

3

Eu e outro, aqui e lá

Apresentaremos, a seguir, a análise de cinco textos ficcionais, com o objetivo de demonstrar, com esse recorte, a presença, ao longo do século XX, de narrativas que já empregavam em sua construção discursiva recursos de relativização das posições do eu e do outro, apresentando vozes plurais e complexificando a delimitação dos sujeitos narrados.

Os textos escolhidos para análise são os seguintes, aqui apresentados em ordem cronológica de publicação: **Os Sertões** (1902), de Euclides da Cunha (1902), o conto “*A menor mulher do mundo*” (1960) de Clarice Lispector, o conto “*O outro*” (1975), de Rubem Fonseca, **A hora da estrela** (1977), ainda de Clarice Lispector, e **Maíra** (1978), de Darcy Ribeiro.

A leitura que proporemos desses textos ficcionais seguirá, coincidentemente, sua ordem cronológica de publicação, mas ressaltamos que o critério cronológico, embora relevante para se estabelecer um panorama sobre o surgimento das narrativas, não se revela como nosso condutor principal. Para a produtividade da análise que pretendemos apresentar, julgamos mais pertinente considerar as obras em relação ao cenário de encontro entre as alteridades apresentado em cada uma delas.

Por essa via, podemos agrupá-las em três blocos, valorizando seu potencial de significado no que diz respeito à nossa proposição de estabelecer aproximações entre o ler e escrever o *outro* e a *si mesmo* no território da ficção e da etnografia.

Assim, o primeiro bloco seria composto d’**Os Sertões** e do conto de Clarice Lispector, textos que apresentam a questão espacial conforme as situações em que se desenvolveram os estudos etnográficos até aproximadamente meados do século XX. Trata-se da situação clássica do *estar aqui* e *estar lá*: a pesquisa etnográfica, neste contexto, pressupõe o deslocamento espacial do antropólogo, que sai de seu meio cultural e vai ao encontro de outro espaço, onde está o *outro* a ser lido.

Considerando **A hora da estrela** e “O outro” como a possibilidade de um segundo agrupamento, percorremos um cenário diverso, já que as referências de *aqui* e *lá* não se mostram mais definidas como espaços delimitados ou distantes. *Eu* e *outro* habitam o mesmo espaço, compartilham as mesmas referências culturais. Ainda assim, pertencendo a esse mesmo espaço geográfica e lingüisticamente definido, qual seja o ambiente urbano de uma metrópole, marcam-se por diferenças bastante relevantes, que merecem análise. Poderíamos, neste caso, estabelecer uma aproximação com o que se convencionou denominar antropologia urbana, movimento que se firma no cenário dos estudos antropológicos sobretudo na segunda metade do século XX. Neste cenário, entende-se que o *outro* a ser analisado não está mais distante no espaço, compartilha o mesmo universo cultural e espacial do pesquisador.

Na terceira parte do capítulo abordaremos o romance **Maíra**, o qual julgamos promover um outro tipo de problematização em relação ao cenário em que se dá o encontro das alteridades. Procuraremos demonstrar esse procedimento a partir da discussão sobre a presença do conceito de *hibridização* na narrativa de Darci Ribeiro.

3.1. Nem Hércules nem Quasímodo

*E como sempre, a coerência na contradição
exprime a força de um desejo.*
Jacques Derrida – *A escritura e a diferença*

Há certas frases e versos que restam inexoravelmente ligados a quem os escreve, repetem-se *ad nauseam* e correm por isso alguns riscos. Podem perder, na exaustão do repetir-se, a beleza estética ou a força expressiva que concentravam no ato de sua produção. Descontextualizadas, desenraizadas do solo textual em que foram concebidas, perdem a plenitude do dito e passam a ser preenchidas pelo não-dito, ou por novos dizeres que se lhes somam na vozes que as repetem.

Prestam-se até à conclusão de um belo discurso para ocasiões especiais, como uma formatura, por exemplo: Neste *mundo mundo, vasto mundo*, onde *tudo que é sólido desmancha no ar, tinha uma pedra no meio do caminho*. Mas *viajar é preciso, por mares nunca dantes navegados*, porque *tudo vale a pena, se a alma não é pequena*.

Enfim, *o sertanejo é, antes de tudo, um forte*.

Nosso caminhar pelas *vozes etnográficas* ao longo do século XX não poderia ter outro interlocutor inicial senão **Os Sertões**. Não há dúvidas de que se trata de um texto fundador daquele século no que tange ao empreendimento de esforços em direção à compreensão dos conflitos gerados pelo choque de identidades. Exatamente por ser um esforço inicial,

recebe as glórias e paga as penas por falhas, ambas registradas fartamente por seus leitores e críticos contemporâneos e posteriores.

Não tencionamos retomá-las aqui. Pretendemos resgatar a frase que ecoa fortemente ainda um século após sua escrita, relê-la à luz de seu próprio contexto de produção e resgatar outras palavras, daquele mesmo contexto, não raro silenciadas. Enfim, procuraremos identificar, já naquele contexto, o processo de leitura e escrita do outro como uma complexidade de discursos, de *vozes etnográficas*. Cremos que vale também render uma homenagem a Euclides da Cunha, que se pretende ter deixado clara ao final desta seção.

Em 1897, com o posto de 1º tenente e bacharel em Matemáticas, Ciências Físicas e Naturais, Euclides da Cunha parte para Canudos e, homem de seu tempo, leva na bagagem toda uma preparação intelectual disponível na época. Instrumental crítico hoje certamente questionável, como assinala Antonio Candido:

/.../ Para compreender um acontecimento histórico, Euclides pesquisa a psicologia dos protagonistas; para compreendê-la, vai até as influências da raça e do meio geográfico. Esquema que hoje nos parecia demasiado mecânico, porque hoje, em sociologia, damos relevo a fatores de ordem especificamente social, mas que no seu tempo era de preceito, porque correspondia às concepções, então dominantes, do naturalismo científico.³⁸

Uma leitura menos atenta da obra concentraria a atenção sobre essa voz determinista, conduzindo à conclusão precipitada de que, na visão de Euclides, o conflito de Canudos explicar-se-ia pelo isolamento geográfico do sertanejo, que o segrega do contato com populações litorâneas,

³⁸ CANDIDO, Antonio. “Euclides como sociólogo”. In “Remate de males”. Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP, Número Especial Antonio Candido. Campinas, 1999. Anual. p. 29.

embrutecendo-o e tornando-o disposto ao embate quando entra em contato com o outro, o diferente.

É o próprio Antonio Candido quem esclarece que a abordagem do isolamento do sertanejo, por Euclides, não se apresenta meramente pelo aspecto geográfico. Além disso,

.../ Qualquer análise mais apurada desde logo revela que, sob sua pena, o conceito de isolamento é também sociológico. Além disso, discriminando os fatores do isolamento, e temperando as influências do meio físico, Euclides estuda dois fatores eminentemente sociais: o econômico e o político.³⁹

Recuperemos, pois, nossa referência inicial à frase sobre o sertanejo, para em seguida continuarmos o diálogo com Antonio Candido. Propomos, agora, a releitura da afirmação de Euclides acrescida das reflexões propostas até este ponto, de modo a identificar quais outras vozes somam-se a ela.

O sertanejo é, **antes de tudo**, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, **entretanto**, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. **Hércules-Qasímodo**, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. *.../*

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

³⁹ Idem, p. 30.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja – caracterizado sempre pela **intercadência** impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.

É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante: sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. /.../

Mas se uma rês *alevantada* envereda, esquiva, adiante, pela caatinga garranchenta, ou se uma ponta de gado, ao longe, se trasmalha, eilo em momentos transformado, cravando os acicates de rosetas largas nas ilhargas da montaria e partindo como um dardo, atufando-se velozmente nos dedados inextricáveis das juremas.⁴⁰ (grifos nossos)

Podemos agora resgatar o quanto de silêncios permanece ao tomarmos a frase isoladamente, e o quanto se revela nesta pequena passagem **d’Os Sertões**. O cerne do procedimento interpretativo que desejamos ressaltar na sentença não está, pois, no dito, mas em seu não-dito, que se encobre no pronome indefinido “tudo” e se desvela não no antes, mas no depois, nas outras vozes que se somam sobre o sertanejo na seqüência do texto.

Se há uma voz que define a alteridade sob a égide da força, uma outra voz, suplementar, dita pelo mesmo emissor da primeira, define este outro também sob o signo da fraqueza; se há neste outro a hercúlea capacidade de superar obstáculos, exercer tarefas de grande monta, há a deformidade do corcunda, a limitação física, a feiúra. Caracteres diversos

⁴⁰ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002, p. 77-78.

somam-se num texto marcado por operadores argumentativos que enfatizam a adversidade, a oposição, demonstrando, nitidamente, que o procedimento discursivo em que o *eu* constrói a imagem do *outro* instaura-se no terreno das ambivalências. Ainda segundo Candido:

/.../ Esta alternância de atitudes aparece a cada passo na parte sobre "O Homem". No meio físico, é a seca e a bonança; no homem, a presteza e a preguiça; no grupo, a humildade mística e o assomo sanguinário; nas ocupações, a monotonia do pastoreio e o turbilhão das vaquejadas. Sob a pena de Euclides, "**intercadência**", "**intermitência**", "**intercorrência**", são vocábulos diletos, tanto quanto "insulado", "insulamento" – estes definindo a direção, aqueles o ritmo da vida social.⁴¹ (grifos nossos)

Caberia aqui uma questão: o olhar ambivalente não representaria uma contradição quanto ao método científico pretendido por Euclides? Formado sob a égide do cientificismo, do rigor lógico, não deveria apresentar uma caracterização menos ambivalente de seu objeto de análise? A resposta encontra-se na própria questão, já que a apresentação do indivíduo é sempre feita em relação ao meio – não por acaso o capítulo “A terra” antecede o capítulo “O homem” no texto de Euclides. Assim, antes de se apresentar incoerente, mantém-se n’**Os Sertões** um princípio de coerência interna da análise com os pressupostos que a embasam: note-se que a terra também é apresentada também quanto ao meio geográfico, por exemplo nas referências à seca e à bonança; assim, se o princípio analítico pressupõe uma íntima relação entre o homem e o meio, justificam-se as modulações do primeiro por estarem presentes também no segundo.

Assim, a epígrafe de Derrida – tomando-se qualquer semelhança com a narrativa trágica da vida de Euclides como mera coincidência –

⁴¹ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 31.

explica a relevância e a consistência das vozes que escrevem o sertanejo na obra euclideana.

Na visão de José Guilherme Merquior, pode-se acrescentar um outro argumento que contribui para validar ainda mais a consistência e a capacidade de leitura e releitura dos fatos presentes no percurso de Euclides pelos sertões. Assim:

Os Sertões são, antes de mais nada, uma retratação. Retratação do tribuno republicano, que tinha condenado dogmaticamente sem procurar compreender o fenômeno, o ‘obscurantismo’ ‘reacionário’ dos jagunços de Antônio Conselheiro, e, em contato direto com o *hinterland*, foi levado a **reconhecer** o heroísmo anônimo das populações sertanejas. Neste sentido, é com Euclides que se perfaz aquela revelação intelectual e afetiva do sertão, do Brasil oculto e ‘verdadeiro’, que Capistrano tanto encarecia. Paralelamente, houve a retratação do cientificismo de Euclides: do seu determinismo geográfico e racial, convencido da inferioridade das ‘raças fracas’, mas rendido à descoberta de que ‘o sertanejo é antes de tudo um forte’... Essas **contradições**, por mais que turvem a coerência da visão científica de Euclides, depõem em favor da sua **honestidade intelectual**; principalmente, enriquecem a significação sociológica e estética da sua saga sertaneja. O alcance épico da pintura da rebelião cabocla não deriva, de fato, das teses racistas que Euclides pedia emprestado ao darwinismo social, e sim do sopro de transfiguração artística em que o prosador forjou os protagonistas e massas do drama de Canudos.⁴² (grifos nossos)

Embora discordemos da referência de Merquior a “contradições” – porque o termo pode remeter a significados negativos ou depreciativos, contrários ao que pretendemos demonstrar nas páginas anteriores – julgamos relevantes as colocações do crítico em relação à retratação em relação a posições anteriores, e por isso destacamos o termo “reconhecer”. Vejamos em que medida esta palavra pode funcionar como um instrumento bastante produtivo para a análise que propomos.

⁴² MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 264.

É preciso, para tanto, considerar que a abordagem do tema referente à revolta de Canudos antecede, no pensamento de Euclides da Cunha, a pesquisa de campo e a escrita **d’Os Sertões**. Sabe-se que outros textos foram escritos por ele antes mesmo de ter contato com os sertanejos, numa perspectiva, digamos, apenas teórica. Sabe-se, também, que essa sua preparação teórica baseia-se no instrumental determinista, em voga na segunda metade do século XIX. Desse modo, poderíamos comparar seu percurso ao de um etnógrafo: tendo delimitado um tema de interesse – o sertanejo – debruça-se sobre um arcabouço teórico que julga suficiente para embasar-lhe as análises; em seguida, parte para o trabalho de campo, onde desenvolverá a observação; finalmente, depois de ter “estado lá”, produz o material escrito, apresentando o que observou em campo, analisado à luz da teoria de que dispõe.

Voltemos ao sentido de “reconhecer” o erro proposto por Merquior. Evidentemente, trata-se de prova cabal de honestidade intelectual, procedimento por si só capaz de atribuir grande mérito a Euclides da Cunha. Propomos, entretanto, trazer os termos “conhecer” e “reconhecer” para o jogo discursivo que se estabelece no processo de ler e escrever o outro, que precede a redação d’**Os Sertões** na obra do autor.

Considerando que “conhecer” vem do latim *cognoscere*, apresentando o mesmo radical de “cognição” – termo tão caro aos cientistas das mais diversas áreas que hoje buscam analisar os intrincados processos pelos quais o homem pensa – propomos a seguinte leitura: no contexto da retratação euclideana, “reconhecer” é mais que simplesmente admitir um erro, é “repensar”. Se o objeto da análise é o *outro* – o sertanejo – conclui-se

que este fora “conhecido”, pensado a partir de certas premissas teóricas, examinado à distância; no contato direto, foi “reconhecido”, pensado novamente, apresentando, aos olhos do analista, novas faces, que só então se revelaram, ou desvelaram. Antes de invalidar o “conhecimento” anterior do objeto de pesquisa, o “reconhecimento” soma-se-lhe, amplia-lhe a abrangência.

São, portanto, vozes que se somam, exigindo, para sua compreensão, a aceitação de que o conhecimento, como desejo e manifestação do pensar, constrói-se pela lógica do suplemento.

É a presença dessa lógica como organizadora da leitura e da escrita do *outro* que pretendemos frisar em nossa análise, assinalando sua presença já neste texto fundador sobre a alteridade no século XX. E vale ressaltar que não se trata apenas da leitura e da escrita do *outro*, mas também do *eu*: se no percurso que trilhamos em direção a esse outro somos levados a “reconhecer” algo, não o fazemos apenas em relação à caracterização desse *outro*, à medida que o “reconhecimento” relaciona-se à reorganização de nosso próprio pensamento, à reformulação de premissas, à revisão de paradigmas. Assim, o *eu* é afetado pelo outro exatamente naquele espaço mais recôndito, no âmbito de sua constituição mais específica que o difere dos demais animais, e também determina suas idiossincrasias, tornando-o indivíduo: a esfera cognitiva, o pensar.

3.2. O riso

Sua escuridão era impenetrável. Olhava para ele como olharia para alguém que se encontra no fundo de um precipício onde o sol nunca brilha.
Joseph Conrad – *O coração das trevas*

Há muitas maneiras de entrar num texto, e também de sair dele. Há muitas leituras e leitores para um mesmo objeto, sobretudo se o objeto é arte, se clama por ser lido e relido, se propõe encontros e desencontros entre indivíduos e alteridades em suas linhas e entrelinhas. Assim é o conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, publicado na década de 1960, lido e relido nas mais diversas circunstâncias críticas, mas que – cremos – ainda e sobretudo hoje, oferece-se ao leitor como uma faca de dois gumes, à medida que lhe lança aos olhos “coisas” que lhe podem enganar, iludir, ludibriar.

Para ler no conto o jogo de vozes sobre as alteridades, pretendemos conduzir nossa análise teórica ensaiando a seguir duas possíveis abordagens dessa narrativa, ao fim de que não nos posicionaremos sobre a validade de uma ou outra como detentora de verdades, mas apenas como possibilidade de demonstração de uma estratégia narrativa extremamente sofisticada quanto à orquestração de *vozes etnográficas*.

Tomemos os parágrafos iniciais do conto:

Nas profundezas da **África Equatorial** o **explorador francês** Marcel Pretre, **caçador e homem do mundo**, topou com uma **tribo de pigmeus** de uma **pequenez** surpreendente. Mais surpreso, pois, ficou ao ser informado de que menor povo ainda existia além de florestas e distâncias. Então mais fundo ele foi.

No **Congo Central** descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria.

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. **‘Escura como um macaco’**, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida.

Ali em pé, estava, portanto, a menor mulher do mundo. Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês tivesse inesperadamente chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. **Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor**. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito.⁴³ (grifos nossos)

Iniciemos nossa primeira possibilidade de leitura considerando os termos destacados. Observa-se, assim, que a narrativa começa por apresentar o momento de encontro entre dois mundos, revelando, já nas primeiras linhas, no nível lexical, todo um jogo de oposições no que concerne à descrição de tais mundos. Aceitando esse protocolo de leitura, analisemos tal estrutura antitética como possível roteiro para que o leitor entre na temática central do conto.

Dois mundos estão em contato: África e Europa – não é por acaso a nacionalidade francesa do explorador. E esse contato, já se previne, não se dá de forma pacífica, pois que o europeu que se desloca para a África é o explorador, o caçador. Este sai de seu mundo “civilizado”, “racional”, “desenvolvido” e, portanto, grande, em busca do menor, do pequeno – destaque-se a oposição entre o “mundo” ao qual o explorador pertence e a “tribo”, espaço de Pequena Flor. O campo de visão do leitor atento a tais

⁴³ LISPECTOR, Clarice. "A menor mulher do mundo." In: **Laços de família**. 28 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 87.

detalhes não pode deixar de evocar a reconstrução dos confrontos que marcaram o choque inter-étnico entre a Europa, de um lado, e os demais continentes, de outro, sobretudo África e América, principalmente desde o final do século XV. Vale observar, neste contexto, a possibilidade de um interessante jogo de palavras proposto pelo sobrenome do explorador, já que, acrescentando-lhe apenas um acento, temos o termo *prêtre* – padre, em francês. Estamos, pois, diante da memória da prática catequética européia, marcada por segundas e terceiras intenções, que vigorou naquele cenário dos primeiros contatos inter-étnicos.

Os papéis da Europa e da África estão claramente definidos numa relação metonímica estabelecida pelos personagens Marcel Pretre e Pequena Flor. Ele é o explorador, o que descobre, o que se desloca de seu mundo em direção ao outro que vive “Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre folhas ricas do verde mais preguiçoso”; ela é a “coisa humana menor que existe”⁴⁴, que “coçou-se onde uma pessoa não se coça”⁴⁵. Os papéis estão definidos do mesmo modo que se definiram nas crônicas dos descobrimentos há cinco séculos, e a primeira preocupação de Marcel Pretre quando vê Pequena Flor não difere daquela que encontramos, por exemplo, na **Carta** de Pero Vaz de Caminha diante da primeira visão dos habitantes da América: a necessidade imediata de dar nome ao novo, tornando, assim, conhecido o desconhecido.

Tal preocupação percorre o conto de Clarice em toda a sua extensão, à medida que outros personagens vão sendo chamados à cena. Usando de cortes típicos da linguagem cinematográfica, o texto alterna diferentes

⁴⁴ Idem, p. 89.

⁴⁵ Ibidem.

olhares lançados sobre Pequena Flor, a partir do momento em que sua foto é publicada no jornal e passa a percorrer os apartamentos da cidade do Rio de Janeiro, provocando nos leitores o mesmo impacto que provocara no explorador francês, ou seja, a necessidade, ou a dificuldade, de nomear, de fazer existir em sua compreensão um outro que é absolutamente estranho e, por isso, incômodo.

Desse modo, o jornal com a foto da “coisa rara” circula por seis ambientes diferentes – apartamentos da cidade do Rio de Janeiro – provocando em todos eles reações paradoxais de ternura e incompreensão, amor e desumanidade, como comparações de Pequena Flor com bicho, brinquedo de criança, enfatizando seu aspecto de “coisa”, “coisa escura como um macaco”. O que o narrador sintetiza com o seguinte comentário: “Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho”.⁴⁶

No rastro dessa última frase do narrador, podemos voltar àqueles primeiros parágrafos e evocar as demais palavras que remetem ao campo semântico da escuridão como elemento caracterizador do espaço com que depara o explorador.

Inevitável, nesse sentido, evocar uma obra fundamental que emprega semelhante estratégia ao estabelecer o espaço da escuridão como cenário do encontro entre dois mundos, já no título remetendo a tal evidência: **O coração das trevas**. Assim, a experiência de contato com o *outro*, que ocorre no espaço simbólico das trevas, remete ao campo semântico do surpreendente, do olhar que não consegue ver com nitidez, já que se destina a algo para o que falta o “esclarecimento”.

⁴⁶ Idem, p. 90.

Acompanhemos o que nos informa o narrador de Conrad sobre essa experiência:

Escuros vultos humanos podiam ser vistos a distância, movendo-se rapidamente contra o fundo sombrio da floresta. Perto do rio, duas figuras de bronze, apoiadas em longas lanças, estavam paradas sob o sol, com fantásticos adornos de peles malhadas na cabeça, vestidas para a guerra, mas postadas feito estátuas. E, da direita para a esquerda, ao longo da praia iluminada, surgiu uma selvagem e deslumbrante aparição de uma mulher.

/.../ Era selvagem e soberba, de olhos bárbaros, majestosa; havia algo sinistro e imponente em seu andar decidido. E, no silêncio que subitamente caíra sobre toda a lastimosa terra, **a selva imensa, o corpo colossal da fecunda e misteriosa vida, parecia olhar para ela, pensativa, como se estivesse olhando para a imagem de sua alma tenebrosa e apaixonada.**

/.../ Ficou ali nos olhando, imóvel, e – **à semelhança da selva** – com o ar de quem medita sobre um propósito inescrutável.⁴⁷ (grifos nossos)

Se por um lado incide um pouco mais de luminosidade sobre a mulher observada no texto de Conrad, já que há o sol a contrastar com o ambiente sombrio da floresta, por outro essa luz não chega a ser suficiente para proporcionar a visão “clara” do outro para o narrador, não lhe permite livrar-se de suas angústias quanto à dificuldade de compreensão desse outro.

O trecho citado ressalta esse fato ao estabelecer, de forma bastante enfática, a força da relação metonímica entre a “selvagem” e a “selva”. Assim, embora haja raios solares iluminando a figura humana que se observa, estes pouco auxiliam o observador à medida que a selva, ela mesma, é sombria, não chega a ser “esclarecida” pelo sol. E é essa mesma selva que, personificada, lança seu olhar para a selvagem, contaminando também com as sombras o olhar do narrador-observador.

⁴⁷ CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 115-116.

Assim, o “inescrutável” da situação não está mais neste ou naquele indivíduo, mas no cenário de sombras em que se dá seu contato. A força da relação metonímica não permite que o eu observe o outro a não ser em relação ao espaço em que este outro se apresenta, como se, mesmo com alguma luz incidindo sobre o sujeito, esta não fosse suficiente para sua compreensão dada a escuridão do lugar habitado por ele.

É o que o texto de Conrad revela, poucas páginas adiante, quando o narrador admite que o *outro*, objeto de sua busca durante todo o percurso narrativo, não é exatamente um indivíduo, mas a selva propriamente dita:

Na verdade, havia-me voltado para a selva, não para o Sr. Kurtz, que, devo admitir, era como se já estivesse enterrado. E, por um momento, parecia como se eu também já estivesse enterrado numa vasta sepultura repleta de segredos indizíveis. Sentia um peso intolerável oprimindo-me o peito, e o cheiro da terra úmida, da presença invisível e vitoriosa da decomposição, **as trevas de uma noite impenetrável...** (grifos nossos)

A experiência de estar diante de um *outro* que não se dá a ver de forma “iluminada”, neste casos, proporciona ao *eu* que o observa sensações de incerteza, dúvida, dificuldade de nomear, medo. A gradação pode atingir seu potencial máximo na célebre frase que, no texto de Conrad – pronunciada pelo Sr. Kurtz na hora da morte, como única forma possível de exprimir o que havia compreendido em longo período de permanência na selva – sintetiza tal experiência: “O horror, o horror”.⁴⁸

Em outra perspectiva, não propriamente de horror, mas no mínimo de espanto frente ao inescrutável, revela-se a experiência da incompreensão para Marcel Pretre diante de Pequena Flor:

⁴⁸ CONRAD, Joseph. Op. cit., p. 133.

/.../ E então ela estava rindo. Era um riso como somente quem não fala ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada. Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era tão delicado como é delicada a alegria. O explorador estava atrapalhado.⁴⁹

Para explicar o atrapalhar-se do explorador, ou pelo menos tentar compreender os limites da situação em que ele se instaura, o leitor poderia evocar a distinção entre *natureza* e *cultura*, propondo-a como elemento básico da oposição entre os personagens tanto de Conrad quanto de Clarice. Assim, grosso modo, admitiria que em ambos os textos um *eu* proveniente do ambiente da cultura desloca-se para um espaço em que o *outro* vive em estado de natureza, e daí surgiria a dificuldade de compreensão. Essa seria devida ao fato de que, o homem da cultura, habituado à existência de regras que explicam os comportamentos sociais, não as encontraria no cenário da natureza, em que o elemento espontâneo prevalece.

Outra possibilidade a esse leitor seria a evocação da perspectiva do etnocentrismo, até como raciocínio complementar ao de natureza e cultura, como recurso de leitura para o conto de Clarice. Assim, ele também, leitor, movido pela necessidade de dar nome ao que existe, disporia de conceitos que lhe auxiliassem na leitura do texto e das alteridades que nele se constroem.

Daí viria a explicação para o comportamento tanto do explorador quanto dos demais personagens que vêem Pequena Flor como uma “coisa”, como emissora de uma voz inclassificável – o riso. A resposta para a

⁴⁹ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 94.

questão seria, assim, o fato de tratar-se de indivíduos etnocêntricos, incapazes de compreender o *outro* senão segundo seus próprios padrões.

Lançada a primeira hipótese de abordagem do conto, cremos, entretanto, que tal leitura revela ter o leitor se deixado levar por uma armadilha do texto. Iniciamos, pois, a partir desse ponto, nossa segunda proposta de leitura, retomando a observação de Derrida sobre a discussão e desconstrução dos conceitos de natureza e cultura em Lévi-Strauss:

/.../ Ora, logo no início da sua pesquisa e no seu primeiro livro (*Les structures élémentaires de la parenté*), Lévi-Strauss sentiu ao mesmo tempo a necessidade de utilizar esta oposição e a impossibilidade de lhe dar crédito. Em *Les Structures*, ele parte do seguinte axioma ou definição: pertence à natureza tudo o que é universal e espontâneo, não dependendo de nenhuma cultura particular nem de nenhuma norma determinada. Pertence em contrapartida à cultura o que depende de um sistema de normas regulando a sociedade e podendo portanto variar de uma estrutura social para outra. Estas duas definições são de tipo tradicional. Ora, logo desde as primeiras páginas das *Structures*, Lévi-Strauss, que começou por dar crédito a estes conceitos, encontra o que denomina um escândalo, isto é, algo que já não tolera a oposição natureza/cultura assim aceite e parece requerer ao mesmo tempo os predicados da natureza e os da cultura. Esse escândalo é a proibição do incesto. A proibição do incesto é universal; neste sentido poder-se-ia dizer que é natural; – mas é também uma proibição, um sistema de normas e de interditos – e neste sentido dever-se-ia denominá-la cultural.⁵⁰

O propósito de Derrida, com tal referência, é demonstrar a lucidez com que Lévi-Strauss, mesmo aceitando os conceitos de natureza e cultura como instrumentos válidos para uma boa parte da análise a que se propõe, admite a possibilidade de que existem fenômenos cuja compreensão situa-se na fronteira entre as duas proposições. O antropólogo francês admite, por exemplo, em relação à análise da proibição do incesto, tratar-se de um fenômeno que não poderia ser classificado como pertencente a uma das

⁵⁰ DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais.” In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 236.

categorias, já que “é universal; neste sentido poder-se-ia dizer que é natural; - mas é também uma proibição, um sistema de normas e de interditos – e neste sentido dever-se-ia denominá-la cultural.”⁵¹

Assim, se Lévi-Strauss denominou como um “escândalo” para a oposição entre natureza e cultura a questão da proibição do incesto, propondo sua leitura sob a perspectiva da “desconstrução” e da “diferença” derridianas, propomos pensar o riso de Pequena Flor também sob essa perspectiva do escândalo.

Por um lado, o riso é um elemento da natureza, porque potencialidade inata do humano, até mesmo como manifestação física. Por outro, é também um elemento da cultura, à medida que está sujeito a regras de contextualização, a ser classificado segundo normas e contextos em que sua emissão justifica-se. A dificuldade de “classificá-lo dentre as realidades existentes”, portanto, decorre do fato de seu sentido deslizar entre os dois pólos, o que requer a construção da interpretação levando-se em consideração o fato de o sentido não ser dado em um lugar definido, mas “estar entre”.

Cabe evocar agora o segundo protocolo de leitura que poderia ter sido evocado para a análise da incompreensão do riso, qual seja o conceito de etnocentrismo. Naquele primeiro raciocínio, sugerimos, propositalmente, uma conceituação presente no senso comum, que privilegiava o comportamento etnocêntrico como parte constitutiva do sujeito observador, dominador, conquistador. Assim, numa espécie de raciocínio ingenuamente paternalista em relação aos menores, aos dominados, empregar-se-ia o

⁵¹ Idem, p. 236.

conceito de etnocentrismo como prática exclusiva de sociedades ditas civilizadas para classificar, e ao mesmo tempo excluir de sua possibilidade de compreensão, os povos ditos bárbaros ou selvagens.

Para desconstruir tal conceituação, é importante retomar os esclarecimentos de Lévi-Strauss sobre o problema em texto fundamental sobre o tema:

Este ponto de vista ingênuo, mas profundamente enraizado na maioria dos homens, não necessita ser discutido uma vez que esta brochura é precisamente a sua refutação. Bastará observar aqui que ele encobre um paradoxo bastante significativo. Esta atitude do pensamento, em nome da qual se expulsam os “selvagens” (ou todos aqueles que escolhemos considerar como tais) para fora da humanidade, é justamente a atitude mais marcante e a mais distintiva destes mesmos selvagens. /.../ **A humanidade acaba nas fronteiras da tribo**, do grupo lingüístico, por vezes mesmo, da aldeia; a tal ponto que um grande número de populações ditas primitivas se designam por um nome que significa os “homens” (ou por vezes – digamos com mais discrição –, os “bons”, os “excelentes”, os “perfeitos”), implicando assim que as outras tribos, grupos ou aldeias não participem das virtudes – ou mesmo da natureza – humanas, mas são, quando muito, compostos por “maus”, “perversos”, “macacos terrestres”, ou “ovos de piolho”. Chegando-se mesmo, a maior parte das vezes, a privar o estrangeiro deste último grau de realidade fazendo dele um “fantasma” ou uma “aparição”. Assim acontecem **curiosas situações onde os interlocutores se dão cruelmente réplica.**”⁵² (grifos nossos)

A partir dessa proposição do etnocentrismo como um jogo de olhares em réplica, propomos verificar se o próprio conto nos fornece pistas para que encontremos, em sua estrutura, a possibilidade intrínseca da desconstrução, da “diferença” que se instaura no próprio nível discursivo e que nos leva a ouvir mais de uma voz dentro da mesma voz. Retomemos, pois, nossa primeira citação, porém agora mudando a direção do olhar a partir de outros grifos:

⁵² LÉVI-STRAUSS, Claude. “O etnocentrismo”. In: **Raça e cultura**. São Paulo: Editora Abril, 1976, p. 59-60.

Nas **profundezas** da África Equatorial o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente. Mais surpreso, pois, ficou ao ser informado de que menor povo ainda existia **além** de florestas e distâncias. Então **mais fundo** ele foi.

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – **como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa** – entre os menores pigmeus do mundo estava o **menor dos menores pigmeus do mundo**, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria.

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. ‘Escura como um macaco’, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma intolerável doçura ao paladar, **ela estava grávida.**

Ali em pé, estava, portanto, a menor mulher do mundo. **Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês tivesse inesperadamente chegado à conclusão última.** Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito. (grifos nossos)⁵³

Nessa nova perspectiva, observemos que o vocabulário assinalado sinaliza para o leitor a necessidade de deixar as superficialidades e direcionar-se rumo à profundidade, ao que há além da primeira visão, convidando o olhar a mover-se como uma câmera que apresenta uma cena em grande angular e vai-se aproximando em zoom até pôr em foco os detalhes que se perdiam na vista da paisagem ampla inicial.

Assim, temos o olhar convidado a desestabilizar a oposição entre o grande e o pequeno, entre o mundo – supostamente grande, vasto – de que vem o explorador, e o espaço restrito, pequeno, do cenário em que habita Pequena Flor – mínima até mesmo no nome. Se o leitor fora conduzido a estabelecer uma hierarquia entre a pequenez desta a grandiosidade daquele, deve agora acrescentar, suplementar essa visão com o seu contrário.

⁵³ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 87-88.

Propomos, nesse sentido, ir mais fundo, abrir as caixas que se abismam umas dentro das outras. Julgamos ser possível, assim, inverter a perspectiva e ler o conto sob o olhar de Pequena Flor. Se num primeiro momento líamos Pequena Flor guiados, no jogo narrativo, pela ótica do personagem Marcel Pretre, tentemos agora lê-lo pelo olhar da menor mulher do mundo.

Para tanto, sejamos etnocêntricos, no sentido de pensar que seu olhar sobre o pesquisador inscreve-se nos limites de sua tribo, ou mesmo da árvore em que se posiciona.

O conto nos informa que, na profundeza dos contornos de seu mundo, Pequena Flor amava seu interlocutor:

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que também amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por quê.⁵⁴

O riso inclassificável pelo explorador, assim, poderia ser, na perspectiva de Pequena Flor, a expressão desse Amor. Um Amor sobre algo que fora minuciosamente observado, já que ela exercia uma observação cuidadosa sobre aquele *outro* que se apresentava em seu mundo; talvez não nos déssemos conta disso à medida que nos julgamos, acompanhados pelo olhar do explorador, apenas observadores, e não observados.

Se o riso pode ser considerado como a expressão do Amor, e se os olhares se replicam no processo de investigação mútua entre *eu* e *outro*, é de se esperar que Pequena Flor também aguarde a réplica do explorador em

⁵⁴ Idem, p. 94

relação a sua declaração de amor. Ocorre que tal réplica surge, também para ela, sob o signo da decepção, da incompreensão, do inescrutável, como ressalta o próprio texto ao apontar que ela não compreenderia o desapontamento do francês em relação a seu amor.

Invertem-se, pois, as concepções sobre o grande e o pequeno, já que a grandeza do Amor da selvagem – sentimento tão vasto que se pode aplicar tanto ao *outro* quanto a sua bota ou seu anel – não pode ser compreendido por esse *outro*, tornado pequeno no cenário simbólico de sua capacidade de compreensão. Ressaltando esse jogo que desestabiliza as categorias do grande e do pequeno, o texto informa a tentativa de resposta para o riso: “O explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se como só homem de tamanho grande se perturba.”⁵⁵

Ao fim do capítulo cabe-nos, então, retomar a ordem inicial, organizar o caos. Façamo-lo evocando um dos parágrafos finais do conto:

Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o explorador se chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomeçou a anotar. Aprendera a entender algumas das poucas palavras articuladas da tribo, e a interpretar os sinais. **Já conseguia fazer perguntas.**⁵⁶ (grifo nosso)

A nós, como pesquisadores, também resta interpretar os sinais presentes no texto como outro, objeto de nossa análise. Aprender a fazer perguntas, mais do que buscar respostas. Assim, o que procuramos ter deixado claro até esse momento, com nossa proposta de análise do conto, é a proposição do ato de ler a construção da alteridade como uma permanente

⁵⁵ Idem, p. 95.

⁵⁶ Ibidem.

indagação sobre as vozes que emanam do texto, não esperando que nenhuma delas, por si só, traga a resposta sobre quem sou *eu* e quem é o *outro*. A resposta não é dada pronta, mas se constrói no jogo de olhares que se replicam, e aos quais a atitude interpretativa deve estar atenta, no sentido de perceber o que se constrói e desconstrói nesse jogo, o que se dá a ver pela diferença.

3.3. O texto

*De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas,
mas a resposta que dá às nossas perguntas.
Italo Calvino – As **idades invisíveis***

Continuando a proposta do jogo replicado de olhares do *eu* sobre o *outro*, deslocamo-nos para o cenário urbano, o que implica distanciamento mas também aproximações quanto ao cenário das análises desenvolvidas nas seções anteriores. O distanciamento refere-se ao fato de que agora estamos no ambiente urbano, não mais na selva que abrigava um outro a ser investigado, lido. Certamente o fato implica uma nova perspectiva no procedimento analítico, sobretudo se considerarmos que, no conto em questão – *O outro*, de Rubem Fonseca – não há mais o movimento do personagem, ou do narrador, ou da voz etnográfica, em direção ao outro, não há um eu que se desloca de seu espaço rumo ao espaço do outro. Ao

contrário, ambos habitando um mesmo lugar, têm seus olhares cruzados reciprocamente de forma inesperada, não planejada.

A aproximação em relação às situações anteriores ocorre pelo fato de que, apesar de se tratar de um encontro/desencontro não planejado, não desejado, a atividade interpretativa de um em relação ao outro aproxima-se daquele mesmo jogo de olhares de que tratamos. Sob certa perspectiva, até mesmo intensifica-se o embate entre as alteridades, o que pretendemos demonstrar a seguir.

A narrativa de Rubem Fonseca pode ser resumida de modo razoavelmente simples. Um narrador de primeira pessoa, executivo às voltas com problemas cardíacos causados pelo estresse constante de sua vida, começa a fazer caminhadas sob recomendação médica. Numa caminhada, encontra um mendigo, que lhe pede ajuda uma, duas, três, “n” vezes ao longo de dias, semanas. Até que o executivo, não suportando mais a presença ameaçadora desse outro, mata-lhe com um tiro.

Sob tal mote, bastante simples, como se vê, Rubem Fonseca constrói uma narrativa extremamente interessante no que concerne ao jogo de olhares e vozes que se digladiam no confronto das alteridades. O jogo ocorre a partir da escolha do narrador, não por acaso de primeira pessoa, de modo a criar aquela situação que apontamos em nosso segundo capítulo, segundo a qual Silviano Santiago apontava uma espécie de parceria entre leitor e narrador como observadores do personagem.

Nessa perspectiva, a leitura nos conduz para formular a imagem do *outro*, bem como as reações que provoca no eu, segundo a descrição do

narrador. Tentemos reconstruir o processo com que se dá a ver esse outro a partir de uma remontagem de trechos do conto que enfatizam tal aspecto:

.../ nesse mesmo dia, ao chegar pela manhã ao escritório surgiu ao meu lado, na calçada, um sujeito que me acompanhou até a porta dizendo “doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?” Dei uns trocados a ele e entrei .../ No dia seguinte, na hora do almoço, quando fui dar a caminhada receitada pelo médico, o mesmo sujeito da véspera me fez parar pedindo dinheiro. Era um homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos. Dei a ele algum dinheiro e prossegui. .../ Na hora do almoço o mesmo sujeito emparelhou comigo, pedindo dinheiro. “Mas todo dia?”, perguntei. “Doutor”, ele respondeu, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor”. Dei a ele cem cruzeiros. .../ Um dia, na hora do almoço, eu estava caminhando quando ele apareceu subitamente ao meu lado. “Doutor, minha mãe morreu.” Sem parar, e apressando o passo, respondi, “sinto muito”. Ele alargou as suas passadas, mantendo-se ao meu lado, e disse “morreu”. Tentei me desvencilhar dele e comecei a andar rapidamente, quase correndo. Mas ele correu atrás de mim .../ Afinal, parei ofegante e perguntei, “quanto é?”. Por cinco mil cruzeiros ele enterrava a mãe. Não sei por que, tirei um talão de cheques do bolso e fiz ali, em pé na rua, um cheque naquela quantia. Minhas mãos tremiam. “Agora chega!”, eu disse. .../ De manhã fui para o escritório .../ Ao meio-dia saí para dar a minha volta. Vi que o sujeito que me pedia dinheiro estava em pé, meio escondido na esquina, me espreitando, esperando eu passar. Dei a volta e caminhei em sentido contrário. Pouco depois ouvi o barulho de saltos de sapatos batendo na calçada como se alguém estivesse correndo atrás de mim. Apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém. .../ Mantendo-se ao meu lado ele disse, “doutor”, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo”. Respondi com toda autoridade que pude colocar na voz, “arranje um emprego”. Ele disse, “eu não sei fazer nada, o senhor tem de me ajudar”. Corríamos pela rua. Eu tinha a impressão de que as pessoas nos observavam com estranheza. “Não tenho que ajudá-lo coisa alguma”, respondi. “Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer”, e ele me segurou pelo braço e me olhou, e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo. .../ Um dia saí para o meu passeio habitual quando ele, o pedinte, surgiu inesperadamente. Inferno, como foi que ele descobriu o meu endereço? “Doutor, não me abandone!” Sua voz era de mágoa e ressentimento. “Só tenho o senhor no mundo, não faça isso de novo comigo, estou precisando de um dinheiro, esta é a última vez, eu juro!” – e ele encostou o seu corpo bem junto ao meu, enquanto caminhávamos, e eu podia sentir o seu hálito azedo e podre de faminto. Ele era mais alto do que eu, forte e ameaçador.⁵⁷

⁵⁷ FONSECA, Rubem. “O outro”. In: **Feliz Ano Novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 87-90.

Procuramos organizar o recorte do conto de modo a acentuar que o recurso discursivo empregado na construção das subjetividades estabelecesse sob o eixo da gradação, o que se pode perceber sob diversas perspectivas.

A esmola vai de “uns trocados” a um cheque de alto valor. É preciso atentar para o fato de que, segundo informa o próprio narrador, dar o dinheiro funciona como estratégia para tentar livrar-se da presença incômoda do outro. A estratégia não funciona, entretanto, já que também é em gradação que a presença desse outro vai-se impondo à proporção inversa do desejo de distanciamento do narrador. Alguém que casualmente surge nas proximidades do espaço do eu, passa a caminhar a seu lado, correr junto, perseguir, intensificando a noção de que adentrar o espaço do outro é ameaçá-lo.

Nesse mesmo parâmetro da gradação, o olhar do leitor, conduzido pelo narrador em primeira pessoa, é levado a construir a imagem do outro. Simplesmente “um sujeito”, no princípio. Note-se o emprego genérico da expressão, no sentido de que o “sujeito” é algo indefinido, para o qual se olha com indiferença. Por motivos diversos daquele explorador diante de Pequena Flor, o narrador de Rubem Fonseca também sente, à medida que o outro passa a freqüentar seu espaço, a necessidade de dar nome ao que existe. Se lá a disposição para nomear fazia parte do ofício do pesquisador, aqui o ato de dar nome impõe-se ao observador mais como uma necessidade contextual. Segundo a lógica da gradação que marca esse contexto, o que era sujeito passa a um homem branco, forte, cínico, vingativo, com hálito azedo e podre.

Some-se a isso o fato de o estado de tensão do narrador em relação a ao outro ser estabelecido também em termos gradativos ao longo do texto. Preocupado com a própria saúde no início – o que poderia ser entendido como uma postura autocêntrica, a justificar a dificuldade em olhar para o outro – vai experimentando sensações de desconforto ascendente em relação ao outro: indiferença, incômodo, fuga, raiva, medo, ameaça.

Observemos que esse uso da gradação como estratégia de construção do texto conduz perfeitamente o leitor para a expectativa de um desfecho trágico, em que só restará ao narrador eliminar esse outro que lhe invade o espaço. É exatamente o que ocorre no último parágrafo do conto:

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “Não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder.⁵⁸

Mais do que confirmar o clímax do elemento dramático já previsto pela gradação dos fatos do texto, cremos ser relevante destacar, desse desfecho – a partir da revelação de que se tratava de um menino, em todos os aspectos inversamente proporcional à descrição antes apresentada pelo narrador – o fato de que o processo de compreensão do *outro*, assim como os procedimentos de leitura e escrita, pode revelar-se extremamente vulnerável à entropia, ao equívoco, às marcas de subjetividade. Retomemos o seguinte diálogo: “Não tenho que ajudá-lo coisa alguma”, respondi. “Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer”.

⁵⁸ Idem, p. 90.

Pleno de possibilidades de leitura, devido à ambigüidade permitida pela ausência de complemento do verbo “acontecer”, o enunciado é lido pelo narrador como uma ameaça, ao preencher a lacuna da seguinte forma: o senhor não sabe o que pode acontecer *com o senhor*. Por outro lado, a mesma lacuna poderia ser preenchida com o pronome de primeira pessoa, sob a ótica do pedinte : o senhor não sabe o que pode acontecer *comigo*. Teríamos, pois, não a ameaça, mas o derradeiro e incompreendido pedido de ajuda. Poderíamos arriscar uma terceira possibilidade: o senhor não sabe o que pode acontecer *conosco*. Trata-se da proposição de um sentido dialógico, considerando que haveria aí uma espécie de previsão sobre o desfecho trágico, este aproximando *eu* e *outro* pela cena do crime, à medida que, mesmo pretendendo evitar ao máximo a proximidade com o mendigo, o narrador é afetado inexoravelmente por ele ao matá-lo. O *outro* não se faz presente no *eu* pela voz, mas pelo silêncio.

Tocado em sua sensibilidade, pela crueldade e banalidade com que, no texto, elimina-se o outro que incomoda, o leitor poderia incorrer em equívoco semelhante ao que ditara as medidas para a censura de **Feliz Ano Novo** há três décadas. Na orelha das edições posteriores podem-se ler alguns desses equívocos, como: “Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isto bastou.”⁵⁹ Ou ainda: “Suspender *Feliz Ano Novo* foi pouco. Quem escreveu aquilo deveria estar na cadeia e quem lhe deu guarida também. Não consegui ler nem uma página. Bastaram meia dúzia de

⁵⁹ Declaração do Ministro Armando Falcão, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 07/01/1977. Citada na orelha da 2ª edição de **Feliz Ano Novo**, referenciada em nossa bibliografia.

palavras. É uma coisa tão baixa que o público nem devia tomar conhecimento”⁶⁰.

Além da deplorável prática de emitir juízo interpretativo a partir da leitura de “meia dúzia de palavras”, reveladas em ambas as passagens citadas, percebe-se tratar, naquele caso, do procedimento de leitura monológico, que direcionava a interpretação a apenas um aspecto: a “baixaria”, ou a violência, ou a pornografia, na maioria dos casos.

Quanto a isso, Vera Follain adverte que

Na ótica equivocada dos censores que proibiram, em 1976, o livro *Feliz Ano Novo*, essa espécie de imoralismo que norteia a ficção de Rubem Fonseca foi confundida com a ‘imoralidade dos dissolutos’. /.../ O alvo principal dos censores foi a tematização da sexualidade. Acusaram o autor de pornografia, de atentado à moral e aos bons costumes, e usaram, como prova, o uso de palavrões, enquanto **o que de fato incomodava no livro e incomoda, ainda, é a variação, a cada conto, de pontos de vista** sobre a violência, **levando o leitor a ver a realidade de diferentes ângulos** e, assim, abrindo caminho para que as verdades estabelecidas fossem colocadas sob suspeita.⁶¹ (grifos nossos)

Tentemos demonstrar a possibilidade de leitura dessa variação de pontos de vista, desse convite à leitura dialógica apresentado nos trechos em destaque, ainda no conto “O outro”. Para tanto, pensemos, em primeiro lugar, sobre o espaço em que se localiza a ação narrada: o cenário urbano da cidade, da metrópole.

Ao discutir a relevância da ambientação urbana para a compreensão do fenômeno da violência em Rubem Fonseca, Alexandre Faria assinala, como premissa para a discussão, o seguinte argumento:

⁶⁰ Declaração do Senador Dinarte Mariz, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 07/01/1977. Citada na orelha da 2ª edição de **Feliz Ano Novo**, referenciada em nossa bibliografia.

⁶¹ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 27-28.

Uma metrópole é, em última análise, habitada por estranhos, pessoas que se cruzam sem se conhecer. O isolamento do sujeito proporciona a ativação da memória coletiva em torno de uma cidade mítica, melhor que a atual e com fortes marcas provincianas, que representa o ideal de convívio pautado pela cordialidade e pelo reconhecimento mútuo.⁶²

Dois aspectos desse argumento merecem destaque: de um lado, o estranhamento entre os indivíduos que compartilham o espaço urbano, demonstrando que o fato de habitar um mesmo cenário geográfico não os torna, necessariamente, partícipes de algum tipo de homogeneidade cultural; de outro, o elemento de tensão entre os pólos da violência e do ideal de convívio, indicando que o procedimento de leitura sobre a violência não pode ser empreendido de maneira monológica.

Decorrente dessa premissa, surge o seguinte olhar sobre a questão da alteridade no espaço urbano:

/.../ a cidade, enquanto espaço representativo da alteridade, através de seus múltiplos níveis discursivos – que vão desde o interpessoal, o das relações quase sempre intransitivas, ao global, representado pela comunicação de massa – deixa de ser um elemento meramente espacial para representar a presença física do outro.⁶³

A presença física do *eu* e do *outro* num mesmo espaço assinala, segundo Alexandre Faria, a instauração do medo como elemento desencadeador da violência, à medida que esta torna-se uma reação do eu contra a “invasão bárbara” a que vê submetido seu espaço. Destacando que o medo generaliza-se, e também sua conseqüência – a violência – desfaz-se o equívoco que no senso comum atribui práticas de violência

⁶² FARIA, Alexandre. **Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea**. Rio de Janeiro: Rio Virtual Papiro Editora, 1999, p. 75.

⁶³ Idem, p. 77-78.

essencialmente aos grupos desfavorecidos, pobres, periféricos. Assim, o autor destaca a necessidade de relativizar a “visão classista” presente em algumas abordagens do conto “Feliz Ano Novo”, pois, se neste texto apresenta-se a violência, a eliminação do outro por parte de bandidos, de desvalidos, pobres, não se pode esquecer de que

/.../ o pavor se generaliza na cidade e deixa de ser exclusividade de desfavorecidos acuados. Tomados pelo pânico, membros de classes mais privilegiadas assumem a violência para reagir a essa *invasão bárbara*, num processo inverso ao que vimos há pouco, mas cujo objetivo é o mesmo: a manutenção do próprio espaço social.⁶⁴

É nessa linha argumentativa que o autor propõe como exemplar, na obra de Rubem Fonseca, o conto “O outro”, afirmando que “Rubem Fonseca, atento a esse paradoxo, tematizará constantemente o outro lado da moeda. O conto que nos oferece a exata dimensão da presente abordagem é, não por acaso, **“O outro”, de *Feliz ano novo*** /.../”⁶⁵. (grifo nosso)

Nesse ponto, não podemos conter o impulso de propor um jogo de sentidos possível no trecho em grifo. Obviamente, o sentido da referência é: o conto “O outro”, presente no livro **Feliz Ano Novo**. Considerando, entretanto, a homonímia entre o título do livro e do conto, e a polissemia genitivo “de”, sugerimos omitir a vírgula e assumir a seguinte leitura: “O outro” de (de = em relação a) “Feliz Ano Novo” (o conto, não o livro).

Temos, pois, a relação de alteridade estabelecida não mais apenas entre as instâncias dos personagens, mas dos próprios textos. Instaura-se, com essa possibilidade, o jogo de vozes entre ambos os textos, os quais em última análise apresentam a mesma história – qual seja o temor do outro,

⁶⁴ Idem, p. 80.

⁶⁵ Ibidem.

que leva ao desejo de elimina-lo – apenas apresentada sob diferentes pontos de vista. Se a cidade é o lugar de encontro e confronto entre essas alteridades, os textos são também o espaço de confronto em que se escrevem *eu e outro*.

Sobre esse processo de textualização da realidade, ocorre em proporção inversa ao esvaziamento das possibilidades de compreensão do real e de suas complexidades como algo tangível. O texto torna-se, portanto, lugar de possibilidades de discursos sobre a realidade, à medida que as certezas totalizadoras não estão mais disponíveis. Nesse aspecto, em análise sobre a literatura de Rubem Fonseca,

o que se questiona é a possibilidade do conhecimento objetivo do real, a existência mesma de uma realidade fora da linguagem, deixando-se aflorar o ceticismo difuso na cultura da modernidade tardia: o grande crime a que esta literatura se refere é o ‘assassinato’ da realidade – daí que o outro, o crime em torno do qual gira o enredo, torna-se apenas um jogo.⁶⁶ (p. 15)

Não é por acaso que a autora faça referência aos “crimes do texto” já no título de sua obra. Trata-se de uma reflexão bastante relevante, sobretudo para a argumentação que pretendemos desenvolver em nosso trabalho, à medida que tematiza o próprio texto como espaço em que se constrói um discurso sobre a realidade, um espaço não de certezas, mas de possibilidades. É o que se esclarece no seguinte argumento:

/.../ Os crimes do texto procura acompanhar o deslizamento constante que a ficção do escritor realiza entre o dentro e o fora, entre o próprio e o alheio e entre autor e leitor. Essa oscilação, característica da estética contemporânea, aponta para a dissolução das antíteses entre o que consideramos pólos opostos, ou, se quisermos, para a indiscernibilidade dos contrários, em consonância com o acirramento do impulso crítico que

⁶⁶ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 15.

coloca em questão as certezas canônicas da metafísica ocidental. A arte tende, então, cada vez mais, a afastar-se dos procedimentos de ruptura, das negações radicais que supunham afirmações também radicais. Em vez da revolução, a transgressão. Isto é, não se trata de fundar um novo lugar, mas de trabalhar com a violação permanente de fronteiras – misturando tempos, espaços e remodelando continuamente identidades.⁶⁷

Estabelecido o texto, ou o jogo de vozes proposto pelos textos, como espaço de construção de identidades, e considerando que tal jogo ocorre, no caso em análise, em cenários urbanos, procuremos apresentar um arremate para os argumentos desenvolvidos nesta seção. Para tanto, evoquemos uma contribuição dos estudos de antropologia, presente na obra de Gilberto Velho.

No ano de 1973, o autor publicou um dos trabalhos pioneiros no Brasil no cenário dos estudos de antropologia urbana⁶⁸, tendo como objeto de estudo as relações dos moradores com o bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. Pesquisando a imagem de Copacabana, através de entrevistas com 221 de seus moradores e outros 30 indivíduos de outros bairros, o antropólogo procurava compreender o que significava para os indivíduos morar em Copacabana, ou mesmo o desejo de lá residir. As respostas encontradas, denominadas pelo autor como “unidades mínimas ideológicas”, revelam os seguintes aspectos: a variedade de comércio do bairro, a proximidade com parentes, o sentimento de liberdade, a modernidade do local, a variedade de coisas para se ver e fazer, o fato de ser um lugar bom para se viver.

Considerando aquelas unidades ideológicas, uma das conclusões do trabalho de Gilberto Velho é a seguinte: “verifica-se que os entrevistados,

⁶⁷ Idem, p. 12.

⁶⁸ VELHO, Gilberto. **A utopia urbana: um estudo de antropologia social**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

com poucas exceções /.../ Acham que ascenderam ou que estão ascendendo, consideram-se atores de sua vida e centram estas posições em torno do fato de terem chegado a Copacabana.”⁶⁹ Isso porque “morar no bairro, a partir de uma determinada época, passou a ser definido com *símbolo* de prestígio social.”⁷⁰

Em artigo mais recente⁷¹, Gilberto Velho revisita aquele seu trabalho, acrescentando-lhe comentários e argumentos, sobretudo no que se refere à organização do espaço social naquele bairro como elemento importante para propiciar a convivência da diversidade humana. Assim,

Copacabana incorporou não só pessoas de origem nacional e regional diversificadas mas, progressivamente, de diferentes origens, estratos e trajetórias sociais. Além das elites e camadas médias superiores já mencionadas, o bairro atrairá, a partir do *boom* imobiliário do pós-guerra, setores de camadas médias ascendentes, provindos de outros bairros, com forte presença da Zona Norte e mesmo dos subúrbios do Rio.⁷²

A relevância do argumento está no fato de desmistificar interpretações equivocadas sobre o espaço urbano como um local dividido entre centro e margens, em que os indivíduos estariam confinados a lugares previamente definidos. Ao contrário disso, nota-se, pelo exemplo de Copacabana, a existência de um mesmo espaço habitado por indivíduos de origens múltiplas.

Relacionando os dois textos de Gilberto Velho, nota-se que a concretização daquele desejo de ascensão social simbolizado por

⁶⁹ Idem, p. 87.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ VELHO, Gilberto. “Os mundos de Copacabana”. In: VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

⁷² Idem, p. 15.

Copacabana torna-se exequível a um número cada vez maior de indivíduos devido ao *boom* imobiliário. Assim, até mesmo os profissionais de categorias subalternas, como diaristas, que pretendem aliar a praticidade de morar perto do trabalho e a realização do desejo de ascensão, não mais moram perto no sentido de residirem em favelas próximas ao bairro de Copacabana, porque

Os grandes prédios com apartamentos pequenos permitem e estimulam vizinhanças surpreendentes para os padrões da sociedade brasileira tradicional. No mesmo lugar, podem ser encontradas unidades habitadas por famílias com pais e filhos ou por viúvas de camadas médias ao lado de garotas de programa, repúblicas de estudantes ou, como no exemplo citado, por empregadas domésticas.⁷³

Trazendo essa reflexão para o universo textual de Rubem Fonseca, note-se que é freqüente a presença do cenário de bairros da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, e ampliando o que se constatou sobre Copacabana, não raro encontramos a associação desse espaço com o desejo dos personagens de ascensão social. Se a ação do conto “O outro” desenvolve-se nitidamente nesse espaço, não é diferente em “Feliz Ano Novo”, em que os bandidos moram em um prédio em algum lugar da zona sul, assaltam um supermercado no Leblon e uma casa em São Conrado, e até mesmo abandonam um carro roubado em Botafogo. Além disso, nutrem uma admiração pelo comparsa Lambreta porque, em seu currículo, além de ter assaltado mais de trinta bancos, transita em espaços privilegiados: “Já

⁷³ Idem, p. 18.

trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói. Para não falar aqui no Rio”⁷⁴.

Assim, a relação que se estabelece entre o a constituição da subjetividade e o espaço habitado, ou pelo menos freqüentado, pelo indivíduo é patente, como se nota no diálogo entre os personagens ao retornarem à casa após o assalto:

Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos, com o material, pelas escadas imundas e arrebetadas.

Fudido mas é Zona Sul, perto da praia. Tas querendo que eu vá morar em Nilópolis?⁷⁵

No que concerne ao procedimento de leitura do *eu* e do *outro* no cenário urbano, portanto, é necessário observar com cuidado essa espécie de disputa pelo espaço que orienta suas relações, já que estamos diante de um cenário extremamente complexo e delicado. A contribuição da visão antropológica deve ser levada em conta ao analisarmos esses fenômenos no textos literários, no sentido de percebermos que

A complexidade e a heterogeneidade expressam-se através de vários *mundos sociais*, com particularidades, densidade própria e fronteiras. Eles são dinâmicos, estando em permanente processo de mudança e interagindo uns com os outros. Indivíduos concretos participam desses *mundos*, com maior ou menor grau de adesão, desempenhando papéis e vivendo situações sociais específicas.⁷⁶

⁷⁴ FONSECA, Rubem. “Feliz Ano Novo”. In: **Feliz Ano Novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 16.

⁷⁵ Idem, p. 20.

⁷⁶ VELHO, Gilberto. “Os mundos de Copacabana”. In: VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, P. 22.

3.4. O ensaio

*O definível está me cansando um pouco.
Prefiro a verdade que há no prenúncio.*
Clarice Lispector – **A hora da estrela**

Naquele mesmo cenário urbano, prenhe de *mundos*, migremos do espaço das histórias de violência para as de amor. No indefinível desse sentimento que, como já vimos, envolve indivíduos mas também suas botas, deparamos com um dos mais sofisticados relatos quanto à apresentação da leitura e da escrita do *eu* e do *outro* em nossa literatura. Estamos diante do encontro do narrador Rodrigo S. M. e da personagem Macabéa, d’**A hora da estrela**.⁷⁷

O contato entre ambos acontece no cenário urbano, e ocorre por acaso, assim como assinalamos sobre o encontro dos personagens do conto “O outro”, de Rubem Fonseca. O narrador de Clarice Lispector informa que “numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição de uma moça nordestina.”⁷⁸

Tendo captado os atributos da moça, o narrador pretende construir uma narrativa capaz de transmitir com fidelidade a personagem, e já nas primeiras páginas do relato faz a seguinte advertência:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e

⁷⁷ LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

⁷⁸ Idem, p. 26.

verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas **não vou enfeitar a palavra** pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em outro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência.⁷⁹ (grifo nosso)

Movido por essa intenção de pôr no papel a palavra exata para representar a personagem, Rodrigo diz, por exemplo, que “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toda.”⁸⁰ Destaque-se o emprego do verbo *dicendi* na sentença: ao invés de simplesmente dizer, informar, o narrador propõe “afiançar”, reclamando do leitor o crédito quanto ao que escreve.

Ocorre, porém, que esse desejo de objetividade que lhe conferisse credibilidade à escrita vai-se desfazendo segundo informações do próprio narrador, revelando tornar-se sugestão o que se pretendia informação precisa. Assim, são fartos os recursos relativizadores na seqüência do texto, que já aparecem na página seguinte à referência anterior: “**Pergunto-me se** eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final.”⁸¹ Mais adiante, o narrador informa que “**Pareço** conhecer nos menores detalhes essa nordestina...”.⁸² Ainda na mesma página: “**não sei se** minha história vai ser – ser o quê? **Não sei de nada**, ainda não me animei a escrevê-la.”⁸³ Acrescente-se a esses exemplos o acúmulo de esquecimentos do narrador: “**Esqueci de dizer** que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado.”⁸⁴, “Vejo agora que **esqueci de dizer** que por enquanto nada leio para não contaminar com

⁷⁹ Idem, p. 29.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Idem, p. 30.

⁸² Idem, p. 36

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Idem, p. 37.

luxos a simplicidade de minha linguagem.”⁸⁵, “Também **esqueci de dizer** que o registro que em breve vai ter que começar...”⁸⁶.

Assim, boa parte da narrativa d’**A hora da estrela** é, antes de apresentar a história de Macabéa, o relato da angústia do narrador para encontrar as palavras que se prestem à escrita do outro. Ao mesmo tempo em que deseja trazer para o texto a precisão do que captara no encontro com a personagem na rua, vê-se às voltas com as imprecisões, as perguntas, os esquecimentos e as dúvidas que permeiam sua escrita.

A voz etnográfica, nesse caso, apresenta particularidades bastante interessantes. Para usar a terminologia apontada por Clifford Geertz, estamos, neste caso, diante de um procedimento de *descrição densa*. Em relação a tal questão no âmbito da escrita etnográfica, Valter Sinder analisa o argumento do seguinte modo:

Apontar para a prática antropológica enquanto uma descrição densa implica em entender o conhecimento etnográfico como formativo e constitutivo, assim como implica em colocar em xeque o postulado da descontinuidade entre experiência e realidade. Para Geertz, ‘os textos antropológicos são eles mesmos interpretações’ (Geertz: 1978, p. 25).⁸⁷

Nesse sentido, podemos trazer a noção da densidade para o texto de Clarice Lispector à medida que, como vimos pelas oscilações do narrador, o embate travado na narrativa ocorre neste campo da interpretação, que ao mesmo tempo aproxima-se e distancia-se da realidade sobre a qual se debruça.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Idem, p. 38.

⁸⁷ SINDER, Valter. “Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLAMMER, Karl Erik (org). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p. 32.

A consequência, no texto, dessa questão é o fato de que

O que o antropólogo faz é construir interpretações do que lhe parece ser a realidade dessas outras pessoas; ou melhor, ele estabelece ficções etnográficas que são constructos dos constructos de outras pessoas, pois ‘por definição, somente um *nativo* faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura’ (p. 25). Neste sentido as etnografias são ficções: ‘ficções no sentido de que são *algo construído, algo modelado* – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento’ (pp. 25-26). O etnógrafo inscreve o discurso social: *ele o anota*’ (p. 29)⁸⁸

Lembremos que o propósito do narrador Rodrigo é “anotar”, sobre Macabéa, “o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”. Portanto, não um elemento físico, mas algo abstrato em relação a essa personagem. Considerando que esse sentimento de perdição pertence ao nível da subjetividade do personagem, e que a expressão em seu rosto é resultado de um processo interpretativo que ela desenvolve sobre algum dado do mundo em que se insere, potencializa-se o fato de que a possibilidade do narrador é realmente uma interpretação de segunda mão. Temos, assim, que o ponto de partida do narrador para a escrita d’**A hora da estrela** – aquela observação de um relance na rua – leva-o a apresentar o perfil de Macabéa sob o ponto de vista de uma *ficção etnográfica*.

Acompanhando ainda a argumentação de Valter Sinder, temos a verificação sobre o modo pelo qual os conceitos de descrição densa e ficção etnográfica propõem interessantes debates e reflexões sobre o próprio procedimento de escrita do texto etnográfico. Assim,

⁸⁸ Ibidem.

O fato de a etnografia estar inexoravelmente emaranhada na escrita implica a tradução de experiências em formas textuais. O exame da escrita da antropologia tem proporcionado, depois de um momento inicial de releitura e crítica de textos etnográficos, o desenvolvimento tanto de ‘experimentos narrativos’ como de reflexões voltadas especificamente para as discussões sobre a narrativa em-si-mesma. A troca entre antropólogos e teóricos da literatura tem sido intensa e, acredito, bastante proveitosa. Dentre as inúmeras questões levantadas, parece-me de fundamental importância as discussões que têm sido apresentadas em torno do ensaio, especialmente aquelas referentes ao ensaio enquanto um ‘gênero’ limite e/ou marginal.⁸⁹

Diante dessa proposta, pretendemos sugerir a possibilidade de leitura do texto de Clarice Lispector como um ensaio. Se este é caracterizado por um certo hibridismo, pelo fato de ser um texto semovente entre a ficção e a literatura, se tem como marcas “a fluidez, a versatilidade, a indeterminação, o inacabamento, enfim, o privilégio do processo”, como assinala Valter Sinder retomando o exemplo do texto de Montaigne, vale lembrar que, não raro, tais características são atribuídas ao texto de Clarice Lispector. Daí a dificuldade dos críticos para inseri-la em determinado estilo ou corrente literária.

Assim, retomando essa espécie de indeterminação já presente em toda a obra da autora, no caso específico d’**A hora da estrela** julgamos poder esboçar a seguinte caracterização: trata-se do esforço de um *eu* para escrever um relance de um *outro* que captara na rua; a escrita desse *outro* – em sua essência ficção, porque literatura – apresenta *densidade*, entendida no sentido antropológico; remete, portanto, a um outro tipo de *fictio*, qual seja a noção de *ficção etnográfica*; essa escrita constrói-se sob a forma de *ensaio*, porque marcada essencialmente pela indeterminação.

⁸⁹ Idem, p. 33-34.

Retomando o que citamos na p. 86, notemos o acúmulo de recursos lingüísticos que conferem ao texto o tom ensaístico: verbos modalizados que instauram a dúvida, a possibilidade; interrogações; conjunção “se”; advérbio de negação; reiteração do verbo “esquecer” acompanhando os verbos *dicendi*.

A assunção da dúvida, da possibilidade, do “ensaiar” como princípio constitutivo da escrita ocorre poucas páginas adiante:

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco.

/.../

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.

/.../

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.⁹⁰

Nesse sentido voltamos a nossa afirmação inicial quanto ao processo de sofisticação presente na construção dessa narrativa de Clarice Lispector. A sofisticação dá-se pela indeterminação, pelo mover-se constante em diferentes direções que ocorre no texto, enfim, pela sobreposição de vozes que permeiam a escrita de tom ensaístico. Assim, sobre a estrutura desse relato, temos que se trata de

⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 31-33.

um registro de fatos. Mas, na verdade, ela se multiplica em três. Para começar, estão em cena dois narradores sobrepostos: Rodrigo S. M., que se apresenta como o autor do livro, fazendo, portanto, as vezes de outro autor, aquele cujo nome figura na capa, isto é, Clarice Lispector. Esse, ao mesmo tempo que relata uma história, a vida de uma moça nordestina, conta sua própria história. Ainda temos uma terceira história – a da própria narrativa – que situa os leitores diante dos impasses dessa narrativa particular e da narrativa contemporânea, de modo geral.⁹¹

Se já situamos dois pontos dos três apresentados – a narrativa do outro e a narrativa da narrativa – passemos à verificação sobre o terceiro aspecto: a escrita de si mesmo como suplementar à do outro. Nesse sentido, tomemos uma constatação sobre o texto de Clarice Lispector, que não se vincula especificamente à análise d’**A hora da estrela** mas que, julgamos, poder-se-ia aplicar a tal texto:

/.../ Todo o processo de construção do conto aponta muito menos para de quem se fala do que para quem fala. A própria alternância /.../ dos tempos verbais e a avaliatória apresentação da personagem observada vinculam-se diretamente a quem vê. Estendendo-se essa questão – falar de algo é falar de si –, teremos uma outra: a da relação especular firmada entre os dois sujeitos – observador e observado. De modo invertido, mas simétrico, o narrador vê-se no *outro*, entendido como um *duplo*.⁹²

Também Berta Waldman já observara a esse respeito que a narrativa de Clarice Lispector apresenta, não raro, um espaço privilegiado para o processo de construção de subjetividades: “a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido, espaço onde o sujeito se procura e se perde, se

⁹¹ WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 67.

⁹² SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987. (Série Lendo), p. 54

reencontra para tornar a se perder.”⁹³. Assim, estabelece-se o jogo do duplo entre Rodrigo e Macabéa:

Só então é possível ao escritor-narrador abeirar-se de Macabéa. Macerando a afetividade e aafiando a atenção, ele se aproxima de sua personagem, adere a ela, estabelece com ela um liame afetivo de tal modo empático que se transforma a si próprio em objeto a ser contado, o que imprime à narrativa um transcurso paralelo: um sujeito que se conta ao mesmo tempo que conta Macabéa, numa alternância de discurso direto e indireto, contíguos e deslizantes, um silhuetado no outro, um espelhado e identificado no outro.⁹⁴

Desse modo, a escrita do outro marca-se pela certeza de que este só pode ser compreendido como constructo dessa escrita: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.”⁹⁵ E nessa construção do outro, instala-se o eu como seu duplo: “/.../ (Vai ser difícil escrever essa história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona).”⁹⁶.

Assim como a estrutura parentética do texto de Rodrigo, *eu e outro* intercalam-se. Se já havíamos apontado a possibilidade de o *outro* ser o próprio texto, acrescentamos mais um dado a esse texto: trata-se de um ensaio – o que não é pouco.

⁹³ WALDMAN, Berta. Op. cit., p. 60.

⁹⁴ Idem, p. 66.

⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 33.

⁹⁶ Idem, p. 39

3.5. A viagem

*Ave, Caesar,
morituri te salutant*

Maíra, de Darcy Ribeiro, apresenta-se como um instigante objeto de análise. Por um lado, um romance escrito por um antropólogo; por outro, a apresentação de uma série de personagens híbridos, que circulam por “entre-lugares”; enfim, por apresentar, na própria distribuição dos capítulos, uma alternância de vozes segundo perspectivas de diferentes narradores.

Tomemos a situação dos personagens principais.

Isaías, um índio que há muito deixou suas raízes mairuns e foi para o seminário, e de lá para Roma, a fim de ordenar-se padre. Alma, uma mulher branca, em conflito com sua própria individualidade, que busca sua salvação no trabalho missionário entre os índios. Juca, um mestiço que se corrompe no trato com brancos e índios ao mesmo tempo.

Vejamos o espaço que propicia seu encontro.

Isaías está retornando para o Brasil, de volta para o convívio com seu povo. Alma, como que fugindo do espaço urbano e dos conflitos pessoais que não consegue superar nesse espaço, vai para a tribo mairum a fim de desenvolver seu trabalho missionário. Nesse espaço, ou ao redor dele, já se situa Juca, como comerciante.

Tomando estes personagens como metonímias de três grupos sociais distintos – o branco, o índio e o mestiço – a considerando que o romance promoverá entre eles uma forma de contato, eis que estamos de volta à

questão da alteridade, do confronto de identidades não mais apenas no plano do indivíduo, mas, de forma mais ampla, no cenário do encontro de culturas.

Nessa perspectiva, inevitável estabelecer relações com contextos anteriores em nossa literatura, em que foram tematizadas tais relações, sobretudo com **Iracema**, no contexto do projeto romântico, e **Macunaíma**, no modernista.

Tais obras estabeleceram, entre nós, basicamente duas perspectivas em relação aos processos de construção de identidades em cenários de convergência de culturas. De um lado, a visão idílica sobre a fusão das raças em um terceiro elemento, segundo os padrões românticos. Superada tal perspectiva, a postura modernista instaura a valorização do elemento híbrido como protocolo de leitura das identidades: o sem-caráter de Macunaíma.

Ocorre que, também a assunção do hibridismo, mesmo apresentando muitas vantagens analíticas em relação, por exemplo, àquela postura romântica, guarda em si um certo resquício utópico, o que pode encobrir outras questões que seriam relevantes na modernidade.

Creemos que **Maíra** põe em jogo exatamente essa problemática, à medida que, ao trazer seus personagens para um espaço de encontro, não propõe nenhuma das duas saídas anteriormente apontadas, como que não apresentando conclusão para a expectativa do leitor em relação ao que surgirá do contato entre aqueles personagens provindos de diferentes universos culturais.

Quanto à esperança de qualquer resposta sobre a questão do contato entre culturas, estaríamos diante de uma espécie de Macunaíma derrotado, segundo o seguinte argumento:

Isto porque em *Maíra* não existe nenhum resquício do utopismo da mestiçagem cultural que perpassou o modernismo. No romance a mestiçagem biológica e cultural não surge como síntese capaz de criar um produto harmônico nem como geradora de um ser múltiplo mas apto para contornar as contradições. Os mestiços se perdem entre uma cultura e outra e acabam avassalados pelos ‘brancos’ da classe dominante.⁹⁷

Assim, mesmo havendo uma pluralidade de vozes expressas ao longo do romance, o espaço físico que serve de encontro aos personagens não se converte num espaço simbólico capaz de harmonizar ou sintetizar essas vozes, nem mesmo de apresentar qual produto surgiria do encontro entre elas:

/.../ Os capítulos, entretanto, deixam fluir cada ponto de vista, configurando as diferentes visões de mundo: a do branco, a do mestiço miserável buscando a salvação noutra mundo, a dos missionários, a do índio e dos personagens fronteiriços – Alma, Isaías e Juca. Todo esse conjunto é marcado pela esterilidade. **Não é à-toa que o romance começa e termina com a morte de Alma, considerando-se toda a conotação desse nome.**⁹⁸
(grifo nosso)

Assim, nem mesmo a alternativa do hibridismo é apresentada como possibilidade de síntese. Isso porque, ao contrário de propor um caminho, uma solução para a questão das identidades, o romance pretende complexificá-las ao extremo. Assim, “O romance é a história de uma relação que não se completa, de um diálogo que não se realiza verdadeiramente. É a epopéia de uma impossibilidade.”⁹⁹

Nesses termos, se não há possibilidade de obtenção de um produto proveniente de algum tipo de confluência entre as partes, se as vozes

⁹⁷ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago.:Ed UERJ, 1994, p. 89.

⁹⁸ Idem, p. 83.

⁹⁹ Idem, p. 82.

presentes na narrativa não convergem para um encontro, nem mesmo sob o signo do hibridismo, é necessário voltarmos nossa atenção para essas vozes tomadas individualmente.

Evoquemos um possível ponto de partida para tal abordagem:

Também há as naus que não chegam.
 Não porque nunca tivessem
 Quem as guiasse no mar.
 Ou não tivessem velame
 Ou leme ou âncora ou vento
 Ou porque se embebedassem
 Ou rotas se despregassem.
 Mas simplesmente porque
 Já estavam podres no tronco
 Da árvore de que as tiraram.¹⁰⁰

A impossibilidade, cremos, apresenta-se já instaurada em cada personagem, como se já houvesse neles o indício de que não seria possível esperar nada em termos de produção de sentido no contato com o *outro*, tamanha a indefinição de cada um em si mesmo.

Nos pensamentos de Isaías revela-se a reiterada consciência da indefinição, da identidade fragmentada, rasurada:

Volto, agora, por cima, voando leve como pássaro. Volto homem, volto só. Volto despojado de mim, do meu ser que eu era comigo, no meu eu de menino mairum que um dia fui. Quem sou? Volto em busca de mim. Não do que fui e se perdeu, mas do que teria sido se eu tivesse ficado por lá e que ainda serei, hei-de-ser, custe-o-que-custar. Ele, o outro, o futuro de mim, eu o farei, não seguindo no que sou. Ele só nascerá quando eu me desvestir de mim, do falso eu que encarno agora para deixar livre o espaço onde ele há de ser.¹⁰¹

O sujeito, neste caso, configura-se apenas como o desejo do vir-a-ser, não apresenta nenhuma constituição definida:

¹⁰⁰ LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**.

¹⁰¹ RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 67.

Como saí muito menino, mas fornido de ossos e coberto de carnes firmes, eles buscarão em mim a estatura que houvera tido se não fossem tantas pestes e asma desses ásperos invernos romanos. Se não estivesse aí a minha memória para dizer-me que eu sou eu; se não estivesse aí tanta lembrança me vinculando ao que fui, eu mesmo não me reconheceria no homem esquelético, vergado, que volta para casa. Excetuando a memória que nos ata aos dois, que temos nós de comum? Meus idos poderiam ser de outro. Eu realizo a mais improvável das minhas possibilidades. Nada tenho com o menino de então, ou quase nada. Com o homem que eu seria menos ainda. Sou apenas o desejo ardente de vir a ser um pouco do que poderia ter sido, se não fossem tantos desencontros.¹⁰²

O mesmo ocorre quanto a Juca, caracterizado como um indivíduo que também se encontra no “entre-lugar”. Tendo saído da aldeia há muito tempo, retorna para o convívio com os parentes, exatamente após a morte do velho Anacã, líder espiritual da tribo. Saudando os irmãos na língua nativa, ao mesmo tempo em que portava um revólver na cintura, assim se dirige a eles: “/.../ Sei que todo mundo ainda anda triste com a morte do velho Anacã. Eu também. Mas ele morreu faz tempo e nós estamos vivos. Vocês já choraram bastante.”¹⁰³ E os índios continuavam em seus afazeres, sem prestar atenção às palavras de Juca, “como se não houvesse ninguém ali falando”.¹⁰⁴ Mesmo assim, continua o discurso, agora revelando os propósitos de sua volta:

Agora precisamos começar vida nova, meus parentes. Vocês precisam de muita coisa. Eu sei. Precisam de espingarda Rand, de terçado Matão, de enxada Jacaré, de tesoura União, de sal Mossoró, de fósforo marca Sol, de faca anzol e linha de náilon e de muitas coisas mais. Estas coisas todas eu tenho. É só vocês quererem. É só trabalhar. Mas agora não troco nada por pirarucu seco, não. Agora quero pele de lontra (de ariranha, não!), de lontra verdadeira, a pequenina, a lustrosa. As lagoas estão cheias.

¹⁰² Idem, p. 106-107.

¹⁰³ Idem, p. 36.

¹⁰⁴ Ibidem.

É só espetá-las na flecha e me entregar. Mas espetar com jeito para não estragar a pele. Matar pela cabeça, pelo pescoço: o lombo é sagrado.¹⁰⁵

A dificuldade de comunicação permanece e culmina na expulsão de Juca do espaço da tribo, pois, segundo os mairuns, sua presença era incômoda a eles. Temos, pois, um personagem que é um índio ao mesmo tempo em que já não o é mais.

Na mesma linha da indefinição, assim se apresenta a personagem Alma:

Aqui vou eu, meu Deus, para servi-lo. Servi-lo com minha alma e com meu corpo, no sentimento e na dor. Do mundo nada quero e tudo quero. Isso é o que peço agora: a oportunidade de purgar na dor os meus pecados; o gozo de sofrer pelo amor de Deus. Quisera o martírio, meu Pai, para testemunhar em minhas carnes, diante dos Teus olhos, o que pode uma pecadora redimida; para mostrar o que pode, em mim, o amor de Deus.

Ninguém acredita em mim, nem eu mesma. Às vezes, eu menos que todos. Essa minha vaga e distante família, mal sabe de mim. Mas sabem dos meus problemas – o hospício – e me olham como filisteus, perguntando, espantados, por que tanta vontade de amor a Deus.¹⁰⁶

Daí a justificativa para o fato de o encontro entre os personagens também não poder resultar em qualquer tipo de utopia. Cada um a seu modo busca a si mesmo e, no caminho trilhado nessa procura, não há espaço para encontro com os outros. Há, portanto, no texto, um percurso cujo fim não se vislumbra, caminha-se em direção ao não-lugar, mesmo quando os personagens apresentam o desejo de encontrar-se, ou reencontrar-se:

¹⁰⁵ Idem, p. 36-37.

¹⁰⁶ Idem, p. 85.

Quando Isaías e Alma viajam de barco pelo rio Iparanã, em direção à aldeia, ambos com a intenção de recomeçar, lembramos da viagem pelo rio em *Os passos perdidos*, de Carpentier. Só que Isaías e Alma ilustram, exatamente, a impossibilidade de recomeçar. Predomina o tempo em que não se pode voltar atrás, quando tudo só acontece uma vez, na heterogeneidade do ontem, do hoje e do amanhã. Apesar de toda a poeticidade com que são narrados os mitos, da admiração que a obra nos passa pela cultura indígena, no romance de Darcy Ribeiro, o mito não socorre a história e esta não acena, com nenhuma solução revolucionária, ao contrário, por exemplo, do que acontece em *Quarup*, de Antonio Callado.¹⁰⁷

Não havendo mais aonde chegar, resta a cada *eu*, mesmo já estando podre em seu tronco, apenas a viagem, o percurso. E, como assinalado por Vera Follain, esse percurso é marcado, desde seu início, pela morte da “alma”. Assim, exclui-se a perspectiva do renascer, como aquela em que Iracema morre para dar lugar ao novo. Nos cultos da morte de Anacã, que perpassam vários capítulos do texto, como um longo gerúndio, as identidades também caminham para a morte, vão seguindo seu próprio enterro, como o Severino de João Cabral.

¹⁰⁷ Idem, p. 87-88.