

2

Afinando vozes

A título de apresentação de um referencial teórico inicial, desenvolveremos, neste capítulo, reflexões sobre questões que se encontram na base dos argumentos que pretendemos defender.

Desta forma, se nosso objetivo é investigar processos de leitura e escrita de alteridades na prosa de ficção, não poderíamos deixar de abordar problematizações referentes às instâncias do narrador e do personagem, portadores essenciais das vozes que se dão a ler nos textos. Para tanto, tomaremos por base sobretudo textos teóricos do campo da teoria da literatura.

De forma complementar, evocaremos algumas discussões epistemológicas da área da antropologia, no que concerne às problematizações sobre os procedimentos da escrita etnográfica. Desse modo, pretendemos ampliar nosso suporte teórico para a abordagem dos procedimentos de leitura e escrita do *eu* e do *outro* na prosa de ficção.

Com base na interseção de informações entre esses dois campos do conhecimento, apresentaremos a proposição de um conceito-síntese de nossa argumentação: a presença de *voces etnográficas* nos textos ficcionais.

2.1 Antecedentes

Can the subaltern speak?
Gayatri Spivak

Para começarmos a demonstrar os alicerces da argumentação que pretendemos desenvolver em nosso trabalho, faz-se necessário retomar uma reflexão de Silviano Santiago do final da década de 1970. Trata-se do artigo “Vale quanto pesa”, publicado em 1978.

Como base de sua argumentação, o autor assinala a existência de um problema crucial que afeta produtor e receptor da literatura brasileira do século XX: a vinculação a um papel social marcado por um “cosmopolitismo burguês”, típico de uma classe média ao mesmo tempo sofisticada e conservadora, petulante e cosmopolita. Se escritor e leitor encontram-se presos aos limites dessa classe média, a literatura endógena produzida e lida nesse circuito, além de carecer de edições e público mais amplos, torna-se fechada quanto ao aspecto temático, apresenta-se como uma literatura “cínica”, à medida que

/.../ o discurso ficcional é a réplica (no duplo sentido: cópia e contestação) do discurso de uma classe social dominante, que quer se enxergar melhor nos seus acertos e desacertos, que quer se conhecer a si mesma melhor, saber por onde anda e por onde anda o país que governa ou governava, que se quer consciente das suas ordens e desordens, ou ainda da sua perda gradual e crescente de prestígio e poder face a novos grupos ou a transformações modernizadoras na sociedade¹.

¹ SANTIAGO, Silviano. “Vale quanto pesa”. In: **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982, p. 27.

A pergunta que se impõe naturalmente é: como romper esse círculo que não permite a presença de outras vozes senão a de um discurso burguês na literatura brasileira?

Como bem assinala Silviano Santiago, a busca de respostas para essa questão implica o risco de se valorizar erroneamente uma postura populista, procedimento este equivocado porque se configura como uma solução não duradoura e meramente paliativa diante do problema da ausência de vozes subalternas na produção e na recepção artística. Isto porque o veículo de difusão da produção de caráter populista – como os movimentos da década de 1930, ou o CPC, três décadas depois – continua sendo elitizado, burguês e inacessível: o livro. A literatura continua, portanto, cínica, posto que não atinge de forma plena aquelas camadas cujas vozes, artificialmente, estão reproduzidas em suas páginas.

Como alternativa ao populismo, Santiago propõe uma postura mais eficaz e duradoura, porque menos imediatista: o engajamento político. Este engajamento é aquela postura que se debruça sobre questões mais profundas e menos imediatas que possam conduzir ao questionamento sobre problemas sociais, políticos e econômicos que afetam não só leitor e escritor de forma sincrônica, mas também permitam refletir sobre processos históricos individuais e coletivos que se apresentem como relevantes para a compreensão da constituição histórica de nosso país.

O exemplo mais nítido desse tipo de postura é, segundo o autor, a prosa modernista de caráter memorialista, que, apesar de seu limitado poder de penetração social e de “eficiência sócio-política”, exerceu um importante papel de engajamento político, já que

Configurado como obra formalmente universal e moderna /.../ o romance brasileiro modernista buscou consciente ou inconscientemente a sua postura ideológica mais avançada no discurso ficcional memorialista, como a dizer que a aventura individual, pela sua rebeldia social e audácia política, pela sua fuga e desrespeito da norma burguesa, pela sua ambição de ser exemplo e modelo autêntico de individualismo em regimes autoritários, seria digna da curiosidade e interesse dos seus pares.²

Emerge, porém, dessa constatação, um paradoxo crucial que afeta toda a produção modernista: por um lado, existe um projeto ético e estético de rupturas, de dessacralização, anti-burguês, ávido por contemplar formas e temas não canônicos de expressão artística, disposto a atualizar discursos retrógrados, a redefinir posturas político-ideológicas conservadoras, enfim, todo um projeto de releitura e refundação identitária, que contemplaria vozes até então excluídas; por outro lado, todo esse projeto emana daquela mesma elite burguesa que, salvo raras exceções, sempre foi a produtora e consumidora dos discursos artísticos em nosso país.

Atento a esse paradoxo, Silviano Santiago chama a atenção para o fato de que “o personagem-intelectual, narrador muitas vezes, central e remanescente sempre, entre Proust e Marx, encontra-se presente nos romances já citados”³, isto é, naqueles romances de cunho memorialista apontados como possível elemento de ruptura da expressão literária cínica.

Instaura-se, com essa constatação, uma problemática ainda hoje crucial, e a cada dia mais polêmica, no tocante à definição e valoração dos discursos presentes no texto literário. De um lado, há uma elite que, ao longo de nossa história, foi detentora das instâncias de produção, mediação

² Op. cit., p. 28

³ Idem, p. 29.

e recepção da expressão artística e intelectual, gerando, no mais das vezes, uma produção que, mesmo comprometida com causas ditas sociais, revelou-se endógena e autocentrada, chegando ao artificialismo e ao cinismo; de outro, um enorme contingente de excluídos, cujos discursos, por questões sociais, políticas e econômicas, não se fazem expressar pelo veículo “livro”, portanto não se fazendo ouvir.

Como alternativa a esse discurso ainda elitizado produzido pelo narrador-intelectual, Santiago aponta a estratégia daqueles autores capazes de relativizar a força discursiva intelectual em suas narrativas, movendo tais personagens para um outro nível, secundário, posto que se tornam como que “ouvintes-anotadores” de um discurso outro – este sim, não mais preso aos limites daquela classe média burguesa. O exemplo mais nítido desse procedimento narrativo seria a construção de *Grande sertão: veredas*, obra em que

“De repente, uma voz não ouvida faz-se presente: ‘O senhor ... **Me dê um silêncio.** Eu vou contar.’ Furtando-se, em significativo deslocamento, àquela voz abrangente e indiferente do discurso memorialista, senhorial e culto, sobressai o grande romance de Guimarães Rosa.”⁴ (grifo nosso)

Há que se observar a necessidade de o intelectual silenciar-se para ceder lugar a um outro discurso, no caso de um jagunço, habitante de um espaço diferente daquele em que em geral se encontram os círculos elitizados produtores de literatura, o que trará para o texto a voz desse outro lugar. O silêncio, entretanto, não é completo – e mesmo que o fosse não deixaria de ser significativo, como bem demonstram os teóricos da análise

⁴ Idem, p. 30.

do discurso, defensores de que os silêncios têm tanto valor significativo quanto os falares. O intelectual, portanto, ainda que “silencioso”, não se apaga totalmente da narrativa:

Torna-se pertinente assinalar que o lugar ocupado no discurso anterior pelo narrador-intelectual, agora se encontra preenchido por alguém que obedece e desobedece ao mando do senhor, o jagunço Riobaldo. Riobaldo que apenas pode falar, e fala "em ignorância" a este "senhor" que a todo momento aflora silencioso na narrativa. Com isso, passa o intelectual, cidadão e dono da cultura ocidental, a ser apenas ouvinte e escrevente, habitando o espaço textual - não com o seu enorme e inflado eu - mas com o seu silêncio. O intelectual é o escrivão de "idéias instruídas", que só pode pontuar o texto de Riobaldo, como diz a psicanálise e o próprio narrador: "Conforme foi. Eu conto; **o senhor me ponha ponto**".⁵ (grifo nosso)

Cabe ao intelectual, como se vê, ainda “pontuar” de certa forma o discurso alheio. Vale ressaltar aqui a polissemia do verbo *pontuar*, que pode ser lido em pelo menos três sentidos diversos nesse contexto: atuar como escrivão do discurso de Riobaldo, transformando sua voz em palavras, e entre elas empregando os sinais de pontuação necessários; fazer-se presente no discurso de Riobaldo, entendendo-se, assim, que, por mais que se trate do discurso de um jagunço, este está *pontuado* pela voz do intelectual ouvinte; delimitar os limites da voz do jagunço, pôr-lhe ponto, como que dizendo até aonde ele pode ir. Note-se que, em todos esses sentidos, configura-se um exercício de poder do “senhor” em relação ao jagunço, poder esse que lhe é atribuído pelo fato de pertencer a uma elite que traz consigo a capacidade de interferir no discurso daqueles que pertencem a uma classe menos favorecida. Por isso,

⁵ Idem, p. 31-32.

O deslocamento narrativo acima assinalado concorre para que a fala do jagunço se afirme sem a certeza do mando e sem a tranqüilidade do poder, certeza e tranqüilidade encontradas nos textos memorialistas senhoriais e cultos e que ele, Riobaldo, procura exaustivamente no seu interlocutor silencioso. O falar de Riobaldo se caracteriza sintomaticamente por um constante gaguejar de dúvidas e incertezas, cujo bom exemplo seria esta passagem: "O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso direito com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito". O "contar direito" não pertence ao dominado.⁶

Se por um lado o discurso de Riobaldo revela-se ainda titubeante devido a sua consciência de ter que passar pelo crivo de um ouvinte intelectual, por outro

assinala uma imprescindível e importante vertente dentro do discurso memorialista da classe dominante, pois aqui o intelectual apenas serve para colher o discurso do indivíduo não-citadino, do ser não-incorporado aos valores ditos culturais e europeizados da sociedade brasileira, do caboclo enfim.⁷

Distanciando-se, portanto, de um papel dominador na condução do discurso narrativo, silenciando, ainda que relativamente, sua própria voz em favor de outras vozes, externas ao ambiente citadino burguês e intelectualizado, o escritor brasileiro abre caminhos promissores para que se estabeleça uma postura efetivamente reflexiva engajada em nossa literatura, e não apenas momentos panfletários e discursos proselitistas de caráter populista.

Tendo chegado a esse ponto da reflexão, chamamos a atenção para os argumentos finais do artigo de Silviano Santiago, que muito contribuirão para a formatação das bases sobre as quais pretendemos construir nossa reflexão nessa tese: o fato de que o escritor, ao adotar essa perspectiva de

⁶ Idem, p. 33.

⁷ Idem, p. 34.

ouvinte e relator de vozes outras, aproxima seu trabalho da tarefa de um antropólogo, pois

Na medida em que o romancista apenas escuta a produção poética popular, apenas quer servir de veículo para que esta manifestação não-privilegiada se faça ouvir longe do local de enunciação, servindo de alerta para o nosso esquecimento cultural e de riqueza para a literatura, é que seu trabalho se assemelha ao de um antropólogo.⁸

Assim, em *Grande sertão: veredas*, *Macunaíma*, ou *Maíra*, exemplos elencados por Silviano Santiago, há um processo de distanciamento da cultura e dos valores da classe média burguesa dominante, assim como de seu discurso, à medida que seu representante no plano literário – o narrador-intelectual – afasta-se, abrindo espaço para que outros discursos possam fazer-se ouvir, assim como num texto etnográfico, em que a voz do antropólogo tenta afastar-se para que o leitor depare com outros discursos. Vale ressaltar, ainda uma vez que, assim como na literatura, no texto etnográfico também não há o apagamento da voz intelectual, como procuramos demonstrar com o exemplo de Guimarães Rosa. Entretanto, ainda que com limitações,

É neste entrecruzar de discursos, já que é impossível apagar o discurso europeu e não é possível esquecer mais o discurso popular, é neste entrecruzar de discursos que se impõe o silêncio do narrador-intelectual e que se abre a batalha da paródia e do escárnio, é aí que se faz ouvir o conflito entre o discurso do dominador e do dominado. É neste pouco pacífico **entrelugar** que o intelectual brasileiro encontra hoje o solo vulcânico onde desrecalcar todos os valores que foram destruídos pela cultura dos conquistadores. É aí que se constitui o texto-da-diferença, da diferença que fala das possibilidades (ainda) limitadíssimas de uma cultura popular preencher o lugar ocupado pela cultura erudita, apresentando-se finalmente como a legítima expressão brasileira. **É ainda neste entrelugar que o romancista vê no espelho, não a sua imagem**

⁸ Idem, p. 36.

refletida, mas a de um antropólogo. Um antropólogo que não precisa deixar o seu próprio país. E como tal, o romancista vive a mesma ambigüidade e a mesma contradição desse cientista social, tão bem expressa por Lévi-Strauss, em *Tristes Tropiques*: "Volontiers subversif parmi les siens et en rébellion contre les usages traditionnels, l'ethnographe apparait respectueux jusqu'au conservantisme, dès que la société envisagée se trouve être différente de la sienne".⁹ (grifos nossos)

Nesse momento, torna-se necessário evocar o artigo “Réquiem para aquarela do Brasil”, publicado por Luis Costa Lima no mesmo ano de 1978, e que tem como objetivo a interlocução com os argumentos de Silviano Santiago. O propósito daquele ensaísta é propor uma “pequena correção” ao argumento da “literatura fechada” de Santiago e acrescentar às conclusões deste um novo caminho.

Assim, se o problema central da literatura brasileira do século XX, destacado por Silviano Santiago, como vimos anteriormente, é o seu fechamento dentro dos limites produtivos e receptivos de uma classe média burguesa, Costa Lima apresenta a ressalva de que, em primeiro lugar, este não é um problema exclusivo da literatura brasileira, mas também afeta as produções européias:

/.../ Afinal de contas, as literaturas das nações capitalisticamente mais avançadas, as de expressão inglesa, alemã e francesa, formariam um círculo diferente? Seus produtores e receptores situam-se fora dos escalões médio e superior da burguesia? Há sem dúvida a considerar a possibilidade de relativa mobilidade social existente nestes países, que permite o acesso ao funil universitário de contingentes economicamente menos privilegiados. Mas esta mobilidade representa a entrada em cena de outros valores e expectativas, ou a anexação destes pelos valores burgueses, que assim, inclusive, melhor podem postular sua velha pretensão de universalidade?¹⁰

⁹ Idem, p. 39.

¹⁰ LIMA, Luiz Costa. “Réquiem para a aquarela do Brasil”. In: **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 125.

Dessa primeira “correção”, deriva a segunda, isto é, o fato de que a possibilidade de o leitor burguês efetivamente defrontar-se com o ponto de vista de outra classe só ocorre através de um artifício literário, de uma manobra discursiva promovida por um escritor que inevitavelmente estará preso à classe dominante. Para Costa Lima, a ruptura definitiva desse fechamento só pode ocorrer em situações de crise, de conflitos sociais que sejam capazes de promover rupturas na própria classe dominante, rompendo a homogeneidade inicial de seu discurso, de modo a gerar recepções distintas nos diversos setores que se formarão a partir da ruptura. O que, ainda segundo o autor, não se deu entre nós, e mesmo na Europa ocorreu poucas vezes ao longo da História.

Feitas as correções para demonstrar que “o jogo está previamente ganho [pela produção literária da classe média intelectualizada] e a expressão ‘antropológica’ não é menos fechadamente burguesa que a memorialista”¹¹ Costa Lima propõe um caminho complementar àqueles dois apontados por Silviano Santiago: trata-se do papel da loucura na ficção:

/.../ A loucura, a anormalidade ou qualquer que seja o nome que se prefira, torna-se o meio para, simultaneamente, rememorar a vida e fixar a presença de uma alteridade estranha. Este meio se realiza seja a partir da loucura propriamente dita, seja através de uma forma de linguagem. /.../ A loucura temática e/ou da linguagem permite que, na relação autor-leitor burgueses, a classe social de ambos se reconheça pela maneira como se mobiliza o cotidiano, pelas expectativas que encerra o dia dos personagens, até pelas referências modestas ao tempo de demora do ônibus, ao custo de vida, às conversas com os colegas de trabalho. A classe social reconhece-se através de um dos ‘seus’ que se desgarrou. Mas desgarrou-se como? Como classe e indivíduo se distanciaram a ponto de este tornar-se a metáfora do *outro*, no sentido antropológico?¹²

¹¹ Idem, p. 125.

¹² Idem, p. 127.

A indagação final é respondida, ao longo do artigo, com a análise dos romances *Armadilha para Lamartine* e *Quatro olhos*, através de um mapeamento dos processos de “afastamento” dos narradores, de posturas temáticas e discursivas “desajustadas” que esses narradores representam, cada um a seu modo. Sem a necessidade de retomar aqui essas análises, basta-nos identificar o cerne da interlocução que se estabelece entre os argumentos dos dois críticos em questão.

Embora um ensaísta apresente suas “pequenas correções” aos argumentos do outro, fica claro que suas proposições caminham numa mesma direção e, ao fim e ao cabo, convergem para um mesmo ponto. Se a preocupação central de ambos é identificar saídas para o problema do fechamento da literatura nos limites burgueses, suas respostas para o problema divergem apenas na superfície. O discurso da loucura apontado como alternativa de *afastamento*, de instauração do *desajuste* numa ordem vigente, seria diverso do *distanciamento* proposto anteriormente por Silviano Santiago? A presença de personagens loucos, abrindo lacunas na narrativa para a instauração de discursos não convencionais, seria diferente do *deslocamento* do foco narrativo verificado em *Grande sertão: veredas*? Cremos que não, que na verdade, em ambos os argumentos, estamos diante de uma mesma alternativa, qual seja a construção de um *entre-lugar* em que se possam imbricar – ainda que não de forma totalmente pacífica – discursos de diferentes indivíduos e grupos.

2.2 Deslocamentos

*Se o observarmos na perspectiva discursiva, o texto é um bólido de sentidos.
Ele ‘parte’ em inúmeras direções, em múltiplos planos significantes.*
Eni Orlandi – **Interpretação**

Neste ponto de nosso percurso, faz-se necessária a referência às argumentação de Ricardo Piglia, estabelecendo um diálogo com suas **Tres propuestas para el próximo milenio**, em cuja introdução o pensador argentino evoca a argumentação de Italo Calvino, propondo atualizá-la no seguinte sentido:

Y yo he pensado entonces para conversar con ustedes partir de esa cuestión que plantea Calvino y preguntarme cómo podríamos nosotros considerar esse problema **desde Hispanoamérica, desde la Argentina, desde Buenos Aires, desde un suburbio del mundo**. Como veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No cómo la ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Cómo vería esse problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar los valores que pueden persistir.¹³ (grifos nossos)

Os valores que podem resistir, na perspectiva de Piglia, são: 1) a noção de verdade como objeto político e horizonte de luta; 2) o exercício do deslocamento da linguagem, de permitir que esta se afaste do centro e também se debruce sobre o que chega do outro; 3) o compromisso da literatura com a clareza, no sentido de iluminar obscuridades deliberadas.

Pretendemos salientar o argumento de *deslocamento* proposto pelo escritor argentino, pois vislumbramos neste procedimento narrativo a síntese

¹³ PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milénio (y cinco dificultades)**. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2001, p. 12.

dos argumentos de Silviano Santiago e Costa Lima expostos na seção anterior, à medida que o propósito de ambos – apesar de pequenas divergências – não era outro senão demonstrar estratégias discursivas capazes de “deslocar” o narrador de seu espaço autocentrado, valorizando obras em que este exerce o papel de ouvinte e escrevente de discursos outros. Esta é também a proposta de Ricardo Piglia, ao sugerir uma espécie de função ética que deve permear o fazer narrativo que se afasta do centro e busca tecer seu discurso com elementos que chegam também das margens.

Ao elegermos o *deslocamento* como conceito-síntese de nossa argumentação até este momento, e considerando o movimento entre *centro* e *margens* embutido neste conceito, nossa argumentação é imediatamente conduzida ao vastíssimo escopo teórico que se tem construído nos últimos anos, convencionalmente reunido sob a epígrafe de “estudos culturais”.

Se por um lado este guarda-chuva teórico oferece possibilidades alentadoras para alguns calcanhares-de-Aquiles que atormentam há décadas, ou até mesmo séculos, os analistas – como conceituar centro e margens, arte erudita e popular, cânone e obras de consumo imediato – por outro apresenta riscos de simplificação exagerada, justamente por tematizar problemas de tamanha envergadura e complexidade.

Faz-se necessário, portanto, demonstrarmos desde já a cautela com que se deve pensar o conceito de *deslocamento* ora proposto.

Uma aplicação ingênua, porque redutora e simplista, levaria o analista a vislumbrar neste conceito um instrumento redentor no seguinte sentido: se o problema central da literatura brasileira – conforme já assinalado por Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e outros tantos críticos

não elencados aqui – é a necessidade de deslocar o foco de um grupo elitizado de produtores de arte para aquele outro grupo de excluídos, o problema estará solucionado a partir do momento em que se “dá a voz” a este segundo contingente, em que a fala das “margens” deixa a obscena e ganha a cena. O *deslocamento*, nesse raciocínio, seria entendido como um percurso teleológico, à medida que a literatura seria tanto mais perfeita quanto mais se distanciasse do centro e caminhasse em direção à margem.

Poupadas, neste momento, as discussões sobre os conceitos de “centro” e “margens”, que por si sós já seriam suficientes para desequilibrar a visão teleológica a que nos referimos, concentremo-nos, por ora, no risco de entender deslocamento como sinônimo de substituição. Substituir centro por margem, erudito por popular, ao contrário de oferecer caminhos sustentáveis, conduz, no mínimo, ao equívoco já apontado por Silviano Santiago, qual seja o risco do populismo. É fundamental enfatizar, portanto, que o exercício do deslocamento não pode ser entendido como mera substituição de um conjunto de valores por outro, sob pena de se incorrer em graves falhas conceituais.

Para não retomar o já exaustivo debate sobre **Quarto de despejo**¹⁴, – publicado há quase cinco décadas – tomemos episódios mais recentes para exemplificarmos o risco de equívocos a que nos referimos.

No artigo “As migrações, a tolerância e o intolerável”, datado do final dos anos de 1990, Umberto Eco propõe uma interessante definição para os conceitos de “imigração” e “migração”: ocorre imigração quando há movimentação de um grupo de indivíduos de um país para outro, em

¹⁴ JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ediouro, s/d.

quantidade irrelevante em relação à cepa original, e sob condições que podem ser controladas politicamente, programadas e aceitas; já a migração seria um fenômeno incontrolável, que ocorre quando um povo inteiro desloca-se de um território para outro, provocando mudanças radicais na cultura do território para onde migra. Após estabelecer a diferença, Eco salienta que devemos ter atenção especial às migrações, porque

Os fenômenos que a Europa tenta enfrentar agora como se fossem casos de imigração são, pelo contrário, casos de migração. **O Terceiro Mundo está batendo às portas da Europa, e entra mesmo se a Europa não estiver de acordo.** O problema não é mais decidir (como os políticos fingem acreditar) se estudantes com *xador* devem ser admitidas em Paris, ou quantas mesquitas podem ser construídas em Roma. O problema é que, no próximo milênio (e como não sou profeta não posso especificar a data), a Europa será um continente multiracial, ou se preferirem, “colorido”. **Se lhes agrada, assim será; se não, assim será da mesma forma.**¹⁵ (grifos nossos).

Ampliando um pouco mais a noção de migração de Eco, pensemos nesses movimentos de deslocamento não apenas entre povos distintos, mas entre grupos dentro de um mesmo território, dentro de uma mesma nação, ou seja, imaginemos espaços cuja ocupação era anteriormente pré-definida e que passam a ter seus limites rompidos por grupos que dele também desejam participar. Desloquemos a análise do cenário das fronteiras européias e passemos à realidade brasileira, em que se verificam grupos sociais, étnicos e econômicos prontos para o embate. Acrescentemos a isso a lembrança de que a arena do confronto pode não ser apenas as ruas, mas também o espaço discursivo, o texto literário, e chegamos à “Literatura marginal”. Não aquela de tempos idos, mas a bandeira sob a qual Ferréz

¹⁵ ECO, Umberto. “As migrações, a tolerância e o intolerável”. In: **Cinco escritos morais**. Trad. de Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 110.

organizou uma recente publicação de contos escritos por “excluídos” da cena literária, que traz como subtítulo: “talentos da escrita marginal”.

No prefácio – intitulado “Terrorismo literário” – o organizador adverte que

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa-grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque **não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.**¹⁶ (grifos nossos)

Para além da semelhança do ato de entrar sem bater, que assinalamos como fato aproximador entre os prognósticos de Eco sobre a realidade européia e a intenção dos “marginalizados” brasileiros, é preciso enfatizar o erro conceitual iminente que a leitura ingênua deste tipo de intenção de deslocamento pode ocasionar. Trata-se do que Leila Perrone-Moisés¹⁷ identifica como uma leitura precária das proposições de Derrida, cujas considerações sobre a “diferença” oferecem bases para os teóricos dos estudos culturais. Ocorre que algumas dessas análises ancoradas no filósofo francês, à medida que buscam caminhos idealistas e metafísicos, estabelecem dualismos hierárquicos propondo o privilégio de um discurso em relação a outro, contrariando pressupostos básicos do pensamento derridiano, ou seja,

¹⁶ FERRÉZ. (org) **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 10.

¹⁷ PERRONE-MOISÉS, Leila. “Desconstruindo os estudos culturais”. Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

muitos dos que invocam Derrida parecem não ter entendido bem o que é a “desconstrução”. Usam-na no sentido de uma crítica textual cuja base ideológica estaria assentada em sentidos previamente determinados, em termos morais, isto é, de um “bem” oposto a um “mal”, de “verdades” opostas a “mentiras”, de posições “politicamente corretas” opostas a posições “politicamente incorretas”. Assim, seria “desconstrutivo” qualquer ataque ao patriarcalismo, ao logocentrismo, ao eurocentrismo, ao colonialismo, ao racismo, etc. O resultado da leitura superficial e muitas vezes falseadora dos textos de Derrida, pelos culturalistas, é que, para combatê-los, muitas vezes seus opositores culpam a desconstrução, usando este termo de modo igualmente leviano. Assim, Derrida é duplamente traído: pelos culturalistas e pelos inimigos do culturalismo.¹⁸

Se, por um lado, existe a posição redutora de considerar válida a substituição de um discurso por outro, ao invés de analisar os meandros do jogo que entre eles se estabelece pela “diferença”, por outro lado pode decorrer daí um segundo equívoco, este relacionado à atribuição de valor artístico aos discursos produzidos pelas “minorias” que pretendem deslocar-se para o espaço do cânone.

Tomemos como exemplo um trecho do conto “A vingança de Brechó”, escrito por Dona Laura, apresentada por Ferréz em sua coletânea como escritora e porta-voz da sua comunidade na colônia de pescadores 2-3 em Pelotas, RS:

Operava-se a metamorfose. O menino apaixonado transformava-se em homem, alhures sabia que a colméia em questão recebia todo o zangão imoportérrio. Brechó, porém, não resistiu, armou um aranzel danado, e terminou num corpo-a-corpo com Januário, um moço bom de briga que foi nocauteado por Brechó. A partir daí, o negrinho ganhou o respeito da turma e até uma certa admiração por parte da índia. Era o florescer da primavera, quando os raios de sol infiltram-se com veemência entre a galharada verdoenga da mata, tal qual donzelas prendadas, com suas agulhas mágicas em opalas transparentes, para os seus bordados confeccionar. As águas prateadas da cachoeira, sob os raios dourados do sol, excitam-se dando uma mística coreografia.¹⁹

¹⁸ PERRONE-MOISÉS, Leila. Op. cit., p. 2.

¹⁹ DONA LAURA. “A vingança de Brechó”. In: FERRÉZ (org). **Literatura marginal: talentos da periferia**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 40.

Na história de Brechó, um garoto de periferia que cresce e comete um crime, claro está o tom de artificialidade que permeia a escrita, patente já na escolha lexical que confere uma artificialidade ao texto – vocabulário revelador da tentativa da autora de conferir valor ao seu discurso a partir da inserção de um vernáculo “sofisticado”, próprio daquele espaço para o qual ela pretende “deslocar-se”, cujas portas pretende transpor.

Atribuir valor literário a este tipo de discurso é o segundo problema que se instaura, pois, ainda segundo Leila Perrone-Moisés:

/.../ A tendência à exaltação do anteriormente oprimido, como diferente e superior, tem levado a um discurso panfletário e, no campo da crítica e do ensino, a uma valorização ideológica de toda literatura minoritária como necessariamente boa e estimável, o que, na verdade, as exclui do cotejo com as literaturas hegemônicas.²⁰

Verificamos, assim, a necessidade de considerar com bastante rigor a aplicação do conceito de *deslocamento*, o que pressupõe não a simples transposição de um espaço a outro, não a mera substituição de um discurso por outro, nem mesmo a assunção de um espaço de “margem” do qual se deve sair em direção a um “centro” no qual se deve entrar. Ao contrário, é preciso pensar o *deslocamento* pela lógica do *suplemento* e da *diferença* conforme propostos por Derrida, eliminando posturas maniqueístas e substituindo as afirmações generalizantes do tipo “isto ou aquilo” pelas análises que privilegiem o “nem isso nem aquilo”, “por um lado isto, por outro aquilo”.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leila. Op. cit., p. 4.

2.3 Deslocando vozes

*O que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação,
inteiramente original, mas a maneira diferente de encarar.*
Silviano Santiago – “O narrador pós-moderno”

Antes de propor a definição de vozes *etnográficas* é preciso um cuidado especial, já que estamos no campo dos conceitos e, no caso específico dos estudos literários, nosso objeto de análise manifesta-se no terreno do texto, do discurso. Cabe, portanto, delimitarmos como se manifestam estes discursos no plano do texto ficcional, já que é neste plano que buscaremos ouvir as vozes que darão suporte às nossas investigações.

Nessa perspectiva, algumas questões são inevitáveis: quais vozes manifestam-se primordialmente em uma narrativa de ficção?; de que modo manifestam-se?; de quais recursos dispõe a narrativa ficcional para trazer à luz determinados discursos?

A resposta a tais questões é, em um primeiro momento, óbvia, pois remete a mecanismos fundamentais para a existência da narrativa: narrador(es) e personagem(s). Desse modo, para que qualquer voz possa ser ouvida deve haver uma história a ser contada e, naturalmente, duas são as instâncias detentoras de voz nas histórias: narradores e personagens.

Retomemos, pois, algumas considerações acerca dessas instâncias primordiais da estrutura narrativa, começando por ouvir o que tem a dizer Wolfgang Kaiser sobre a figura do narrador.

A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do ‘narrar’: há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário a ambos.

Por meio de um artifício técnico pode concretizar-se e intensificar-se esta situação primitiva: o autor oculta-se então atrás de um outro narrador na boca do qual põe a narração.²¹

O narrador apresenta-se como um ente intermediário, um mediador entre o fato e o ouvinte, considerando o contexto de oralidade da narrativa primitiva. Dispõe também de técnica, é artificioso, sendo possível entender o ato de narrar, portanto, como um ofício. Em seu ofício, a técnica permite ao narrador delimitar, para seu público, as “regras do jogo” em que se dará o narrar, para que se estabeleça o pacto e sejam entendidos os limites da verossimilhança. Nesse sentido, Kayser assinala a relevância do que denomina “narrativa enquadrada”:

O autor de uma narrativa enquadrada cria, por meio do público que apresenta e da figura fixada do narrador, uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá agora que mover-se. Mas a limitação desta técnica proporciona ao mesmo tempo também ao autor as possibilidades mais fecundas. Quando, por exemplo, Storm no seu *Schimmelreiter* (Cavaleiro do Cavalo Branco) põe a narrativa na boca dum mestre-escola ilustrado, as coisas mágicas e sobrenaturais, que ele relata abanando a cabeça, recebem uma ênfase e configuração especiais. (A narrativa enquadrada é um meio técnico excelente para satisfazer uma exigência basilar que o leitor reclama da arte de narrar: isto é, a credibilidade do que se narra. Formam uma exceção as ‘histórias de patranhas’ (*Lügendgeschichten*), existentes em todas as literaturas. Mas precisamente o facto de esse tipo de narrativas ser constituído como tal pelo seu carácter ‘mentiroso’ mostra que em todos os outros casos inexoravelmente se impõe a credibilidade.).²²

Neste momento, vale lembrar que, segundo, Benjamin²³, há um propósito intrínseco a essa narrativa que podemos denominar como clássica:

²¹ KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1976, p. 211.

²² KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 212.

²³ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

a pretensão de transmitir, com a história narrada, algum tipo de ensinamento, alguma sabedoria que se relacione ao senso prático para a vida dos indivíduos que constituem o público. Assim, a tarefa de ambos os narradores clássicos estabelecidos por Benjamin – o camponês sedentário e o marinheiro comerciante – é recolher histórias ao longo de seu percurso de vida e transmiti-las aos ouvintes, transmitindo, assim, experiências, elementos que lhes serviriam para a aprendizagem.

Ocorre, porém, que já no mesmo texto Benjamin assinala o esvaziamento desse caráter utilitário da narrativa primordial, que na modernidade perde seu sentido, vindo à cena outros perfis de narradores com propósitos diferentes daqueles, como o narrador do romance e o jornalista.

Como assinala Silviano Santiago²⁴ sobre essa questão, a perda do caráter de transmissão de sabedoria traz consigo a necessidade de reflexão sobre o afastamento do narrador em relação à experiência narrada. Isso se explica pelo fato de que, naquele propósito inicial de transmissão de conhecimento, o narrador recolhia o material a ser narrado mas, antes de recontá-lo a seu público, submetia-o à interseção com sua própria experiência de vida, sua própria subjetividade. A partir do momento em que há a perda dessa finalidade pedagógica do narrar,

“a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado).”²⁵

²⁴ SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno.” In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

²⁵ SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 43.

Na seqüência do argumento, o autor considera que, apesar desse distanciamento, nenhuma escrita é inocente, pois, ainda quando se debruça sobre uma experiência alheia sem confrontá-la com a própria a subjetividade, quem narra faz-se presente, já que “ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta”²⁶. Nessa perspectiva, a questão que se coloca como inevitável, segundo Silviano Santiago, é exatamente a pergunta óbvia: “Por que este não narra as coisas como sendo suas, ou seja, a partir da sua própria experiência?”²⁷

A hipótese apresentada é a seguinte:

/.../ O narrador se subtrai da ação narrada /.../ e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. **Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor.** Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. **Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna;** narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.²⁸ (grifo nosso)

A figura do narrador, nesse sentido, torna-se bastante problematizada, à medida que desestabiliza aquela confiança nele depositada pelo ouvinte/leitor no cenário clássico. O conceito de narrativa enquadrada, segundo a proposta de Kayser, já não mais funciona, ou no mínimo requer uma total revisão do que se entende por enquadramento. Não sendo mais o portador de uma “verdade” a ser aceita pelo ouvinte/leitor, não detendo mais uma posição de certa forma hierarquicamente privilegiada – enquanto era portador de informações relevantes que aquele se dispunha a

²⁶ Idem, p. 43.

²⁷ Idem, p. 43.

²⁸ Idem, p. 44.

receber – o narrador passa a compartilhar com o leitor o papel de observador de outrem, qual seja o personagem.

O corolário dessa constatação, para Santiago, é a instauração do olhar como categoria constitutiva da narrativa pós-moderna. Isso porque, com o esvaziamento do caráter pedagógico da narração, com a perda do valor da palavra do narrador como portadora de experiências a serem apreendidas, e finalmente com sua aproximação com o papel de observador junto ao leitor, a construção de sentido da narrativa passa a ocorrer não mais a partir da força das palavras emitidas por quem escreve, mas a partir da experiência do ver, do olhar sobre o personagem. Eis a questão:

/.../ A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. **O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.**²⁹ (grifos nossos)

Com esse argumento Silviano Santiago caminha para a conclusão de seu artigo, não sem deixar transparecer um tom crítico em relação à “sociedade do espetáculo”, das imagens massificadas a que somos submetidos no mundo contemporâneo. Não pretendemos aprofundar essa discussão, por julgarmos não ser pertinente ao objetivo de nosso trabalho, mas interessa-nos enfatizar a noção do que podemos entender como uma espécie de textualização do olhar que aproxima narrador, leitor e, também, personagem nos textos ficcionais, dada a constatação segundo a qual o que se capta sobre este último, antes de serem características intrínsecas a ele, reveladas de dentro para fora, são, na verdade, construções daqueles olhares

²⁹ Idem, p. 51.

lançados a ele, olhares que se textualizam nas palavras das quais é constituído o texto.

Para lançarmos mais um fator complicador nesse instigante jogo que se estabelece na trama dessa vertente da narrativa contemporânea, acrescentemos algumas considerações sobre a instância do personagem, a começar pelo seguinte aspecto:

/.../De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade. Uma expressão nominal como ‘mesa’ projeta o objeto na sua unidade concreta, mas isso apenas *formaliter*, como esquema que contém apenas potencialmente uma infinidade de determinações. Através das funções significativas da oração posso atribuir (ou ‘retirar’) a essa unidade uma ou outra determinação (a mesa é azul, alta, redonda, bem lustrada); mas por mais que a descreva ou lance mão de aspectos especialmente preparados, capazes de suscitar o preenchimento imaginário do leitor (‘a mesa era um daqueles móveis tradicionais em torno do qual, antes do surgir da televisão, a família costumava reunir-se para o jantar’), – as objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas **regiões indeterminadas**, porque o número das orações é finito. Assim, a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo ‘real’, totalmente determinado.

Este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a ‘vida’ da obra literária, a variedade das concretizações, assim como a função do diretor de teatro, chamado a preencher as **múltiplas indeterminações** de um texto dramático.³⁰

Observe-se que o argumento apresentado integra a noção de personagem à questão fundamental da ficção, posta desde a crítica aristotélica: o problema da *mimesis*. Tomada como construção da linguagem, portanto elemento do nível da representação – assim como objetos e cenas apresentados no texto – a personagem apresentará, em sua

³⁰ ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 32-33.

constituição, zonas de indeterminação devidas à capacidade limitada da linguagem de reproduzir em plenitude “a coisa em si”.

Portanto, mesmo sob o risco de soar como óbvio, porque já superadas as expectativas em relação à arte realista em sua concepção mais ortodoxa, julgamos não ser possível prescindir dessa constatação inicial sobre a indeterminação para pensar a inserção do personagem naquele jogo de olhares já instaurado entre narrador e leitor.

Cremos que tal raciocínio seja necessário para desfazer, de antemão, um equívoco interpretativo que poderia surgir em relação a essa nova situação narrativa criada na ficção. O equívoco seria o fato de depositar na instância do personagem falsas expectativas na intenção de suprir as “perdas” no que se refere à capacidade do narrador de emissão de juízos verídicos, totalizantes, confiáveis. Em outras palavras, o erro de alimentar a esperança de encontrar, nos perfis de personagens apresentados, a apreensão de algum tipo de “verdade” que pudesse ser aplicável como instrumento pedagógico.

O equívoco de tal perspectiva, assim, seria explicado por pelo menos dois argumentos.

Em primeiro lugar, já se demonstrou o esvaziamento da concepção clássica da narrativa como elemento de transmissão de ensinamentos para a vida, de aprendizagem. Se este poder “pedagógico” não se encontra mais nas palavras do narrador, parece pouco produtivo procurá-lo na instância do personagem, visto que, mais do que uma questão específica da narrativa literária, trata-se mesmo de compreender a impossibilidade de atribuir a qualquer narrativa, na modernidade, o poder exprimir “verdades”. Trata-se

de compreender uma mudança de paradigma que não mais se abriga sob uma concepção teleológica de História capaz de apontar caminhos a partir da utilização da narrativa – seja ela ficcional ou não – como exemplaridade, como guia de caminhos a serem seguidos para atingir um fim que se acreditava existir.

Em segundo lugar, o personagem de ficção, ele mesmo concebido dentro da lógica do processo de criação literária, deve ter sua coerência entendida no contexto da representação, da *mimesis*. E esse estabelecimento de coerência pode valer-se de um outro gume da faca do procedimento mimético, uma espécie de inversão do que seria um limitador do processo de representação. Assim, se nenhum recurso de linguagem é suficiente para captar a realidade em sua essência e transpô-la para o plano dos signos, tal fato poderia ser entendido como uma limitação da arte; por outro lado, a arte transforma essa própria limitação em vantagem, à medida que emprega recursos de linguagem os quais, estes também, são particularidades suas, elementos não usuais na “realidade” concreta. Portanto, ao mesmo tempo em que não possui recursos para representar com fidelidade o real, a linguagem artística desenvolve potencialidades no sentido de recriá-lo, reinventá-lo.

Inserindo a instância do personagem de ficção nessa perspectiva, temos que

as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que **reúne os fios dispersos e**

esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.³¹ (grifo nosso)

Dessa forma podemos estabelecer a noção de coerência à qual devemos estar atentos para seguir na perspectiva até aqui proposta. O fato de termos proposto a desestabilização das instâncias de leitor, narrador e personagens, de evocarmos um modelo narrativo descomprometido com a expressão de “verdades”, exige o cuidado de não se confundir tal cenário com a possibilidade de um nihilismo, ou de uma relativização absoluta e infértil, desprovida de coerência. O que se propõe, ao contrário, é pensar a narrativa e as vozes que a constituem segundo um padrão específico de coerência, de consistência, à medida que, gestada num contexto de indefinições, de possibilidades múltiplas, de olhares que se encontram, somando-se, a narrativa traz para seu processo de construção essa mesma lógica das possibilidades, das diversas vozes que nela ecoam.

2.4

Vozes etnográficas

*Se a uva é feita de vinho, talvez a gente seja
as palavras que contam o que a gente é.*
Eduardo Galeano – **O livro dos abraços**

Sintetizando os argumentos apresentados até aqui, avaliemos a moldura narrativa em que se situa a prosa de ficção que pretendemos explorar.

³¹ ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 35.

Em primeiro lugar, trata-se de textos que não se dão a ler como portadores de explicações definitivas, de “verdades”, de caráter de exemplaridade sobre a experiência humana. Limitam-se a apresentar possibilidades, a problematizar tal experiência, mais do que explicá-la.

Em segundo lugar – como um procedimento discursivo indissociável da constatação anterior – as instâncias narrativas, as vozes que falam nesses textos revelam-se no plano da incompletude, dos ruídos, dos fragmentos de olhares que marcam a aproximação – e o distanciamento – entre leitores, narradores e personagens, tornando-se o texto um espaço essencialmente dialógico, polifônico.

Delimitando, nesse tipo de texto, a temática que nos interessa mais especificamente, pensemos em que medida tal cenário narrativo conforma estratégias discursivas no que concerne à leitura e à escrita do *eu* e do *outro* em textos ficcionais.

Nesse sentido, mesmo sendo nosso objeto de análise a ficção, julgamos ser possível estabelecer uma aproximação com argumentos do campo dos estudos etnográficos, área que, por excelência, dedica seus esforços ao trabalho de leitura e escrita do *outro* e, como veremos mais adiante, também do *eu*.

Referindo-nos grosso modo à atividade do etnógrafo, podemos tomá-la à semelhança daquela de um tradutor, que se estabelece no terreno fronteiro das linguagens. Se o tradutor tem diante de si um dado texto, expresso numa linguagem diferente da sua, o qual deve ler, analisar e propor-lhe uma nova escrita numa outra linguagem, a sua própria, destinado à leitura de seus pares, do mesmo modo cremos ser possível entender a

atividade etnográfica. O antropólogo, diante de culturas diversas, expressas também em linguagens diferentes da sua, dedica-se à leitura, análise e posterior reescrita daquela cultura, e o resultado desse trabalho será lido por seus pares.

Sabe-se, porém, que nenhuma atividade de tradução está imune à interferência do que se denomina “entropia”, termo tomado de empréstimo à termodinâmica e que, no terreno da tradução, refere-se ao que se perde e se ganha no procedimento de transposição de uma linguagem para outra. Em outras palavras, trata-se da referência à impossibilidade de manutenção da integridade do objeto traduzido, o que se deve basicamente a dois fatores: de um lado a impossibilidade de equivalência absoluta entre duas linguagens; de outro, ao elemento subjetivo presente na figura do tradutor. Vale lembrar, nesse sentido, a definição do tradutor como um “transcriador”, proposta por Haroldo de Campos, pretendendo enfatizar o caráter autoral do tradutor, bem como propor que a obra traduzida encerra uma grande distância da original, estabelecendo-se, a um só tempo, como o mesmo e um novo texto.

Creemos que a referência à *entropia* faz-se presente em uma das grandes discussões no campo dos estudos etnográficos ao longo do século XX, que é exatamente a questão da autoridade etnográfica, ou seja, a reflexão epistemológica sobre os procedimentos de leitura e escrita do *outro* na tarefa do etnógrafo. Dessa forma, problematiza-se a possibilidade ou não de leitura da integridade desse *outro* nos textos etnográficos, à medida que os indivíduos e culturas ali representados são o resultado do processo de tradução empreendido pelo antropólogo, processo esse também marcado pela entropia.

James Clifford, como ponto de partida para tal questão, afirma que

/.../ deve-se ter em mente o fato de que a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual. O processo é complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor.³²

No cenário dessa discussão, um movimento de investigação epistemológica tem-se desenvolvido no panorama dos estudos de antropologia ao longo das últimas décadas. O intuito de tal investigação é identificar e analisar procedimentos de escrita, recursos textuais empregados pelos etnógrafos, visando à avaliação sobre a medida da interferência desses recursos – lingüísticos, discursivos, retóricos, figurativos – no processo de escrita dos povos e culturas cuja observação é traduzida nos trabalhos etnográficos.

Tais investigações oferecem suporte à compreensão da chamada *autoridade etnográfica*, à medida que permitem a reflexão sobre a possibilidade de interferência da entropia não apenas na produção mas também na recepção dos estudos etnográficos, considerando os limites entre a objetividade e a subjetividade na escrita e na leitura desses textos.

Portanto cremos que, assim como propusemos na seção anterior no tocante ao modelo narrativo evocado na ficção, o que está em pauta, no campo da investigação sobre os modos de escrever a etnografia, é a busca pela definição de um aparato epistemológico que seja coerente e consistente num dado contexto. Uma vez que não é possível ignorar a subjetividade inerente ao observador e ao processo de escrita desenvolvido por ele, torna-

³² CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 21.

se necessário, antes de pensar numa invalidação ou num vale-tudo da escrita etnográfica, refletir sobre as estratégias de compreensão que devem ser evocadas para se atuar como escritor ou leitor em tal contexto.

Nesse sentido, James Clifford aponta alguns procedimentos, denominados “modos de autoridade”, que se têm verificado no cenário dos estudos etnográficos ao longo das últimas décadas, os quais apresentaremos a seguir.

Com o estabelecimento da observação participante como método de trabalho do etnógrafo a partir da década de 1920, o reconhecimento da autoridade do antropólogo baseia-se no princípio da experiência. Assim, a *autoridade experiencial* é aceita como fruto da “sensibilidade” do pesquisador que, imerso na convivência com o grupo observado, acumula conhecimentos capazes de lhe permitir uma percepção mais aguda em relação ao estilo de vida daquele grupo social.

Embora apresentando o fato de “estar lá”, de ter participado da experiência do *outro*, como garantia de autoridade, a concepção da *autoridade experiencial*, segundo Clifford, ao mesmo tempo ilumina e obscurece o trato da escrita etnográfica. Esse duplo movimento ocorre, por um lado, devido ao próprio caráter subjetivo e até mesmo intuitivo que marca o compartilhamento de experiências simbólicas entre observador e observado; por outro, considerando-se o fato de que o acúmulo de experiências será posteriormente textualizado no procedimento de escrita do antropólogo.

Assim,

É compreensível, dado seu caráter vago, que o critério experiencial da autoridade – crenças não problematizadas no “método” da observação participante, no poder das relações de afinidade emocional, da empatia, etc. – tenha sido submetido a críticas por antropólogos hermeneuticamente sofisticados.³³

A partir dessa visão crítica, propõe-se refletir não apenas sobre a experiência da observação, mas também a da escrita, o que leva a considerar uma nova proposição: a *autoridade interpretativa*. Tal necessidade surge a partir da constatação de que

A capacidade dos antropólogos de nos fazer levar a sério o que dizem tem menos a ver com uma aparência factual, ou com um ar de elegância conceitual, do que com sua capacidade de nos convencer de que o que eles dizem resulta de haverem realmente penetrado numa outra forma de vida (ou, se você preferir, de terem sido penetrados por ela) – de realmente haverem, de um modo ou de outro, “estado lá”. E é aí, ao nos convencer de que esse milagre dos bastidores ocorreu, que entra a escrita.³⁴

Ocorre, entretanto, mais uma vez, um duplo movimento, a ser considerado no interior dessa nova concepção. De um lado, responde à demanda daqueles que pretendem deslocar o foco da experiência para o processo de escrita. De outro, evoca problematizações inerentes a esse próprio processo, como, por exemplo, o fato de que o ato de escrever pode significar, em si mesmo, um modo de interferência no fenômeno observado, à medida que a etnografia se faz pelo processo “organizador” do texto escrito. Assim, fenômenos simbólicos, culturais, observados de modo não seqüencial, manifestos segundo uma lógica típica do cenário onde ocorrem, “anotados” pelo observador, são recombinações – para o que a escrita oferece diversas alternativas – ao tomarem a forma de texto.

³³ CLIFFORD, James. Op. cit., p. 38.

³⁴ GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 15.

Diante desse novo problema, constata-se que

/.../ nem a experiência nem a atividade interpretativa do pesquisador científico podem ser consideradas inocentes. Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia.³⁵

Assim, sob paradigma da *autoridade dialógica e polifônica*, muitos trabalhos recentes de etnografia têm trazido para o corpo do texto procedimentos discursivos que privilegiam a pluralidade de vozes, como, por exemplo, apresentar a escrita sob a forma de diálogo entre dois indivíduos, sendo um deles o etnógrafo e o outro o etnografado.

Entretanto, mesmo nessa perspectiva o problema não se equaciona completamente, pois, ainda que o recorte da heteroglossia represente um avanço, remete-nos àquela questão discutida na primeira seção deste nosso capítulo: a problemática do “dar a voz” ao *outro*. Portanto, à semelhança do que se constata sobre aquele “Senhor” como anotador do discurso de Riobaldo, o etnógrafo aqui se apresenta como o que “dá a voz ao outro”, uma vez que, mesmo presente no texto, a voz do etnografado não se faz por si mesma, mas só pode ser trazida à cena pela pena do etnógrafo, detentor da escrita.

Nota-se, portanto, que, apesar das tantas propostas epistemológicas que se vêm construindo em torno do problema da leitura e da escrita do *outro*, trata-se de procedimento altamente complexo, já que a aparente solução de uma dificuldade acarreta imediatamente outra.

³⁵ ³⁵ CLIFFORD, James. Op. cit., p. 43.

Nesse contexto, não se pode deixar de mencionar a preocupação com o conceito de *autoetnografia*. Eis o cenário em que surge a necessidade dessa discussão:

A partir do momento em que algumas perspectivas antropológicas retomam a questão do indivíduo e que a subjetividade do próprio antropólogo passa a ser discutida em sua relação com a construção do texto etnográfico e que, por sua vez, no campo dos estudos literários, passam a predominar perspectivas teórico-metodológicas que enfatizam a contextualização e a historicidade das produções culturais e nas quais o autor e sua localização passam a ser compreendidos como dados de certo modo incontornáveis para a compreensão dessas mesmas produções, os gêneros autobiográfico e biográfico voltam a interessar como repositórios de questões que envolvem não apenas modos de construção do *self* através da escritura, mas, e principalmente, sua relação com a cultura e a sociedade através da qual e na qual esse *self* interativamente se constrói. É portanto nesse contexto de mudança de perspectivas teórico-críticas parcialmente vivido por ambas as disciplinas, no qual a subjetividade do produtor de conhecimento (formal ou do “senso comum”) passa a ter uma importância decisiva, que surge o termo autoetnografia.³⁶

A autora demonstra e analisa, ao longo de seu trabalho, a multiplicidade de circunstâncias em que o conceito é utilizado: pode referir-se a biografias, autobiografias, etnografias que apresentam múltiplos pontos de vista, etnografias como representação do *self* em contextos de literaturas de minorias, dentre tantos outros. O que dá unidade ao termo, segundo a autora, em todas as suas aplicações, é o fato de tratar-se de um conceito que busca a superação de dicotomias – tais como sujeito/objeto, eu/outro, indivíduo/sociedade – no processo de construção de conhecimento.

Assim,

A ênfase sobre a percepção *simultânea* destas duas instâncias (*auto* e *etno*), contempladas pelo termo *autoetnografia*, (na sua forma sem hífen,

³⁶ VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 99-100.

como prefiro adotar), participa, a meu ver, do esforço de alguns teóricos e críticos da cultura contemporâneos em criar conceitos que operem na interseção dos termos de pares dicotômicos, numa tentativa de criar condições cognitivas de apreensão da relação entre os dois não de modo alternado e/ou oposto, mas sim concomitante, simultâneo, relacional.³⁷

Delimitado o cenário da discussão no campo da antropologia, cremos ser possível definir a aproximação entre este campo do conhecimento e a abordagem da literatura que desenvolveremos em nosso trabalho, e formular o que denominamos como a presença de *vozes etnográficas* nos textos ficcionais estudados.

Assim, ao nos referirmos a tal conceito, consideramos que as obras literárias com presença de *vozes etnográficas* apresentam basicamente o seguinte panorama: a) no nível temático, a proposição de alteridades em confronto, as instâncias do *eu* e do *outro* que se relacionam, cada qual trazendo à cena suas subjetividades; b) no nível discursivo, a problematização da escrita dessas alteridades, pela presença de narradores e personagens com alto grau de complexidade; c) a necessidade de estabelecimento de estratégias de leitura capazes de entrar nesse jogo polifônico para perceber as alteridades como instâncias que se revelam na perspectiva de algo “em relação a”, não sendo apresentadas de forma definida, totalizante.

Nos capítulos seguintes, procuraremos demonstrar e problematizar esse processo, o que faremos a partir da análise de textos narrativos ficcionais da literatura brasileira, voltando a recorrer ao instrumental teórico até aqui apresentado, complementando-o e aprofundando-o à medida que surgirem, nos textos ficcionais, vozes que reclamem novas abordagens.

³⁷ Idem, p. 213.