

Silviano Santiago

UMA LITERATURA NOS TRÓPICOS

Ensaio sobre dependência cultural

2ª edição

SBD-FFLCH-USP



220727

Poço

Rio de Janeiro - 2000

1 – O entre-lugar do discurso latino-americano

Para Eugenio e Sally

O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo.

ANTONIO CALLADO, *Quarup*

Antes de mais nada, tarefas negativas. É preciso se libertar de todo um jogo de noções que estão ligadas ao postulado de continuidade. [...] Como a noção de influência, que dá um suporte — antes mágico que substancial — aos fatos de transmissão e de comunicação.

MICHEL FOUCAULT, *Arqueologia do saber*

Montaigne abre o Cap. XXXI dos *Ensaio*s, capítulo em que nos fala dos canibais do Novo Mundo, com uma referência precisa à História grega. Esta mesma referência servirá também para nos inscrever no contexto das discussões sobre o lugar que ocupa hoje o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu. Escreve Montaigne:

Quando o rei Pirro entrou na Itália, logo depois de ter examinado a formação do exército que os Romanos lhe mandavam ao encontro, disse: "Não sei que bárbaros são estes (pois os gregos assim denominavam todas as nações estrangeiras), mas a disposição deste exército que vejo não é, de modo algum, bárbara."

verby
2.010
ep h
(p. 17)
estudo de
pontos
aplicados
(a
debits)

(p. 17)
subopijer:
O livro é
feito de
construção
2.010-11-20

A citação histórica em Montaigne, metafórica sem dúvida na medida em que anuncia a organização interna do capítulo sobre os antropófagos da América do Sul, ou mais precisamente do Brasil — a metáfora em Montaigne guarda em essência a marca do conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, entre Grécia e Roma, entre Roma e suas províncias, entre a Europa e o Novo Mundo etc. Por outro lado, as palavras do rei Pirro, ditadas por certa sabedoria pragmática, não chegam a esconder a surpresa e o deslumbramento diante de uma descoberta extraordinária: os bárbaros não se comportam como tais — conclui ele.

Na hora do combate, instante decisivo e revelador, no momento em que as duas forças contrárias e inimigas devem se perfilar uma diante da outra, arrancadas brutalmente de sua condição de desequilíbrio econômico, corporificadas sob a forma de presente e guerra, o rei Pirro descobre que os gregos sustentavam a arte militar dos estrangeiros, dos bárbaros, dos romanos. O desequilíbrio instaurado pelos soldados gregos, anterior ao conflito armado e entre os superiores causa de orgulho e presunção, é antes de mais nada propiciado pela defasagem econômica que governa as relações entre as duas nações. No momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade.

Segundo a citação extraída dos *Ensaio*s, ali onde se esperava uma *disposição do exército* delineada segundo os preceitos sobre os romanos espalhados entre os gregos, encontra-se uma armada bem organizada e que nada fica a dever aos povos civilizados. Libertamo-nos de um arrancão do campo da quantidade e do colonialismo, visto que a admiração do rei Pirro revela um compromisso inabalável com o julgamento de qualidade que ela inaugura. Apesar das diferenças econômicas e sociais, os dois exércitos se apresentam em equilíbrio no campo de batalha. Mesmo que não se apresentassem em equilíbrio, nunca é demais lembrar as circunstâncias inusitadas que cercam a morte do monarca grego a que se refere Montaigne. O acidente inesperado e fatal guarda, por sua atualidade, um aviso seguro para as poderosas nações militares de

hoje: Pirro, rei de Éfeso, “foi assassinado na tomada de Argos por uma velha senhora que lhe atirou uma telha na cabeça do alto de um telhado” — como nos informa deliciosamente o *Petit Larousse*.

Vamos falar do espaço em que se articula hoje a admiração do rei Pirro e de um provável processo de inversão de valores.

1.

Mas antes é preciso estabelecer certo número de distinções, de modo que se possa ao mesmo tempo limitar e precisar o nosso tópico. Analisemos, primeiro, por razões de ordem didática, as relações entre duas civilizações que são completamente estranhas uma a outra e cujos primeiros encontros se situam no nível da *ignorância* mútua. Desde o século passado, os etnólogos¹, no desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras “escravo” e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis. Essas expressões, aplicadas aos não-ocidentais, configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer.

Nesse sentido, Claude Lévi-Strauss nos fala de uma enquête de ordem psicossociológica empreendida pelos monges da Ordem de São Jerônimo. À pergunta se os índios eram capazes “de viver por eles próprios, como camponeses de Castilha”, a resposta negativa se impunha de imediato:

Na verdade, talvez seus netinhos possam; além do mais, os indígenas estão de tal modo entregues ao vício que ainda se pode

¹ Jacques Derrida, salientando a contribuição da etnologia de abalo da metafísica ocidental, comenta: “... a Etnologia só teve condições para nascer como ciência no momento em que se operou um descentramento: no momento em que a cultura européia [...] foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência.” E acrescenta: “Este momento não é apenas um momento do discurso filosófico [...]; é também um momento político, econômico, técnico etc.” *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 234.

duvidar da sua capacidade; como prova, evitam os espanhóis, recusam-se a trabalhar sem remuneração, mas levam a perversidade até o ponto de presentear os próprios bens; não admitem repudiar os companheiros que tiveram as orelhas decepadas pelos espanhóis. [...] Seria melhor para os índios que se transformassem em homens escravos do que continuassem a ser animais livres...²

Em visível contraste, os índios de Porto Rico, seguindo ainda as informações prestadas por Lévi-Strauss nos *Tristes trópicos*, se dedicam à captura de brancos com o intuito de os matar por imersão. Em seguida, durante semanas ficam de guarda em torno dos afogados para saber se eles se submetem ou não às leis de putrefação. Lévi-Strauss conclui não sem certa ironia:

[...] os brancos invocavam as ciências sociais, ao passo que os índios mostravam mais confiança nas ciências naturais; enquanto os brancos proclamavam que os índios eram animais, estes limitavam-se a supor que os primeiros fossem deuses. Ignorância por ignorância, a última atitude era, certamente, mais digna de homens (p. 83).

A violência é sempre cometida pelos índios por razões de ordem religiosa. Diante dos brancos, que se dizem portadores da palavra de Deus, cada um profeta a sua própria custa, a reação do indígena é a de saber até que ponto as palavras dos europeus traduziam a verdade transparente. Pergunto-me agora se as experiências dos índios de Porto Rico não se justificariam pelo zelo religioso dos missionários. Estes, em sucessivos sermões, pregavam a imortalidade do verdadeiro Deus, da ressurreição de Cristo — os índios, em seguida, tornavam-se sequeiros de contemplar o milagre bíblico, de provar o mistério religioso em todo seu esplendor de enigma. **A prova do poder de Deus deveria se produzir menos pela assimilação passiva da palavra cristã do que pela visão de um acontecimento verdadeiramente milagroso.**

Nesse sentido, encontramos informações preciosas e extraordinárias na carta escrita ao rei de Portugal por Pero Vaz

² *Tristes Tropiques*. Paris, Plon, 1955, p. 82.

de Caminha. Segundo o testemunho do escrivão-mor, os índios brasileiros estariam *naturalmente* inclinados à conversão religiosa³, visto que, de longe, *imitavam* os gestos dos cristãos durante o santo sacrifício da missa. A imitação — imitação totalmente epidérmica, reflexo do objeto na superfície do espelho, ritual privado de palavras —, eis o argumento mais convincente que o navegador pôde enviar a seu rei em favor da inocência dos indígenas. Diante dessas figuras vermelhas que macaqueiam os brancos, caberia perguntar se eles não procuravam chegar ao êxtase espiritual pela duplicação dos gestos. Não acreditariam também que poderiam encontrar o deus dos cristãos ao final dos “exercícios espirituais”, assim como os índios de Porto Rico teriam se ajoelhado diante do espanhol afogado que tivesse escapado à putrefação?

Entre os povos indígenas da América Latina a palavra européia, pronunciada e depressa apagada, perdia-se em sua imaterialidade de voz, e nunca se petrificava em signo escrito, nunca conseguia instituir em *escritura* o nome da divindade cristã. Os índios só queriam aceitar como moeda de comunicação a *representação* dos acontecimentos narrados oralmente, enquanto os conquistadores e missionários insistiam nos benefícios de uma conversão milagrosa, feita pela assimilação passiva da doutrina transmitida oralmente. Instituir o nome de Deus equivale a impor o código lingüístico no qual seu nome circula em evidente transparência.

Colocar junto não só a representação religiosa como a língua européia: tal foi o trabalho a que se dedicaram os jesuítas e os conquistadores a partir da segunda metade do século XVI no Brasil. As representações teatrais, feitas no interior das tabas indígenas, comportam a *mise-en-scène* de um episódio do *Flos Sanctorum* e um diálogo escrito metade em português e a outra metade em tupi-guarani, ou, de maneira mais precisa, o texto em português e sua tradução em tupi-guarani. Aliás, são numerosas as testemunhas que insistem em assinalar o *realismo* dessas representações teatrais. Um padre jesuíta, Cardim, nos diz que, diante do quadro vivo do martírio de São Sebastião, patrono da cidade do Rio de Janeiro, os especta-

³ Consultar nosso artigo “A palavra de Deus”, na revista *Barroco*, nº 3, 1970.

Com-...
é dizado
duro e l2
20-1-12-10-11
p. 11-12
(Índio: no 2 l2
20-1-12-10-11
avul,
quase hecho)

dores não podiam esconder a emoção e as lágrimas. A doutrina religiosa e a língua européia contaminam o pensamento selvagem, apresentam no palco o corpo humano perfurado por flechas, corpo em tudo semelhante a outros corpos que, pela causa religiosa, encontravam morte paralela. Pouco a pouco, as representações teatrais propõem uma substituição definitiva e inexorável: de agora em diante, na terra descoberta, o código lingüístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu.

Evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua. Como dizia recentemente Jacques Derrida: "O signo e o nome da divindade têm o mesmo tempo e o mesmo lugar de nascimento."⁴ Uma pequena correção se impõe na última parte da frase, o suplemento de um prefixo que visa a atualizar a afirmativa "...o mesmo tempo e o mesmo lugar de renascimento".

Esse renascimento colonialista — produto reprimido de uma outra Renascença, a que se realizava concomitantemente na Europa — à medida que avança apropriada o espaço sócio-cultural do Novo Mundo e o inscreve, pela conversão, no contexto da civilização ocidental, atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social do primogênito. A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. É assim que vemos nascer por todos os lados essas cidades de nome europeu cuja única originalidade é o fato de trazerem antes do nome de origem o adjetivo "novo" ou "nova":

⁴ De la Grammatologia. Paris, Minuit, 1967, p. 25. (Tradução brasileira: Grammatologia, São Paulo, Perspectiva, 1973.)

New England, Nueva España, Nova Friburgo, Nouvelle France etc. À medida que o tempo passa esse adjetivo pode guardar — e muitas vezes guarda — um significado diferente daquele que lhe empresta o dicionário: o *novo* significa bizarramente fora de moda, como nesta bela frase de Lévi-Strauss: "Les tropiques sont moins exotiques que démodés" (p. 96).

O neocolonialismo, a nova máscara que aterroriza os países do Terceiro Mundo em pleno século XX, é o estabelecimento gradual num outro país de valores rejeitados pela metrópole, é a exportação de objetos fora de moda na sociedade neocolonialista, transformada hoje no centro da sociedade de consumo. Hoje, quando a palavra de ordem é dada pelos tecnocratas, o desequilíbrio é científico, pré-fabricado; a inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito. Consultemos de novo Montaigne:

Eles são selvagens, assim como chamamos selvagens os frutos que a natureza, por si só e pelo seu progresso habitual, produziu; quando, na verdade, são os que alteramos por meio de nosso artifício e desviamos da ordem natural é que realmente deveríamos chamar selvagens. Nos primeiros são vivas e vigorosas as verdadeiras, mais úteis e naturais virtudes e propriedades, as quais abastardamos nestes outros na medida em que apenas os acomodamos ao deleite do nosso gosto corrompido.

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone — uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. Caminho percorrido ao inverso do percorrido pelos colonos. Estes, no desejo de exterminar a raça indígena, recolhiam nos hospitais as roupas infeccionadas das vítimas de varíola para dependurá-las com outros presentes nos atalhos freqüentados pelas tribos. No novo e infatigável movimento de oposição — de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores —,

Cópia
simulacro
original
origem

A noção
de
unidade

uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código lingüístico e o código religioso. Esses códigos perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*⁵: estes dois conceitos perdem o contorno exato de 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. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia — silêncio —, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinala sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta dese-

⁵ Em artigo de significativo título “Sol da meia-noite”, publicado em 1945, Oswald de Andrade detectava por detrás da Alemanha nazista os valores de *unidade* e *pureza*, e em seu estilo típico comentava com rara felicidade: “A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. É preciso ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting pot* do futuro. Precisa mulatizar-se.” *Ponta de lança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 62.

jada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.

2.

Se os etnólogos são os verdadeiros responsáveis pela desmistificação do discurso da História, se contribuem de maneira decisiva para a recuperação cultural dos povos colonizados, dissipando o véu do imperialismo cultural — qual seria pois o papel do intelectual hoje em face das relações entre duas nações que participam de uma mesma cultura, a ocidental, mas na situação em que uma mantém o poder econômico sobre a outra? Se os etnólogos ressuscitaram por seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador — como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências? Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença?

Essas perguntas não poderão ter uma resposta fácil ou agradável, pelo fato mesmo de que é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências. Porque certos professores universitários falam em nome da objetividade, do conhecimento enciclopédico e da verdade científica, seu discurso crítico ocupa um lugar capital entre outros discursos universitários. Mas é preciso que agora o coloquemos em seu verdadeiro lugar. Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta

de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola.

A fonte torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos de seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental. É-lhe preciso, além do mais, dominar esse movimento ascendente de que fala o crítico e que poderia inscrever seu projeto no horizonte da cultura ocidental. O lugar do projeto parasita fica ainda e sempre sujeito ao campo magnético aberto pela estrela principal e cujo movimento de expansão esmigalha a originalidade do outro projeto e lhe empresta *a priori* um significado paralelo e inferior. O campo magnético organiza o espaço da literatura graças a essa força única de atração que o crítico escolhe e impõe aos artistas — este grupo de corpúsculos anônimos que se nutre da generosidade do chefe de escola e da memória enciclopédica do crítico.

Seja dito entre parênteses que o discurso crítico que acabamos de delinear em suas generalidades, não apresenta em essência diferença alguma do discurso neocolonialista: os dois falam de economias deficitárias. Aproveitemos o parêntese e acrescentemos uma observação. Seria necessário algum dia escrever um estudo psicanalítico sobre o prazer que pode transparecer no rosto de certos professores universitários quando

descobrem uma influência, como se a *verdade* de um texto só pudesse ser assinalada pela dívida e pela imitação. Curiosa verdade essa que prega o amor da genealogia. Curiosa profissão essa cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma idéia roubada, de uma imagem ou palavra pedidas de empréstimo. A voz profética e canibal de Paul Valéry nos chama:

Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.

Fechemos o parêntese.

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença. O escritor latino-americano — visto que é necessário finalmente limitar nosso assunto de discussão — lança sobre a literatura o mesmo olhar malévolos e audacioso que encontramos em Roland Barthes em sua recente leitura-escritura de *Sarrasine*, este conto de Balzac incinerado por outras gerações. Em *S/Z*, Barthes nos propõe como ponto de partida a divisão dos textos literários em textos *legíveis* e textos *escrevíveis*, levando em consideração o fato de que a *avaliação* que se faz de um texto hoje esteja intimamente ligada a uma “prática e esta prática é a da escritura”. O texto legível é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior de seu fechamento. Os outros textos, os *escrevíveis*, apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos:

remeter cada texto, não a sua individualidade, mas a seu jogo

leitura
Z
S/Z
&
Barthes
Nada

— nos diz Barthes. Portanto, a leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela o convida à práxis. Citemos de novo Barthes:

que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, afirmar como uma força neste mundo que é o meu?

Esta interrogação, reflexo de uma assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga, é semelhante à que fazem há muito tempo os escritores de uma cultura dominada por uma outra: suas leituras se explicam pela busca de um texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização de sua própria escritura. Tais escritores utilizam sistematicamente a digressão, essa forma mal integrada do discurso do saber, como assinala Barthes. A segunda obra é pois estabelecida a partir de um compromisso feroz com o *déjà-dit*, o já-dito, para empregar uma expressão recentemente cunhada por Michel Foucault na análise de *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert. Precisemos: com o já-escrito.

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha *sobre* outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra. Nesse sentido, as críticas que muitas vezes são dirigidas à alienação do escritor latino-americano, por exemplo, são inúteis e mesmo ridículas. Se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida. Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira,

e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível. O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura *sobre* outra escritura. A segunda obra, já que ela em geral comporta uma crítica da obra anterior, impõe-se com a violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano. A propaganda torna-se eficaz porque o texto fala a linguagem de nosso tempo.

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fasci- nam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. Sartre descreveu admiravelmente essa sensação, a aventura da leitura, quando nos fala de suas experiências de menino na biblioteca familiar:

As densas lembranças e a doce insensatez das crianças camponesas em vão as procuraria em mim. Nunca esburaquei a terra nem procurei ninhos, não colecionei plantas nem joguei pedras nos passarinhos. No entanto, os livros foram meus passarinhos e meus ninhos, meus animais de estimação, meu estábulo e meu campo...

Como o signo se apresenta muitas vezes numa língua estrangeira, o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas. Durante o processo de tradução, o imaginário do escritor está sempre no palco, como neste belo exemplo pedido de empréstimo a Julio Cortázar.

O personagem principal de *62 Modelo para armar*, de nacionalidade argentina, vê desenhada no espelho do restaurante parisiense em que entrou para jantar esta frase mágica: "Je voudrais un château saignant." Mas em lugar de reproduzir a frase na língua original, ele a traduz imediatamente para o espanhol: "Quisiera un castillo sangriento." Escrito no espelho e apropriado pelo campo visual do personagem latino-americano, *château* sai do contexto gastronômico e se inscreve no contexto feudal, colonialista, a casa onde mora o senhor, *el castillo*. E o adjetivo, *saignant*, que significava apenas a preferência ou o gosto do cliente pelo bife malpassado, na pena do escritor argentino, *sangriento*, torna-se a marca evidente de um ataque, de uma rebelião, o desejo de ver o *château*, o *castillo* sacrificado, de derrubá-lo, a fogo e sangue. A tradução do significante avança um novo significado — e, além disso, o signo lingüístico nuclear (*château*) abriga o nome daquele que melhor compreendeu o Novo Mundo no século XIX: René de Chateaubriand. Não é por coincidência que o personagem de Cortázar, antes de entrar no restaurante, tinha comprado o livro de um outro viajante infatigável, Michel Butor, livro em que este fala do autor de *René* e de *Atala*. E a frase do freguês, pronunciada em toda sua inocência gastronômica, "je voudrais un château saignant", é percebida na superfície do espelho, do dicionário, por uma imaginação posta em trabalho pela leitura de Butor, pela situação do sul-americano em Paris, "quisiera un castillo sangriento".

É difícil precisar se é a frase ouvida ao acaso que atrai a atenção do sul-americano, ou se ele a vê porque acaba de levantar os olhos do livro de Butor. Em todo caso, uma coisa é certa: as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo.

Do livro ao espelho, do espelho ao pedido do freguês glutão, de *château* à sua tradução, de Chateaubriand ao escritor sul-americano, do original à agressão — nessas transformações⁶, realizadas, na ausência final de movimento, no desejo

⁶ Seguimos de perto os ensinamentos de Derrida com relação ao problema da tradução dentro dos pressupostos gramatológicos: "Nos limites em que ela é possível ou pelo menos PARECE possível, a tradução pratica a diferença entre significado e

tornado coágulo, escritura —, ali se abre o espaço crítico por onde é preciso começar hoje a ler os textos românticos do Novo Mundo. Nesse espaço, se o significante é o mesmo, o significado circula uma outra mensagem, uma mensagem invertida. Isolemos, por comodidade, a palavra *índio*. Em Chateaubriand e muitos outros românticos europeus, este significante torna-se a origem de todo um tema literário que nos fala da evasão, da viagem, desejo de fugir dos contornos estreitos da pátria européia. Rimbaud, por exemplo, abre seu longo poema "Bateau Ivre" por uma alusão aos "peles-vermelhas barulhentos", que anuncia em seu frescor infantil o grito de rebelião que se escutará ao final do poema: "Je regrette l'Europe aux anciens parapets." Aquele mesmo significante, porém, quando aparece no texto romântico americano, torna-se símbolo político, símbolo do nacionalismo que finalmente eleva sua voz livre (aparentemente livre, como infelizmente é muitas vezes o caso), depois das lutas da independência. E se entre os europeus aquele significante exprime um desejo de expansão, entre os americanos, sua tradução marca a vontade de estabelecer os limites da nova pátria, uma forma de contração.

Paremos por um instante e analisemos de perto um conto de Jorge Luis Borges, cujo título é já revelador das nossas intenções: "Pierre Menard, autor del *Quijote*." Pierre Menard, romancista e poeta simbolista, mas também leitor infatigável, devorador de livros, será a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue. Os projetos literários de Pierre Menard foram de início classificados com zelo por Mme. Bachelier: são os escritos publicados durante sua vida e lidos com prazer por seus admiradores. Mas Mme. Bachelier deixa de incluir na bibliografia de Menard, nos diz o narrador do conto, o mais absurdo e o mais ambicioso

significante. Mas se essa diferença nunca é pura, a tradução não o é menos, e será preciso substituir a noção de tradução pela noção de TRANSFORMAÇÃO, transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro." *Positions*. Paris, 1972, p. 31.

de seus projetos, reescrever o *Dom Quixote*: “Não queria compor um outro *Quixote* — o que é fácil —, mas o *Quixote*.” A omissão perpetrada por Mme. Bachelier vem do fato de que não consegue *ver* a obra *invisível* de Pierre Menard — nos declara o narrador do conto —, aquela que é “subterrânea, a interminavelmente heróica, a sem-igual”. Os poucos capítulos que Menard escreve são invisíveis porque o modelo e a cópia são idênticos; não há diferença alguma de vocabulário, de sintaxe, de estrutura entre as duas versões, a de Cervantes e a outra, a cópia de Menard. A obra invisível é o paradoxo do segundo texto que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor.

O segundo texto pode no entanto ser *visível*, e é assim que o narrador do conto pôde incluir o poema “Le Cimetière Marin”, de Paul Valéry, na bibliografia de Menard, porque na transcrição do poema os decassílabos de Valéry se transformam em alexandrinos. A agressão contra o modelo, a transgressão ao modelo proposto pelo poema de Valéry situa-se nessas duas sílabas acrescentadas ao decassílabo, pequeno suplemento sonoro e diferencial que reorganiza o espaço visual e silencioso da estrofe e do poema de Valéry, modificando também o ritmo interno de cada verso. A originalidade, pois, da obra *visível* de Pierre Menard reside no pequeno suplemento de violência que instala na página branca sua presença e assinala a ruptura entre o modelo e sua cópia, e finalmente situa o poeta em face da literatura, da obra que lhe serve de inspiração. “Le lion est fait de mouton assimilé.”

Segundo Pierre Menard, se Cervantes para construir seu texto não tinha “rejeitado a colaboração do acaso”, o escritor argentino tinha “contraído o misterioso dever de reconstituir literalmente sua obra espontânea”. Há em Menard, como entre os escritores latino-americanos, a recusa do “espontâneo” e a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente, e talvez já seja tempo de sugerir como imagem reveladora do trabalho subterrâneo e interminavelmente heróico o título mesmo da primeira parte da coletânea de contos de Borges: “O jardim das veredas que se bifurcam.” A literatura, o jardim; o trabalho do escritor — a escolha consciente diante de cada

esp. g. p. h.
de
Menard

bifurcação e não uma aceitação tranqüila do acaso da invenção. O conhecimento é concebido como uma forma de produção. A assimilação do livro pela leitura implica já a organização de uma práxis da escritura.

O projeto de Pierre Menard recusa portanto a liberdade total na criação, poder que é tradicionalmente delegado ao artista, elemento que estabelece a identidade e a diferença na cultura neocolonialista ocidental. A liberdade, em Menard, é controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados é vigiada de perto pelas forças da metrópole. A presença de Menard — diferença, escritura, originalidade — instala-se na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta.

A originalidade do projeto de Pierre Menard, sua parte visível e escrita, é consequência do fato de ele recusar aceitar a concepção tradicional da invenção artística, porque ele próprio nega a liberdade total do artista. Semelhante a Robert Desnos, ele proclama como lugar de trabalho as “formas prisões” (*formes prisons*). O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível torna-se *silêncio* em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é ausência no modelo. Citemos uma última vez Pierre Menard:

Meu jogo solitário é regido por duas leis diametralmente opostas. A primeira me permite ensaiar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda me obriga a sacrificá-las ao texto “original”...

O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando. O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto. Nesse sentido, a técnica de leitura e de produção dos escritores latino-ameri-

canos parece com a de Marx, de que nos falou recentemente Louis Althusser. Nossa leitura é tão *culpada* quanto a de Althusser, porque estamos lendo os escritores latino-americanos “observando as regras de uma leitura cuja impressionante lição nos é dada na própria leitura que fazem” dos escritores europeus. Citemos de novo Althusser:

Quando lemos Marx, de imediato estamos diante de um *leitor*, que diante de nós e em voz alta lê: [...] lê Quesnay, lê Smith, lê Ricardo etc. [...] para se apoiar sobre o que disseram de exato e para criticar o que de falso disseram...

A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será o objeto. O campo teórico contradiz os princípios de certa crítica universitária que só se interessa pela parte *invisível* do texto, pelas dívidas contraídas pelo escritor, ao mesmo tempo que ele rejeita o discurso de uma crítica pseudomarxista que prega uma prática primária do texto, observando que sua eficácia seria consequência de uma leitura fácil. Estes teóricos esquecem que a eficácia de uma crítica não pode ser medida pela preguiça que ela inspira; pelo contrário, ela deve descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo. A leitura fácil dá razão às forças neocolonialistas que insistem no fato de que o país se encontra na situação de colônia pela preguiça de seus habitantes. O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para turismo cultural.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.

março de 1971

2 – Retórica da verossimilhança*

Admiro como alguém pode mentir pondo a razão do seu próprio lado.

JEAN-PAUL SARTRE

[...] toda retórica visa a superar a dificuldade do discurso sincero.

ROLAND BARTHES

1.

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas. Certa crítica que se fazia à monotonia da obra de Machado, à repetição em seus romances e contos de certos temas e episódios, ocasionando desgaste emocional por parte do leitor (ou do crítico impressionista), tem de ser também urgentemente revista. Afirmações como esta de Augusto Meyer:

[Machado] ganha muito em ser lido aos trechos, ou a largos intervalos de leitura, para que o esquecimento relativo ajude a sentir, não a inércia da repetição e os lados fracos, mas a graça original dos melhores momentos¹.

* Parte deste trabalho foi lida na conferência anual da “Modern Language Association”, em dezembro de 1968. Prolonga ele idéias desenvolvidas em dois artigos anteriores, “Ode, conto, romance” e “Machado de Assis, 1872”, publicados no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* (4/1, 18/1 e 31/5 de 1969). As citações de Machado foram extraídas da *Obra completa*, publicada pela Editora Aguilar.

¹ Prefácio a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Melhoramentos, s/d, p. 17