividade no movimento modernista que se inicia em 1922, período em que intelectuais como Oswald de Andrade ensinam a construção de uma nova consciência sobre esse outro sujeito. O movimento marca uma nova postura e lança um novo olhar em relação à subalternidade, de forma que o subalterno se integra a um projeto literário e se confronta com elementos da alta cultura. Para tanto, Andrade, em *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, propõe a mescla de: “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.” (ANDRADE, 1990, p. 45)

A citação anterior do manifesto que antecede ao projeto antropofágico oswaldiano comporta o mesmo caráter utópico presente no *Manifesto antropofágico*, o qual propunha uma articulação entre sujeitos e saberes distintos, confrontando o hegemônico e o subalterno. Essa utopia é sinalizada já no início do manifesto antropofágico, quando Andrade diz: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 1990, p. 47). O projeto utópico oswaldiano, que propunha a inclusão da cultura local, do mestiço, do autóctone esquecido, incitava toda a problemática sobre a *Literatura* e a subalternidade.

Andrade, em *A marcha das utopias*, aponta para a importância dos projetos utópicos na arte barroca, mostrando que o barroco foi gerado juntamente com a utopia: “Resta uma palavra sobre o Barroco. O estilo utópico. Nasceu com a América. Com a descoberta. Com a Utopia.” (ANDRADE, 1990, p. 237). A primeira utopia formou-se com a chegada dos portugueses e espanhóis ao Novo Mundo, os quais viam nessa terra a possibilidade de criar um novo espaço que neutralizasse as diferenças. Em oposição ao imaginário europeu, a utopia barroca trabalha no sentido de conciliar e articular a diferença, sem que proponha a união ou anulação da alteridade. O barroco não teme a

diferença, pelo contrário, sua arte insurge em um meio marcado pelo conflito, pela confrontação.

Lezama Lima mostra que a arte da contraconquista ainda resiste, ainda apresenta muito a dizer, ou melhor, a contra-dizer, contestando o *locus* edênico criado pelos portugueses e esse palimpsesto que se formou na identidade e na cultura brasileira, gerando uma fratura no passado desses povos. Percebe-se uma grande preocupação dos intelectuais latino-americanos desde os anos 50, especialmente, em buscar na representação uma forma de preencher o sentimento de falta, de ausência, que paira sobre a noção de passado e de origem desse povo.

Nesse sentido, tem-se um discurso que nunca se fecha, pois ele busca representar um objeto desconhecido, escorregadio, invisível. O barroco tentou representar os primeiros contornos da nação brasileira, entretanto, a discussão em torno do assunto ainda se depara com uma identidade fragmentada e com uma tradição cultural incipiente, ainda em construção. Vê-se que o problema da origem sempre significou um desafio aos intelectuais que se propunham a pensar sobre o assunto. Como então representar esse objeto que reside no plano do desejo, cuja imagem se mostra disforme, opaca e distante? Parece que o que restou desse objeto do desejo são pequenos fragmentos, pequenos cacos que são transformados em discursos, de modo que o passado continua dialogando com o presente. Irlemar Chiampi, em *Barroco e Modernidade*, diz que:

Em vez de pretérito perfeito ou da negação da temporalidade, o barroco dinamiza-se para nós na temporalidade paralela da meta-história: é o nosso devir permanente, o morto que continua falando, um passado que dialoga com o presente por seus fragmentos e ruínas, quem sabe para preveni-lo de tornar-se teleológico e conclusivo. (CHIAMPI, 1998, p. XVII)

A crítica relaciona o barroco ao “nosso devir permanente”, analisando o barroco com um projeto em construção, como um morto ainda não silenciado. O neobarroco busca no barroco histórico um tipo de discurso que reflita sobre a formação de identidades plurais e que questione o uso da literatura como lugar exclusivo da produção canônica, questões que ainda requerem muita discussão. Dado o período histórico em que se origina, o barroco traz impregnado na alma o discurso da origem e o

do vir-a-ser, servindo como instrumento de representação das utopias e de contestação ao desvanecimento de seu passado original.

Andrade, ao relacionar a utopia e o barroco, desenvolve a idéia de que o barroco insurge em meio a um contexto insuflado pelos ideais utópicos criados com a vinda dos portugueses. Ambos conservam a marca do colonialismo português e são produto do encontro (choque) entre a cultura européia, a cultura indígena e a cultura africana. Desse modo, eles estão ligados ao hibridismo ibero-americano, o que justifica o fato de o estilo barroco comportar bem os anseios do homem mestiço.

Além disso, o barroco desde o início traz impregnado nos seus recursos de representação um posicionamento utópico sobre a alteridade, caracterizando-se pela multiplicidade e pela diferença. As igrejas barrocas dos séculos XVI e XVII podem ser consideradas exemplos do processo de mistura de raças e culturas. Em uma mesma construção encontramos elementos europeus, indígenas e africanos, conforme observa Affonso Romano de Sant'Anna: “Quando contemplamos as pinturas de Manoel da Costa Ataíde – no teto da nave da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto –, vemos uma singular figura de Virgem ao centro: uma mulata saudada por anjinhos morenos.” (SANT'ANNA, 2000, p. 255). Essa capela relatada na passagem anterior assemelha-se à catedral construída no romance de Piñon, que será analisada no próximo capítulo, tendo em vista que a mesma traz a influência do mestiço sobre a tradicional imagem de catedrais européias, de forma a modificar esse elemento considerado da alta cultura.

O barroco, que desde o início ficou reconhecido como uma arte acolhedora de impurezas e estranhamentos, choca o padrão clássico que primava pela harmonia e pela perfeição. Ele deixa uma grande lição de como lidar com o diferente. No mundo contemporâneo, marcado pelo confronto de identidades, o barroco se oferece como uma linguagem ainda válida para representar esse novo cenário cultural.

Na próxima seção, serão discutidas algumas considerações importantes a respeito da palavra utopia, assinalando algumas questões problemáticas que envolvem a permanência da mesma na pós-modernidade.

2.1 NOTAS SOBRE A UTOPIA

Em ideologia e utopia, Karl Mannheim aponta para a existência de dois tipos de utopias principais, que seriam a de escape e a de reconstrução. A criação da utopia pelo imaginário europeu caracteriza-se muito mais como um escape, com a criação de um mundo alternativo, cujo desenho se firma a partir da descoberta e do confronto com o Novo Mundo. Nesse esboço, há a presença de um projeto edênico que deseja construir um novo paraíso. Por outro lado, as utopias que estão sendo apresentadas neste trabalho apostam em um projeto de reconstrução, de reelaboração desse Mundo *Novo*.

Tem-se uma utopia que nega a utopia anterior, que executa um trabalho de anti-utopia. Isto mostra que uma nova utopia pode desencadear reações em direção às outras utopias que a antecedem. Assim, quando uma nova utopia surge, ela carrega também uma reação àquelas que estavam sendo elaboradas anteriormente. Mannheim denomina esse tipo de reação como contra-utopias, de modo que uma utopia reage e se sobrepõe à outra. Paul Ricoeur desenvolve e amplia esse conceito de contra-utopias em sua obra *Ideologia e utopia*:

Deve existir a noção de antinomia, de um antagonismo. Este antagonismo é mais fácil de reconhecer no caso das utopias porque, para Mannheim, cada utopia é definida pela natureza do seu antagonismo para com as outras. (...)
Mannheim abre aqui espaço para o conceito de contra-utopias; algumas utopias podem ser tipicamente anti-utopias apenas porque há um elemento de contra-utopia em cada utopia. (RICOEUR, 1991, p. 453)

A utopia carrega a marca da rebeldia, sendo caracterizada como destruidora e reestruturadora. Para que ela exista algo deve ser desestabilizado, alguma ordem deve ser abalada e reformulada. É por essa razão que a utopia é temida pelos grupos dominantes, pois nela está embutida a idéia de mudança, de transformação. Paul Ricoeur, em seu estudo sobre a utopia, marca como um dos pontos fortes da utopia justamente essa força deslegitimadora e fragmentadora, dizendo que: "(...) uma utopia

fragmenta uma dada ordem; e só quando começa a fragmentar a ordem é que é uma utopia. Uma utopia está sempre em processo de realização." (RICOEUR, 1991, p. 447)

Oswald de Andrade desenvolve uma leitura semelhante sobre a utopia, caracterizando-a também pela rebeldia. Em *A marcha das utopias*, Andrade mostra que a utopia enseja uma idéia de protesto contra o estado vigente, tramitando uma quebra do modelo vigente e apontando para possíveis soluções. Sobre essa reflexão, o crítico diz que:

Como vemos, no desenrolar da mentalidade pré-utópica como da utópica, todos os sonhos de mudança e transformação social que estudamos se formam não somente de sonho mas de protesto. A utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta. (ANDRADE, 1990, p. 209)

Andrade mostra que por muito tempo a utopia foi vista como heresia, pois agredia e confrontava a ordem vigente, de forma que a ordem já legitimada, seja social, econômica, política ou cultural, se sentia ameaçada. Por essa razão, a utopia na idade média era encarada como heresia, e, portanto, merecia ser aniquilada por meio do uso da violência.

Sem embargo, a utopia parte em geral de classes inferiores ou classes em ascendência, fato que indica ser ainda mais ameaçadora para as classes dominantes. Conforme afirma Ricoeur em: "As utopias, por outro lado, são mais naturalmente apoiadas por grupos em ascendência e, por conseguinte, pelos estratos inferiores da sociedade." (RICOEUR, 1991, p. 450). Como reação, os grupos dominantes têm tentado incutir na utopia uma idéia negativa, afirmando ser ela um projeto impossível e irrealizável. Destarte, a utopia carrega um caráter ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que ela enseja uma elaboração meio fantasiosa, ela também sugere uma idéia subversiva.

Em contrapartida, o movimento de negação à ordem vigente, à realidade e à utopia anterior não conduz a um afastamento total do já existente. O agir contra não impulsiona o advento de uma realidade completamente nova, mas propõe uma nova realidade ancorada naquela existente, ou seja, a utopia necessita do "mundo real" para propor novas alternativas. Para tanto, a utopia caracteriza-se como grande conhecedora da realidade, pois seus projetos são como uma releitura do que existe, cujas soluções utópicas se escondem nas arestas da própria ordem vigente.

Boaventura de Sousa Santos corrobora com essa reflexão em seu livro *Pela mão de Alice*. O crítico analisa o exercício utópico como uma “arqueologia virtual”, pois, em sua busca, a utopia se articula a partir de dados da realidade e almeja des-cobrir os elementos reprimidos.

Trata-se de uma arqueologia virtual porque só interessa escavar o que não foi feito e, porque não foi feito, ou seja, porque é que as alternativas deixaram de o ser. Nesse sentido, a escavação é orientada para os silêncios e para os silenciamentos, para as tradições suprimidas, para as experiências subalternas, para a perspectiva das vítimas, para os oprimidos, para as margens, para a periferia, para as fronteiras, para o Sul do Norte, para a fome da fartura, para a miséria da opulência, para a tradição do que não foi deixado existir, para os começos antes de serem fins, para a inteligibilidade que nunca foi compreendida, para as línguas e estilos de vida proibidos, para o lixo intratável do bem-estar mercantil, para o suor inscrito no pronto-vestir lavado, para a natureza nas toneladas de CO₂ imponderavelmente leves nos nossos ombros. Pela mudança de perspectiva e de escala, a utopia subverte as combinações hegemônicas do que existe, destotaliza os sentidos, desuniversaliza o universo, desorienta os mapas. Tudo isto com um único objetivo de descompor a cama onde as subjetividades dormem um sono injusto. (SANTOS, 1997, p. 324-325)

Segundo Boaventura, o trabalho de escavação da utopia orienta-se em direção aos silêncios e silenciamentos, direciona-se ao elemento reprimido pela realidade. Essa nova postura deseja recuperar as subjetividades perdidas diante de um contexto de padronização do sujeito, pois despertá-las implica em reanimar o conceito de coletividade, tão raro nos tempos pós-modernos. O discurso utópico desorganiza e desestabiliza o sistema normatizado e engendra, assim, a libertação do sujeito que mirava à espreita o que acontecia no mundo.

O estudo de Boaventura não propõe a criação de um lugar totalmente novo, mas uma inversão do que já existe. Desse modo, o que ele propõe não é uma utopia, mas a heterotopia, que conforme o crítico descreve seria:

Em vez da invenção de um lugar totalmente outro, proponho uma deslocação radical dentro de um mesmo lugar, o nosso. Uma deslocação da ortotopia para a heterotopia, do centro para a margem. (...) Não é um lugar inventado, é o nome inventado de um lugar da nossa sociedade, de qualquer sociedade onde vivamos, a uma distância subjetivamente variável do lugar onde vivemos. (SANTOS, 1997, p. 325)

Nesse novo “espaço impossível”, coexistiria uma grande quantidade de mundos possíveis. A heterotopia não focaliza um único projeto de um único sujeito, mas coexistem nele várias subjetividades individuais e coletivas. A heterotopia corrige o risco de a *Utopia* se transformar em um projeto totalitário e impositivo, obrigando a todos a compartilharem de um mesmo ideal.

Oswald de Andrade parece antever as reflexões desenvolvidas por Boaventura sobre a heterotopia. Observe o título do manifesto *A marcha das utopias* no qual ele utiliza a palavra utopias, no plural, e remete à existência de projetos plurais. Outros críticos que desenvolvem uma reflexão em torno do assunto, como Ricoeur e Mannheim, apontam para a mesma característica plural das utopias, pois é difícil ou quase impossível estabelecer um projeto único de grupos determinados. Ricoeur diz que: “A discussão da utopia como gênero específico é o facto de as utopias (no plural) não contribuírem facilmente para um sentido central de utopia (no singular)” (RICOEUR, 1991, p. 447).

O título do manifesto oswaldiano ainda suscita uma outra questão, ele mostra que as utopias fazem parte de uma construção contínua e que estão envoltas de uma enorme dinamicidade. As utopias em marcha podem remeter a um projeto inconcluso e em progressão por grupos sucessivos ou, conforme já assinalamos, a uma sobreposição de utopias. Ademais, as utopias em marcha constroem a imagem de um grupo de pessoas caminhando progressivamente na mesma direção, através de um movimento programado e organizado.

As utopias não marcam a posição de um indivíduo sozinho, mas, em geral, marcam a posição de um grupo que compartilha projetos e preocupações semelhantes. Assim, ela marcaria uma mentalidade, conforme afirma Ricoeur: “(...) uma utopia não é apenas um conjunto de ideias, mas uma mentalidade, um *Geist*, uma configuração de fatores que permeia toda a gama de ideias e sentimentos.” (RICOEUR, 1991, 252)

No caso latino-americano, vemos que as utopias são fruto de um projeto literário em comum, apresentando certa recorrência nos discursos desses intelectuais, é como um compartilhamento de um grande projeto. Se traçarmos uma linha temporal nas análises propostas anteriormente, veremos que nossa reflexão passa pela arte barroca, por Oswald de Andrade, por Nélida Piñon (1974) até chegar à atualidade, e mais,

veremos uma certa contigüidade nos projetos utópicos de cada época, como se todos os discursos apresentados mostrassem um ponto em comum. Todos trabalham, cada qual a seu modo, a alteridade, a subalternidade em seus discursos.

O trabalho desses intelectuais reflete o valor inclusivo da utopia, cujas propostas seriam uma forma de humanização, de solidariedade com o outro. A utopia somente constrói-se na coletividade, no conjunto, essa não constitui um projeto solitário, apresentando um compromisso com o social, com o mundo atual, com o presente. Basta recordar o ideal utópico que nasceu com o barroco, que propunha a inclusão da diversidade e da alteridade. Desde então, essa utopia tem se renovado entre os intelectuais e artistas brasileiros. E parece que alguns adeptos ainda não a abandonaram.

É curioso observar que Mannheim, em *Ideologia e Utopia*, obra concluída em 1929, já apontava para o declínio das utopias, tendo em vista que a utopia enfraquecia à medida que as pessoas estavam mais apegadas à realidade. Esse apego à realidade traz, em contrapartida, um empobrecimento das experiências, das trocas e dos trabalhos coletivos humanos e, conseqüentemente, um declínio das grandes narrativas e do senso de comunidade.

No ensaio *Experiência e pobreza* de 1933, Walter Benjamin discorre sobre essa perda que se constitui no sacrifício do “patrimônio humano” a favor de “uma moeda miúda do atual”, assim: “Abandonamos uma depois da outra as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”.” (BENJAMIN, p. 119). O teórico aproxima o empobrecimento da experiência do conceito de barbárie, pois tal condição prende o sujeito a sua realidade, privando-o das experiências humanas e esvaziando-o de referências da tradição e do passado. Esse barbarismo empobrece o sujeito e desfragmenta o coletivo, celebrando o presente como única referência, de sorte que o indivíduo se sente “(...) preso ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.” (BENJAMIN, 1986, p. 116).

A leitura do ensaio benjaminiano permite relacionar a perda da utopia com o enfraquecimento do conceito de humanidade, pois essa nova realidade descrita por Benjamin gerou problemas ainda presentes na pós-modernidade, com o individualismo, o “agorismo” e a distopia do passado, os quais representam obstáculos às construções

utópicas. Muitos críticos e teóricos da pós-modernidade ainda se ocupam da discussão em torno da perda da utopia, alguns deles serão contemplados a seguir.

Fredric Jameson, em seu ensaio *A utopia e o ser realmente existente*, mostra que o sentimento utópico está enfraquecido, expondo duas razões principais para seu desfacelamento. A primeira delas refere-se ao grave problema social, de modo que essa realidade decadente corrói qualquer ideal utópico, fazendo dele um esquema onírico e impraticável em seu meio. Por outro lado, as novas descobertas no meio científico e técnico, as novas formas de entretenimento fizeram com que o discurso utópico se parecesse um *nonsense*, representando, assim, uma história fantasiosa e antiquada, um mero conto de fadas.

Além dos dois pontos apresentados anteriormente por Jameson, há ainda a perda da noção do sentido de história, que também tem contribuído para problematizar as utopias. Embora, a utopia promova uma quebra da linearidade cronológica, ela não se sustenta em um ambiente marcado pela não separação entre passado, presente e futuro, em um ambiente caracterizado pela presentificação total do tempo. Esse “agorismo” pós-moderno impede qualquer projeção para o futuro, pois existe uma preocupação exclusiva com o presente. Embora a utopia negue o presente sem perspectivas e, conseqüentemente, negue o futuro oriundo do mesmo, ela afirma, ainda que discursivamente, um futuro que não existe, que ainda precisa ser construído no presente. Ainda que seja uma presença simbólica, é o futuro, ou a imaginação do mesmo, que alimenta os utópicos, que sonham preenchê-lo com uma realidade distinta da observada no seu presente.

Além da cisão com o futuro, a pós-modernidade rompe com a idéia de passado, pois este já está conectado ao presente, tendo em vista o sincronismo que as novas formas de comunicação têm cultivado, propiciando o aparecimento de uma nova percepção do tempo que se volta sempre para a atualidade, o agora. Calabrese denomina esse corte temporal como “distopia do passado”, que, segundo ele: “O “passado” já não existe, a não ser como forma de discurso.” (CALABRESE, 1988, p. 194)

De acordo com David Harvey em *Condição pós-moderna*, o pós-modernismo caracteriza-se pela subtração da categoria tempo e pela afirmação do espaço. O enfraquecimento da referência temporal compromete a idéia de utopia, porque o tempo alimenta os discursos utópicos. Todavia, o fortalecimento da noção de

espaço, seja ele físico ou imaginário, atualiza a discussão acerca da heterotopia, que parece não necessitar de uma lógica temporal. A heterotopia consegue sobreviver com mais fôlego no ambiente marcado pela distopia, pela atemporalidade, o que não significa que ela possa ser caracterizada como distópica simplesmente, pois ela deseja afirmar uma utopia, ela enseja a passagem para um outro *topus*. Harvey oferece uma importante leitura da heterotopia foucaultiana em:

O corpo existe no espaço e deve submeter-se à autoridade (por meio de, por exemplo, encarceração ou vigilância num espaço organizado) ou criar espaços particulares de resistência e liberdade – “heterotopias” – diante de um mundo de outra maneira repressor. Essa luta, peça de resistência da história social ao ver de Foucault, não tem uma lógica temporal necessária. (HARVEY, 1994, p.196)

No romance de Nélide Piñon *Tebas do meu coração*, percebe-se uma maior presença do espaço, cuja construção mescla referências espaciais reais e imaginárias. O tempo, por sua vez, é deslocado de uma referência imediata com o mundo real, sendo caracterizado por uma percepção bastante peculiar.

A perda da noção de história acompanha o processo do individualismo contemporâneo. Gilles Lipovetsky reflete sobre as transformações no mundo contemporâneo, caracterizando a nova sociedade como narcisista, um período em que assistimos ao advento do indivíduo puro que só se preocupa consigo mesmo e com seu próprio corpo. O individualismo narcisista tornou-se um obstáculo à convivência coletiva, impossibilitando os grandes projetos sociais e enfraquecendo as identidades nacionais, pois “Hoje em dia vivemos para nós mesmos, sem nos preocuparmos com as nossas tradições e com a nossa posteridade: o sentido histórico foi abandonado, da mesma maneira que os valores e as instituições sociais.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 33)

Nesse cenário de enfraquecimento da utopia, autores como Nélide Piñon representam um grupo minoritário de resistentes da utopia. Em entrevistas concedidas pela autora, Piñon revela que mantém ainda sua utopia de construção de um mundo melhor, uma possível *República dos Sonhos*, nome de seu romance publicado em 1984. Piñon representa o intelectual que ainda resiste, que faz com que a utopia ainda respire, com um pouco de dificuldade em meio a um ambiente marcado pela sua falta, sua negação. A escritora mostra a importância da utopia ao lidar com os problemas

humanos, de forma que a fantasia seria uma forma de desalienação, como mostra em entrevista concedida à revista *Língua Portuguesa*:

Vivemos a falta de utopia, de sentimento utópico, a falta de fantasiar a realidade que não seja por meio de droga. Fantasiar é lidar com os recursos humanos, fazer com que eles se expandam. É ficar dentro do círculo humano e não alienar-se do humano, como se faz com as drogas. (*Revista Língua Portuguesa*, n° 7, 2006, p. 15)

Jameson caracteriza a cidade de Thomas More como uma comunidade de “bons animais”, expressão retirada de Adorno, pois alcançar o estado utópico implicaria na perda do desejo e no afastamento daquilo que é característico do humano, como a competitividade e a paixão. Estabelece-se, portanto, uma aproximação entre a utopia de More e o exercício de controle social. Jameson ao enumerar esses possíveis problemas que a utopia poderia gerar, justifica a posição de muitos críticos ao rejeitá-la. Por outro lado, o crítico indica que a presença dessas ansiedades [desejo, competitividade, paixão, sexo, vício] da cultura moderna se constitui também como propulsora de transformações utópicas. O crítico, ao final do ensaio, reflete sobre a necessidade e a importância do estado utópico entre os homens, pois esse levaria a transformações e planejamentos mais efetivos, como vemos na seguinte passagem:

Por outro lado, parece também possível que um confronto genuíno com a Utopia implique tais ansiedades, e que, sem elas, nossas visões de futuros alternativos e transformações utópicas permaneçam política e existencialmente inoperantes, como meros experimentos e jogos mentais sem nenhum compromisso visceral. (JAMESON, 2004. p. 282-283)

De acordo com a citação anterior, pode-se observar que a utopia ganha uma importante conotação para o homem, pois ela está revestida de um tom de protesto e revolução. Em outras palavras, sem ela corre-se o risco de que os planejamentos humanos sejam inofensivos.

Dentro dessa mesma linha de raciocínio de Jameson, temos o teórico Mannheim que, em 1929, lamentava por razões semelhantes a sucumbência da utopia. Veremos uma enorme semelhança entre os dois discursos que, de certa forma, mostram

a importância da permanência da utopia para os projetos humanos. Mannheim discorre sobre a questão em:

A desapareção da utopia ocasiona um estado de coisas estático em que o próprio homem se transforma em coisa. Iríamos, então, nos defrontar com o maior paradoxo imaginável, ou seja o do homem que, tendo alcançado o mais alto grau de domínio racional da existência, se vê deixado sem nenhum ideal, tornado-se um mero produto de impulsos. (MANNHEIM, 1976, p. 285)

Embora mais de setenta anos separem as duas publicações, percebe-se que a mesma preocupação ainda persiste no contexto pós-moderno, ou seja, esse cenário de declínio da utopia já estava sendo desenhado há tempos, mas ainda assim a utopia resistiu e ocupa desde então muitas discussões em torno de sua presença na atualidade. Desse modo, as reflexões tecidas nesse trabalho propõem analisar a permanência das discussões levantadas a partir de uma obra dos anos 70. Mais de trinta anos se passaram desde sua publicação, de tal forma que resta perguntar: o que restou da utopia traçada na obra sobre a qual esse trabalho se debruça? A literatura dos anos 1970 ainda ecoa no início do século XXI?

Os próximos subcapítulos propõem pensar sobre a construção utópica em torno do Novo Mundo, colocando em questão a idéia de que a América seria o continente que se faria no futuro. Veremos que após o projeto utópico europeu, outras utopias, ou melhor, contra-utopias, surgiram com o intuito de enfrentar todo o imaginário que se implantou com a chegada dos europeus à América.

Uma discussão válida em torno da utopia americana não pode se restringir a uma mera ostentação do rótulo de continente do futuro. É inegável a participação do Novo Mundo na criação da utopia, mas não se deve esquecer que a utopia inicial foi engendrada por um projeto civilizador europeu, por um projeto de colonização. O projeto utópico português estrutura-se a partir do projeto colonizador europeu que impôs ao mundo novo “sem fé, sem lei e nem rei” uma nova estrutura baseada no modelo de sociedade europeu. Esse projeto civilizador sacrifica o que já existia e implanta uma nova ordem, destinando para a América um futuro provindo da colonização.

A *Utopia*, entendida como um projeto de imposição de um modelo ideal de civilização, revela-se nociva, pois engendra um novo *topus* baseado nas expectativas de

um único grupo. Baseando-se nesses argumentos, Eduardo Portella no ensaio *Le testament de l'utopie* suscita uma reflexão importante em torno do “nosso utopismo congênito”:

Une question inconfortable, sinon opportunément provocatrice, reste em travers de la gorge de l'Amérique latine. Comment reconstruire – sans s'y adonner – notre utopisme congénial? Nous ignorons si l'imprécise spoliation de l'utopie que nous avons entre nos mains est um trophée de guerre ou un Cheval de Troie. Comment gérer ce patrimoine classé, ce testament, sans mener par là même une critique et une autocritique de l'utopie? (PORTELLA, Diogène, p. 168)¹⁰

Portella levanta um questionamento fundamental para se analisar a utopia na América Latina, que data sua origem no século XVI, fato que nos faz pensar sobre a utopia latino-americana que carrega uma sombra oriunda da ação dos primeiros utópicos/colonizadores europeus. Isto posto, ela deve ser reavaliada por comportar um caráter dúbio, por poder simbolizar simultaneamente vitória e derrota. Essa reavaliação deve considerar se ainda resta e o que resta da *Utopia*, deve-se questionar o patrimônio utópico que nos foi deixado.

A revisitação crítica proposta por Portella vai além de um simples exercício do “anti”, pois essa atitude reflete um posicionamento dependente, no qual se vive dos restos deixados pela construção utópica anterior. Sem apresentar inovações, sem deslocar o espaço em que se vive, a utopia deixa de simbolizar uma ameaça. Conforme vimos anteriormente, as novas utopias ou, segundo o termo foucaultiano, a heterotopia, têm agido no sentido de apresentar alternativas na própria realidade, ao mesmo tempo em que se opõe ao que existe, ela busca na ordem vigente os seus princípios utópicos. Além disso, a heterotopia não propõe o retorno a um oásis, mas a construção de um espaço constituído por espaços múltiplos, de forma a não reconstruir a unidade, a totalidade, um modelo completo de um paraíso perfeito.

¹⁰ Tradução minha: “Uma questão desconfortável, senão oportunamente provocadora, permanece atravessada na garganta da América Latina. Como reconstruir – sem se entregar – nosso utopismo congênito? Nós ignoramos se a imprecisa espoliação da utopia que nós temos entre nossas mãos é um troféu de guerra ou um Cavalo de Tróia. Como gerar esse patrimônio classificado, esse testamento, sem deixar por aqui mesmo uma crítica e uma autocrítica da utopia?”

2.2 O CONTINENTE DAS UTOPIAS

A América Latina tem sido historicamente indicada como o continente das utopias, desde a época do descobrimento até os dias atuais. Os grandes descobrimentos propagaram um ideal profético na descoberta do Novo Mundo, colocando-o como o continente do futuro, do qual originaria uma nova sociedade. Além disso, os europeus que permaneceram no Antigo Mundo e que sequer conheceram as novas terras auxiliaram na propagação desse ideal, apresentando uma imensa curiosidade em relação ao novo mundo, relatando o continente recém descoberto como o paraíso.

Oswald de Andrade em *A Marcha das utopias* compartilha dessa idéia de que as utopias nasceram em decorrência da descoberta do Novo Mundo e do novo homem. As cartas enviadas pelos colonizadores portugueses, embora tivessem o intuito de divulgar suas recentes descobertas sobre o novo mundo, auxiliaram na divulgação de um ideal utópico em relação à América.

O contato com o novo mundo desestabilizou a razão e o saber ocidental, os navegantes descobriram juntamente com as novas terras a consciência da diferença. No entanto, nesse contato/descoberta do outro, o europeu viu o indígena, mas não foi capaz de compreendê-lo como um sujeito constituído de valores sociais, culturais e históricos. Trata-se de um olhar revestido de uma certa invisibilidade, de modo que se consolidou a separação entre selvagem e civilizado e tentou, assim, imprimir sua imagem civilizada nesse outro desconhecido.

Silviano Santiago em seu ensaio *Por que e para que viaja o europeu?* desenvolve uma interessante reflexão a respeito da relação entre os colonizadores e os colonizados, contato que se caracteriza pela total intolerância e desrespeito, como vemos na passagem:

Portanto, a colonização pela propagação da fé e do Império é antes de mais nada a falta de respeito (e não a simples curiosidade intelectual) para com Outro, a intolerância para com os valores do Outro. É o efeito maior do gesto narcísico europeu que queria ver a sua imagem repetida por todo o universo. Gloriosamente, a história dita universal surge com o expansionismo europeu. O Novo Mundo é apenas a ocasião para um espelho, e o indígena, barro para se confeccionar um

duplo e semelhante. E toda violência e destruição. (SANTIAGO, 2002, p. 226)

Em *Tebas do meu coração*, Piñon fala sobre a presença de piratas e bandeirantes na cidade de Santíssimo, mas descreve tal invasão como sendo um ato discreto, sem que deixasse grandes marcas na população local:

Não se contavam na história daquelas águas disputas em torno de peixes-espada, sereias cintilantes, de cujas escamas se alimentassem esperanças de construir caixinhas de madrepérola, ou mesmo visitas que lhes ensinassem excêntricas modalidades de se fazer croché. Os piratas e bandeirantes, que porventura alcançaram Santíssimo com o concurso do rio, agiram sem dúvida com discrição, quase sempre de madrugada, de modo a não os molestarem as correntes, mais bravias à luz do dia. (PIÑON, 1997, p. 6)

As duas citações, a de Santiago e a de Piñon, contrastam-se enormemente ao falar da presença dos colonizadores. Enquanto no primeiro caso temos a marca da violência e da imposição que possibilitou ao europeu imprimir no indígena sua própria imagem, no segundo encontramos uma ação mais tolerante e conivente. Contudo, o discurso nelidiano não pode ser lido ingenuamente, pois a autora em diversas passagens inverte situações, desfaz a ordem lógica, como ocorre no exemplo supracitado quando a autora denomina de excêntrico o ato de fazer croché, que, por sua vez, fora desde sempre praticado pelas “civilizadas” senhoras européias. Esse recurso estilístico assegura maior criticidade ao texto, porque ele oculta um outro discurso que precisa ser desdobrado para ser compreendido e para produzir seu real efeito. Em outras passagens, os personagens denunciam a violação do passado de Santíssimo, como em:

A vaga noção que Próstatís fazia do tempo era peculiar de habitante dos trópicos. Como ele se decidira em cinco minutos, quando lidava precisamente com séculos? Em sua defesa, acusou de falso, arbitrário, o registro do tempo. Mesmo porque, sempre que se fixava o passado no papel, sofria ele interferência por parte daqueles que o classificavam segundo interesses pessoais. (PIÑON, 1997, p. 175-176)

Esse segundo excerto confirma o trabalho crítico da autora e se aproxima da reflexão levantada por Santiago. Piñon descreve um povo cuja memória é resultado de interferências e de falhas e, em contrapartida, localiza suas referências *a posteriori*, em

um momento incerto no futuro. Na citação que se segue, há uma identificação entre o conceito de povo com “todo o futuro”, sinalizando um possível investimento na construção da nação:

- E o que é o povo?
Arrumando os cabelos, a roupa em desalinho, Fidalga disse: - Nós, as tainhas, o sino, e todo o futuro. (PIÑON, 1997, p. 350)

A história que se fabulou em torno do continente das utopias é favorecida pela narrativa utópica de Thomas More que, em sua obra *Utopia*, contribuiu para a propagação da idéia de um paraíso terrestre, descrevendo um lugar ideal para se viver, um lugar que concilia harmoniosamente progresso e natureza. Essa ilha criada por More constituía-se de um povo rude e ignorante, mas que sob a ação do rei Utopus se tornou um exemplo de cultura e civilização. As descrições dessa ilha assemelham-se às das terras americanas, trazendo uma sociedade ainda não corrompida, cujos valores diferem das grandes cidades européias da época. Acredita-se que More construiu seu livro com base em informações obtidas das civilizações indígenas americanas, como os incas e os astecas.

Oswald de Andrade atinou para o interesse de More no novo continente, caracterizado como a geografia das utopias, em seu manifesto *A Marcha das utopias*, dizendo que: “A geografia das Utopias situa-se na América. É um nauta português que descreve para Morus a gente, os costumes descobertos do outro lado da terra.” (ANDRADE, 1990, p. 164). Andrade reflete no manifesto acerca da construção utópica criada em torno do homem simples e natural, que desperta o interesse dos colonizadores para a criação de um mundo novo, solucionando alguns problemas existentes no velho mundo.

O livro de Thomas More, publicado em 1516, é bastante sintomático para compreender como o período das grandes descobertas influenciou, ou melhor, possibilitou a construção desse imaginário do território americano como o lugar das utopias. A obra foi escrita em um período em que a Europa estava marcada pela intolerância religiosa e pela inquisição e se encontrava corroída por idéias capitalistas. Assim, depositou-se na nova terra a possibilidade de reconstrução de uma nova

sociedade, regenerando as falhas encontradas na anterior. A América era vista como esse berçário, que devia ser cultivado para originar novas cidades.

Esse ideal utópico que via na América um futuro promissor foi primeiramente reiterado pelo pensador Friedrich Hegel, em seu livro *Lições sobre filosofia da história*, publicado em 1837. O filósofo desenvolveu a idéia de que a América poderia ocupar o lugar de prestígio destinado à Europa, de que a América seria o “país do futuro”. Moreno inicia o livro *América Latina em sua Literatura*, citando a seguinte passagem do filósofo:

Por conseguinte, América é o país do porvir. Em tempos futuros se evidenciara sua importância histórica, quem sabe na luta entre América do Norte e América do Sul... é um país de nostalgia para todos os que estão enfastiados do museu histórico da Velha Europa... até agora o que aqui acontece não é mais do que eco do Velho Mundo e reflexo de uma vida alheia. Mas como país do porvir, América não nos interessa, pois o filósofo não faz profecias. (MORENO, 1979, p. XV)

Hegel deposita na América a possibilidade de destronar os velhos e consagrados modelos europeus, introduzindo o novo. Essa América da utopia hegeliana demonstrará sua importância no futuro, período em que ela deixaria de ser um reflexo da cultura européia e passaria a seguir seu próprio caminho.

Piñon também aponta para essa América ainda em construção, que tem esperança em assegurar um “futuro sem manchas”, como vemos em: “Não havia modo de viver senão se agarrando ao futuro sem manchas, ainda por se fazer.” (PIÑON, 1997, p. 334). Essa idéia de um futuro sem manchas remete a um futuro que não seja marcado por borrões e rasuras, de modo que seu passado original não mais signifique uma incógnita e sua formação identitária deixe de constituir um problema. As novas utopias de alguma forma se defrontam com problemas semelhantes, de sorte que os discursos têm se ocupado dessa problemática e proposto uma infundável discussão sobre a expressão identidade nacional.

A utopia passou a fazer parte da crença do latino-americano, que a renova incessantemente, apontando para um futuro próximo, mas sempre fora de seu alcance, pois a utopia ocupa o lugar do desejo, que só existe como falta, como perda. Sobre a construção das utopias, Néida Piñon nos diz que:

Somos, sem, dúvida, filhos de utopias fracassadas. Somos, igualmente, construtores de novas utopias. Graças à utopia que aquece nosso cotidiano, nos sentimos capazes de aperfeiçoar as leis do convívio, de afugentar a barbárie, a intransigência, a impiedade. Capazes, sim, de sermos livres e magnânimos para erguer as paredes do próprio lar, para amar os de sangue e os forasteiros. Para forjar, juntos, um porvir em que aprenderemos a repartir entre todos as benesses da colheita, como se fôramos, de verdade, eleitos de Deus. (PIÑON, 2002, p. 40)

A autora, ao colocar o povo latino-americano entre os eleitos, parece compartilhar dessa velha crença que coloca a América como o continente que se estabelecerá no futuro. Entretanto, sua crença no Novo Mundo difere daquela construída pelos europeus, que criaram suas expectativas utópicas em relação à América sem considerar a presença do Outro, sem respeitar os valores indígenas, apagando tudo o que havia sido construído até o momento.

A autora ainda aponta para uma América de utopias fracassadas, mas que ainda assim tem forjado, tem inventado novas possibilidades utópicas. Essas utopias têm tentado desconstruir a noção de barbárie e intolerância que, conforme foi sinalizado nos primeiros parágrafos, surgiu nos primeiros contatos entre índios e colonizadores. As novas utopias objetivam desfazer essa imagem que a razão ocidental criou sobre a alteridade, representando-a como bárbara, pagã, sem história, sem cultura e sem tradição.

Percebe-se uma construção utópica que trabalha na aproximação das margens, rompendo com o discurso ocidental que, de forma binária, separava de um lado o *eu* europeu e de outro o *ele* americano. Observa-se que não se propõe uma inversão dos conceitos civilizados e bárbaros, ocidental e não ocidental, mas uma maior dinamicidade e articulação entre os mesmos.

Piñon, ao destacar a capacidade de “amar os de sangue e os forasteiros”, sinaliza uma atitude comum a países como o Brasil, que mantêm um diálogo constante com o estrangeiro, com o forâneo, e mais ainda, comum aos países que têm como característica essa formação híbrida, em que se mesclam índios, negros e brancos. Destaca-se, portanto, uma capacidade maior de diálogo e negociação.

Muitos críticos têm apostado na América híbrida, acreditando no mestiço como raça do futuro, aquele capaz de lidar melhor com a alteridade, com a diversidade. Chauí, em seu ensaio *Profecias e tempo do fim*, mostra que esse messianismo na raça

americana já aparecia em textos de Vieira e outros textos dos séculos XVI e XVII, que imaginaram uma ascendência divina para os americanos, como podemos observar em:

Vieira acredita, como é o caso de Drury, que as dez tribos perdidas de Israel estão na origem dos índios da América. Por outro lado, a referência contínua dos textos dos séculos XVI e XVII à tese, atribuída a Árias Montano, de que os índios descendem de Ofir, filho de Noé, reafirma de modo mais originário a fundação judaica da América e seu destino messiânico. (NOVAES, 1998, p. 466)

Em *Tebas do meu coração*, Nélide Piñon representa a utopia através de construções alegóricas, em especial a figura da catedral e do barco. Ambas as figuras suscitam a idéia de mudança e apontam para o futuro. Essas construções no presente remetem à possibilidade de trazer algo diferente, que, ao mesmo tempo, parecem negar o passado impostamente estabelecido e ser afirmação de algo que poderá suceder no futuro, como uma quimera. Ambas as representações tocam em pontos problemáticos que envolvem o passado e a origem de povos periféricos como os da América Latina.

Percebe-se que as utopias latino-americanas não conseguem se desvincular do discurso sobre a origem, que mesmo inconscientemente insurge no corpo textual, demandando uma investigação desse momento crucial para a formação das nações. Um continente que, utilizando uma expressão de Piñon, forma-se a partir de “um amontoado caótico de nossos enigmas” (PIÑON, 2002, p. 163), enigmas que levam a refletir sobre um momento inicial incerto e duvidoso. O intelectual, assim, se dedica à busca por enigmas, os quais conduziriam a uma espécie de *psique* latino-americana, como se no discurso da origem encontrassem um norte para a construção da sua tradição literária, cujas ações arquitetam a construção de um modelo para o porvir. Piñon assinala que:

Esse esforço coletivo de desvendar a natureza da nossa *psique* seria certamente para reforçar a capacidade de inventar desta literatura. De consagrar os andaimes fundacionais de uma literatura que, com freqüência, entrelaça mitos arcaicos e contemporâneos. O que lhe permitiu a adoção de uma estética que ainda hoje se traduz em ações que se projetam como modelo para o porvir. (PIÑON, 2002, p. 224)

Ademais, as novas utopias americanas lançam um novo olhar sobre o subalterno, elemento que historicamente esteve ausente dos projetos e das discussões

literárias. Elas não se contentam em falar sobre a alteridade simplesmente, de forma que teremos dois movimentos diferentes: o falar *ao* e o falar *a partir de*.

Todorov em *A conquista da América* trabalha essa questão e assinala que falar dos índios difere do ato de falar aos índios, o crítico enumera muitas passagens que comprovam que os colonizadores sempre falaram dos índios, trazendo inclusive observações positivas sobre os indígenas; no entanto, eles jamais falaram aos índios, conforme observamos na seguinte passagem:

Formulando as coisas de outro modo: na melhor das hipóteses, os autores espanhóis falam bem *dos* índios; mas, salvo exceção, nunca falam *aos* índios. Ora, é falando ao outro (não dando-lhe ordens, mas dialogando com ele), e somente então, que reconheço nele uma qualidade de *sujeito*, comparável ao que eu mesmo sou. Agora, portanto, é possível precisar as palavras que formam meu título: se a compreensão não foi acompanhada de um reconhecimento pleno do outro como sujeito, então essa compreensão corre o risco de ser utilizada com vistas à exploração, ao “tomar”; o saber será subordinado ao poder. (TODOROV, 1999, p. 157)

É inegável a relevância do novo posicionamento relatado por Todorov, que pressupõe um novo olhar em direção ao subalterno. Entretanto, ainda não é essa a postura que o neobarroco adota em relação ao sujeito subalterno, tendo em vista que não se trata de falar ao subalterno, mas deixar que esse outro sujeito fale.

Assim, a nova utopia constrói-se na inserção desse outro como sujeito, trazendo a alteridade para o discurso oficial ou apresentando uma subalternização do discurso como uma alternativa ao discurso hegemônico. Esse novo ideal tem como pressuposto a aproximação dos contrários, das diferenças, das margens. É nesse sentido que as novas utopias têm atuado, de forma a aproximar elementos e vozes inconciliáveis. Parece ser esse o desafio que todos os utópicos aqui trabalhados têm tentando alcançar, no entanto, como toda construção utópica, esse projeto ainda não se consolidou. Nesse sentido, essa América do porvir tem adiado infinitamente esse futuro que ainda não chegou e se mostra tão distante.

2.3 CONTRA O *NOVO* MUNDO

O *novo* para designar um território que já existia, que comportava civilizações bastante avançadas, parece impróprio. Nesse sentido, a palavra já carrega essa ambigüidade semântica, suscitando uma questão problemática que envolve a nomeação desse continente. Padre Vieira atina para essa duplicidade de sentido, mostrando que o Mundo Novo é ao mesmo tempo novo e velho, como podemos observar na seguinte passagem:

Porventura aquela a metade do mundo a que chamavam quarta parte, não foi criada juntamente com a Asia, com Africa e com a Europa? E contudo, porque a América esteve tanto tempo occulta, é chamada Mundo Novo: novo para nós, que somos os sábios; mas para aqueles bárbaros, seus habitantes, velho e mui antigo. (VIEIRA apud NOVAES, 1998, p. 60)

A designação de *novo* carrega em si uma carga semântica antitética, podendo ser lida pelo véis da utopia européia que traz uma conotação positiva, afirmativa, ou pelo véis da imposição, da violação européia que traz um sentido de negação, de ocultamento.

Na primeira acepção da palavra “novo”, percebe-se um tom esperançoso quanto ao futuro da América, referendando a construção de um novo mundo, onde tudo começaria de novo. Os descobrimentos marítimos impulsionaram a criação da América como o continente das utopias e ajudaram na difusão e elaboração de um território edênico, pronto para originar uma nova civilização. Nas palavras de Chauvi o novo mundo seria:

(...) jardim das delícias onde o ar é perenemente temperado (nem quente nem frio), a terra é abundante e fértil sem necessidade de cultivo, dor e pena, o rios têm seus leitos revestidos de ouro e prata, as montanhas guardam segredos de esmeraldas e rubis, as florestas abrigam feras dóceis e amigas e as gentes, em estado de inocência, vivem sem rei, sem lei, sem fé, no vigor de seus corpos destemidos, bronzeados e para sempre juvenis. O Novo Mundo é um topos do pensamento, da imaginação e do discurso. (NOVAES, 1998, 461)

Essa mesma percepção do novo é encontrada em *A Visão do Paraíso* de Sérgio Buarque de Holanda, no qual o autor desenvolve a idéia de que o *novo* designaria não somente o ainda não descoberto, ainda não mapeado, mas especialmente o lugar onde o mundo se renovaria.

Ao lado dessa visão positiva do novo, há algo que destoa, que fica suspenso, que diz respeito ao destino dado aos aborígenes americanos. Ao nomear o território americano de Novo Mundo, os portugueses impõem uma certidão de nascimento, criam uma origem a partir daquele momento, ignorando o que os povos aborígenes haviam construído até então. Portanto, o *novo* traz consigo o apagamento de histórias e culturas milenares, sacrificando o passado em função de um futuro, de forma que a origem do povo americano foi sobreposta por uma inscrição palimpséstica que firmou a tradição ocidental sobre a tradição oral indígena.

Em *Presumível coração da América*, Piñon discorre sobre o incômodo gerado a partir do vazio e do silêncio, sentimentos que incitam o imaginário latino-americano a preencher com “versões incômodas, labirínticas, mas indispensáveis, que nascem do arbítrio do narrador.” (PIÑON, 2002, p. 17). No romance *Tebas do meu coração*, a autora referenda a questão da memória e do passado constantemente, aproximando-a de uma idéia de interferência, de ausência e de morte. No trecho a seguir percebemos esse jogo diante dos objetos [manuscritos, papéis, bandeiras enroladas] recém encontrados:

Átila encareceu respeito aos achados, sem dúvida sepultados numa noite escura, para se conservar o segredo. Próstatís contrariava-o: em Santíssimo, não cultuamos divindades, sob pena de adotarmos as máscaras funerárias de Assunção. Eles lá se devotam aos mortos e às memórias com assombrosa impertinência.

- E o progresso de Assunção? o teatro Íris, o armazém Dourado? disse Bonifácio.

- Simples impressões. Ignoram que a memória e o progresso são incompatíveis? Ainda que queimemos estes papéis, eles já morreram antes de nós. (PIÑON, 1997, p. 169)

A cultura e a memória dos povos indígenas mantinham-se através de registros orais ou através de registros pictóricos, os quais foram apagados pelo discurso do colonizador. Nesse processo de transculturação, o registro escrito sobrepôs-se ao oral, sendo o mesmo considerado superior. A superioridade da escrita pode ser

exemplificada através de uma anedota que Antonio Cornejo Polar conta a partir de *Comentários de Garcilaso*:

Encomenda-se a dois índios que levem a Lima as primícias de uma esplêndida colheita de melões, e o capataz os adverte de que não devem comer nenhum “porque o dirá” a carta que também levam consigo. No caminho, os índios desobedecem, mas cuidam de pôr a carta atrás de uma parede, para que, não os vendo comer, não possa dizer nada. Ao entregar a carga e a carta, são descobertos. Diz o encomendeiro: “Por que mentis vós, que esta carta diz que vos deram dez e que comestes dois?”, e aos índios só lhes resta confirmar que “com muita razão chamavam aos espanhóis deuses [...], pois entendem tão grandes segredos”. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 67-68)

A citação acima exemplifica a confrontação entre oralidade e escrita, de forma que a oralidade se apresenta frágil diante do poder e da autoridade da escrita. A escrita representa um grande enigma, um código indecifrável para os indígenas, sendo imbuída de um caráter místico e revelador de segredos.

A escrita tem desempenhado um papel fundamental na fundação do imaginário nacional, de forma que os registros escritos têm marcado a origem histórica e cultural de muitos povos, processo que levou ao apagamento da história e da cultura original. Stuart Hall, em *Da Diáspora – Identidades e mediações culturais*, diz que os povos que sofreram esse tipo de interferência não são vazios, mas foram esvaziados por meio de rupturas violentas e abruptas, de forma que pouco ou nada restou do passado original.

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” – não vazia, mas esvaziada. Todos os que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. (HALL, 2003, p. 30)

No processo de formação das nações do Novo Mundo, é comum estabelecer como origem as próprias cartas dos colonizadores, como ocorreu no Brasil com a *Carta*

de Caminha. Alguns outros países conservam importantes registros do período da pré-colonização, como as imagens pictóricas deixadas pelas civilizações maias e incas ou livros como *Popol Vuh* (O livro sagrado dos Quichés), mas, quanto a esse último, existem algumas reservas, pois certamente sofreu a interferência do colonizador, tendo em vista o processo de tradução envolvido na passagem de um livro da história oral quéchua para a língua espanhola.

Estabelecer o início da formação da nação brasileira em 1500 com a *Carta de Caminha* significa inventar e impor uma origem baseada em um modelo europeu que implantou sua organização política, cultural, econômica e social. Nas palavras de Santiago:

A Carta de Caminha cria para a História ocidental o acontecimento da descoberta do Brasil por uma nação européia. Ela sela de vez o devir ocidental, português e cristão de uma terra e de seus habitantes; de uma cultura não-ocidental, o devir de um futuro Estado-nação chamado Brasil. (SANTIAGO, 2002, p. 71).

Na formação dessa nação, apaga-se completamente a presença do autóctone e condena todo o passado anterior à fundação ao esquecimento. Em *Tebas do meu coração*, a autora utiliza expressões inusitadas para se referir a Santíssimo, afirmando ser a cidade adornada com “flores do esquecimento” e ter “um passado anterior à sua fundação”:

O capricho de uma cidade adornada com *flores de esquecimento* surpreendia Emília, que jamais conseguiu investir força no próprio trabalho, sempre que imitava a natureza. Mas, daí que inimigos espalhassem sal em seu (de Santíssimo) roçado, ou que por tédio se condenara a um *passado anterior à sua fundação* era inadmissível. Não lhe importava que alguns rebeldes a passeio e tomando ar fresco suplantassem regras, desde que não demolissem seus alicerces, e estabelecessem o primado da heresia, ah, Censata, isto sim, merece desprezo. (PIÑON, 1997, p. 318, itálico nosso)

Além de expor uma situação de esquecimento e apagamento, o excerto parece aludir à presença dos colonizadores, ao utilizar a expressão “rebeldes a passeio”, e ao trabalho realizado por eles na criação de projetos utópicos que impregnaram sua imagem de paraíso no novo mundo. Há um tom de protesto no anúncio das expressões:

“era inadmissível” e “isto sim, merece desprezo”, reprovação que condena uma colonização violenta e intolerante.

A *Carta de Caminha* é considerada um documento histórico que marca o primeiro registro oficial produzido no Novo Mundo, ainda que apresente tantos silenciamentos e ainda que transite entre o fato e a ficção. Ela traz uma voz dominadora que entoia uma narrativa de equívocos, expressão utilizada por Silviano Santiago em *Sobre gestos, equívocos e uma carta*, que mal registra a presença de um outro e expõe um contato deficiente através dos gestos. Por fim, um outro fator compromete a veracidade da carta como documento histórico, Santiago informa que a carta teria sido reproduzida em 1817 na Corografia brasileira do padre e historiador Manuel Aires de Casal e que nessa reescrita a carta “(...) se apresenta cheia de arrombos, como se fosse um casco de caravela.” (SANTIAGO, 2002, p. 69)

No referido ensaio, Santiago rememora os 500 anos do Brasil e da *Carta de Caminha*, anunciando-o da seguinte forma: “Moral da história (com h minúsculo e H maiúsculo): se lida, a Carta de Caminha tem de o ser com muito cuidado. Não custa alertar os incautos, neste momento em que bocas inspiram ar para soprar as velas do bolo.” (SANTIAGO, 2002, p. 79). No excerto, o crítico, ao adotar um tom irônico para lembrar os 500 anos da carta, denuncia o ato violento do colonizador europeu que, além de impor uma origem, fez com que a América saltasse direto para a modernidade, para a era tecnológica. A carta simboliza um importante registro da dominação portuguesa, o qual conduziu a jovem nação a ser um projeto futuro, a ser objeto de um projeto civilizatório português. Ademais, a carta sinaliza a dominação pela escrita, cuja ação teria sido decisiva na conquista do Novo Mundo. A língua e a cultura do colonizador, apoiados pelo registro escrito, condenaram outras manifestações lingüísticas e culturais ao desaparecimento.

A *farmácia de Platão* de Jacques Derrida permite-nos expandir uma reflexão em torno da duplicidade de função da escritura, que, segundo o teórico, poderia simbolizar remédio para a memória e a instrução e veneno para o registro oral. Derrida relaciona a escrita à palavra “phármakon”, termo ambíguo que designa remédio e veneno. Entretanto, a escrita nunca é totalmente benéfica, pois mesmo que ela supra as falhas da memória, ela reduz o saber e, como voz dominante e seletiva, conduz outras vozes – a da fala – ao esquecimento. Assim, ao exercitar a função de memória, a

escritura produz o esquecimento. Derrida destaca o exercício parricida da escrita que condena o pai – a fala – à morte.

A morte do pai abre o reino da violência. Escolhendo a violência – e é exatamente disto que se trata desde o início – e a violência contra o pai, o filho – ou a escritura parricida –, não pode deixar de se expor a si mesmo. Tudo isso é feito para que o pai morto, primeira vítima e último recurso, não esteja mais aí. O estar-aí é sempre aquele de uma fala paterna. E o lugar de uma pátria. (DERRIDA, 1997, p. 98)

A morte do pai dá-se por meio de um ato de violência, de imposição. À luz da atitude parricida exercida pela escrita, percebe-se um jogo dialético entre remédio e veneno, benefício e malefício, esquecer e lembrar, morte e vida. Pode-se ainda acrescentar dois outros conceitos que são performances da escrita como código dominante e detentor da verdade: civilização e barbárie. A escrita reveste-se de uma função que poderia ser caracterizada como pseudo-civilizadora, simulando sua verdade e seu saber. Como exemplo, vemos que a escrita performatiza ações civilizadoras, como ordem e controle, exercendo uma espécie de domínio sobre o caos babélico.

As línguas do Novo Mundo conservam o registro duplo de civilização e barbárie, são testemunhas da ação impositiva da língua das metrópoles. Piñon sinaliza uma herança lingüística cheia de privação, vazio e encantamento em: “Desta espúria língua lusa engendrada pela privação, pelo vazio, pelo encantamento, pela subtração do antigo a pretexto do novo, pela ânsia de designar o que ocupa as regiões humanas e forma nosso inesgotável mistério.” (PIÑON, 2002, p. 108)

A literatura, como lugar do discurso oficial, tem contribuído para a imposição da escrita, pois a mesma tem priorizado as fontes escritas, as histórias legitimadas, e tem relegado a oralidade a segundo plano. Dessa forma, a literatura auxilia na propagação do imaginário europeu e condena ao esquecimento muitas manifestações culturais. O índio romântico é um exemplo interessante desse processo, a visão européia prevalece na formação da figura do indígena brasileiro e, assim, mascara todo um passado de violação e sofrimento e traz à tona apenas um estereótipo.

Na contemporaneidade, os intelectuais latino-americanos têm se incumbido da tarefa de resistir ao apagamento de manifestações culturais marginalizadas, de desconstruir os estereótipos criados pelo imaginário europeu e de valorizar outras fontes e saberes que não somente os escritos e legitimados. Segundo Piñon, o papel do

intelectual seria: “Nosso dever ético, pois, é resistir. Impedir o esvaziamento de preciosas formas e manifestações culturais. Sustar, a que preço seja, o avanço dessa espécie de barbárie. Sobretudo, obstruir esse eventual caos civilizatório.” (PIÑON, 2002, p. 226)

Piñon vale-se de um tom subversivo ao unir elementos a princípio inconciliáveis, como “civilização, barbárie e caos”. A autora constrói uma nova noção de barbárie e civilização baseada na dialética, mostrando que não representam termos opostos. Na verdade, esses termos estão conectados em qualquer tentativa de formação de nação, pois todo processo civilizatório lança mão da violência para impor as novas leis e normas. Sem embargo, a formação da nação e da identidade brasileira não se constituiu de forma diferente. Em nome da construção de um novo mundo, toda a formação social e humana já existente foi exterminada.

Octavio Paz em *Signos em Rotação* critica essa América como simples projeção de um projeto português. Paz mostra que o batismo do novo mundo o condenara a ser uma terra sem passado, sem memória. Os europeus planejaram um futuro para a América, obrigando-a a adentrar-se pela modernidade. Segundo Paz:

O continente americano ainda não havia sido inteiramente descoberto e já fora batizado. O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser. Mal se transplantou para as nossas terras o emigrante europeu já perdia sua realidade histórica: deixava de ser passado e convertia-se em um projétil do futuro. Durante mais de três séculos a palavra americano designou um homem que não se definia pelo que fizera e sim pelo que faria. Um ser que não tem passado, que não tem mais que futuro, é um ser de pouca realidade. Americanos: homens de pouca realidade, homens de pouco peso. Nosso nome nos condenava a ser o projeto histórico de uma consciência alheia: a européia. (PAZ, 1996, p. 127)

Paz aponta para o silenciamento que emerge na nomeação do continente americano, que teve seu passado apagado e silenciado pela imposição violenta dos europeus. No caso da América, a inserção do *novo* obrigou o autóctone a habitar os subsolos, a ceder à imposição de uma história alheia. Resulta desse processo um sentimento de falta que denuncia a interferência européia na história e na cultura dos povos indígenas e que aponta para um passado violado, cuja origem foi manchada pela presença dos descobridores.

É esse passado negligenciado que sempre aparece no discurso dos intelectuais latino-americanos, como um fantasma que persegue o escritor e assombra com seus rastros e resíduos. Desse modo, essa América violada ressurge como um trauma recalçado, como um problema que se transforma em discurso.

Piñon aponta para a construção de uma utopia que corresponde a uma resposta a esse mundo utópico construído pela imaginação européia sobre o Mundo Novo. Piñon e outros tantos intelectuais não deixaram de construir suas utopias, mas a constroem de forma a negar esse conceito utópico que carrega o adjetivo “novo” em suas entranhas.

Sobre essa reação, Paz diz que:

Uma literatura sempre nasce frente a uma realidade histórica e, freqüentemente, contra essa realidade. A literatura hispano-americana não é uma exceção a esta regra. Seu caráter singular reside no fato de que a realidade contra a qual se levanta é uma utopia. Nossa literatura é a resposta da realidade real dos americanos à realidade utópica da América. Antes da existência histórica própria, começamos por ser uma idéia européia. Não é possível entender-nos se se esquece de que somos, um capítulo da história das utopias européias. (PAZ, 1996, p. 126-127)

Como se vê, a realidade latino-americana difere da realidade criada pelos europeus. Nossos escritores rebelam-se contra a idéia de que essa história implantada seja a nossa história, de que os documentos deixados marquem nossa origem. Em *Tebas do meu coração*, Piñon remete ao passado como uma construção incerta, dúvida: “(...) melhor privar com os vivos e com as coisas do presente, o passado é uma quimera” (PIÑON, 1997, p. 372). Esse passado como quimera é o passado imposto, que rasurou a verdadeira origem desses povos e conduziu aos subterrâneos a verdadeira história. Portanto, retomar um passado representa trazer esse passado reprimido à tona, representa o retorno de uma história que foi recalçada.

Irlemar Chiampi, em *Barroco e Modernidade*, desenvolve a idéia de que o barroco estaria trazendo à tona o trauma da origem da formação da nação brasileira, sendo marcado pelo “luto cultural”, como vemos em: “O gesto da escrita que repete uma experiência anterior pode interpretar-se, em termos psicanalíticos, como a revivência do trauma original da Descoberta da América.” (CHIAMPI, 1998, p. 78-79). Desse modo, o problema da origem retornaria, ainda que de forma inconsciente,

retomando toda a problemática que envolve a interferência nas colônias portuguesas e espanholas.

Em *Presumível coração da América*, Piñon fala sobre o peso da origem na formação identitária brasileira: “Uma prospecção assim deriva do empenho em sabermos quem somos, quando começamos a ser colombianos, brasileiros, latino-americanos. O que éramos, antes de assumir em público os sestros da identidade, os traços comuns a todos.” (PIÑON, 2002, p. 37). Observe que a autora considera o presente “somos” e o passado “éramos” como momentos importantes na sua formação identitária, o passado mesmo sendo marcado pela ausência ainda exerce um peso significativo na constituição de sua brasilidade, ou de sua latino-americanidade. Esse passado é referendado também em seu romance através da personagem Fidalga que passa a se chamar Memória:

- Parti e não adianta me procurar. Sou memória, e não me lembro de nada. Surpreendendo as casas de marimbondo grudadas aos telhados, disse a Eulália, elas crescem, e nós diminuímos. Tinha tanta pressa Eulália, que a recriminou por falar-lhe em circunstâncias difíceis. (PIÑON, 1997, p. 230)

É importante salientar que a mesma atitude de (re)nomeação que condenou o *Novo Mundo* ao processo de des-memorização de um passado anterior ao descobrimento processa-se com a personagem Fidalga que passa a ser Memória, transformação que acarreta uma ausência de lembranças. Através de Fidalga, Piñon alude a uma aproximação contraditória entre memória e esquecimento, paradoxo que explica a formação das nações latino-americanas, cuja origem e cujo passado se apresentam na forma de fragmentos incertos, imprecisos e dispersos e cuja memória se vale de inscrições sobrepostas na qual o elemento reprimido ainda se mantém presente, como uma sombra espectral.

Vale a pena retomar o conceito benjaminiano de origem que se diferiria de gênese. A palavra origem relaciona-se com fatos decorrentes do vir-a-ser, de forma a emergir no fluxo desse momento posterior a um passado original; e, além disso, em sua formação, a origem também carrega as ruínas e os fragmentos deixados de um período inicial. Desse modo, a origem teria uma formação incompleta e dinâmica, de sorte que

estaria sujeita a modificações que possam ocorrer ao longo desse vir-a-ser. Nas palavras de Benjamin:

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68)

Portanto, o conceito benjaminiano de origem, se lido pelo véis da formação identitária e cultural, seria uma palavra bastante adequada para se referir ao continente americano. A América sempre apresentou sua origem como problema, pois o que temos é o resultado de movimentos plurais e diversos, os quais não delinham um período inicial, um começo absoluto. Assim, a origem do latino-americano conserva um traçado múltiplo, são várias as origens que a constituem. De forma semelhante, a origem americana tem sido construída nesse período de vir-a-ser, como um processo posterior, futuro.

O próximo capítulo propõe um estudo dos recursos lingüísticos barrocos utilizados no romance de Piñon, buscando destacar mais o trabalho ficcional da autora no romance *Tebas do meu coração*. Veremos como esses recursos têm contribuído para a representação do subalterno no espaço literário e como têm propiciado um pensar sobre a ação do intelectual latino-americano.

3. SEGUINDO OS RASTROS DE UMA ESCRITA BARROCA

O romance *Tebas do meu coração* coloca a autora entre os grandes escritores da literatura brasileira. Para escrever seu romance, Piñon executa um trabalho minucioso até chegar a sua versão final, passando por sete manuscritos, o que indica uma preocupação com o labor literário e aponta para um projeto bem definido e programado.

Piñon escreve a obra em 1974, década em que a discussão em torno do neobarroco se acirra, surgindo, assim, muitas obras, tanto críticas quanto literárias, que retomam o barroco dos séculos XVI e XVII. *Tebas do meu coração* pode ser caracterizado como um romance neobarroco, o que se faz presente principalmente na forma como a escritora trabalha com a linguagem, jogando com artifícios barrocos que promovem uma curiosa difusão semântica.

Neste capítulo, serão destacados alguns recursos do neobarroco presentes na escrita de Nérida Piñon, os quais auxiliarão na construção de um espaço literário latino-americano. Veremos como a arte neobarroca tem contribuído para a representação de uma América mestiça, projetando suas utopias sobre uma possível subalternização do espaço literário.

O neobarroco ganha destaque não somente por inserir vozes esquecidas de sujeitos subalternos, mas também por afirmar a América Latina como produtora de conhecimento e não somente reprodutora de teorias e idéias européias. O neobarroco propõe uma prática literária que ultrapassa o falar sobre essa América mestiça e que elege a América Latina como o espaço a partir do qual se inaugura uma nova consciência, uma nova forma de pensar, de racionalizar. Assim, ele auxilia na elaboração de uma “nova consciência mestiza”, utilizando uma expressão de Anzaldúa.

Na obra, a autora mescla referências do mundo real e do mundo imaginado, criando situações que rompem com a realidade. Piñon vale-se da imaginação em toda sua narrativa, criando personagens e falas que causam inclusive estranhamento, além de apresentar certas situações estranhas à realidade do leitor, como no exemplo seguinte retirado de *Tebas do meu coração*: “O café esfriou, mas Fidalga soprava: pronto, está quente de novo.” (PINÕN, 1997, p. 178). O plano da imaginação ganha destaque no

trecho em que os personagens Mariano e Bonifácio travam um interessante diálogo sobre a necessidade do uso da imaginação por um trovador, sem a qual um trovador se prenderia aos limites estabelecidos pela realidade:

Mariano propunha a Bonifácio instalar-se em sua pensão, dividiriam fraternalmente as aventuras, que as havia em abundância. Chegara a hora de Santíssimo possuir um trovador.

- E Rectus, não serve?

- Ele se satisfaz com a realidade. Tais limites o condenam. (PIÑON, 1997, p. 301)

A imaginação é colocada como um fator de destaque no labor literário, o qual investe no discurso criativo como um meio de enfrentamento à própria realidade que sufoca e limita a criação artística. A imaginação simboliza uma forma incisiva de crítica e libertação. Ela carrega a importante função de construir um novo *topus*, através do qual o escritor se opõe à realidade vivida. Assim:

O papel da imaginação, como coloca Furter (1974), é de nos libertar da presença maciça do presente imediato. Ao imaginarmos, estamos negando uma realidade que vivenciamos e percebemos, além de estarmos abrindo brechas e possibilidades de construção de um novo mundo, um novo *topus*. (CAVALCANTI; CORDIVIOLA; SANTOS, 2006, p. 136)

Piñon dialoga com essa reflexão em seu trabalho crítico, afirmando ser a imaginação uma forma de enriquecer seu trabalho literário. Uma imaginação que rompe com as amarras da realidade e cria um novo mundo que existe somente em sua obra, desorganizando, assim, a lógica e a forma de representação referencial do mundo real. Nas palavras da autora: “Dessa arqueologia da imaginação, tiro bom proveito. Cedo-lhe bens, espaços, para os metabolizar. Consinto que a imaginação desenfreada vocifere, explore, desorganize o mundo. Implante a desídia, o caos, cizânia, a pretexto de servir às carências humanas.” (PIÑON, 2002, p. 30). A autora, abastecida pela imaginação, promove um deslocamento e uma transformação das referências do mundo real. Esse trânsito associado à linguagem utilizada desafia os limites da representação realista.

Há situações em que percebemos essa cisão entre o que Foucault denominou “As palavras e as coisas”, de forma que a autora trabalha no limite da representação realista. Foucault mostra que o barroco do século XVI deixa o aspecto da semelhança de

lado e inaugura um novo tempo regido pela quebra dos sentidos usuais e pelo uso intenso de recursos expressivos que promovam ampliação semântica. Assim, segundo o autor, o barroco seria : “(...) o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da língua.” (FOUCAULT, 1987, p. 66). Assim, a escrita barroca propiciaria a desconstrução da relação direta entre os significantes e os significados, de modo que serve para ampliar de forma bastante peculiar o valor semântico da obra.

Piñon realiza um interessante trabalho de substituição, que esvazia seu objeto do seu sentido usual e atribui a ele uma nova conotação, libertando-o de sua função usual, de uma referência direta. Esse jogo de substituição pode ser especialmente exemplificado na construção de figuras alegóricas, que serão posteriormente analisadas. Além da inversão na representação de alguns objetos, há também uma inversão na percepção do tempo, que é deslocado do fluxo linear, historicista e inserido em um universo novo, que lhe atribui uma percepção bastante peculiar e que só existe no romance.

Deixou-a mover-se pela sala, pedindo que aceitasse modesto regalo, um relógio cujo ponteiro ao aproximar-se das doze automaticamente insurgia-se contra a divisão do tempo em noite e dia, disparando em tique-taque nervoso. (PIÑON, 1997, p. 176)

Nélida Piñon envolve seu leitor em um jogo de velar e desvelar, de claro e escuro, gerando uma atmosfera que dialoga com a estética barroca que alterna entre a luz e a sombra – a do *chiaroscuro* – na qual não se distinguem os elementos com nitidez, trazendo um estilo que “não revela sua arte, mas a dissimula” (COUTINHO, 1999, p. 13). Essa arte dissimulada cria uma outra realidade, um mundo paralelo onde não se elege a luz como símbolo da libertação, da desalienação e do esclarecimento. O jogo, um dos princípios fundantes da criação nelidiana, é utilizado como um instrumento de libertação de uma forma de representação dominante e de um senso de realidade sufocante.

A escrita barroca apresenta-se obscura, vive uma crise constante e tende a trabalhar com a união dos opostos. O jogo barroco entre claro e escuro vai além da constante tensão entre a fé e a razão, o bem e o mal, mas se refere também a um discurso elíptico utilizado, que prima pela multiplicidade de sentidos, pela ambigüidade.

Nas palavras de Severo Sarduy: “Desde o seu nascimento, o barroco estava destinado à ambigüidade, à difusão semântica.” (MORENO, 1979, p. 162). A linguagem do romance de Piñon é envolvente, pois a autora não tenta impor significados, ao contrário, ela oferece um banquete de significados possíveis, convidando seu leitor a participar de um envolvente e prazeroso “banquete literário” (LEZAMA apud CAVALCANTI; CORDIVIOLA; SANTOS, 2006, p. 313)

O barroco inaugura o espaço da “desapossessão”, expressão criada por Sarduy em *Barroco*, no qual: “(...) ao mesmo tempo que o [o homem] des-situa, o faz oscilar, o priva de qualquer referência a um significante autoritário único, indica-lhe ao ausência de um lugar para si numa ordem da qual apresenta a uniformidade; este espaço é o da desapossessão.” (SARDUY, 1988, p. 63). O novo espaço barroco exibe uma movimentação e uma dinamicidade que questionam as fronteiras e instauram, ao invés disso, uma travessia instável e oscilante construída a partir de um discurso pulsante e libertador.

O jogo representa um dos principais artifícios barrocos, convida implicitamente seu leitor a jogar, envolvendo-o em um movimento sedutor de busca. O leitor é tomado por um sentimento de desejo, pois deseja alcançar um alvo que se esquia, se esconde, se afasta. Nesse sentido, a linguagem nelidiana é marcada pelo erotismo, pois o desejo marca sua presença em toda a obra.

Barthes, em *O prazer do texto*, trabalha com o texto dentro dessa perspectiva do ludismo e do erotismo, elementos que se entrelaçam em um movimento contínuo, de forma que o sentimento de prazer ocupa: “(...) o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição.” (BARTHES, 1996, p. 13). Assim, o leitor é instigado a buscar esse objeto que se camufla em meio ao tecido do texto, buscar esse elemento desconhecido aguça seu desejo pela descoberta, como se seu desvelamento significasse para o leitor a saída desse labirinto textual. Portanto, é nesse constante movimento de perder-se, nesse sentimento de deriva que o leitor encontra seu maior prazer.

O sentimento de desejo é sustentado por um discurso fragmentado, que nunca atinge a totalidade. O objeto representado pelo escritor barroco é ex-cêntrico e suas margens são inúmeras, pois não apresenta um centro, um todo, de forma que está sempre fugindo de qualquer tentativa de centramento, de totalização. Sua unidade só

surge na multiplicidade, na diversidade, de modo que as leituras da mesma obra divergem, se contrastam.

Affonso Romano de Sant'Anna fala sobre essa escrita em fuga que acompanha toda obra barroca, como se o próprio texto fugisse de si mesmo:

Também nos bons textos barrocos, de ontem ou de hoje, há uma fuga e contraponto de conceitos e imagens, uma rápida sucessão de diferentes vozes, como se o texto fosse deslizando, desviando de si mesmo, mas voltando sempre ao baixo contínuo, ao preceito harmônico, ou melhor, estruturador do caos. (SANT'ANNA, 2000, p. 157)

Esse jogo barroco vale-se da elipse, recurso estilístico utilizado que aponta sempre para a falta, para o que não foi dito ou está oculto. O discurso elíptico traz em si um enigma, algo que ainda resiste à luz, ao esclarecimento. A palavra elipse é de origem grega e, de acordo com sua etimologia, significa:

A elipse, nas suas duas acepções, surge desenhada em torno de dois centros; um visível (o significante marcado/o sol), diurno, que resplandece na frase barroca; o outro obturado (significante escondido/o centro virtual da elipse dos planetas), elidido, excluído, sombra. (SARDUY, 1988, p. 68)

Segundo Sarduy, a elipse forma-se a partir do encontro dos dois centros: o visível e o invisível, de modo que ela simboliza o encontro de luz e sombra, elementos que, apesar de parecerem opostos, funcionam dialeticamente, pois um não existe sem o outro. O discurso barroco recorre a esse caráter duplo e oscilante da elipse para assegurar um jogo entre superfície e profundidade, visibilidade e invisibilidade. Por essa razão o discurso barroco obriga seu leitor a “extrair-lhe os significados, desvelar, lançar luz.” (SANT'ANNA, 2000, p. 23).

O discurso elíptico ainda permite a aproximação de termos contraditórios como a falta e o excesso, pois consegue inscrever em um mínimo de significante um máximo de significado. Há na escrita barroca uma proliferação de sentidos, o escritor amplia o campo semântico de seu objeto, que, às vezes, se apresenta aparentemente de forma inocente e sem importância, mas esconde um instigante trabalho crítico.

A autora, em *Tebas do meu coração*, afirma ser o pensamento elíptico a forma de raciocínio predominante em Santíssimo, de sorte que as pessoas se recusam a utilizar “o espírito linear” que lhes causa inclusive perturbação. Citando Piñon:

O pensamento elíptico predominava agora em Santíssimo. Não era fácil segui-lo a menos que fosse nativo dali. Tinham orgulho em manipular palavras, sem medir conseqüências. Ainda que Fidalga o convidasse para desvendar o código, semelhante a um tijolo, que se exibia no cemitério, Aldebarã recusava deixar a sapataria. O espírito linear bastava para perturbá-lo. Assim como também outro pensamento que propusesse a formação de figuras geométrica, cujos vértices, catetos, hipotenusas constituíssem sucessivas réplicas. (PIÑON, 1997, p. 363-364)

A passagem acima pode ser entendida como uma reflexão metalingüística, pois a autora utiliza o mesmo tipo de linguagem e raciocínio descrito para representar a cidade de Santíssimo e seus habitantes. A autora “manipula” a linguagem de forma surpreendente, criando situações que desestabilizam a representação convencional do mundo real e o transformam em um código enigmático; conseqüentemente, seu discurso causa estranhamento ao leitor e insere seu objeto em um novo campo de significados. Assim como os estrangeiros não conseguem se ambientar ao pensamento elíptico de Santíssimo, o leitor nelidiano também encontra suas dificuldades, pois a elipse simboliza encurvamento, resistência, funcionando como uma neblina que ofusca a visão dos mais ingênuos e desavisados.

A obra nelidiana conduz seu leitor a uma busca por enigmas, os quais se desdobram em infinitas possibilidades de leituras. No sentido de analisar essa riqueza semântica, o conceito de “dobra” desenvolvido por Gilles Deleuze em *A dobra – Leibniz e o Barroco* contribui para refletir sobre essa gama enorme de leituras e interpretações que a obra *Tebas do meu coração* oferece, tendo em vista que as dobras se sobrepõem, mantendo sempre algo oculto, ainda não iluminado. Deleuze conceitua essa dobra em:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele

diferencia as dobras segundo suas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras da alma. (DELEUZE, 1991, p. 13)

As “dobras” nunca são totalmente desvendadas, elas ocultam sempre um mistério, construindo um texto que resiste ao seu total desdobramento. Ademais, as dobras se proliferam, exercendo um movimento de dobrar, desdobrar e redobrar, de modo a formar um labirinto textual complexo e instigante. Observe que além das dobras da matéria encontramos também as dobras da alma, o que lembra o espírito conflituoso, contraditório, complexo e fragmentado do homem barroco. O homem barroco representa na arte todos esses impasses, de tal forma que seu discurso exprime todas essas questões que tornam seu texto escorregadio, lacunoso e paradoxal, ou seja, forma-se uma dobra textual a partir de outras dobras que constituem o espírito do escritor barroco.

O discurso neobarroco caracteriza-se pela resistência, optando por uma representação alusiva, enigmática e residual, de modo que sua linguagem não revela, não descreve, mas deixa pequenos rastros. Em *Tebas do meu coração*, os rastros deixados na narrativa sinalizam a posição crítica de um intelectual que dialoga com a reflexão teórica desenvolvida naquele momento. Esses rastros, quando seguidos, inevitavelmente nos conduzem à América Latina, pois o trabalho desse intelectual é marcado por seu *locus* de enunciação.

Mário Benedetti, em *Temas e Problemas*, indica uma constante presença da América Latina entre os seus escritores, que, a seu modo, estão sempre trabalhando os temas e os problemas que a envolvem. Segundo ele, a América Latina além de ser vista como um tema para seus escritores, ela também se apresenta como um problema, que assumirão uma presença fantasmagórica e inquietante, conforme mostra Benedetti ao dizer: “América, a nossa, vibra detrás de cada criador às vezes como uma presença peremptória; outras, como uma sombra inquietante.” (MORENO, 1979, p. 367).

No romance em questão, a presença dessa sombra inquietante é sentida através de pistas que a autora agrega a seu texto, as quais são encontradas em pequenos traços dispersos por toda a narrativa. Esses traços comportam um outro texto, desdobrando-se em um discurso crítico. Eles configuram um texto “invisível” que

assombra o leitor com sua presença disforme e *fading*, mas que, ao mesmo tempo, enriquece e revitaliza a escrita.

Barthes expõe a necessidade de uma sombra em: “O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é *um pouco* de ideologia, *um pouco* de representação, *um pouco* de sujeito: fantasmas, bolsos, rastros, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro.” (BARTHES, 1996, p. 44). Esses discursos misturam-se, embaralham-se dentro da obra, de tal forma que se tornam indistinguíveis nesse tecido textual. Além disso, o texto e sua sombra fazem parte de um só fio, que se envereda por diferentes direções, sendo a sombra representante do elemento cáustico, desconfortante.

A autora suscita suas reflexões de forma extremamente sutil, de modo que elas proliferam em locais onde quase nada parece ter sido escrito. Tem-se uma escrita meio espectral, que, ao ser iluminada, faz transbordar significados, faz aparecer infinitas dobras. Esses rastros ocultam uma outra história, em geral, uma história de resistência ao já estatuído, normatizado. Eles contam uma outra história, iluminando elementos negligenciados, como mostra Piñon:

A partir do interior deste texto, do esforço de familiarizar esse leitor com a realidade descrita no romance, o autor torna-se um arauto que, em tom quase profético, anuncia os resíduos, os contornos, a essência de uma identidade periférica, mas intensamente valiosa. Sempre sob o impulso de estar contando, desde o interior de seu romance, embutido nele a outra história, a outra cara deste continente. (PIÑON, 2002, p. 39-40)

O trabalho de Piñon reflete o que outros escritores latino-americanos têm desenvolvido em suas obras, destacando a presença de um outro sujeito que foi relegado à margem, à periferia. Para tanto, esses sujeitos subalternos são inseridos de forma alusiva, como uma dobra mal feita, cuja presença se faz sentir pelo estranhamento causado ao se defrontar com o canônico.

A autora desenvolve seu romance a partir da criação de duas cidades chamadas Santíssimo e Assunção, que podem ser lidas como representações da periferia e da metrópole, respectivamente. Essa leitura vai sendo construída paulatinamente por meio de inúmeras passagens que possibilitam tal identificação. Enquanto Assunção é caracterizada por um invejável desempenho econômico e cultural, Santíssimo é marcada

pela estagnação. O crescimento de Assunção atrai e fascina os habitantes de Santíssimo, os quais se vêem excluídos da movimentação cultural e financeira e caracterizam sua cidade por uma “condição de exilada”, conforme exemplifica a citação seguinte:

Se ao menos os de Santíssimo tivessem conhecido Assunção, o teatro Íris, o armazém Dourado, o Alvarado atravessando o centro da cidade sem deixar umidade nas paredes das casas, aponte em arco que em nenhum lugar na região se viu forte e larga ao mesmo tempo, sem falar na gente da sua casa, que nem valia empenhar-se em descrevê-la. Não sofresse a condição de exilada, não teria ousado formular a pergunta em si um insulto. (PIÑON, 1974, p. 19)

Além dos aspectos anteriormente abordados, Santíssimo aproxima-se da representação das cidades periféricas no que tange a sua formação identitária e a sua condição de nação conquistada, e, conforme foi apresentado no primeiro capítulo, suscita muitas discussões pertinentes ao contexto latino-americano. Contudo, Piñon concede voz e espaço de ação aos habitantes de Santíssimo [representantes da margem]. Assunção assume uma presença fantasmática e alusiva, cuja imagem se constrói através do discurso de Santíssimo. A narrativa articula-se na periferia, e é a partir da sua visão que as discussões são tecidas.

Piñon desenvolve por meio da representação alegórica muitas das reflexões críticas que envolvem a conflituosa relação centro e periferia. No romance, esses temas são apresentados de forma sutil, sendo necessário um trabalho de *arqueologia*, no sentido foucaultiano, a fim de que venham à tona suas reflexões. Portanto, cabe ao crítico o desafio de trazer essas questões à superfície, de retirá-las do subsolo.

A escrita residual, cultivada por Piñon e muitos outros escritores latino-americanos, requer um leitor atento, um *leitor-arqueólogo* capaz de escavar no texto elementos submersos. A respeito desse leitor atuante, Benedetti, em seu ensaio *Temas e Problemas*, nos informa que: “O leitor europeu recebe o resultado de várias buscas concatenadas; o escritor latino-americano, ao invés convida tacitamente seu leitor para que busque com ele, para que se converta em um semi-sócio, num ser solidário” (MORENO, 1979, p. 375). O leitor latino-americano tem diante de si uma escrita reticenciosa, dubitativa, que o convida a uma busca minuciosa, devendo, assim, estar disposto a vasculhar os mais recônditos traços, disposto a mergulhar nas malhas textuais.

Para tanto, Piñon constrói um texto que se vale especialmente da alegoria e da metáfora, o que torna sua obra ainda mais rica semanticamente. As duas figuras assemelham-se no seu processo de elaboração, instaurando uma surpreendente representação de seus objetos. Ambas partem de objetos cotidianamente banais (um barco e uma catedral), transformando-os através da sua representação em novos objetos marcados pela proliferação, pela multiplicidade e pela não-totalização, de modo que carregam sempre um enigma envolto pela escrita elíptica.

Walter Benjamin, ao estudar a alegoria, aponta para a multiplicidade de sentidos que essa figura desperta. Portanto, a alegoria seria uma figura com infinitas “dobras”, sendo capaz de originar infinitas possibilidades de leitura, como podemos observar em:

Mas a ambigüidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria, o Barroco, se orgulham da riqueza de significações. Mas essa ambigüidade é a riqueza do desperdício. Em contraste, a natureza é regida pela lei da economia, tanto segundo as velhas normas da metafísica, como segundo as regras de mecânica. (HERMANN COHEN apud BENJAMIN, 1984, p. 199)

A alegoria representa na obra o estranhamento; por meio dela, a autora traz imagens que destoam do resto do texto, imagens que parecem sem grande importância, mas que vão ganhando sentidos ao longo da leitura da obra. Nesse sentido, a alegoria atendeu bem ao espírito barroco, pois o Barroco põe em cena as impurezas e estranhamentos, de forma que sua estética foi criticada por ter sido considerada um estilo de época irregular, disforme, defeituoso, assim como a pérola da qual seu nome pode ter sido originado.

Affonso Ávila, em *O lúdico e as projeções do barroco*, caracteriza esse tipo de linguagem empregada pelo encurvamento do discurso, o qual perde com a metaforização sua linearidade discursiva, ganhando mais profundidade e complexidade. Segundo Ávila:

(...) no âmbito da linguagem da literatura se constatou um fenômeno de *encurvamento* das formas – neste caso das palavras, do discurso –, formas retiradas de sua linearidade e retensas num arco novo de recargamento estéticos pelas operações sistemáticas de ambigüidade, de metaforização. (ÁVILA, 1980, p. 58)

Esses dois recursos de expressão ganham espaço entre os intelectuais latino-americanos, pois eles permitem que o escritor desenvolva um trabalho ao mesmo tempo conceitual e performático. Assim, Piñon articula nas representações alegórica e metafórica seu pensamento teórico, refletindo sobre sua própria tarefa em seu contexto cultural, expondo nessa representação a outra cara desse continente.

No contexto contemporâneo, práxis e teoria caminham lado-a-lado, de modo que não existe separação nítida entre os dois discursos que se tocam, se contaminam, se interpenetram. Os textos de Piñon apresentam uma formação híbrida, de modo a permitir um constante trânsito entre as duas obras propostas, e, por essa razão, esse trabalho recorre indistintamente às duas obras da autora para exemplificar e expandir suas análises. A fusão entre teoria e prática reafirma as discussões levantadas e o posicionamento do intelectual, pois nesse diálogo convergem inquietações que se repetem ao longo de sua produção.

Os próximos subcapítulos se encarregarão de refletir como os conceitos trabalhados sobre a escrita neobarroca podem ser aplicados ao texto de ficção de Nérida Piñon. Ao destacar as metáforas e as alegorias, pretende-se trabalhar formas de representação dos problemas e dos projetos utópicos latino-americanos.

3.1 DAS METÁFORAS

Das figuras alegóricas que serão analisadas posteriormente, podem-se extrair duas metáforas – a da construção e a da navegação –, as quais resgatam imagens e conceitos importantes para a reflexão sobre a representação das utopias na literatura. O desejo utópico por mudanças é alimentado por ações que apostam na construção e na navegação como possibilitadoras de um futuro promissor. Nesse caso, as duas figuras de expressão se aproximam no que diz respeito ao conceito utópico que as envolve, pois ambas as ações remetem a atitudes de transformação.

3.1.1 A metáfora da navegação

A imagem do barco ganha historicamente uma conotação mítica, passando, por exemplo, pelas narrativas mitológicas, como o mito de Caronte, cuja barca conduz os mortos em sua travessia, e pelas narrativas bíblicas, como a história da Arca de Noé que conduz os navegantes à terra firme, salvando os eleitos do dilúvio. Todas essas narrativas auxiliaram na construção de nosso imaginário com relação à navegação, de modo que o ato de navegar ganhou essa conotação mítica. Basta lembrar a ação dos navegantes portugueses que foi envolvida por uma atmosfera messiânica, como se os portugueses fossem os escolhidos para construir um novo mundo nas terras desconhecidas. Nesse sentido, o barco representa um condutor à vida, ao nascimento, incumbido da função de conduzir ao novo, ao desconhecido.

As histórias que se relacionam à figura do barco desdobram-se infinitamente, todas envolvendo uma sensação de perigo e mistério diante do desconhecido, tendo em vista a relação entre vida e morte que envolve o ato de navegar. O barco que traz vida, também gera morte, dor e sofrimento. O mesmo barco que leva ao porto, também pode ser condenado à errância e ao naufrágio. Portanto, o barco de Eucarístico, personagem do romance que constrói tal objeto, carrega essa ambivalência, ele pode representar vida para o povo de Santíssimo, mas pode apontar para uma eterna errância. Ainda assim, sua presença imprime nos habitantes da cidade um sentimento de esperança por mudanças.

Em todas as narrativas, o barco traz uma conotação positiva por estar associado à imagem de deslocamento, sendo utilizado como passagem a um mundo novo e melhor. Portanto, ao contrário da metáfora da construção que aposta na solidificação e legitimação de uma sociedade que necessita afirmar sua própria tradição e seu próprio passado, a metáfora da navegação aposta na tentativa de mudança através do deslocamento para um outro lugar.

A idéia de deslocamento é muito significativa para o contexto histórico e cultural latino-americano, pois deslocar pode implicar em uma superação de seu atraso nesses dois contextos. Portanto, a fim de conquistar tal desejada independência em relação aos modelos europeus, o intelectual latino-americano tem transitado entre

diferentes contextos culturais, passando por manifestações consideradas menores e pela grande tradição, que tem como palco o cenário europeu.

Em seu ensaio *Una propuesta para el nuevo milenio*, Ricardo Piglia trabalha com as *Seis propuestas para el próximo milenio* de Ítalo Calvino, entre as quais uma não chega a ser finalizada devido à morte de Calvino. As que restaram trazem as seguintes proposições: a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade. Em diálogo com as propostas de Calvino, Piglia elabora a sexta proposta que seria a de deslocamento. Nas palavras do crítico:

Me parece, entonces, que podríamos imaginar que hay una sexta propuesta. La propuesta que yo llamaría, entonces, la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro. (PIGLIA, 2001)¹¹

Essa sexta proposta indica um deslocamento do centro em direção às margens, transformando-as em um novo *locus* de enunciação, cedendo lugar ao outro como elemento importante no processo de formulação de teorias e idéias. Deslocar implica estabelecer outros contatos, outras redes, que alcancem também as vozes marginalizadas.

Por outro lado, o deslocamento não implica em uma negação do centro, pois o mesmo está integrado às culturas periféricas. Os países periféricos da América Latina caracterizam-se pela mescla da tradição autóctone e da européia, de forma que elementos europeus estão imbricados em sua formação de tal modo que uma cisão seria impraticável. Além disso, a questão que tem envolvido os intelectuais latino-americanos não dizem respeito à separação entre margem e centro, mas a um contato maior entre elas, de modo que as margens deixam de ser vistas como reprodutoras e “mera tradutoras”. No entanto, vale salientar que, nesse processo de tradução, os países da América Latina têm se firmado também como produtores e agentes, transformando temas universais e pondo em xeque antigas formulações teóricas e conceituais.

Silviano Santiago, em seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, aponta para esse importante trabalho desenvolvido pela América Latina, que

¹¹ Tradução minha: “Me parece, então, que poderíamos imaginar que há uma sexta proposta. A proposta que eu chamaria, então, a distância, o deslocamento, a mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega do outro.”

tem propiciado a quebra dos conceitos de unidade e pureza, até então recorrentes na cultura ocidental:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 1978, p. 18)

Essa formação mestiça da América Latina permite que seus intelectuais lancem uma visão diferenciada, pois suas experiências partem tanto da periferia quanto da margem. Sua visão deslocada foca ao mesmo tempo o subalterno e o hegemônico, de modo que sua tradição tem se construído nesse encontro solidário entre diferentes manifestações culturais. Esse outro olhar é o que Piglia denomina de “visão estrábica”, que, segundo o crítico, seria:

La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada e ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podríamos llamar a esa situación la mirada estrábica: Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria. (PIGLIA, 1991, p. 61)¹²

Piglia descreve uma visão marcada pela pluralidade, a qual tem sido estudada por muitos intelectuais e tem despertado a atenção de muitos países considerados do centro. Esse novo intelectual que atua nas duas margens, que é poliglota, tem se adentrado nas grandes universidades da Europa e dos Estados Unidos, produzindo e publicando em línguas hegemônicas, como inglês, francês e alemão. Nesse processo, observa-se, portanto, um novo trânsito de idéias, fala-se sobre a periferia dentro do centro e fala-se contra o discurso hegemônico.

Parece bastante produtivo relacionar a questão do deslocamento com a posição do intelectual latino-americano que se caracteriza por ser um intelectual *voyer*. Um intelectual que está sempre em contato com outros contextos, outros sujeitos e

¹² Tradução minha: “A consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia; a consciência de estar em um local deslocado e não atual. Poderíamos chamar a essa situação de mirada estrábica. Há que ter um olho posto na inteligência européia e o outro posto nas entranhas da pátria.”

outras histórias. Portanto, esse *voyer* está sempre visitando a tradição canônica, mas, ao mesmo tempo, não abre mão das tradições periféricas, muitas das quais esquecidas e ignoradas.

Piñon nos fornece um conceito bastante interessante sobre sua tradição, que segundo a autora seria:

Uma tradição consubstanciada no saber acumulativo, no denoto em recolher aquela matéria negligenciada, posta à margem, após a passagem dos movimentos revolucionários, dos avanços estéticos. Fragmentos filtrados e aprovados pelo tempo, e que, vistos de longe, formam um mosaico a sinalizar os contornos de um país, de uma instituição. (PIÑON, 2002. p. 134/135)

A tradição descrita por Piñon caracteriza-se por uma acumulação de saberes, pois envolve uma tradição multi-cultural que está sempre em movimento e sempre por se fazer. Essa tradição forma o que a autora denominou de “mundo coral” (PIÑON, 2002, p. 224), imagem bastante propícia para essa América de formação híbrida, pois suscita um ambiente no qual convivem seres diversos, com formatos, cores e hábitos distintos, de forma que todos mantêm suas características individuais, sem que forme uma totalidade e sem que finalize sua formatação. A América Latina como um “mundo coral” pressupõe um lugar em que culturas se misturaram infinitamente, rompendo fronteiras e se auto-contaminando, o que torna impossível apontar uma identidade única.

A tradição latino-americana tem se formado nesse contato constante entre as culturas, de modo que o escritor Jorge Luis Borges afirma em seu ensaio *O escritor argentino e a tradição* que “nosso patrimônio é o universo”. O escritor latino-americano tem deixado sua marca de irreverência ao lidar com a tradição hegemônica e com temas universais. Segundo Borges:

Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos numa situação análoga; podemos lançar mão de todos os temas europeus utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas. (BORGES, 1999, p. 295)

Nélida Piñon representa um intelectual que dialoga com o conceito borgeano de “irreverência”, a tradição descrita pela autora aproxima-se do “mundo

coral” que se formou na cultura brasileira, a qual reserva em sua memória lembranças pessoais e impessoais. Como exemplo dessa atuação irreverente da escritora, temos a publicação de seu mais recente livro *Vozes do deserto* (2004), seu romance recupera a história das *Mil e uma noites*; porém, conta uma outra história a partir de um personagem cuja voz foi velada pela produção original, a autora desnuda a primeira Scherezade, inserindo seus medos, seus desejos e seus anseios. Utilizando uma expressão da própria escritora, Piñon estabelece uma atitude de “insubordinação criadora” (PIÑON, 2002, p. 135), criando uma nova história que funciona como uma releitura daquela presente na tradição oriental.

Esse intelectual apresenta uma enorme curiosidade pelo outro, tem como foco de observação o mundo. No entanto, nunca deixou de imprimir um olhar particular, pois conforme afirma Mário Benedetti: “(...) embora o binóculo seja parisiense, londrino ou romano, o olhar continua sendo inevitavelmente latino-americano.” (MORENO, 1979, p. 366). Nesse olhar latino-americano, está impregnada a marca da irreverência, que se faz sentir no modo como ele manipula a tradição européia, transformando temas universais de forma irresistivelmente particular.

O intelectual latino-americano tem navegado sem medo por águas européias, e nesse deslocamento sempre encontra o caminho de volta. Parece que encontrou seu próprio rumo, navegando incessantemente entre o universal e o local...

3.1.2 A metáfora da construção

Em *Tebas do meu coração*, a metáfora da construção pode ser relacionada à presença de um sentimento utópico, tendo em vista que a idéia de construção se apresenta como parte constitutiva e necessária para a consolidação de projetos utópicos. Contudo, se se alcança o objeto almejado, se se atinge o estágio da cidade Utopus de Thomas More, a utopia deixa de existir e não mais seriam necessárias novas construções. Por outro lado, a utopia está sempre se refazendo, estamos constantemente construindo novas utopias. Vale lembrar o próprio sentido da palavra, que designa lugar

algum, um lugar inatingível, em eterna construção. Ao remeter a um projeto inacabado, o espírito utópico constrói-se na falta, na ausência do estado almejado.

Basta lembrar a obra *Utopia* de Thomas More, que não mais apresenta muitas construções, tendo em vista o estado utópico já alcançado. A ilha Utopia constitui-se como um estado edênico alcançado, como um paraíso concreto. Portanto, se se alcançaram todas as benesses possíveis, não há mais o que se almejar, o que se construir, conforme ilustra a seguinte passagem:

Entre os utopianos, pelo contrário, desde que a Constituição foi aceita definitivamente, raramente ocorre que se procure outro local para construir. Os edifícios que se deterioram são reparados imediatamente. Até mesmo as degradações imunes são prevenidas, de tal modo que com um mínimo de trabalho as construções resistem muito tempo e os empreendedores ficam sem trabalho. Os operários então ficam em casa preparando vigas, pedras de alvenaria para que, em caso de necessidade, uma construção possa ser concluída rapidamente. (MORE, 2005, p. 61)

As construções apresentam-se como rituais, como tentativas de originar algo novo e de aprimorar o que já existia. Elas estão presentes em todas as grandes civilizações, incluindo desde construções modestas até grandes monumentos, como palácios e catedrais. As grandes civilizações, inclusive as arcaicas, ao apostar nas construções, remetem ao trabalho de construção divino, que fazia desse sacrifício uma tentativa de construir uma nova era, um recomeço, conforme observamos no estudo de Mircea Eliade:

Os rituais de construção repetem o ato primordial da construção cosmogônica. O sacrifício praticado na construção de uma casa, igreja, ou ponte, é simplesmente a imitação, no plano humano, do sacrifício realizado *in illo tempore*, para dar nascimento ao mundo. (ELIADE, 1992, p. 35)

A metáfora da construção traz uma imagem de fixidez, servindo para consolidar a existência de uma civilização, demarcando sua presença através de objetos sólidos. O conjunto de construções auxilia na consagração de uma tradição e de um passado histórico. A construção usa de sua solidez para marcar de forma visível os acontecimentos, e ainda marca para a posteridade.

Em *Tebas do meu coração*, essa metáfora pode ser representada pela figura da catedral, objeto que carrega na obra essa responsabilidade de auxiliar na construção de uma referência sólida em relação ao passado. É nesse sentido que há um tom utópico em sua construção, pois se acredita que esse objeto, que representa um elemento do passado, possa garantir inclusive o futuro. Tem-se uma perspectiva semelhante a das construções divinas, depositando no sacrifício da construção de tal monumento a possibilidade de superar um vazio deixado na história e na cultura da cidade, de forma que os habitantes de Santíssimo, que se identificam como “terra conquistada” (PIÑON, 1997, p. 304), lamentam e apontam para uma sensação de vazio e falta.

O trânsito entre passado e futuro torna-se uma prática entre os habitantes de Santíssimo, como pode ser exemplificado em: “De binóculo no rosto, o cristal cedeu-lhe a limpeza que permitia ela avançar passado e futuro com igual naturalidade.” (PIÑON, 1997, p. 369). Santíssimo vive o tempo de forma bastante peculiar, não compartilhando da linearidade historicista. Até mesmo a narrativa não segue um tempo linear, ela é constituída de acontecimentos sobrepostos, mesclando o passado, o presente e o futuro. O passado é representado como uma quimera, sua referência é obscura, incerta e fragmentada. Por outro lado, o futuro representa uma possibilidade de mudança de um presente estagnado e carrega uma conotação utópica.

A presença da catedral rompe com essa divisão do tempo, pois embora ela represente um fragmento do passado, ela ganha vida no presente. Essa figura não deixa de trazer à tona toda a imagem de tradição monumental que ela comporta, constituindo um exemplo de referência histórica sólida e substancial. Além de demarcar a existência de um passado, sua presença será inevitavelmente sentida no futuro. Assim, o resgate do monumento simboliza um desejo de construir algo que permaneça para a posteridade.

Esses projetos de construção fazem parte de uma atitude consciente e programada, o povo de Santíssimo está seguro de que deseja mudanças e deposita suas expectativas sobre ações que o mesmo tenta executar. Não se percebe um perspectivismo a partir do nada, como uma espera por milagres. Veremos também que as construções não partem de um ato individual, mas representa uma atitude coletiva que visa um projeto em comum.

3.2 DAS CONSTRUÇÕES ALEGÓRICAS

O estudo apresentado por Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, no qual o crítico desenvolve o trabalho sobre a alegoria, contribui para pensar o barroco como uma forma de representar, de traduzir o mundo. Benjamin busca no barroco uma forma de refletir sobre os escritores de sua própria época, já anunciando a continuidade da estética barroca em períodos posteriores e apontando para a capacidade da escrita barroca de se aplicar a formas de pensar e sentir o mundo moderno.

De modo semelhante, a alegoria desempenha entre os escritores latino-americanos a importante função de tentar representar seu próprio mundo, traduzindo-o através de uma escrita barroca que se destacou por sua capacidade de lidar com o múltiplo, com o heterogêneo. Na América Latina, a alegoria tem sido utilizada para representar o elemento recalcado, trazendo de volta um outro que foi reprimido. A alegoria, entendida a partir de Benjamin como o lugar do outro, atende aos anseios desse intelectual, que tem demonstrado grande interesse em resgatar a voz do marginalizado, do oprimido. Além disso, como uma figura barroca, ela traduz bem a união de elementos díspares, de modo que, ao resgatar a alteridade, força um trabalho de negociação entre os elementos divergentes. É nesse sentido que o trabalho desse intelectual tem se destacado, pois ele conduz a um diálogo, ainda que seja de confrontação, obrigando sujeitos e discursos diferentes a conviverem em um mesmo contexto.

Retomamos um pouco a teoria benjaminiana para entender o uso da alegoria. A representação alegórica está associada à idéia de morte, pois o objeto representado perde o significado que usualmente atribuídos a ele; por exemplo, uma porcelana não representa mais um simples objeto de decoração, mas remete também a um fragmento do passado. É nesse sentido que o objeto alegórico transita entre um estado de presença e de ausência, pois ainda que sua presença seja fisicamente comprovada, o significado original de tal objeto perdeu-se, passando a adquirir uma outra significação em um novo contexto. O objeto, ao se libertar da obrigação de ser útil, guarda em si um significado novo e inesperado, sendo necessário um trabalho de busca para ser descoberto e retirado de seu ocultamento. Assim, ele passa a representar

somente um fragmento daquilo que foi no passado. Para Benjamin: “O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o e o obriga a significar. Esvaziado do seu brilho próprio, incapaz de erradicar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria.” (BENJAMIN, 1984, p. 40).

Portanto, o objeto alegórico renasce em seu novo contexto, sendo transformado e obrigado a passar por um processo de re-significação. Como o objeto não possui mais uma relação direta entre significante e significado, ele passa a representar um objeto estranho, deslocado e defeituoso, e assume, assim, uma presença meio fantasmagórica na representação desse objeto.

Benjamin ainda mostra que o “esquema básico da alegoria é a metamorfose do vivo na morte” (BENJAMIN, 1984, p. 38), tendo em vista que o que resta do objeto representado são apenas as ruínas e os fragmentos, que são recuperados por meio de um objeto real, vivo. A representação alegórica, por meio de um pequeno resíduo, traz à tona um passado que não está mais presente e que foi reduzido a cacos, como vemos em: “Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria.” (BENJAMIN, 1984, p. 40). Assim, a alegoria constitui-se através de restos do passado, que são recuperados pelo objeto representado, estabelecendo um vínculo entre passado e presente. Ela sobrevive desse diálogo com o passado e executa, desse modo, um importante trabalho ao impedir que essas pequenas marcas do passado se desfaçam no tempo e ao garantir sua presença no futuro.

Todavia, o resgate das ruínas causa estranhamento ao ser colocado em cena, pois o objeto novo não mais pertence a seu contexto original e menos ainda ao contexto atual e, ao ser retomado, traz à tona a alteridade.

O trabalho de Sigmund Freud em seu ensaio *Lo Siniestro* contribui para entender essa sensação de estranhamento provocada pela figura alegórica. Freud desenvolve sua teoria a partir da duplicidade de sentido da palavra “unheimlich”, que designa ao mesmo tempo o estranho e o familiar, porque o “unheimlich”:

(...) no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo

que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.” (FREUD, 1981, p. 2498)¹³

A repressão do que sempre foi considerado “heimlich” (no sentido de familiar, confortável) torna esse elemento sinistro e espectral, pois sua reclusão faz com que ele se afaste do contexto atual e, devido a sua aparição, se transforme em alteridade. O prefixo “un” aponta para a repressão, para o que foi retirado de cena e, quando iluminado, contrasta-se com a realidade.

A teoria benjaminiana sobre a alegoria aproxima-se do conceito de “unheimlich”, de sorte que a representação alegórica poderia ser lida como uma espécie de performance da teoria de Freud sobre o estranho. A alegoria, por sua vez, constrói-se sempre a partir de um objeto normal, familiar, mas cuja repressão se encarrega de sua metamorfose em “unheimlich”. O objeto alegórico pode ser entendido como o elemento que foi recalcado, oculto, retirado de cena. Assim a reclusão o torna um objeto estranho, sinistro, de modo que quando submerge causa espanto e pavor, como se o tempo o deformasse, o tornasse grotesco. Esse elemento reprimido representa o outro que retorna de seu silenciamento e é deslocado para um novo ambiente, no qual ele se transforma em algo canhestro e desajeitado, como o albatroz do famoso soneto de Charles Baudelaire.

A alegoria não somente ilumina o estranho, como também o coloca em diálogo com outros elementos e origina um ambiente polifônico. No sentido de pensar esse aspecto polifônico da representação alegórica, podemos também recuperar a discussão iniciada por Mikhail Bakhtin sobre a polifonia na obra de Dostoiévski, que parece ser bastante pertinente para essa reflexão. A polifonia bakhtiniana, estudo inicialmente publicado em 1929, antevê toda uma discussão ainda atual em torno do múltiplo, do heterogêneo, do diverso. Nesse trabalho, o crítico contribui para a inserção do outro na literatura e na crítica literária, cedendo espaço à pluralidade em contraposição ao tão defendido unitarismo. Além de trazer a multiplicidade de vozes, o crítico defende o papel “plenivalente” e “equípolente” dessas vozes, de forma que elas

¹³ Tradução minha: “(...) não seria realmente nada novo, mas algo que sempre foi familiar à vida psíquica e que somente se tornou estranho mediante o processo de repressão. E este vínculo com a repressão nos ilumina agora a definição de Schelling, segundo a qual o estranho seria algo que, devendo ter ficado oculto, se manifestou.”

exercem a mesma importância e tenham o mesmo valor no discurso. Nas palavras de Bakhtin:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 1981, p. 2)

Desse modo, o estudo da alegoria dialoga com a polifonia, tendo em vista que a representação alegórica se caracteriza por seu caráter plural e que cada elemento que a constitui tem um papel fundamental na sua construção. A alegoria resgata a alteridade do silêncio, do esquecimento, da escuridão, a salva de sua condição de objeto e a eleva à posição de sujeito. Assim, a oposição entre *eu* e *tu* é apagada, dando lugar a uma relação dialógica, o que não quer dizer apagamento da diferença e consolidação de um único eu, pois a condição de sujeitos lhes permite falar, acordar e discordar, conservando, assim, suas individualidades. Bakhtin aponta para essa mudança ao dizer:

Afirmar o “eu” do outro não como objeto mas como outro sujeito, eis o princípio da cosmovisão de Dostoiévski. Afirmar o “eu” do outro – o “tu és” – é tarefa que, segundo Ivanov, devem resolver todos os heróis dostoiévskianos para superar seu solipsismo ético, sua consciência “idealista” desagregada e transformar a outra pessoa de sombra em realidade autêntica. (BAKHTIN, 1981, p. 5)

Como se vê, a representação alegórica, ao lançar luz sobre o outro, o acolhe, mas ainda assim mantém sua integridade, apenas ampliando seus significados. A alegoria consegue executar a difícil tarefa de aproximar os opostos, de confrontar diferentes sujeitos que passam a conviver em um mesmo espaço e de contrapor discursos que se chocam.

Bakhtin mostra que o romance em geral, que ele exemplifica com Dostoiévski, assim como veremos adiante com a representação alegórica, coloca no mesmo plano vozes dominantes e dominadas, vozes centrais e periféricas, vozes oficiais e subalternas, ou seja, o escritor transita entre diferentes meios e sujeitos, buscando não

somente a voz ensurdecadora da tradição, como também a ensurdecada voz do popular, do subalterno. Além disso, o polifonismo de Dostoiévski recorre a idéias ainda em gestação, trabalhando com conceitos ainda não provados, não concluídos. Destarte, seu discurso é marcado pela “inconclusibilidade” (BAHKTIN, 1981, p. 58).

Recorde-se que a polifonia não trabalha com uma verdade única e universal, conforme cultuavam os renascentistas, pois a verdade, para Bakhtin, só surgiria da confluência das consciências plurais. Nesse sentido, a polifonia contribui para esse estudo, pois quando se lida com a alegoria, subentende-se que o objeto será atravessado por diversos discursos que se comunicam infinitamente, proliferando-se em diversas significações que nunca se fecham, trazendo sujeitos distintos que discutem sem anular nenhuma das partes.

Conforme podemos observar, embora haja uma confrontação no discurso polifônico, há também encontro entre as vozes, que, como diz Bakhtin, essas vozes não são surdas umas às outras, elas estão em constante movimento, elas se esbarram, se golpeiam, mas se encontram. Na polifonia, há uma constante comunicação entre esses diversos sujeitos, que conservam sua própria história, seus valores, suas crenças, mas que também se entregam a essa inevitável atração que o outro exerce.

3.2.1 A construção do barco

Em *Tebas do meu coração*, há uma constante referência ao trabalho e ao empenho do personagem Eucarístico na construção de um barco. Esse barco começa a ser construído logo no início do livro, mas não chega a ser inaugurado. Com muito afinco, o personagem Eucarístico utiliza a madeira das árvores que seriam deixadas como herança aos filhos para construir tal barco, uma construção bastante imponente que causa muita surpresa aos habitantes da cidade devido a sua grandiosidade.

Durante dias sua fúria prosseguiu, atingindo quem sabe razões caras ao coração, para nada sobreviver a ele. O alvoroço daquela nova fantasia não parecia destinar-se a Santíssimo, pressentiam os que lhe acompanhavam o ato. E trancando-se Eucarístico na oficina,

previamente ampliada, primeiro em direção ao céu, depois em direção aos lados esquerdo e direito da terra, não se poderia adivinhar o que desta vez construiria, para precisar de tanta madeira e espaço ao mesmo tempo. Meses depois, ao derrubar as paredes da oficina com a maceta, sob os protestos ainda de Magnólia, até não sobrar um tijolo de pé, ninguém mais duvidou da espécie de trabalho que vinha executando com obsessão. Diante de todos expunha-se o bojo amplo e atrevido de um barco, a que faltavam leme, remos, as velas e o mastro. (PIÑON, 1997, p. 5)

O barco passa a ser visto como um regalo ao rio Alvorado, que nunca havia sido navegado por um objeto de tamanha importância; entretanto, o próprio construtor declara que jamais o faria navegar, conforme vemos em: “Passaram a contemplar o barco aos domingos, logo após a missa. Eucarístico jurava jamais o lançar às águas.” (PIÑON, 1997, p. 14). Portanto, o barco de Eucarístico representa somente um objeto de contemplação, já que lhe é negado seu caráter de ser útil. Desse modo, o barco ganha importância na leitura do romance, deixando de ser um objeto banal e passando a adquirir uma outra conotação, que vai entrando em cena no decorrer da obra.

Piñon revela esse caráter diferencial do barco, quando Eucarístico compara seu trabalho ao executado para construir a arca de Deus, como vemos em: “- Se a arca de Deus jamais se terminou de construir, menos ainda o barco do homem, disse Eucarístico.” (PIÑON, 1997, p. 8), e quando Eucarístico questiona se o seu nome equivale ao de um deus, como em: “- Meu nome agora é de um deus? E insistia de que modo agem os pequenos deuses em tempos difíceis? (PIÑON, 1997, p. 213). A primeira citação mostra que a construção do barco de Eucarístico requer um trabalho contínuo. No intuito de finalizar a construção do barco, o personagem Eucarístico, sabendo que sua morte se aproximava, se recusa a morrer antes do término da sua obra ao declarar que “- Não posso deixar Santíssimo porque os remos estão fracos” (PIÑON, 1997, p. 213).

Apesar da fragilidade apontada, o barco foi construído para oferecer segurança, podendo ser utilizado por um longo período, conforme observamos em: “(...) o único barco capaz de abrigar um homem por período tão longo, sem lhe oferecer perigo de vida, era o de Eucarístico.” (PIÑON, 1997, p. 96). Essa preocupação de Eucarístico se assemelha ao próprio trabalho de Noé com sua Arca, que construiu um barco para navegar por algum tempo até que as águas baixassem para que seus navegantes pudessem prosseguir de forma segura até pisar em terra firme.

Santíssimo é uma cidade atravessada pela idéia da morte, as pessoas aos poucos vão morrendo ao longo do romance, o que faz com que seus habitantes se acostumem com ela, chegando a concebê-la como normal, como vemos em: “– Ah, Tronhão, Santíssimo habituou-se tanto à morte, que já não lhe tem apreço.” (PIÑON, 1997, p. 107). Como se vê, os cidadãos de Santíssimo apresentam uma concepção diferente sobre a morte, podendo planejá-la pessoalmente ou sendo escolhidos por outros habitantes, como temos em:

Tronhão se dirigiria a Imperatriz: com cautela, e comunique que a escolhemos para morrer, dou-lhe dez dias, tempo suficiente para vencer a distância da cadeira ao caixão, permitir Héloise aliviá-la dos tamancos que a privaram de sentir a terra, e instalar-se confortavelmente na cama, e querendo dispense a colcha de Censata, embora Censata se orgulhasse em emprestá-la. (PIÑON, 1997, p. 241)

Além desse quadro de morte física, há também a presença de uma cidade em ruínas, estagnada, vivendo às sombras da cidade Assunção e das grandes cidades européias. Portanto, não há indicação de nascimento de vida no romance, a cidade vai decaindo aos poucos, tornando-se uma cidade fantasma. Padre Ernesto chega a comparar a situação de Santíssimo a um barco sem leme, como se fosse uma cidade sem futuro promissor, onde a morte espreitava o tempo todo, como vemos na seguinte passagem: “(...) chegando a considerar Santíssimo um barco sem leme, à deriva, pedindo que lhes proovessem a dispensa com orações, soluços, chouriços e ovos.” (PIÑON, 1997, p. 48). Um barco à deriva é um barco fantasma, sem destino certo, podendo eternamente vagar pelos mares ou, quiçá, aportar em terra firme.

Portanto, a morte estava atrelada à vida das pessoas, que já haviam se acostumado a conviver com as ruínas, com os cacos. O fantasma da morte perseguia os habitantes de Santíssimo, pois até mesmo os mortos retornavam à história e continuavam presentes na vida das outras pessoas. Embora essa nuvem negra pousasse sobre a cidade, seus cidadãos ainda conservavam uma certa esperança no futuro ao falar do trabalho de Eucarístico, como se vê em: “A morte estava è espreita de Santíssimo, haveria de lhes ceder à volta um abraço de calor. Eucarístico preparava-lhe o que se podia chamar de futuro.” (PIÑON, 1997, p. 13)

No romance, há uma constante associação entre o futuro e o trabalho de Eucarístico, cuja invenção parece estar impregnada de uma função salvacionista. Nesse

sentido, a importância atribuída ao barco de Eucarístico nos faz lembrar a arca divina, que foi construída para possibilitar uma passagem segura dos eleitos a um mundo melhor, para possibilitar a regeneração de determinado povo. Essa relação entre o barco de Eucarístico e a salvação do povo de Santíssimo é evidenciada na seguinte passagem:

- Um dia ainda nos salvaremos.
- Só a morte nos redimirá, disse Hermengarda.
- Acaso se refere a Eucarístico? (PIÑON, 1997, p. 347)

Em *Tebas do meu coração*, o barco de Eucarístico parece sinalizar essa utopia, esse desenho no que está por vir. Há inclusive uma passagem em que Fidalga denomina Eucarístico de “o rebelde da cidade” (PIÑON, 1997, p. 213), nomeação que, conforme indicamos em *Notas sobre a utopia*, parece estar relacionada ao trabalho do utópico. Para tanto, a figura do barco é bastante sintomática, tendo em vista que nela sempre esteve impregnada a idéia de mudança, de conquista, de renovação.

É curioso observar que o mesmo barco que permitiu a chegada dos portugueses ao Brasil e que, conseqüentemente, acarretou uma herança de dor e sofrimento, receba uma leitura dotada de um posicionamento utópico. Embora a figura carregue esse pequeno arranhão, sua imagem promissora e mítica prevalece. Adauto Novaes pode ser colocado como exemplo de um intelectual que recorre à imagem do barco para representar um sentimento utópico: “Perdemos sempre a última caravela; alegremente esperamos a próxima...” (NOVAES, 1998, p. 10).

O barco é essa figura que se ramifica em inúmeras possibilidades de leituras. Ele tem sido usualmente visto como fonte de sustento e como meio de transporte, mas carrega também um significado mítico, sustentado tanto pelas narrativas bíblicas e mitológicas como também pelos grandes descobrimentos marítimos. O barco pode ser o condutor a um mundo novo, levando civilização à regeneração, à renovação. Esperar pela última caravela implica toda essa idéia de transformação, de mudança, como se esperasse para que o caráter profético da caravela se confirmasse.

A imagem do barco como condutor a um mundo melhor está envolta de um forte ideal utópico, pressupondo um apagamento de conceitos dicotômicos como o bem e o mal, margem e centro, a diferença e a igualdade, o selvagem e o civilizado. O barco

como construção utópica de um mundo mais justo e melhor dialoga com a utopia criada pelo imaginário europeu sobre o mundo novo.

Em *A invenção da ilha – tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil*, Fizzani-Agrò discorre sobre a utopia européia que via no Mundo Novo uma ilha semelhante a de More, depositando nesse lugar a possibilidade de concretizar seus próprios projetos utópicos. O novo mundo, assim como a Ilha Utopus, poderia representar um mundo intocado, edênico, um local cujo único contato seria através do mar, e que poderia dar luz a uma civilização perfeita.

Contudo, essa imagem de harmonia, de perfeição, de completude destoa dos projetos utópicos apontados até aqui. Quando se propõe o desdobramento dessa figura alegórica na metáfora do deslocamento, tem-se em vista que o barco representa a imagem da mobilidade, da dinamicidade. Portanto, não se trata de um barco que almeja ancorar em uma ilha perfeita e se isolar do mundo, ao contrário, ele propõe estar no mundo, navegar pelas margens.

O barco, conforme analisamos, está impregnado da possibilidade de trânsito, permitindo deslocar em direção ao passado e ao futuro, em direção ao hegemônico e o popular. O barco como deslocamento pode ser lido como a metáfora do próprio intelectual latino-americano, que tem incluído essa prática aos seus projetos literários, tem feito dele um instrumento para visitar outros sujeitos, outras histórias e outros saberes. Esse barco tem como alvo rotas tradicionais e conhecidas, como também áreas que não constam nos mapas cartográficos, propõe uma trajetória diferente da desenhada pelos portugueses e espanhóis, quer *des*-cobrir o que insistem em manter velado e reprimido.

3.2.2 A construção da catedral

Os habitantes de Santíssimo projetam-se constantemente para o passado, o que pode ser associado a um sentimento de vazio histórico e cultural. A cidade sente um atraso temporal, de modo que a presença do passado é bastante significativa para esse

povo que habita essa “terra conquistada”. Assim, o passado é revestido de uma aura, conferindo-lhe certa sacralidade, mostrando a importância dele em sua formação, como vemos em:

– É o mérito da história. Anular um feito, inventando outro.
Padre Ernesto reprovou que a pretexto do sino invadissem o passado, lar sempre sagrado para uma cidade. (PIÑON, 1997, p. 54)

O passado pode ser representado pela presença de pergaminhos, que são usados para tentar assegurar uma origem, uma história ao povo de Santíssimo. Assim, eles devem ser mantidos sob sigilo. A passagem seguinte mostra essa relação com os pergaminhos:

Protátis em revide ameaçava consumir os manuscritos. Não admitia documentos que, destinados ao segredo, viessem a público espalhar discórdia. Bastava a um único sutil, como batizava as criaturas mal-intencionadas, colher ali informações, para lhes jogar na cara a origem de Santíssimo.

– Isso é mais íntimo que vagina de mulher. Não consentiremos que Assunção se aproprie do nosso passado.

– E quem disse que o nosso passado se encontra nestes pergaminhos, disse Bonifácio.

– Se não está neles, onde se encontra? Para que servem papéis senão para se converter em passado, logo que passe um ano? Tremia apesar das chamuscas, pedindo emprestadas as camisas de Bonifácio e Átila, e o suor que os empapava.

– Melhor é queimarmos os manuscritos. Isso aqui não é Europa. País jovem não tem direito à cultura.

Lamentou o amigo. De nada valeria adiantar-se no campo da refrega para lavar-lhe a honra. – Nossos heróis ainda não nasceram. (PIÑON, 1997, p. 170)

Como se vê, o povo passa a discutir se seu passado realmente se encontra nos pergaminhos, apresentando uma desconfiança em relação a esses manuscritos, pois não se sabe se o passado realmente se encontra em tais documentos. Nesse ponto, a autora suscita a problemática questão da origem e do passado de povos colonizados, que é bastante dúbia devido à interferência de outros povos. Origem que tem sido demarcada pela presença de documentos escritos como as cartas dos colonizadores, conforme discutimos anteriormente no subcapítulo *Contra o Novo Mundo*. Nesse

sentido, tem-se uma origem inventada que se sobrepôs a uma tradição oral cultivada pelo povo autóctone.

Benedict Anderson desenvolve o conceito de “comunidades imaginadas”, que pode contribuir para entender o processo de origem inventada. O crítico relaciona o conceito de nação com os emblemas nacionalistas, como hinos, bandeiras, mapas e línguas, que asseguram uma “imagem de comunhão” na mente de cada um e são responsáveis por formar o que se denomina por nação. No exemplo anterior, percebe-se o desconforto do personagem ao falar de seus heróis, pois, assim como os manuscritos, eles demarcam um símbolo inventado para representar a nação. Os heróis fazem parte desse repertório de emblemas que são criados para afirmar para a posteridade os grandes feitos de uma nação, ajudando a fabular uma “narrativa da nação”. Stuart Hall nos fornece uma leitura válida sobre o trabalho de Anderson:

Em primeiro lugar, há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 2001, p. 52)

Apesar de apresentar uma certa insegurança em relação aos manuscritos, aos heróis, o povo de Santíssimo ainda tenta cultivar um sentimento de nacionalidade perante esses símbolos, conforme se exemplifica em: “No entanto, o instinto de nacionalidade havia-os arrastado para o excessivo número de bandeiras a bordo, que muito pareciam exceder aos países do globo terrestre.” (PIÑON, 1997, p. 324). Esse sentimento perante os símbolos nacionalistas foi incutido pelos projetos civilizatórios que implantaram nas colônias conceitos até então desconhecidos, como pátria, nação e identidade nacional.

O fragmento retirado anteriormente do romance nelidiano que propõe a questão de que “País jovem não tem direito à cultura” rememora a discussão em torno de países como o Brasil cuja referência cultural e histórica foi implantada pelas metrópoles, que esvaziaram tradições milenares e impuseram o modo de pensar e de

viver europeus. Piñon também lamenta esse “sentimento de vazio” em seu trabalho crítico *O presumível coração da América*. A autora dialoga com essa reflexão iniciada em seu romance ao dizer que:

O Brasil é um país recente. As nações jovens queixam-se de escassez de história. Sentem-se como que privadas daquela matéria arcaica e inconsútil, advinda das mil culturas, que impregnou os solos milenares. Temem que suas façanhas não reverberem na alma, e que suas genealogias, empilhadas ao acaso na memória, neguem-lhes acesso ao próprio mistério, implantem em sua psique o sentimento de vazio. (PIÑON, 2002, p. 135)

Países jovens como o Brasil cujo projeto de formação nacional completa uma trajetória de pouco mais de quinhentos anos, se comparados aos modelos peninsulares, apresentam um enorme atraso temporal. Destarte, a questão da dependência em relação aos modelos europeus é indiscutível, o que não significa que esses países periféricos sejam vazios de tradição. Santíssimo, por exemplo, reconhece um forte vínculo em relação ao estrangeiro e algumas vezes tenta negá-lo, mas reconhece que há uma ligação difícil de ser rompida, conforme observamos em:

- De nossas terras cuido eu. Basta de exploração estrangeira.
- Mas só um estrangeiro pode enfrentar enigmas. (PIÑON, 1997, p. 298-299)

Antonio Candido, em seu ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, formula essa ligação como um “vínculo placentário” (CANDIDO, 2003, p. 151). Entretanto, o *vínculo placentário* não significa submeter-se, curvar-se, e permitir o esvaziamento das manifestações culturais já existentes. Candido coloca que a aceitação desse vínculo placentário exige maturidade intelectual, mostrando que se pode apresentar resultados originais no plano da representação ainda que se consinta um quadro de dependência em relação aos modelos europeus.

Maria Luiza Scher Pereira mostra em seu ensaio *Relendo a poesia dos anos 70: O silêncio do índio e a poesia possível* que esse novo posicionamento começa a ser observado com o modernismo, destacando de forma especial o trabalho de Mário de Andrade com a publicação de *Macunaíma*. Nesse momento, percebe-se também uma transformação diante da “mistura de traços” característica da América Latina, caráter

híbrido que passa a conferir-lhe uma “cara própria, múltipla e mesclada”. Sobre esse novo olhar, a crítica nos informa que:

Conclui-se então que com o modernismo o que sempre foi motivo de crise se transforma em solução para a literatura: a nossa especificidade em relação ao colonizador é tratada de maneira afirmativa e literariamente produtiva. Não há porque se envergonhar do nosso lado mestiço e muito menos não há porque recusar a contribuição cultural externa. (PEREIRA, 2006)

Embora a crise em torno da nossa formação compósita tenha se transformado em solução para a literatura, ainda existe a presença do elemento recalcado que se faz ouvir por meio de uma narrativa de perdas. Se, por um lado, se aceita de forma positiva a contribuição cultural externa, por outro, se rejeita a forma imperativa e devastadora como tal influência se processou.

Piñon aponta para um sentimento de vazio que causa nesses povos colonizados uma sensação de falta, de perda de algo que eles não conseguem identificar o que seja. No romance, a autora suscita essa reflexão por meio do diálogo entre os personagens: “- Como você consegue viver em atraso? Há muito que lutamos contra o fenômeno que só agora você descobriu, disse Sensata.” (PIÑON, 1997, p. 335). Esse vazio incomoda, pois aponta para um silenciamento, para um corte na memória histórica e cultural. É nesse sentido que os escritores latino-americanos têm tentado representar essa falta, essa carência, tentando produzir discursivamente um grito que foi sufocado, cujas palavras se perderam no tempo. A esse respeito o poeta Affonso Romano de Sant’Anna expressa esse sentimento ao dizer:

Não deveriam ter deixado aqui
 sozinho
 um homem
 sem história e pergaminho.
 É muita pedra e museu, é muito elmo e sepulcro,
 é muito mofo e veludo, é muita glória e soluço
 para quem não tem bem de raiz
 e mal suporta
 seu despaisado país.
 (SANT’ANNA, 1998, p. 137)

O poema denuncia um desenraizamento provocado por um encontro fatal, que queimou seus próprios pergaminhos e interrompeu o fluxo de sua história. Esse encontro gera até hoje uma sensação de desconforto e deslocamento, deixando um gosto amargo, o qual o poeta Affonso Romano denuncia nos versos que se seguem:

Portanto, não é alegria o que sinto
 revendo a história alheia. É pasmo
 e medo. Vou perlustrando essas arcadas
 vigiadas por medievais homens vermelhos.
 (SANT'ANNA, 1998, p. 139)

Em *Tebas do meu coração*, a cidade de Santíssimo convive com a inserção da história alheia em sua formação. O encontro com o outro é sentido através de uma mancha que se formou em sua identidade, em sua cultura, em sua história, como na passagem: “Acaso não nasceu em Santíssimo? disse Rectus, ofendido com as manchas de lama salpicadas nas verdades de seus manuscritos.” (PIÑON, 1997, p. 349). Essa mancha que rasurou sua origem passa a ser parte constitutiva de seus manuscritos, de sua formação histórica, não podendo ser apagada ou ignorada.

Esse sentimento de rasura é também compartilhado pelos países que compõem a América Latina, convivendo com o fantasma de um passado de sofrimento e violação, um passado que, se rememorado, abre a velha ferida desse povo. Sua história é uma história alheia, de modo que “nações” como o Brasil foram formadas de modo impositivo, processo que deu origem ao que Nélide Piñon denominou “nossa maior invenção coletiva” (PIÑON, 2002, p. 101).

A origem do povo latino-americano é incerta, sendo constituída por uma mistura de raças diferentes. Portanto, torna-se impossível apontar uma raiz única, autêntica. Nesse sentido, vale lembrar o estudo de Stuart Hall sobre as culturas pós-colonialistas, mostrando a impossibilidade de resgatar uma “cena primária”, como em: “Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [between].” (HALL, 2003, p. 27). A busca pela origem edênica é impraticável, visto que povos como os latino-americanos apresentam várias origens, e se caracterizam pela mistura de vários povos. E nesse contato nenhum povo se manteve intacto, puro, livre de outras influências.

Entretanto, a reflexão em torno de uma formação identitária híbrida não pode se limitar a países como os da América Latina. Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, quebra com a idéia de que existiria uma identidade unificada e estável, afirmando que as identidades, de modo geral, seriam marcadas pelo deslocamento, pelo descentramento e pela diferença. As identidades são formadas através de processos inconscientes que se apóiam nos discursos de representação, os quais fazem florescer um sentimento de nacionalidade, conforme apresentamos no estudo sobre *As comunidades imaginadas* de Anderson. Diante disso, nenhuma nação estaria apta a divulgar uma identidade nacional inata, pois ela se constrói por meio de um longo e contínuo processo histórico, ou seja, não se constitui como um traço genético. Citando Hall:

A identidade plenamente unificada, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2001, p. 13)

Ademais, a maioria das nações, incluindo as nações ocidentais hegemônicas, seria formada por meio de um processo impositivo, e, como resultado de uma conquista violenta, muitos povos e culturas teriam sido desmantelados. Portanto, em sua origem, encontram-se marcas de grupos sociais e étnicos bastante variados, pois o projeto de unificação se consolida a partir da supressão da diferença cultural. Segundo Hall: “A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única etnia. *As nações modernas são, todas, híbridos culturais.*” (HALL, 2001, p. 62)

Ainda assim, a questão da origem não deixou de se tornar um tema para a América Latina. No romance, a busca pelos pergaminhos representa uma tentativa de resgatar parte de sua história já apagada e esquecida, uma tentativa de chegar a uma origem que foi manchada ao longo do tempo. É no passado que o povo de Santíssimo encontra “elementos de confronto e esperança”, os quais se materializam no sonho de construir uma catedral. O resgate desse objeto simboliza uma tentativa de (re)construção de sua história e de sua memória, uma forma de enriquecer o momento presente marcado por um incômodo sentimento de vazio, como vemos em:

A memória de Rectus enriquecia-se abdicando constantemente do presente. Ia ao passado recolher elementos de confronto e esperança, e logo voava para as sextas-feiras, onde se sentia estar mais confortavelmente instalado no mês de novembro. E porque fazia estas viagens ao passado, surpreendeu Próstatis sonhando em construir uma catedral em Santíssimo. E isto apesar do realismo com que ele sempre se cobriu, para quem uma palavra correspondia a um objeto sem que se pusesse a mão, levando-o ao peito como escudo. (PIÑON, 1997, p. 351)

Observe que, na citação anterior, o personagem enriquece sua memória quando recolhe elementos do passado, buscando sempre elementos ausentes em sua própria memória. Percebe-se um deslocamento em direção a essa memória que não é sua, mas que se mistura a dados pessoais e se transforma em um outro objeto.

Ricardo Piglia em seu ensaio *Memória e tradición* destaca a importância da memória impessoal na constituição da memória do nosso intelectual. Para o crítico "Manejar una memoria impersonal, recordar con una memoria ajena. Esa parece una excelente metáfora de la cultura moderna." (PIGLIA, 1991, p. 64)¹⁴. A atitude de Piglia, assim como a do nosso personagem Rectus, mostra a compreensão de um vazio que se transforma em discurso, Piglia em seu discurso crítico e Rectus em seu discurso alegórico. Suas memórias, ainda em construção, tentam preencher suas lacunas com recordações alheias.

No referido ensaio, Piglia estabelece um vínculo entre a memória pessoal e a memória impessoal, mostrando que a nossa tradição latino-americana se constrói nesse contato com a escrita do outro. Desse modo, esse intelectual lança mão de toda uma tradição literária para construir seu objeto, somando ao seu arcabouço outras tradições.

Assim, a catedral será um elemento que representa a grande tradição, funciona como ícone de um passado já canonizado, já estabelecido. Veremos que os habitantes de Santísimos depositarão uma perspectiva utópica em relação a esse fragmento do passado. Espera-se que, com esse fragmento, possa mudar os rumos do futuro. Como observamos na citação seguinte:

¹⁴ Tradução minha: "Manejar una memoria impersonal, recordar una memoria ajena. Essa parece uma excelente metáfora da cultura moderna"

- Se uma catedral não muda o passado, o que mais pode mudar o futuro? Fornecia-lhe informações, desde a arte meditativa da cantaria, infelizmente em decadência em nossos tempos, até o equilíbrio com que se deveriam manter pedras grosseiras de pé. Pelos rabiscos no papel, parecia Próstatis estar sempre recomeçando, ou acumulando no pequeno papel linhas apertadas, uma encostando à outra. Não lhe mostrava a produção, sob pretexto de não interromper a fluidez do pensamento. Rectus insistia para ver. (PIÑON, 1997, p. 351)

Como podemos observar os habitantes criam sua própria catedral a partir da leitura que fazem desse fragmento que representa a tradição culta. Desse modo, espera-se que a catedral forneceria o *background* que lhe falta, auxiliando na construção do futuro. No entanto, podemos observar que o projeto de Próstatis está sempre recomeçando e está sujeito a constantes intervenções. Percebe-se uma certa insegurança no manuseio de um projeto tão grandioso e inusitado, de sorte que seu esboço é caracterizado por uma “reprodução impossível”.

Rectus fixou janeiro como data em que Próstatis iniciara o trabalho. Próstatis esquivava-se freqüentando o armazém à hora em que Rectus fazia a sesta. Quando Rectus trocou o horário da sesta para Próstatis não o julgar desinteressado por tão grande obra, Próstatis reprovou-lhe a sonolência que trazia de casa para abordar o assunto. Rectus obedecendo voltou para a cama e, ultrapassando fevereiro, ouvia os lamentos de Próstatis confirmando que o projeto da catedral, esboço diferente de todas e de reprodução impossível, se havia extraviado numa das mil gavetas que teimava Angélica em conservar em casa, para ele jamais dirigir pessoalmente a construção do templo. (PIÑON, 1997, p. 351)

Esse objeto resgatado do passado contrasta-se com a atual situação da cidade, de forma que Peregrino chega a questionar: “– E para que catedrais, se nosso destino é habitar casas discretas? disse Peregrino.” (PIÑON, 1997, p. 350). Como se vê, existem duas realidades distintas e contraditórias, que não se fundem. A catedral representaria um fragmento de uma tradição já consagrada, assim, ela se contrapõe à realidade de Santíssimo. Piñon contrasta o resgate deste fragmento (a catedral) com as casas discretas, esvaziadas da grande tradição. Além disso, a catedral representa um objeto ambivalente, dada sua função histórica, cultural e religiosa. Por outro lado, as casas discretas têm como única função servirem como moradias, não apresentam nenhuma visibilidade pública.

Assim, observa-se um impasse entre a questão do público e do privado, pois o público representa o que é visto e reconhecido devido ao estar sempre presente, como a catedral cuja figura projeta uma série de outras imagens; por outro lado, o privado é o recluso, o subjetivo, vazio de projeção externa. Em *A dobra – Leibniz e o barroco*, Deleuze discorre sobre esse conflito em: “O que é público segundo Leibniz é o estatuto das mônadas, sua requisição, seu estar em-multidão, em-amontoado, seu estado derivativo. Mas o que é privado é seu em-si por si, seu ponto de vista, seu estado primitivo e sua projeção.” (DELEUZE, 1991, p. 196)

A catedral expressa alegoricamente a construção da memória de Santíssimo, que se processa a partir da aproximação também entre a história oficial, a de domínio público, e as histórias individuais, as de domínio particular. Em sua figura, o público e o privado se encontram, assim, há um esforço em tentar manter presente o subjetivo:

Rectus aceitou cumprimentos por uma memória que, além de conservar a história oficial de Santíssimo, debatia-se em manter alerta a vida secreta de cada um deles, caixinha onde nunca chagavam a empilhar informações que não fossem previamente filtradas. (PIÑON, 1997, p. 352).

A memória, a qual Rectus se refere, abaste-se de informações recolhidas, as quais são “previamente filtradas”. Esse “filtrar” alude à ação proposta pelos verbos “deglutir”, de Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico*, e “ingurgitar”, de Lezama Lima em *Paradiso*, i.e., experimentar, degustar, absorver, e, posteriormente, selecionar, devolver, inovar. A ação proposta por esses três autores envolve um processo ativo, no qual o sujeito age sobre, fala contra e modifica os dados recebidos.

Se, por um lado, resgatar a imagem de uma catedral representa retomar uma tradição canonizada, ou a grande tradição; por outro, essa atitude também simboliza o revigoramento de outras tradições na medida em que o povo da cidade imprime nessa tradição elementos particulares, buscando, inclusive, uma manifestação cultural “infelizmente em decadência”. Assim, os habitantes dão um novo contorno a esse objeto ao “fornecer-lhe informações”. Como se vê, a figura alegórica promove um diálogo entre essas diferentes vozes, a da tradição culta e a tradição popular.

A catedral de Piñon mais do que um fragmento do passado, ela representa uma alegoria do hibridismo latino-americano. É como uma catedral barroca, abrange

elementos da baixa e alta cultura e comporta deuses portugueses e africanos, anjinhos louros e anjinhos mulatos. A catedral de Santíssimo apresenta uma formação híbrida, mesclando elementos de tradições e culturas diferentes que se agregam em sua composição. Hibridismo que incentiva e valoriza a permuta de elementos, e, por essa razão, impede o fechamento de sua construção.

O trabalho de "insubordinação criadora" que os habitantes executam com a tradição cânone parece sinalizar para o desempenho do próprio intelectual latino-americano. Essa cidade representa um pequeno resquício desse continente que não teve Idade Média, nem Renascimento e que foi projetado direto para a modernidade, sem manuscritos e pergaminhos próprios, e que teve como início o século XVI. Essa invenção coletiva chamada Brasil, conforme denominou Piñon, começou como um projeto português, e tentam, em resposta a isso, "forjar um porvir".

Assim, o futuro proposto envolve uma idéia de construção, de criação e não implica em uma espera por milagres previstos nas profecias. Um futuro forjado faz-se através de interferências e de rupturas, oferecendo projetos bem arquitetados. A expressão nelidiana convoca uma prática intelectual mais ativa, chamando o intelectual para intervir nos projetos já desenhados, cujas marcas seriam o sectarismo e a homogeneidade.

Apesar de podermos observar uma projeção para o futuro, veremos que a mesma não se trata de uma ação simples para Santíssimo, conforme observamos nos seguintes fragmentos:

Filomena cumpriu a promessa. E sorvendo a sopa de olhos fechados, projetou-se pela primeira vez no futuro.

– Por favor, não deixe que eu mergulhe no futuro, disse a Justo. (PIÑON, 1997, p. 295)

Além de moderação e fé no futuro, de que mais estamos carentes? (PIÑON, 1997, p. 320)

Reiteramos a importância da idéia de futuro para Santíssimo, mas há algumas marcas nas citações anteriores que mostram um certo receio em relação ao mesmo, quando os personagens dizem "não me deixem que eu mergulhe no futuro" e "moderação e fé no futuro". Embora haja muitas referências em relação ao porvir, não há em nenhum momento um posicionamento seguro quanto a um futuro mais justo ou

mais feliz. Pelo contrário, o que todos apresentam é um sentimento incerto e impreciso em relação ao devir.

Sem embargo, essa insegurança quanto ao futuro desloca a imagem da América como o continente do porvir, quebra com essa fabulação profética e insere a utopia em um campo diferente. A utopia está sendo construída a partir do presente, como resposta à própria realidade vivida.

Na construção de perspectivas para o futuro, os habitantes de Santíssimo depositam no porvir a “esperança de uma colheita feliz” (PIÑON, 1997, p. 256). Para tanto, a palavra fertilidade aparece no romance como garantia a essa colheita feliz, sendo necessária para o crescimento e desenvolvimento da cidade, como vemos em: “(...) Piedoso recomendava-lhes fertilidade, sem a qual um país, ainda com o respaldo de Santíssimo, tendia a fracassar apenas esquentando o bule de café.” (PIÑON, 1997, p. 255)

Percebe-se que a palavra “fertilidade” está envolta de uma conotação promissora, sendo ela necessária para a restauração de Santíssimo. Além disso, a palavra é bastante significativa para o contexto da América Latina em geral, pois pode remeter à questão da hibridização, cuja mistura de culturas e povos diferentes tem apresentado resultados muito produtivos. Uma cultura híbrida aponta para um processo que não tem fim, que nunca se completa, no qual as culturas exercem e sofrem influência ao mesmo tempo, sempre adicionando elementos e nunca chegando a um resultado final. É nesse sentido que Hall diz que: “Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.” (HALL, 2003, p. 44), apontando para um processo dinâmico nas culturas, as quais têm apresentado modelos abertos, inconclusos e surpreendentes.

A mistura desses povos origina um termo rico semanticamente, que é a mestiçagem. Esse quadro da miscigenação tem sido colocado como a marca do povo latino-americano, característica que os distingue dos outros povos. A questão da miscigenação tem sido revestida de uma grande importância, há estudiosos que têm adotado um posicionamento bastante ufanista nesse diferencial. Seria muito ufanista afirmar que o mestiço é a raça do futuro, mas certamente modelos homogêneos e fechados já não cabem mesmo no contexto contemporâneo.

Nesse sentido, o povo latino-americano dá alguns passos à frente, pois historicamente aprendeu a conviver com a multiplicidade, que se impôs através do contato entre línguas, culturas e tradições diversas. Um contato que embora não tenha sido sempre harmonioso e pacífico, como sugerem alguns teóricos ufanistas, exige um trabalho de negociação constante. Esse traço da diversidade é saudado de forma positiva por Piñon ao dizer:

Apraz-me, porém, confessar que sou filha desta América mestiça, de fusão lusa e ibérica, de genealogia desgovernada e rica. Filha também desta nação cujo repertório civilizatório, proveniente de suas diversas línguas e de suas regiões autônomas, concilia-se com as raízes inaugurais do continente latino-americano. (PIÑON, 2002, p. 59)

Como se vê, podemos situar uma postura diferente perante a mancha que envolve a formação do povo americano. A mesma mancha que remonta um passado de dor e sofrimento é também marca da nossa formação mestiça. Portanto, percebemos uma ambigüidade em torno da expressão que carrega uma inscrição dupla, despertando um sentimento de vergonha e orgulho ao mesmo tempo. Essa mancha é resultado do processo que Piñon denominou de “caos civilizatório”, que originou a formação mestiça da qual a autora se apraz e também a rasura que comprometeu para sempre a origem do povo latino-americano. Essa mancha é resultado da interferência colonial que lançou mão da violência para impor a criação de uma nova civilização. Desse modo, é compreensível a indignação dos habitantes de Santíssimo perante a mancha deixada em seus pergaminhos.

Contudo, essa mesma mancha como marca do hibridismo por muito tempo adquiriu uma conotação negativa, tendo em vista que a formação híbrida era vista como um processo infértil. Uma importante conquista pode ser exemplificada pela própria mudança de sentido que a palavra híbrido adquire ao longo do tempo. Nestor García Canclini, em *Noticias recientes sobre la hibridación*, aponta para uma nova postura diante do híbrido, que era considerado como infértil, não produtivo. Reconhecer a hibridização como fértil significa aceitá-la como um processo produtivo, capaz de originar formas novas e criativas.

Não há como regular ou normalizar a combinação dos elementos, trata-se de um processo constante, que nunca apresenta um resultado final. A miscigenação

caracteriza-se pela proliferação, por um crescimento desordenado, cujos resultados não convergem em uma raiz única. Desse modo, vale a pena resgatar o conceito de identidade-rizoma de Édouard Glissant, que aponta para a existência de identidades plurais. O crítico martinicano mostra que a formação de uma identidade única não atende às sociedades que sofreram o processo de colonização, não serve para representar povos que se caracterizam pela multiplicidade cultural.

Para Glissant, não é uma questão de desenraizamento, mas uma possibilidade de criar raízes menos intolerantes, raízes que abriguem os outros que estão a sua volta e que acolham a diversidade. Assim, a identidade proposta pelo crítico não está fechada, ela está em constante processo de (re)construção e (re)estruturação. Nas palavras de Glissant: “Não se trata de desenraizar, mas sim de conceber a raiz como menos intolerante, menos sectária: uma identidade-raiz que não mata à sua volta, mas que ao contrário estende suas ramificações em direção ao outro.” (GLISSANT, 2005, p. 154)

O papel desempenhado pela mestiçagem não é segregador, é inclusivo. A porosidade de suas fronteiras permite um trânsito constante entre raças e culturas, sendo que os elementos incorporados são modificados pela ação de outros já existentes. Esse processo forma uma massa heterogênea, onde cada fragmento conserva sua função e sua utilidade.

Assim, o híbrido como resultado do encontro entre o hegemônico e o subalterno põe em cena outras narrativas, que contestam aquelas já legitimadas, de forma a gerar insegurança. Essas vozes cortantes, ao introduzir uma forma de reflexão dialética, põem em xeque velhos conceitos ocidentais que trabalham com conceitos binários, essencialistas e separatistas, segundo Canclini:

Existe una resistencia extendida a aceptar estas y otras formas de hibridación, porque generan inseguridad en las culturas y conspiran contra su autoestima etnocéntrica. También es desafiante para el pensamiento moderno de tipo analítico, acostumbrado a separar binariamente lo civilizado de lo salvaje, lo nacional de lo extranjero, lo anglo de lo latino. (CANCLINI, 2000, p. 76)¹⁵

¹⁵ Tradução minha: “Existe uma resistência estendida a aceitar estas e outras formas de hibridação, porque geram insegurança nas culturas e conspiram contra a auto-estima etnocêntrica. Também é desafiante para o pensamento moderno de tipo analítico, acostumado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino.”

Portanto, a mestiçagem traz à tona uma forma de pensar e viver diferente da ocidental, promovendo um descentramento do *eu* e forçando um trânsito para as margens, o que tem conduzido a um modo novo de relacionar o “eu com os outros”. É nesse trânsito que sua latinidade tem se construído, oferecendo produtos inovadores e provocativos.

No entanto, o pensamento mestiço de forma alguma propõe uma inversão da margem em centro, pois tal atitude manteria as mesmas divisões, as mesmas fronteiras. Veremos a seguir que esse espaço utópico que não se fixa em lugar algum, que não impõe barreiras e nem exclusivismos e que confronta diferentes saberes e sujeitos tem se firmado no espaço ficcional, representando um local de contestação e resistência aos modelos fechados e totalitários.

3.3 UMA TEBAS HÍBRIDA

Nélida Piñon constrói uma obra que cria seus próprios espaços, apresentando duas cidades imaginadas – Santíssimo e Assunção. Apesar da impossibilidade de estabelecer, a princípio, qualquer referência espacial, as cidades comportam características que inevitavelmente nos conduzem à representação de cidades latino-americanas e de metrópoles européias. Conforme Mário Benedetti afirma em *Temas e Problemas*, tornou-se comum entre os escritores latino-americanos criar seu próprio espaço geográfico, inventar cidades que só existem dentro de suas obras, para que nesse espaço particular sejam impressos elementos comuns ao espaço latino-americano, como se observa em:

Os temas modificaram-se também em um notório (e nem sempre consciente) propósito de lançar raízes em território latino-americano, e assim passou-se a inventar, como o Comala de Rulfo, a Santa Maria de Onetti, o Macondo de García Márquez ou (para mencionar um exemplo mais recente) a fantasmagórica Sabanas de Pablo Armando Fernández. Inclusive esse propósito de fabricar uma geografia em escala pessoal, poderia ser interpretado como um gesto secreto, quase

Embora Tebas apareça somente indicada no título do livro, seu silenciamento é bastante significativo e provoca algumas questões, as quais vão sendo suscitadas por pequenos traços dispersos pelo romance. A Tebas nelidiana implica na formação de um espaço híbrido, em que se articulam tradições e culturas diversificadas. Esse espaço desloca a imagem do lugar canônico da alta literatura a partir da elaboração de um discurso marcado pela polifonia, instaurando um novo *locus* que comporta os desejos e as ansiedades do intelectual latino-americano.

A autora consegue suscitar através do título o conceito de deslocamento, que foi anteriormente analisado, incluindo ao seu arcabouço cultural esse elemento da grande tradição, re-construído, re-fabricado. Sem cerimônias e reverências, a autora se apropria desse elemento da cultura universal e obriga-o a falar sobre e a partir da margem.

A história da grande cidade de Tebas corrobora com as reflexões que vêm sendo tecidas desde o início desse trabalho. As cidades gregas representaram grandes referências de produção cultural e de conhecimento, ostentando um alto grau de civilização. Esse fato pode ser comprovado durante o período de expansão do império romano pela Europa, momento em que o domínio romano se alastra por quase toda a Europa, porém, não consegue impor sua língua e sua cultura a nenhuma cidade de origem grega. Embora o império romano apresentasse superioridade bélica, a Grécia, por outro lado, conservava uma posição de superioridade cultural, mantendo-se livre da influência romana.

Entretanto, não se trata somente de uma questão de resistência à dominação romana, dado que a cultura grega defendia relutantemente princípios de homogeneização, excluindo de sua formação a possibilidade de trocas e transferências com qualquer outro povo de origem não-grega. A história de Tebas e a de outras cidades gregas relatam uma reação de intolerância com tudo que não seja grego, de modo a negar qualquer contato com o outro. Tebas tenta manter-se livre do contato com outros povos, pois deseja continuar isenta de mudanças e de misturas, o que poderia comprometer sua identidade e sua posição de superioridade. Sobre essa reação à presença do outro, Jean-Pierre Vernant nos informa que os gregos sentem:

(...) desprezo por tudo o que não é grego: os bárbaros da Ásia, lascivos, que têm a pele branca demais, porque não vão se exercitar no

estádio, não estão preparados para agüentar os sofrimentos necessários para se conseguir o domínio de si. Em outras palavras, Penteu nutre a idéia de que o papel de um monarca é manter uma ordem hierárquica em que os homens estão no lugar que lhes cabe, as mulheres ficam em casa, os estrangeiros não são admitidos e em que a Ásia e o Oriente têm fama de ser povoados por gente efeminada, habituada a obedecer às ordens de um tirano, enquanto a Grécia é habitada por homens livres. (VERNANT, 2000, p. 155-156)

Embora Tebas cative um rótulo de pureza e de superioridade racial e cultural, a origem mitológica da cidade depõe contra essa afirmação. O início da civilização tebana é marcado pelo casamento do viajante Cadmo (represente do outro) com Harmonia (filha de Afrodite e Ares), união provinda de uma façanha dos deuses a fim de que Cadmo – o estrangeiro – criasse raízes antes de se tornar o soberano de Tebas. Os descendentes de Tebas provêm da união entre Cadmo e Harmonia e de outras uniões com os Semeados (seres autóctones surgidos da terra), ou seja, Tebas tem sua origem ligada tanto ao estrangeiro quanto ao autóctone, conforme vemos em:

Em outras palavras, o início do reino de Tebas representa o equilíbrio e a união entre, de um lado, um personagem que vem de longe, Cadmo, qualificado como soberano graças à sua façanha e à vontade dos deuses, e, de outro, personagem implantado na gleba, surgidos do solo, os autóctones, que têm a terra de Tebas colada na sola de suas sandálias e que são puros guerreiros. A primeira sucessão dos reis de Tebas dará sempre sensação de que entre essas duas massas, entre essas duas formas de geração, deveria haver acordo, mas que também pode haver tensões, incompreensões, conflitos. (VERNANT, 2000, p. 149-150)

A origem tebana compromete as idéias de homogeneidade defendidas por ela. Além disso, o fato mostra que até mesmo as nações que pretendem ser as mais puras não estão a salvo de miscigenações. O mesmo pode ser aplicado às nações européias que por muito tempo defenderam uma falsa pureza racial e cultural, olvidando sua origem híbrida que converge traços de diversos povos célticos, germânicos, romanos, gregos e árabes.

Em contraposição, Dioniso é uma figura que se destaca entre os deuses gregos e se opõe ao padrão identitário grego, pois ele “É um deus errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar.” (VERNANT, 2000, p. 144). Como um sujeito errante, Dioniso simboliza a alteridade na figura do marginal, do subalterno, do

vagabundo, do estrangeiro, não se fixa em lugar algum e não apresenta uma identidade fechada. Apesar de ele não corresponder aos padrões de identidade tão preservados pelos gregos, Dioniso passa a ser reconhecido e cultuado em Tebas. Segundo Vernant:

Em Tebas haverá até mesmo um culto a ele [Dioniso], que conquistou a cidade, não para expulsar dali os outros deuses, não para impor sua religião contra a dos outros, mas para que o centro de Tebas, em pleno coração da cidade, fossem representados em seu templo, suas festas e seu culto, o marginal, o vagabundo, o estrangeiro, o anômico. (VERNANT, 2000, p. 160-161)

A Tebas de Piñon exerce uma função semelhante à de Dioniso, celebra a alteridade, a diversidade. Apesar de Dioniso ter conquistado a cidade, o deus não desejou expulsar o que já existia em Tebas, mas, ao contrário disso, traz para o coração da cidade o que antes se repudiava. As duas Tebas – a de Piñon e a de Dioniso – propõem a possibilidade de reconciliação e aproximação entre centro e margem, sem que com isso transforme essa margem em um centro e em um espaço fechado e único.

A história de Tebas contribui para nossa reflexão acerca da formação cultural, histórica e identitária da América Latina. O título do romance sugere a criação de uma nova Tebas que através do discurso da ficção põe em cena essas questões. Ao contrário da Tebas grega segregadora, a Tebas nelidiana expõe um hibridismo cultural e étnico, que pode ser exemplificado pela ampla gama de personagens cujos nomes indicam origens diversas como Rectus, Prótatis, Helóise, os quais rememoram nomes romano, grego e espanhol.

Ademais, Dioniso como um Deus de lugar nenhum e de todo lugar promove um pensar sobre o exercício do próprio intelectual em seu contexto. Assim, o espaço novo parece sinalizar uma reflexão em torno do lugar e do papel da literatura, de forma que a cidade tebana, na acepção de Dioniso e de Piñon, poderia ser lida como a construção alegórica de um novo espaço literário.

Beverley, em *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*, fala sobre esse lugar, ou melhor, esse não-lugar, que tem sido frequente nos trabalhos dos nossos intelectuais. O crítico desenha um lugar a partir do qual se fala sobre as práticas literárias, um lugar de trânsito, de deslocamento constante. Beverley discorre sobre a necessidade desse espaço-outro em:

Sentíamos en nuestras vidas la necesidad de un espacio-otro, que era la literatura, y podíamos vislumbrar en nuestro compromiso con la literatura, sin estar de acuerdo siempre sobre su forma precisa, la posibilidad de un espacio social-otro que de una forma u otra la literatura participaría en crear. ¿Por qué no volver a llamar este espacio, como Tomás Moro, una *utopía*, es decir, un no-lugar (*utopus*), un espacio imaginario que puede existir sólo en el texto literario? (BEVERLEY, 1997, p. 8)¹⁶

Esse não-lugar corresponde a um enfrentamento ao utopismo de More e dos portugueses, um espaço que abriga outras utopias, ou anti-utopias, as quais se opõem àquelas de caráter evasivista dos primeiros utopistas no continente americano. Esse lugar que tem ocupado o imaginário latino-americano está sempre se re-estruturando, se re-fazendo, utilizando a estrutura discursiva para representar os problemas latino-americanos, no sentido em que Benedetti atribui ao termo.

De fato, o não-lugar simboliza uma construção utópica que se estrutura através do discurso, o qual nunca se fecha e tem apresentado um enorme desejo em representar o outro. É nele que estão depositados os projetos utópicos latino-americanos que discorrem sobre a inserção do subalterno na literatura. Nesse sentido, esse espaço está sempre aberto ao repensar, buscando uma nova forma de racionalizar, de forma que não teme o encontro com os saberes e sujeitos subalternos.

Sua localização seria melhor descrita por uma posição fronteira, atuando sempre no meio (between), entre margem e centro, entre o subalterno e o hegemônico. O não-lugar representa um espaço híbrido, sem essencialismos e totalitarismos. A descrição desse não-lugar como espaço de resistência, de des-centrismos vai de encontro com o conceito de heterotopia analisado no primeiro capítulo. Trata-se de um espaço onde convergem diferentes utopias, de modo a não impor a *Utopia* a ser seguida e defendida, conforme assinalou Beverley anteriormente, “sem estar de acordo com sua forma precisa”. Nesse espaço as utopias estão constantemente se reestruturando, movimentação que acompanha a dinamicidade dessa América mestiça. A heterotopia impede que o desenho utópico se construa com uma única linha e uma única direção, abrindo espaço para as utopias no plural em detrimento da *Utopia*.

¹⁶ Tradução minha: “Sentíamos em nossas vidas a necessidade de uma espaço-otro, que era a literatura, e podíamos vislumbrar em nosso compromisso com a literatura, sem estar de acordo sempre com sua forma precisa, a possibilidade de um espaço social-otro que de uma forma ou outra a literatura participaria em criar. Por que não voltar a chamar esse espaço, como Tomás Moro, uma *utopia*, ou melhor, um não-lugar (*utopus*) um espaço imaginário que pode existir somente no texto literário.”

Joselita Bezerra da Silva Lino, em seu ensaio *O festim em Paradiso*, discorre sobre esse espaço utópico na obra de Lezama Lima, quem o descreve como um lugar de “contaminação benéfica”:

Para Lezama esse espaço utópico é um âmbito cultural aberto à contaminação benéfica: um espaço amigável, generoso, antidogmático, receptivo à chegada multiforme do conhecimento universal. Nesse ambiente, “el cuerpo dañado”, o nocivo se dissolve na atmosfera livre do lugar e só permanece a semente fecundante. (CAVALCANTI; CORDIVIOLA; SANTOS, 2006, p. 318)

O espaço utópico trabalhado pelos escritores neobarrocos deseja o encontro, quer contaminar-se, quer misturar-se. É mais importante, essa contaminação os fortalece, os transforma, os beneficia, transforma “o corpo danado” em um corpo saudável e fecundante.

É nesse sentido que usamos a literatura (neo)barroca para falar desse espaço, pois o barroco como uma arte mestiça tem facilitado a “contaminação benéfica”, trabalhando com o conhecimento universal e o local e representado com maestria as vozes relegadas pela Literatura, as quais podem ser exemplificadas pela voz das minorias ou pela voz do próprio intelectual à margem dos grandes centros de produção artística e científica.

O barroco desde o início representa resistência ao hegemônico, tendo em vista o fato de marcar o início da produção literária brasileira em meio a um ambiente cultural de predominância portuguesa, trazendo um discurso mestiço diferente e discordante ao que vinha sendo produzido no Brasil pelos intelectuais portugueses. O barroco, portanto, traz os primeiros projetos literários brasileiros, insufla as primeiras utopias brasileiras e representa o início da formação da intelectualidade brasileira e o início de construção desse não-lugar literário.

O barroco como o espaço da alteridade e do hibridismo tem utilizado um discurso que se prolifera e se expande infinitamente, assim, a representação barroca projeta um discurso literário caracterizado por uma estrutura rizoma, cujas raízes em fuga estão sempre procurando um novo caminho a traçar. O discurso rizomático da literatura barroca consegue performatizar a formação mestiça da América Latina, representando uma identidade ex-cêntrica, plural e fecundante.

Ademais, o barroco tornou-se conhecido como a arte dos deslocamentos, movimento que acompanha as transformações que Carlos Fuentes denominou “nossa identidade mutante”: “O barroco é uma arte de deslocamentos, semelhante a um espelho no qual constantemente podemos ver nossa identidade mutante.” (FUENTES apud MILTON, 2005, p. 60). Portanto, o artista barroco exprime na arte suas oscilações identitárias e, por trás desse discurso, teatraliza um embate de forças e influências.

Os personagens de *Tebas do meu coração* não apresentam uma identidade definida e fixa, podendo exemplificar o que Fuentes denominou de “identidade mutante”, conforme observamos em:

Só lamentava que devessem todos assumir imediatamente outras identidades, antes da partida, pois as suas legítimas haviam sido usurpadas. Hermengarda por exemplo estava morrendo aos pés de Magnólia dizendo-se Eucarístico, e Censata abraçada à Heloíse apresenta-se como Imperatriz em qualquer casa que visite. Quanto a Mariano, antes mesmo do barco abandonar o cais, corre o risco do seu corpo atingir o tamanho de uma agulha, pois há muito em sigilo Emília lhe vem diminuindo o corpo, e tão bem sucedida em seu processo que na última gaveta do quarto se pode surpreender Mariano como o tamanho de uma miniatura. (PIÑON, 1974, p. 374)

Na citação anterior, todos os três personagens, Hermengarda, Censata e Mariano, passam por uma espécie de metamorfose, transformando-se em homem, em imperatriz e em uma miniatura. A metamorfose caracteriza-se por um movimento de proliferação, expandindo suas raízes-rizoma de forma inesperada e diversificada. Observe que a metamorfose provém de um processo híbrido, cujos elementos iniciais são transfigurados pela ação de outros elementos.

Piñon, por meio de uma linguagem alegorizada, consegue expressar nos seus personagens um tipo de identidade rizomática. As transformações de Hermengarda, Censata e Mariano são instigadas por um sentimento de desejo que o outro desperta, de modo que os impulsiona a buscar outras identidades.

Similarmente, o (neo)barroco assemelha-se ao rizoma na medida em que ambos se caracterizam pelo desejo, um enorme desejo por buscar, deslocar, conhecer. Gilles Deleuze e Félix Gattari, em *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, mostram a ligação entre o rizoma e o desejo:

Quando o rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas. (DELEUZE, GATTARI, 1995, p. 23)

Essa estrutura rizoma responde à formação identitária latino-americana devido ao seu caráter de incompletude, dispersão e falta de raízes. No entanto, não se pode negar a presença da raiz em sua formação, dado o esforço de movimentos culturais em buscar uma identidade nacional e a própria influência européia presente nesses países. Assim, se se alcançasse a delimitação de uma identidade brasileira, por exemplo, o rizoma cederia lugar à raiz e o desejo sucumbiria à completude do projeto.

A teoria desenvolvida por Deleuze e Gattari contribui para pensar sobre esse tipo de formação híbrida. Os teóricos comparam a América a uma árvore, um canal, uma raiz, pois a mesma possui uma formação bastante rizomática, mas o rizoma não resolve sua questão, pois a mesma tem também seu lado árvore, representado pela cultura européia e seu lado canal, representado pela cultura oriental. Essa multiplicidade de estruturas indica uma formação com várias origens, de modo que sua identificação se aproxima mais do rizoma, pois, ainda que a América busque suas raízes originais e deseje traçar uma identidade nacional, o que se encontra são pequenas linhas que se comunicam umas com as outras, fornecendo uma multiplicidade de entradas, mas que não conduzem a um centro único.

O hibridismo instaura uma nova lógica, uma nova forma de pensar, um novo lugar teórico que se posiciona no “entre”, ou conforme assinalamos anteriormente no “não-lugar”. A respeito desse novo lugar Deleuze e Gattari nos diz que:

A árvore é filiação, mas o rizoma aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (...) É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outro e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE, GATTARI, 1995, p. 37)

Como se vê, um discurso rizomático impõe à estrutura uma mobilidade constante, o diálogo entre os seus constituintes não se apresenta somente como “filiação” e sim como “aliança”. A palavra aliança é sintomática para se pensar a formação cultural e histórica do povo latino-americano, pois a mesma envolve proximidade entre sujeitos com pensamentos e razões distintas e não implica em uma fusão da diversidade.

A imagem da nova Tebas alude ao grande projeto bíblico de construção de Babel, um lugar onde a diferença se impõe e exige uma intensa atividade intertextual. Jacques Derrida trabalha essa imagem mítica babélica para construir sua teoria sobre a tradução. A Babel é a imagem do confronto, da diversidade, da alteridade que se faz sentir através de uma confusão de vozes e sujeitos. Uma Babel envolve encontro e desencontro, desentendimento e tradução.

A tradução funcionaria em Babel como uma possibilidade de aproximar e confrontar as diferenças, de formar “alianças”, sem que a cidade sucumba ao caos. Dessa forma, a tradução atuaria como forma de garantir a paz e o entendimento, sem que privilegiasse ou anulasse quaisquer dos seus constituintes.

O mito babélico pode ser associado ao conceito de bilinguajamento, de que fala Walter Mignolo em *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento laminar*. O trabalho tradutório não propõe a união das diferenças, mas uma maior aproximação e articulação entre as mesmas. A teoria de Derrida e Mignolo fornecem uma leitura similar, ambas pressupõem um encontro entre margem e centro, hegemônico e subalterno, senhor e escravo.

Mignolo deposita um tom utópico ao falar do bilinguajamento, um lugar onde se poderia falar a língua do poder e a do subalterno, um lugar que convive com diferentes saberes e sujeitos culturais. O bilinguajamento corrobora com a discussão em torno da heterotopia, pois propõe a criação de um espaço alternativo em meio a um mundo marcado por delimitações de fronteiras e poder. Assim, essa construção utópica versa sobre o entendimento entre sujeitos, línguas e culturas diferentes, entendimento que levaria ao rompimento de antigas relações de dominação e subordinação. Nas palavras de Mignolo:

O amor é o corretivo necessário à violência dos sistemas de controle e opressão. Bilinguajar o amor é o horizonte utópico final para a

libertação de seres humanos envolvidos em estruturas de dominação e subordinação além de seu controle.

Enquanto o estado-nação promove o amor para com as línguas nacionais, o amor do bilinguajamento nasce das e nas periferias das línguas nacionais e nas experiências transnacionais.

Tal é o tipo de amor que venho tentando articular com a noção de amor inscrito no bilinguajamento: o amor pelo lugar entre línguas, o amor pela desarticulação da língua e pelas línguas subalternas, amor pela impureza das línguas nacionais, e o amor como corretivo necessário à “generosidade” do poder hegemônico que institucionaliza a violência. É o amor por tudo que é repudiado pelas culturas do conhecimento acadêmico, cúmplices com as heranças coloniais e com as hegemônias nacionais. (MIGNOLO, 2003, p. 371)

A teoria do bilinguajar substitui o antigo projeto de civilizar, seria uma resposta aos “bárbaros projetos civilizatórios” que impunham ordens, leis e crenças no intuito de formar uma nação. Mignolo desconstrói a idéia de que as nações devem ser formadas a partir de conceitos que pregam a hegemonia e a unidade. A teoria de Mignolo sobre os estados-nações se distingue do projeto civilizatório no que diz respeito ao uso da violência, o bilinguajamento seria uma forma de protestar contra a violência empregada nos projetos nacionalistas, que justificam o uso da mesma para impor o fim da desordem e a soberania nacional.

Mignolo ainda propõe o bilinguajamento no campo do saber, valorizando outros saberes e outras línguas e articulando uma aproximação dos mesmos com o saber canonizado e as línguas hegemônicas. Mignolo mostra que essa ruptura propiciaria uma quebra de heranças coloniais que se mantêm dada a supervalorização de um tipo de saber e de um tipo de cultura que demarcam suas raízes no período colonial.

Mignolo apresenta uma utopia humanista que discorre sobre a libertação do homem perante um mundo que ainda se divide entre dominantes e subordinados. Sua utopia fala do amor entre as línguas, do respeito e da solidariedade com o subalterno. O bilinguajamento pressupõe respeito às diferenças e às particularidades dos estados-nações nas relações nacionais e transnacionais, condenando tentativas de neutralização da alteridade.

Nesse sentido, é produtivo aproximá-lo da teoria de Beverley sobre o subalterno quando diz: “(...) no se trata de liquidar al sujeto, a pesar de su ansiedad al respecto ni tampoco de curarlo para siempre, sino de reformarlo sobre nuevas bases,

quizás un poco más capaces de solidaridad e amor.” (BEVERLEY, 1997, p. 155)¹⁷. Ambas as teorias discutem a necessidade de criação de novos projetos que envolvam o subalterno, sem que transformem esse sujeito em outro, sem que imponha a esse sujeito uma nova identidade. Contudo, a teoria de Beverley concentra-se mais na função da literatura nesse processo de inserção da alteridade, propondo uma possível transformação e democratização do saber literário.

Tanto Beverley quanto Mignolo utilizam a palavra amor como proposta de reformulação e mudança. Assim, é inevitável retomarmos os dois títulos das obras de Piñon, que seriam *Tebas do meu coração* e *Presumível coração da América*. Nos dois casos, a palavra coração é recorrente, o que nos remete à atitude de amor requisitada pelos dois críticos analisados. As duas obras nelidianas não deixam de marcar suas utopias e o confronto entre ambas possibilita reconhecer uma confluência de idéias utópicas, as quais discorrem sobre a formação mestiça americana e sobre a inserção do subalterno no discurso literário. O trabalho literário e crítico da autora auxilia na construção desse espaço utópico que vem sendo elaborado desde o barroco histórico, reservando à literatura um espaço para discutir questões que envolvam a subalternidade, para falar sobre e a partir dar margens contra o discurso hegemônico e academicista, para discorrer sobre temas e problemas latino-americanos.

Nesse novo espaço geográfico, a autora desenvolve questões que envolvem a identidade mestiça americana, ostentando em sua formação mestiça sua capacidade de bilinguajar. O mestiço coloca-se no cenário atual, caracterizado pela pluralidade e pela diversidade, como um elemento promissor devido a sua facilidade de deslocamento e de diálogo. Piñon desenha esse sujeito como capaz de transmitir uma lição de amor e solidariedade, dada sua formação cultural e histórica que o obrigou desde o princípio a conviver com a alteridade, com a violência, com a imposição, confrontos que formaram um sujeito mais tolerante, mais flexível, mais dinâmico. A autora levanta essa reflexão em:

Um país que não sei descrever senão com as tintas do amor. Terra esta conformada pelo confronto de fantasias européias com aquelas que foram se forjando na nova geografia. De forma a que, através desse

¹⁷ Tradução minha: “(...) não se trata de liquidar o sujeito, apesar de sua ansiedade a respeito nem tampouco de curá-lo para sempre, mas de reformá-lo sobre novas bases, talvez um pouco mais capazes de solidariedade e amor.”

atrato civilizatório, marcado por uma sucessão de imprevistos, imprudências e desavisos, adviessem sentimentos e postulados inerentes ao modo de ser dos que se lançaram, ao longo dos séculos, à construção de uma Nação. (PINON, 2002, p. 31)

Os novos *topus* desenhados pelos intelectuais latino-americanos aproximam-se no que tange a uma formação imaginada, ex-cêntrica e des-territorializada. Todos os críticos relacionados anteriormente discorrem sobre a necessidade de criação de um ambiente caracterizado pela dessemelhança e pela pluralidade, idéias presentes no prefixo [hetero-]. Nesse sentido, parece que o conceito de heterotopia se adequa bem aos pressupostos desenvolvidos por esses intelectuais.

A heterotopia, além de representar uma atualização do conceito de utopia, vista por muitos teóricos como uma categoria extinta, conforme analisamos anteriormente, ela também otimiza o trabalho dos intelectuais latino-americanos que têm se debruçado sobre o estudo de uma nova epistemologia e a emergência de uma nova razão que opere em favor da diversidade. A heterotopia pode ser utilizada como uma aliada no projeto do “bilinguajamento”, elaboração utópica que visa repreender os “atritos civilizatórios” e se apresenta por meio de um projeto político que se posiciona contra os antigos projetos utópicos-civilizatórios e contra seus resquícios no contexto atual. Sobre o pensamento heterotópico, Boaventura acrescenta:

O objetivo do pensamento heterotópico é exactamente o de repor, no final do século XX e em moldes radicalmente diferentes, a luta civilizacional por que mereceu a pena lutar no princípio do século XIX. Esta luta civilizacional é sem dúvida uma luta epistemológica e psicológica e uma luta por padrões alternativos de sociabilidade e de transformação social, mas é acima de tudo uma luta entre paradigmas de poder e de política. As lutas estão obviamente interligadas porque, em cada uma delas, tanto o paradigma dominante, como o paradigma emergente recebem o apoio cúmplice dos paradigmas correspondentes em competição nas outras lutas. É esta sobreposição de lutas que confere o âmbito e a intensidade específicos de uma luta civilizacional. E se esta sobreposição cria o potencial de uma transformação radical, torna também particularmente difícil, sobre numa fase inicial de transição paradigmática, a criação e a consolidação das coligações e das organizações portadoras de uma nova equação entre interesses e capacidades. (BOAVENTURA, 1997, p. 342)

O pensamento heterotópico convida a uma atitude política amadurecida, que não se limita ao falar contra os paradigmas hegemônicos. Ao contrário, reclama uma participação ativa na “luta civilizacional”, a qual implica a árdua tarefa de definir os paradigmas emergentes, que resultariam da “nova equação entre interesses e capacidades”.

A heterotopia demonstra ser um discurso válido para se pensar o papel da América Latina nesse início de século, momento de grande efervescência teórica e crítica acerca das possíveis e necessárias mudanças nesse novo milênio. Os novos paradigmas, sejam eles epistemológicos, sociais, políticos ou culturais, insurgem em um ambiente marcado pela contestação aos modelos ainda vigentes que carregam uma herança de dominação, de espoliação e de preconceitos. Diante disso, um grande desafio se reconfigura na expectativa de que as transformações provindas dessa transição de paradigmas potencializem mudanças mais efetivas e instaurem um modelo mais solidário e a-centrado.

4 CONCLUSÃO

Por meio da leitura das duas obras de Nélide Piñon, *Tebas do meu coração* e *Presumível coração da América*, pudemos confrontar discussões semelhantes nos dois trabalhos da autora e observar o diálogo que se trava com outras obras críticas de intelectuais da América Latina. Essa recorrência nos faz pensar sobre a existência de um projeto literário definido e programado e nos mostra um intelectual antenado com as questões que envolvem a produção literária latino-americana.

Esse trabalho buscou levantar questionamentos acerca da relação conflituosa entre a *Literatura* e o subalterno, mostrando a dificuldade de inserção desse elemento nos discursos literários. Contudo, partimos da proposta de se considerar o barroco histórico como um marco para os estudos sobre a subalternidade, tendo em vista o trabalho inclusivo que o mesmo já desempenha nos séculos XVI e XVII. Posteriormente, trabalhamos com o movimento modernista como um período importante para uma maior representatividade do subalterno nos projetos literários. Por fim, destacamos o trabalho de Piñon na contemporaneidade com a literatura neobarroca que prossegue com as discussões que envolvem a presença desse sujeito marginalizado na literatura brasileira.

Nesse trajeto, constata-se a permanência de um projeto utópico semelhante que defende questões sobre uma subalternização do discurso literário, de modo que a literatura se abra à representação de outros saberes e outros sujeitos. Se o barroco, conforme nos informa Oswald de Andrade, nasceu com a utopia, podemos afirmar que o neobarroco ainda conserva esse traço original em sua representação. Contudo, vale a pena frisar o trabalho dessa utopia presente desde o barroco, que pode ser relacionado a uma contra-utopia, ou seja, contra as utopias criadas pelos portugueses ao chegar no Novo Mundo. Não se trata, pois, de uma utopia que espera alcançar o paraíso perfeito para desembarcar e ocupá-lo, mas uma utopia que visa a um trabalho de construção, de fabricação.

Essa nova utopia criada desde o barroco seiscentista propõe pensar criticamente sobre a nomeação do continente como *Novo Mundo*, propõe rever as certidões de nascimento impostas e discutir a formação do povo brasileiro. Desse modo,

os novos projetos utópicos põem em suspensão os projetos criados pelo imaginário europeu que tentaram neutralizar a diferença a fim de criar seu paraíso. Por outro lado, esses novos projetos estão abertos ao outro, ensinando uma lição de “solidariedade e amor”.

Vimos que os artifícios barrocos utilizados, que trabalham a partir de dobras, elipses, do *chiaroscuro*, atenderam bem ao espírito conflituoso e contraditório do homem barroco e continua atendendo aos anseios do homem pós-moderno, caracterizado pela diversidade e pela fragmentação. Os intelectuais barrocos e neobarrocos têm se servido dos seus recursos de representação para criar um espaço literário próprio a fim de expressar questões que envolvem seu *locus* de enunciação e sua própria função no espaço literário.

O discurso barroco utiliza recursos expressivos que podem caracterizar bem essa arte mestiça marcada por uma formação polifônica. Para tanto, destacamos o trabalho executado pelas alegorias, recursos que agregam ao texto nelidiano uma multiplicidade de vozes e sujeitos distintos. Salientamos na polifonia sua capacidade de aproximar e confrontar vozes diversas, sem propor a união ou apagamento da alteridade. Assim, o estudo da alegoria mostra-se útil pelo fato de representar o discurso da alteridade e responder às expectativas de um intelectual que se propõe a falar sobre essa América mestiça e pensar sobre seus problemas.

A alegoria, ao resgatar fragmentos do passado, traz não somente os restos de uma grande tradição, mas traz à tona a história de um povo que foi silenciado, deixado à margem do discurso oficial. O povo de Santíssimo representa um povo que foi violado, cuja história foi manchada, e, assim como os latino-americanos, sentem esse vazio como uma ferida não cicatrizada. Como se vê, a representação alegórica comporta uma multiplicidade de vozes, nela encontramos a tradição já consagrada em diálogo com as tradições locais. Além disso, há por detrás desse trânsito entre tradições o grito sufocado daqueles que foram esquecidos pela impositiva presença dos europeus, do mestiço cuja formação remete a um passado de dor e violência.

A alegoria trabalhada no romance esconde um discurso crítico válido para se pensar na formação histórica, cultural e identitária latino-americana, de forma que a desdobramos em duas metáforas que trazem importantes ações para formação da intelectualidade brasileira, a metáfora da navegação e a metáfora da construção. As duas

ações remetem a projetos utópicos que propõem a construção de uma referência histórica e cultural mais consolidada. Essas metáforas nos ajudam a pensar sobre a atividade do intelectual latino-americano que tem se deslocado com frequência e tem construído seus projetos literários a partir de um diálogo com a tradição canônica, sem se olvidar das tradições locais e populares.

Essa atitude de deslocamento nos fez remeter à sexta proposta de Piglia para o novo milênio, que indicava ser esse o desafio para o intelectual, deslocar-se em direção ao outro. Nesse sentido, a América mestiça adianta alguns passos, pois aprendeu a conviver com passados e identidades plurais, e está mais apta a acolher de forma mais solidária o outro, ou melhor, os outros.

A permanência do barroco mostra que a arte da contra-conquista ainda apresenta muito a contra-dizer, contra-pensar, contra-narrar em um ambiente marcado pela hegemonização do discurso e do saber. A arte dos deslocamentos tem promovido uma desestruturação da razão fundada nos princípios de pureza e homogeneidade, tem questionado o culto ao saber academicista, tem abalado o exclusivismo da *Literatura* como modelo de interpretação da realidade e do saber ocidental como modelo epistemológico. A arte dos deslocamentos tem obrigado a literatura a transitar pelas margens, a falar sobre e a partir de uma razão mestiça. Desse modo, a literatura (neo)barroca constrói um espaço alternativo para articular elementos das duas margens e afirmar uma identidade de trânsitos e mutações.

Como espaço alternativo, a literatura latino-americana propicia a construção de um não-lugar, que demarca uma presença constante em seus discursos. No entanto, esse espaço utópico não representa um evasão da realidade, conforme fizeram os utópicos portugueses no século XVI. É antes de tudo um projeto literário que desenha para o porvir uma possível subalternização do espaço literário, uma reformulação da literatura culta que tem ignorado outras formas de manifestação cultural. O não-lugar instauraria uma razão subalterna, ou mestiça, a qual não envolve a supervalorização da margem e negação do centro, pois o subalterno comporta em sua formação margem e centro juntamente.

O conceito da heterotopia mostrou ser bastante pertinente para a discussão levantada pela literatura neobarroca que sugere a quebra de velhos paradigmas nos campos social, cultural e político, os quais refletem séculos de dominação e repressão

da alteridade. A heterotopia formula a inauguração de novas construções teóricas, convidando a uma atitude que supera o falar contra, incentiva a elaboração de uma nova razão descentrada e não-hegemônica.

Ao mesmo tempo, a heterotopia lança o grande desafio de tentar definir os novos paradigmas, dos quais se espera a inauguração de uma nova fase baseada no encontro solidário de interesses e forças. Nesse sentido, os intelectuais latino-americanos parecem preparados para contribuir na fabricação de tal projeto, pois, conforme vimos assinalando, desde o início de sua formação foi impelido a uma negociação constante que se configurou na implantação do projeto utópico/civilizatório europeu. Por outro lado, o pensamento heterotópico pode auxiliar na elaboração de um projeto utópico latino-americano, de forma que a América Latina se liberta da sombra que o projeto utópico inaugural ainda representa.

O maior obstáculo, portanto, que se configura na atualidade concerne à realização do encontro. A emergência dos novos paradigmas pode representar dois caminhos opostos: mudanças efetivas e eficazes para a maioria ou a criação de um outro centro simplesmente. Dentro da perspectiva do encontro, muitos críticos elegem a razão subalterna/mestiça como o elemento transformador, pois seu desempenho já opera através da enfrentamento e do negociação.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Alice Pires de Aguiar. Nélida Piñon: fundação em tempo tríplice. In: AGUIAR, Maria Alice Pires. [et al]. **Letras em tese (Poesia, Teatro, Narrativa)**. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará e Centro cultural Banco do Brasil, 1995. p. 63-99.

ALONSO, Damaso. **Estudios y ensayos gongorianos**. Madrid: Biblioteca Românica Hispanica, Editorial Guedos, 1955.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Trad.: Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II – Áurea idade da áurea terra**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética da Dostoievski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

_____. **O Prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

BENJAMIM, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIM, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 114-119.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-234.

BEVERLEY, John. **Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco.** Fondo Editorial A.L.E.M.. Los Teques, Estado Miranda, 1997.

BORGES, Jorge Luis. O Escritor argentino e a tradição. In: _____. **Obras Completas.** Vol. 1. Rio: Globo, 2000. p. 288-298.

CALABRESE, Omar. **A Idade neobarroca.** Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMINA, Pero Vaz. **Grandes viagens marítimas portuguesas.** Porto. Sã da Costa. s/d.

CAMPOS, Haroldo de. **O Sequestro do barroco na formação da literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos.** 2ª. ed. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

CANCLINI, García Néstor. Noticias recientes sobre la hibridación. In: **Artelatina.** Rio de Janeiro: Aeroplano-MAM, 2000. p. 60-81.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** 3ª. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos (Orgs.). **Fábulas da iminência: ensaios sobre literatura e utopia.** Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, 2006.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana.** São Paulo: Perspectiva: FAFESP, 1998.

CLARIN. La brasileña Nélida Piñón ganó el Premio Príncipe de Asturias a las Letras. 16 de junio de 2005.

CORNEJO POLAR, Antonio. A Invenção das nações hispano-americanas – Reflexões a partir de uma relação textual entre o Inca e o Palma. In: _____. **O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas.** Trad. Jika Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 55-76

COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo brasileiro, 1994.

DELEUZE, Gilles, GATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **A dobra – Leibniz e o Barroco.** Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel.** Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **A farmácia de Platão.** Trad. Rogério Costa. 2ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIOGÈNE - Revue Internationale des Sciences Humanaines, n° 209, Janvier-Mars 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: _____. **Ensaio.** Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JUNIOR (org.). **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas.** São Paulo: Boitempo, 2004. p. 159-180.

FINAZZI_AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta – Construção do Outro e identidade nacional na literatura brasileira. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n° 1, Niterói: Abralic, 1991. p. 52-61.

_____. A invenção da ilha – tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil. In: **Rascunhos de História**, n° 5, Rio de Janeiro, Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1993. p. 1-20.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

FREUD, Sigmund. Lo Siniestro. In: _____. **Obras completas**. Trad. do alemão por Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid, 1981, p. 2483-2505.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergrafia Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HATSFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.

_____. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. 3ª. ed. Org. e Trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

JUNQUEIRA, Ivan (Coord.). **Escolas literárias no Brasil** – Tomo I. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento laminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFJG, 2003.

MILTON, Heloisa Costa. Barroco e neobarroco. In: **Conceitos de literatura e cultura**. 1ª. ed. Juiz de Fora e Niterói: UFJF e EDUFF, 2005. p. 55-81.

MORE, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Escala, 2005.

MORENO, César Fernández. **América Latina em sua literatura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NOVAES, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. (Org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro – Do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Rastros, restos e resíduos em Chicago. In: **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora. n° 5 – Julho/Dezembro 1999, p. 35-44.

_____. Relendo a poesia dos anos 70: O silêncio do índio e a poesia possível. In: PEREIRA, Terezinha Maria Scher; FARIA, Alexandre Graça (Org.). **Relendo a poesia dos anos 70 aos dias atuais**. Juiz de Fora: Edufjf, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: **Literatura e memória Cultura**. 2°. Congresso da Abralic: Anais. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991, v. 1, p. 60-66.

_____. Una propuesta para el nuevo milenio. In: **Margens**. Caderno de cultura, n° 2, outubro de 2001, Belo Horizonte.

PIÑON, Néida. **O presumível coração da América**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

_____. **Tebas do meu coração**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

_____. **Um escritor na biblioteca**. Curitiba, BPP/FCC, 1986.

_____. A paixão feminina pela palavra. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Jr. **Revista Língua Portuguesa**, n°. 7, 2006. p. 12-16.

_____. Uma escritora brasileira. Entrevista concedida a Luís Pimentel. **Jornal do Brasil**. 25 de setembro de 2005.

RICOUER, Paul. **Ideologia e Utopia**. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **A grande fala do Índio Guarani e A Catedral de Colônia**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. **Do Quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

_____. Sobre gestos, equívocos e uma carta. In: **Revista do Livro da Fundação Biblioteca Nacional**. n° 14, janeiro 2002. p. 69-79.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 3ª. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Editora Vega, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **A morte nos olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga Ártemis, Gorgó**. Trad. Clóvis Marques. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.