

4. ***Eu e outro: ficções***

Traçado o percurso analítico sobre alguns textos que tematizaram as *vozes etnográficas* ao longo do século XX, passaremos a concentrar nossa análise, a partir deste capítulo, em narrativas produzidas nos anos de 1990, na intenção de demonstrar de que modo aquele movimento gestado ao longo das décadas anteriores revela-se ainda um campo fértil na literatura da virada do milênio.

Devido à grande quantidade de material – contos e romances – disponível para análise nesse recorte temporal, e dada a impossibilidade de abordarmos à exaustão essas narrativas, selecionamos os seguintes textos por considerarmos-os exemplares para o desenvolvimento de nosso propósito nesta seção: os contos “Eu, o estranho” e “Os biógrafos de Albernaz”, de Rubens Figueiredo; o conto “Sabor”, de Edgard Telles Ribeiro; o romance **Barco a seco**, ainda de Rubens Figueiredo.

Abordaremos também um conto “estrangeiro” tanto ao nosso cenário da literatura brasileira, quanto ao recorte temporal dos anos de 1990 – o texto data de 1975. A inserção justifica-se pelo fato de este texto funcionar como “introdução” para as questões que pretendemos abordar nas demais narrativas abordadas capítulo. Trata-se do conto “Montezuma”, de Italo Calvino.

4.1 A nostalgia

Com mão paciente vamos compondo o puzzle de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados.

Pedro Nava – **Baú de Ossos**

Em sua aula inaugural no Collège de France, proferida no ano de 1960, Claude Lévi-Strauss lamenta que a etnografia tenha se estabelecido como ciência tão tardiamente:

"../ Lembrando-nos que a missão do Collège de France foi sempre a de ensinar a ciência que se forma – a tentação de uma queixa aflora em nós. Por que essa cadeira foi criada tão tarde? Como é possível que a etnografia não tenha recebido o seu lugar quando ainda era jovem, e os fatos guardavam sua riqueza e seu frescor? Pois em 1558 é que gostaria de imaginá-la estabelecida, quando Jean de Léry, voltando do Brasil, redigia sua primeira obra e quando apareciam *Les Singularités de la France Antarctique* de André Thevet"¹⁰⁸

A observação do autor nos remete ao cenário em que "os fatos guardavam sua riqueza e seu frescor", ou seja, ao momento histórico em que o Velho e o Novo Mundo punham-se em contato, ou em conflito. A complexidade daquele contexto é evidente, e um sem número de trabalhos teóricos já demonstrou a impossibilidade de, há 500 anos, o contato ter-se dado no nível da observação etnográfica como concebida no cenário contemporâneo.

¹⁰⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. "O campo da antropologia". Apud: PONTES, Heloísa. "Os mistérios do número 8 e a aula inaugural de Lévi-Strauss no Collège de France", p. 49-50.

Considerando que, naquele cenário, as expedições rumo à América serviam claramente aos propósitos econômicos de subsidiar o Estado-nação que se formava na Europa, a partir do esgotamento do sistema feudal, o europeu chega à América não como um etnógrafo, mas como um explorador, que vê no *outro* e na terra em que habita esse *outro* a possibilidade de extrair bens que lhe garantam o sustento.

Apesar de não haver sido desenvolvido um trabalho etnográfico propriamente dito naquele contexto, os elementos fundamentais para tal ali estavam presentes: o contato dos mundos, o indivíduo que observa o *outro* – seu espaço, sua cultura – e toma notas de suas observações. É o que registra um sem-número de documentos históricos – cartas e relatos de viagem, sobretudo.

Nessa perspectiva, pode-se entender grande parte dos trabalhos sobre a História da América como propostas de escrita de uma espécie de etnografia *a posteriori*, à medida que se debruçam sobre tais relatos e deles procuram extrair e analisar informações sobre o *modus vivendi* tanto dos colonizados quanto dos colonizadores. Da mesma forma podem ser concebidos muitos trabalhos de arqueologia, que buscam ler nas pedras signos daqueles tempos de contato inter-étnico.

Dentre as tantas perspectivas de abordagem propostas por esses estudos, digamos históricos – sejam econômicas, sociais, culturais, dentre outras – um recorte nos parece bastante interessante para nos aproximarmos do que será o argumento central deste capítulo. Evocamos para o diálogo, assim, **A conquista da América**. Acompanhemos exatamente a

apresentação do argumento central da obra, já exposto no primeiro parágrafo:

Quero falar da descoberta que o *eu* faz do *outro*. O assunto é imenso. Mal acabamos de formulá-lo em linhas gerais já o vemos subdividir-se em categorias e direções múltiplas, infinitas. Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. Escolhi esta problemática do outro exterior, de modo arbitrário, e porque não podemos falar de tudo ao mesmo tempo, para começar uma pesquisa que nunca poderá ser concluída.¹⁰⁹

Creemos que esse argumento é bastante significativo à medida que traz para a cena a intenção de se trabalhar a questão da alteridade na perspectiva relacional, já que propõe, pela aproximação ou pelo distanciamento, sempre o estabelecimento dos padrões que definem o *outro* “em relação a” algum *eu*, seja este um indivíduo, um grupo social ou cultural. Demonstra, também, fraturas dentro do que se imaginam grupos de certa forma coesos, já que as noções de alteridade podem manifestar-se até dentro de uma mesma “sociedade”, quando pautadas pelos critérios sexuais ou econômicos, por exemplo.

¹⁰⁹ TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 3.

O desenvolvimento do texto de Todorov, baseado em fontes primárias – relatos, diários e cartas – embora se debruce sobre o cenário amplo do contato entre Europa e América, ilumina muito mais os homens do que os continentes. Em outras palavras, na leitura dessa obra encontramos muito mais indagações pontuais sobre indivíduos participantes daquele contexto do que explicações panorâmicas sobre os fatos históricos. Evidentemente, os fatos evocados pelo título dão-se a ver n’**A conquista da América**, mas paralelamente a uma dinâmica argumentativa que se debruça sobre o interrogar constante já previsto no subtítulo: *a questão do outro*, ou dos outros.

Quem são esses outros? São exatamente aqueles indivíduos que escreveram ou sobre os quais se escreveu nas fontes primárias de Todorov, sobretudo Cristóvão Colombo, Hernán Cortez, Frei Bartolomé de Las Casas e Montezuma.

Assim, ao analisar os diários de Colombo, por exemplo, Todorov constrói a imagem de um homem ambíguo, que ao mesmo tempo classifica os índios dizendo que “São as melhores gentes do mundo, e as mais pacíficas”¹¹⁰, e logo a seguir afirma tratar-se de “selvagens cheios de crueldade, e que nos são hostis”¹¹¹.

Mais do que estabelecer críticas ao comportamento dúbio de Colombo, o interesse de Todorov, entretanto, é perscrutar os motivos que o levavam a manifestar-se daquela forma. Para tanto, apresenta como argumento fundamental o fato de tratar-se de um homem cuja mentalidade oscilava entre o medievalismo e a modernidade. Daí a possibilidade de

¹¹⁰ Op. cit., p. 35

¹¹¹ Ibidem.

conviverem nele dois perfis complementares: o navegante arrojado, o descobridor, a racionalidade a serviço do Estado espanhol; mas também o místico, o navegante que leva em conta, inclusive para tomar decisões ao longo da viagem marítima, sonhos, presságios, visões.

A questão da leitura do *outro*, nesse contexto, será marcada também pelo signo da ambigüidade, nos seguintes termos:

Toda a história da descoberta da América, primeiro episódio da conquista, é marcada por esta ambigüidade: a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada. O ano de 1492 já simboliza, na história da Espanha, este duplo movimento: nesse mesmo ano o país repudia seu Outro interior, conseguindo a vitória sobre os mouros na derradeira batalha de Granada e forçando os judeus a deixar seu território; e descobre o Outro exterior, toda essa América que virá a ser latina. Sabemos que o próprio Colombo liga constantemente os dois eventos. /.../ A unidade destes dois movimentos, onde Colombo tende a ver a intervenção divina, está na propagação da fé cristã. “Espero em Nosso Senhor que Vossas Altezas se decidirão a enviar rapidamente [religiosos] para unir à Igreja tão grandes povos e convertê-los, assim como Elas destruíram aqueles que não queriam confessar o Pai, o Filho e o Espírito Santo” (6.11.1492). Mas também podemos ver as duas ações como orientadas em sentidos opostos, e complementares: uma expulsa a heterogeneidade do corpo da Espanha, a outra a introduz irremediavelmente.¹¹²

Nesse cenário, a conclusão sobre o perfil de Colombo é extremamente interessante:

A seu modo, Colombo participa deste duplo movimento. Não percebe o outro, como vimos, e impõe a ele seus próprios valores; mas o termo que usa mais freqüentemente para referir-se a si mesmo e que é utilizado também por seus contemporâneos é: **o Estrangeiro**; e se tantos países buscaram a honra de ser sua pátria, é porque ele não tinha nenhuma.¹¹³ (grifo nosso)

¹¹² Idem, p. 47-48.

¹¹³ Idem, p. 48.

Constata-se, sendo esse o encerramento do primeiro capítulo **d'A conquista da América**, que todo o percurso investigativo busca, realmente, traçar o perfil do navegante, este culminando na concepção do “estrangeiro”, aqui concebido como um eu que se situa num “entre-lugar”.

No capítulo seguinte, a investigação debruça-se sobre aquele novo *outro* que passa a freqüentar os limites da identidade espanhola: os povos americanos, mais especificamente os episódios que envolvem a conquista do México. A questão é posta nos seguintes termos: “como explicar que Cortez, liderando algumas centenas de homens, tenha conseguido tomar o reino de Montezuma, que dispunha de várias centenas de milhares de guerreiros?”¹¹⁴ O ponto de partida para a análise é considerar as duas razões básicas para a derrota de Montezuma, apontadas por diversos estudos ao longo dos séculos.

Uma primeira justificativa seria o comportamento ambíguo e hesitante do líder asteca, que não opõe resistência ao conquistador espanhol. Quanto a isso, porém, é preciso considerar que

A personagem Montezuma tem certamente algo a ver com esta não resistência ao mal. No entanto, esta explicação é válida unicamente para a primeira metade da campanha de Cortez, pois Montezuma morre no decorrer dos acontecimentos, de modo tão misterioso quanto tinha vivido (provavelmente apunhalado por seus carcereiros espanhóis);¹¹⁵

O segundo argumento seria o fato de que os astecas consideraram os espanhóis como deuses, e por isso não lhes opuseram resistência.

¹¹⁴ Idem, p. 51.

¹¹⁵ Idem, p. 55.

Eis os fatos, em poucas palavras. Segundo os relatos indígenas anteriores à conquista, Quetzalcoalt é uma personagem simultaneamente histórica (um chefe de estado) e legendária (uma divindade). Em um dado momento, é obrigado a deixar seu reino e partir para o leste (o Atlântico); desaparece, mas segundo algumas versões do mito promete (ou ameaça) voltar um dia para recuperar o que é seu.¹¹⁶

Ocorre, porém, que esse argumento deve ser problematizado, de acordo com Todorov. Em primeiro lugar, a divindade Quetzalcoalt ocupa um lugar secundário na mitologia asteca; segundo, os relatos não são unânimes em afirmar sua volta, alguns descrevem apenas seu desaparecimento. Assim, se há uma identificação entre Cortez e Quetzalcoalt para justificar a vitória do espanhol, esta só pode ocorrer se houver modificações consideráveis no sistema simbólico asteca, ou seja, um procedimento de atualização em relação ao mito. Antes secundário, passa a ser considerado predominante; a possibilidade incerta da volta passa a ser dada como certa.

Apesar de ser possível um processo de modificação das referências simbólicas de um povo, a questão posta por Todorov concerne à rapidez com que se dá o fato no contexto da conquista espanhola na América. Trata-se de um período historicamente curto para que ocorra a transformação, a não ser que alguma força se precipite para acelerar o processo.

Essa força tem um nome: Cortez. Ele sintetizou vários dados. A diferença radical entre os espanhóis e índios, e a relativa ignorância de outras civilizações por parte dos astecas levavam, como vimos, à idéia de que os espanhóis eram deuses. Mas quais deuses? É aí que Cortez deve ter fornecido o elo que faltava, estabelecendo a relação com o mito, um tanto marginal, mas totalmente pertencente à linguagem do outro, da volta de Quetzalcoalt. Os relatos que se encontram em Sahagún e Duran apresentam a identificação Cortez-Quetzalcoalt como tendo sido produzida no espírito do próprio Montezuma. Mas essa afirmação prova somente que, para os índios da pós-conquista, isso era verossímil; ora, é certamente nisso

¹¹⁶ Idem, p. 113-114.

que se baseia o raciocínio de Cortez, que procurava produzir um mito bem índio.¹¹⁷

Assim, entendida a estratégia de Cortez como um *eu* que lê o contexto simbólico do *outro* e, de forma astuta, rasura esse sistema, escreve o que lhe convém em suas entrelinhas, Todorov justifica uma espécie de vitória semiótica do espanhol sobre o asteca, afirmando que “Cortez compreende bem o mundo asteca que se descobre diante de seus olhos, certamente melhor do que Montezuma compreende as realidades espanholas.”¹¹⁸

Essa constatação nos leva de volta à referência de Lévi-Strauss à ausência de relatos etnográficos contemporâneos à “riqueza e ao frescor dos fatos”. É como se, mesmo tomando como convincente a explicação de Todorov, ainda nos restasse uma certa nostalgia de ouvir a outra versão da história. Se os relatos nos apresentam a dimensão da semiótica de Cortez, a leitura dos signos por parte de Montezuma compartilharia o mesmo escopo?

Na impossibilidade de “provas” que nos conduzam à resposta, resta a ficção a nos oferecer possibilidades. Assim, não como contraposição à argumentação de Todorov, mas como *suplemento*, é interessante, a esse respeito, remeter ao conto "Montezuma"¹¹⁹, de Italo Calvino, que consiste numa entrevista imaginária com o líder asteca. O entrevistador, um europeu do século XX, revela, com suas perguntas, as mesmas intenções de Todorov, ou seja, compreender as razões da fabulosa derrota de seu entrevistado:

¹¹⁷ Idem, p. 114.

¹¹⁸ Idem, p. 123.

¹¹⁹ CALVINO, Italo. "Montezuma". In: ____ *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 177-187.

EU – Quereis dizer que a vossa escrita pictográfica e a realidade eram lidas do mesmo modo: ambas deviam ser decifradas...

MONTEZUMA – Nas figuras dos livros sagrados, nos baixos-relevos dos templos, nos mosaicos de plumas, cada linha, cada friso, cada lista colorida pode ter um significado... E nos fatos que ocorrem, nos acontecimentos que se desenrolam diante dos nossos olhos, cada mínimo detalhe pode ter um significado que nos adverte das intenções dos deuses: o esvoaçar de um vestido, uma sombra que se desenha na poeira... **Se é assim para todas as coisas que têm um nome, pensa em quantas coisas vieram ao meu encontro que não tinham um nome e cujo significado eu devia continuamente me indagar!** Surgem no mar casas de madeira flutuando, com asas de pano cheias de vento... **As sentinelas do meu exército tentam transmitir com palavras tudo o que avistam, mas como contar o que ainda não sabem o que é?** Nas praias desembarcam homens vestidos de um metal cinza que reluz ao sol. Montam em animais nunca vistos, semelhantes a cervos robustos sem galhadas, que deixam no chão pegadas em forma de meia-lua. Em vez de arcos e flechas, carregam uma espécie de trompas e delas desencadeiam o raio e o trovão, e de longe esfacelam ossos. O que era mais estranho: as figuras de nossos livros sagrados, com os pequenos deuses terríveis, todos de perfil debaixo de penteados flamejantes, ou esses seres barbudos e suados e malcheirosos? **Avançavam no nosso espaço de cada dia, roubavam as galinhas dos nossos poleiros, as assavam, descarnavam seus ossos tal como nós: e no entanto eram muito diferentes de nós, incongruentes, inconcebíveis.** O que podíamos fazer, o que podia eu fazer, eu que tanto estudara a arte de interpretar as antigas figuras dos templos e as visões dos sonhos, senão tentar interpretar essas novas aparições?¹²⁰ (grifos nossos)

Demonstra-se, em primeiro lugar, que há em *Montezuma*¹²¹ também a intenção de ler o *outro*, o estrangeiro, que para ele é ambíguo, já que, mesmo apresentando semelhanças com seu próprio modo de ser, tendo até mesmo hábitos alimentares próximos, revela-se, ao mesmo tempo, como algo inconcebível, incongruente.

A dúvida, entretanto, na perspectiva de *Montezuma*, ao invés de levar à conclusão da superioridade do *outro*, converte-se em princípio organizador de sua própria busca pela compreensão desse outro. Assim, ao mesmo tempo em que lê no *outro* signos diversos da sua própria cultura,

¹²⁰ Op. cit., p. 179.

¹²¹ A partir desse momento, empregaremos a grafia em itálico ao nos referirmos à figura ficcional de *Montezuma* criada no conto de Ítalo Calvino.

percebendo nesse *outro* algum estranhamento, procura dar a ler também o que, na cultura asteca, soaria como estranho àquele *outro*. Vejamos como isso ocorre:

MONTEZUMA – Os brancos não eram imortais, eu sabia; certamente não eram os deuses que esperávamos. Mas tinham poderes que pareciam ir além do humano: nossas flechas entortavam contra suas couraças; suas zarabatanas de fogo – ou que outro instrumento do diabo fosse – lançavam dardos sempre mortais. E no entanto, no entanto não se podia excluir uma superioridade também de nossa parte, que talvez pudesse equilibrar a balança. Quando os levei para visitar as maravilhas da nossa capital o espanto deles foi tão grande! **Naquele dia, o verdadeiro triunfo foi nosso, contra os rudes conquistadores de além-mar.** Um deles disse que nem mesmo lendo seus livros de aventuras nunca tinham imaginado semelhante esplendor.¹²² (grifos nossos)

Constata-se, pois, um argumento que se opõe à noção de passividade atribuída ao líder asteca. Ao contrário do entreguismo, *Montezuma* participa da batalha com o estrangeiro, mas o faz no nível do simbólico, buscando proporcionar a ele aquela mesma impressão de algo inconcebível, incongruente. A batalha ocorre, portanto, no nível da cognição, não da força.

Retomando o argumento de Todorov, essa batalha simbólica teria sido vencida por Cortez. E o entrevistador imaginário de *Montezuma*, inconformado com o desfecho dramático e sanguinário daquela derrota, insiste em cobrar do líder asteca o deslocamento do nível simbólico para o das armas:

EU – Se tivésseis matado os homens de Cortés, direi mais ainda, ouve bem o que digo, Montezuma, se os tivésseis degolado um a um no altar dos sacrifícios, nesse caso, bem, eu teria compreendido, porque estava

¹²² Idem, p. 180.

em jogo a vossa sobrevivência como povo, como continuidade histórica...¹²³

O asteca, entretanto, insiste no plano simbólico, no argumento de que o confronto deve ser travado no plano da cognição:

MONTEZUMA – Vês como te contradizes, homem branco? Matá-los... Eu queria fazer algo mais importante: pensá-los. Se eu conseguisse pensar os espanhóis, fazê-los entrar na ordem dos meus pensamentos, assegurar-me da verdadeira essência deles, deuses ou demônios malignos, pouco importa, ou seres como nós, sujeitos a vontades divinas ou demoníacas, em suma, fazer deles – de seres inconcebíveis que eram – algo em que o pensamento pudesse se deter e pudesse influenciar, então, só então, poderia tê-los feito meus aliados ou meus inimigos, reconhecido-os como perseguidores ou como vítimas.¹²⁴

Ainda outra vez estamos de volta ao argumento de Todorov sobre a vitória do espanhol, que teria sido mais astuto na manipulação das armas do campo simbólico. Voltemos ao *Montezuma* imaginado por Calvino:

MONTEZUMA – Para ele e para mim era igual. **A verdadeira vitória que ele se esforçava em conseguir contra mim era esta: pensar-me.**

EU – **E conseguiu?**

MONTEZUMA – **Não.** Pode parecer que tenha feito de mim o que quis: enganou-me muitas vezes, pilhou meus tesouros, usou minha autoridade como escudo, enviou-me para morrer apedrejado por meus súditos: mas não conseguiu ter a mim. **O que eu era ficou fora do alcance de seus pensamentos, inatingível. Sua razão não conseguiu envolver minha razão em sua rede.** É por isso que voltas a me encontrar entre as ruínas do meu império – dos vossos impérios. É por isso que vens interrogar-me. Depois de mais de quatro séculos de minha derrota, não tendes mais certeza de haver-me vencido. As verdadeiras guerras e as verdadeiras pazes não ocorrem na terra, mas entre os deuses. (grifos nossos)¹²⁵

A demanda de Lévi-Strauss, cuja resposta apresenta-se ficcionalizada por Calvino, conduz-nos ao que pretendemos desenvolver a

¹²³ Idem, p. 185.

¹²⁴ Idem, p. 185.

¹²⁵ Idem, p. 185-186.

partir da análise dos demais textos que se seguem neste capítulo. Narrativas em que um *eu* dispõe-se a pensar um *outro*, revestindo-se tal disposição de um desejo de conhecimento sobre este *outro*, e, como veremos, de si mesmo.

4.2 Os esquecimentos

*Sem os bárbaros o que será de nós?
Ah! Eles eram uma solução.*
Konstantinos Kaváfis

Um velho narrador e jovens ouvintes. Aquele, testemunha de um mundo que já não mais existe; estes, participantes do novo mundo que sucedeu aquele. Usando dessa estrutura narrativa, Rubens Figueiredo, no conto “Eu, o estranho”¹²⁶, põe em questão a temática da construção do sujeito a partir de sua relação com o *outro*. Se a situação inicial do conto remete ao contexto da narrativa oral clássica – em que o narrador, no caso o camponês sedentário, transmite conhecimentos para seu público – não se pode esquecer de que essa postura já foi relativizada, como demonstramos no capítulo 2 deste trabalho.

Assim, é interessante acompanhar, no texto de Rubens Figueiredo, exatamente a construção de um “narrador pós-moderno”, titubeante, às voltas com a memória, com a relativização das “verdades” dos fatos, e por isso mesmo estabelecendo, com seu público ouvinte, uma relação diversa

¹²⁶ FIGUEIREDO, Rubens. “Eu, o estranho”. In: **As palavras secretas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 81-97.

daquela pedagogia das narrativas primitivas. Trata-se, na verdade, do jogo de olhares sobre o *outro*, no caso “os estranhos”, que aproxima narrador e ouvintes numa mesma busca de compreensão de aspectos desse *outro* e de si mesmos.

Dessa forma, no início da narrativa o leitor é lançado em um mundo outrora invadido pelos "estranhos" – assim nomeados pelo velho narrador. A primeira cena remete ao enterro dos últimos estranhos, já que todos foram dizimados por uma peste. A movimentação dos coveiros e as ferramentas usadas no sepultamento são a deixa para que o narrador comece a apresentar informações sobre o *modus vivendi*, cheio de novidades, práticas e objetos desconhecidos, trazido para aquele mundo pelos estranhos desde quando, num passado não datado, ali chegaram.

Ocorre que, na verdade, as histórias contadas pelo velho narrador aos jovens, se não servem mais ao propósito de prática pedagógica de transmissão oral de conhecimentos, revelam-se muito mais como um exercício de memória na tentativa de compreender o *outro*, o *estranho*, e, sobretudo, de que modo as relações com este *outro* impregnaram-lhe a própria existência, e também a de seus jovens ouvintes. O fato de os *estranhos* já não mais existirem permitiria ao velho narrador, teoricamente, o distanciamento necessário para a análise:

Entender os estranhos sempre foi uma tarefa difícil e, no fundo, não creio que eu tenha avançado grande coisa. Agora que foram embora, agora que nem um deles restou, apenas por meio dos seus vestígios e à luz de seus rastros sem rumo ainda poderei dar curso ao meu esforço.¹²⁷

¹²⁷ Idem, p. 83.

O que poderia ser uma vantagem, entretanto, torna-se a grande problematização apresentada no transcorrer do conto: se o narrador já não está em contato direto com o *outro*, o distanciamento crítico deveria conduzi-lo a uma narrativa marcada pela objetividade; por outro lado, na ausência do objeto de análise – "os estranhos" – resta-lhe apenas a memória sobre eles, e esta memória revela-se impregnada de lacunas, que por sua vez são preenchidas – ora intencionalmente, ora não – pela invenção, pela imaginação do narrador. É o que ele confessa sobre si e sobre o pequeno grupo de anciãos que, como ele, guarda na memória os estranhos:

Nunca admitimos tal coisa uns para os outros, mas a verdade é que, quando três ou quatro de nós nos encontramos, temos receio de entrar em detalhes das nossas lembranças. Com o tempo, as discrepâncias entre elas têm se mostrado cada vez menos desprezíveis. Um de nós deixa escapar um pormenor sem importância - um formato de orelha, um contorno de ombro - e nos entreolhamos um instante, contendo o susto, para em seguida afundarmos em um silêncio difícil. Adivinhamos que algo ali não coincide com as recordações dos demais. Logo se torna inevitável a suspeita de que outras divergências roem e se ramificam no subsolo, por baixo da nossa camaradagem.¹²⁸

O jogo entre o lembrar e o esquecer, entretanto, como já se dá a perceber nesta fala do narrador, não se faz de forma ingênua.

Quanto a tal questão, a perspectiva psicanalítica nos explica que, embora haja diversos fatores contextuais a interferir no ato de lembrar/esquecer, não se pode deixar de considerar a intencionalidade do indivíduo.

Portanto, entre os vários fatores que contribuem para o fracasso de uma recordação ou para uma perda de memória, não se deve menosprezar o papel desempenhado pelo recalçamento, e isso pode ser demonstrado não só nos neuróticos, mas também (de modo qualitativamente idêntico) nas

¹²⁸ Idem, p. 84-85.

peças normais. Pode-se afirmar, muito genericamente, que a facilidade (e em última instância, também a fidelidade) com que dada impressão é despertada na memória depende não só da constituição psíquica do indivíduo, da força da impressão quando recente, do interesse voltado para ela nessa ocasião, da constelação psíquica no momento atual, do interesse agora voltado para sua emergência, das ligações para as quais a impressão foi arrastada etc. — não só de coisas como essas, mas também da **atitude favorável ou desfavorável de um dado fator psíquico que se recusa a reproduzir qualquer coisa que possa liberar desprazer, ou que possa subseqüentemente levar à liberação de desprazer**. Assim, a função da memória, que gostamos de encarar como um arquivo aberto a qualquer um que sinta curiosidade, **fica desse modo sujeita a restrições por uma tendência da vontade**, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo. (grifos nossos)¹²⁹

Assim, mais do que responder se os estranhos existiram ou não, a narrativa tematiza a “vontade” do narrador de convencer-se a si mesmo da existência dos estranhos: "Em todo caso, o certo é que os estranhos existiram – nunca é demais repetir, cada vez é mais necessário repetir. Os estranhos existiram."¹³⁰

O narrador revela, em seguida, fazer parte de um grupo de criaturas que vivem debaixo da terra, em túneis, e são capazes de subir em árvores com rapidez para fugir dos estranhos. Revela, ainda, que seu grupo sempre foi perseguido pelos estranhos, que viviam na superfície. Demonstra também sua preocupação em descobrir o porquê de serem perseguidos pelos estranhos, descartando, quanto a isso, a tese daqueles que diziam que o ódio dos estranhos devia-se ao fato de o grupo do narrador ser formado por criaturas que andavam por baixo da terra, esta venerada e sagrada para o grupo da superfície. Justifica sua contestação devido ao fato de que "nunca

¹²⁹ FREUD, Sigmund. “O mecanismo psíquico do esquecimento”. In: **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1999. vol. III, p. 280.

¹³⁰ Idem, p. 85.

vimos os estranhos perseguir ratos, tatus ou toupeiras".¹³¹ E apresenta sua própria tese:

/.../ Por mais absurdo que pareça, os estranhos nos odiavam e nos temiam porque éramos parecidos com eles. Sem que fôssemos nem de longe iguais, tampouco nos mostrávamos diferentes o bastante. Em nós, os estranhos enxergavam a si mesmos, mas se descobriam truncados, traídos em um desenho que se extraviou do traçado original. Éramos o erro que tinha de ser corrigido.¹³²

Tal justificativa torna-se essencial para a compreensão do jogo criado no transcorrer da narrativa no que concerne à questão da aproximação/distanciamento, semelhança/diferença entre o *eu* e o *outro*.

Ocorre que, à medida que vai observando o comportamento dos jovens, o velho narrador identifica-lhes semelhanças com os estranhos, como se aqueles tivessem deixado um legado a seu [do narrador] povo. Tal semelhança torna-se extremamente preocupante na ótica do narrador, mas é uma marca indelével: "Eis o que os estranhos nos deixaram. Uma acumulação de efeitos quase invisíveis, camada após camada, que o tempo veio sedimentar."¹³³

Retomando a tese do narrador, pode-se inverter a perspectiva e justificar, com os seus próprios argumentos sobre os estranhos, marcas da angústia dele próprio: se ele pensava ser odiado pelos estranhos por estes o julgarem semelhantes, sua insistência em caracterizá-los negativamente para os jovens pode ter a mesma justificativa, ou seja, o *eu* atribui ao *outro* o erro que renega em si mesmo. Os comportamentos negativos dos jovens, educados pela geração do próprio narrador, não podem ser admitidos como

¹³¹ Idem, p. 86.

¹³² Idem, p. 86.

¹³³ Idem, p. 97.

falhas de seu próprio povo, e assim devem ser atribuídos a uma influência negativa do *outro*, do *estranho*.

Cria-se, portanto, uma situação em que já não importa se o *outro* existiu como sujeito empírico; sua existência, ainda que meramente imaginada, é um construto necessário ao *eu* para justificar aquilo que lhe parece inaceitável, isto é, se há características indesejáveis em meu grupo, essas devem ter sido trazidas pelo *outro*, que é ao mesmo tempo meu semelhante mas reflete com mais clareza o indesejável presente em mim mesmo. Isso justifica a insistência em provar aos jovens que os estranhos realmente existiram, pois

/.../ se o que inventarmos e acrescentarmos a partir de agora for considerado tão verdadeiro quanto aquilo que vivemos de fato, qual será em última instância a diferença entre terem ou não realmente existido os estranhos, em algum tempo? Todo o nosso passado não valeria mais do que uma mentira tolerável. Uma invenção conveniente. Teríamos feito de nossas palavras e de nós mesmos os fantasmas de nossas convicções mortas.¹³⁴

Ao fim da narrativa, instaura-se uma relação de dependência mútua entre *eu* e *outro*, já que o narrador, por mais que relutasse, não consegue apagar as marcas que os estranhos deixaram em seu mundo, e é forçado a admitir que seus jovens ouvintes são um produto misto de seu próprio povo e da influência do *outro*, e o título do conto demonstra toda a sua força, já que o *eu* e o *estranho* são, em última instância, elementos de uma mesma identidade:

Olho para os moços, acompanho seus sorrisos sem cor e os imagino, daqui a pouco tempo, amarrando sacos de areia na cintura, pondo

¹³⁴ Idem, p. 89.

sobre si mesmos um lastro para impedir que sua sombra fuja pelo chão e os abandone. Com facilidade, como se fosse a coisa mais natural do mundo, imagino esses moços arrastando um caixão, cuja quina vai riscando o barro úmido com um chiado duro. Hoje sei o que é um coveiro, sei o que é uma cova. Sei o que vem a ser um caixão e, enfim, após todos esses anos, sei muito bem o que há dentro dele. O caixão onde em breve seguirei ao encontro da terra - macia, amiga, impossível terra.¹³⁵

Voltando à nossa epígrafe, encerremos o diálogo com este conto evocando a íntegra do poema de Konstantinos Kaváfis, que nos parece explorar, de forma bastante clara, o mesmo jogo proposto pela narrativa de Rubens Figueiredo, qual seja a impossibilidade de o *eu* se construir fora da relação com o *outro*, ainda que este *outro* reflita a porção mais indesejável do *eu*:

À espera dos bárbaros

O que esperamos na ágora reunidos?

É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no senado?
Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.
Que leis hão de fazer os senadores?
Os bárbaros que chegam as farão.

Por que o imperador se ergueu tão cedo
e de coroa solene se assentou
em seu trono, à porta magna da cidade?

É que os bárbaros chegam hoje.
O nosso imperador conta saudar
o chefe deles. Tem pronto para dar-lhe
um pergaminho no qual estão escritos
muitos nomes e títulos.

Por que hoje os dois cônsules e os pretores
usam togas de púrpura, bordadas,
e pulseiras com grandes ametistas

¹³⁵ Idem, p. 97.

e anéis com tais brilhantes e esmeraldas?
 Por que hoje empunham bastões tão preciosos
 de ouro e prata finamente cravejados?

É que os bárbaros chegam hoje,
 tais coisas deslumbram.

Por que não vêm os dignos oradores
 derramar o seu verbo como sempre?

É que os bárbaros chegam hoje
 e aborrecem arengas, eloquências.

Por que subitamente esta inquietude?
 (Que seriedade nas fisionomias!)
 Por que tão rápido as ruas se esvaziam
 e todos voltam para casa preocupados?

Por que é já noite, os bárbaros não vêm
 e gente recém-chegada das fronteiras
 diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?
 Ah! Eles eram uma solução.

4.3 O sabor

*Não ser devorado é o sentimento mais perfeito.
 Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma existência*
 Clarice Lispector – “A menor mulher do mundo”

De um lado, um Alto Comissário da ONU; de outro, Lenor, um pobre habitante de uma república africana. O primeiro parte de Genebra para levar alimentos e donativos diversos ao miserável país da África; o segundo, designado para dirigir o Rolls-Royce Phantom IV que conduzirá o eminente visitante, aguarda a chegada do avião que trará o europeu – e os alimentos.

O tempo da narrativa, algumas horas talvez, é o período que dura a viagem de avião do Alto Comissário, o tempo que precede um encontro, um contato entre dois mundos. O contato entre os personagens não acontecerá na narrativa, pois apenas a expectativa de ambos é revelada ao leitor: os pensamentos de Lenor, enquanto aguarda seu momento de glória, quando dirigirá o Rolls-Royce; os pensamentos do Alto Comissário, enquanto se dirige à África.

O contraste evidente dos personagens e dos mundos que cada um representa levaria o leitor a supor uma situação de maior conforto do europeu em relação ao africano, por diversos fatores. Enquanto este tem fome, aquele tem o alimento; enquanto este é apenas um motorista, aquele é um alto comissário da ONU; enquanto este pede, aquele tem para oferecer; enquanto este é metonímia de um continente miserável, aquele é de um outro privilegiado. Nessa perspectiva, uma primeira hipótese de leitura conduziria o leitor a uma situação narrativa previsível em que, num contato inter-étnico, o personagem representante de um mundo "dominador" impõe-se sobre o "dominado".

Ocorre, porém, que a narrativa organiza-se de uma forma extremamente interessante com vistas a desviar-se dessa leitura previsível. Dividido de forma bastante simétrica, o conto vai contemplando, em blocos, os pensamentos de um e outro personagem, de modo que o leitor pode acompanhar, sobre cada assunto apresentado, a visão de um e de outro. Nesse jogo de pensamentos, nesta espécie de diálogo entre os personagens – ainda que eles estejam distantes no tempo e no espaço – permite-se ao leitor visualizar uma relação não apenas de oposição, mas também de

aproximação entre os personagens, uma vez que, contrariando as expectativas, ambos apresentam alguns pontos semelhantes.

Assim, Lenor, que ganhara um par de sapatos para usar na recepção ao visitante, pensava que "A vinda do Alto Comissário abria, assim, portas singularmente assombrosas. Um homem que, com um único vôo, abastecera meia cidade em sua última visita, para não falar dos soros e vacinas doados, pertencia, por definição, a um outro planeta."¹³⁶

"No entanto, se tivesse como comparar a pujança e variedade de cores a sua volta com a capital cinzenta e chuvosa que o Alto Comissário deixara horas antes, se pudesse imaginar o gigantesco engarrafamento de trânsito com que ele fora brindado ao despedir-se da Europa, se lograsse escutar os avisos de partidas e chegadas que haviam passeado por seus ouvidos no aeroporto (reduzindo o mundo inteiro a um somatório de ecos e gongos), se tivesse lido e relido os dados que ele manuseara em seu avião com amargura, Lenor saberia que o visitante era, na realidade, um homem cansado - para quem a luta contra a fome se transformara em uma triste abstração.

/.../ Para cada boca alimentada, vinte se abriam; para cada corpo inoculado, centenas definhavam. Esse, em síntese, o teor das dezenas de relatórios que, a cada mês, chegavam a suas mãos, das mais diversas procedências, nas línguas mais variadas. Se pudesse fazer uma boa sopa de letras com eles, que banquete não produziria para milhares de famintos...

Como Lenor, ele também sofria com a escassez. De recursos, mantimentos, remédios, pessoas, idéias. De interesse, sobretudo.¹³⁷

Pode-se verificar, portanto, que a tematização central da narrativa dirige-se à questão da fome, que se marca em ambos os personagens. Se um tem fome de comida, o outro tem de interesse; se um precisa saciar o estômago, o outro precisa saciar o próprio sentido da existência; se um encontra-se abatido pela falta de nutrientes alimentares, o outro deixa-se abater pelo sentimento de impotência de seu cargo e da instituição que representa.

¹³⁶ RIBEIRO, Edgard Telles. "Sabor", p. 75.

¹³⁷ Idem, p. 75-76.

A partir da temática da fome, poder-se-ia concluir que a narrativa desenvolve a questão da antropofagia, pois Lenor, enquanto aguarda a chegada do Comissário, é movido pela lembrança do avô, que lhe aparece em pensamento incentivando-o a devorar o europeu caso os suprimentos que ele traga sejam insuficientes. A antropofagia, assim, poderia adquirir um sentido simbólico maior do que o simples ato orgânico da deglutição, conforme se verifica na lembrança do ancestral de Lenor:

/.../ E recordou-se novamente do avô - que lhe confessara haver comido um francês durante a guerra, ao final de três dias de dúvidas. Tivera, em consequência, acesso a segredos incríveis. Por uma semana a fio sonhara com catedrais majestosas erguidas nas nuvens ... *E o gosto?*, perguntara Lenor, atento ao detalhe. *Adocicado*, respondera o avô.¹³⁸

Essa retomada do tema da antropofagia poderia ser empregada como protocolo de leitura do conto para a discussão da questão da alteridade, na seguinte perspectiva: à medida que se pode ler a prática de devorar como acesso a segredos do *outro*, e considerando que ambos os personagens são movidos pela fome, estaria em pauta algo mais do que o confronto entre mundos distintos: o desejo mútuo da antropofagia revelando a necessidade de cada *eu* de ter acesso à identidade do *outro*.

Ocorre, entretanto, que a leitura proposta até este momento pode não passar de um engano, podemos ter sido vítimas de uma análise monológica e apressada da questão da fome no conto.

A escolha da epígrafe para esta seção é intencional, pois é a partir de sua retomada que proporemos uma segunda possibilidade de leitura da fome dos personagens de Edgar Telles Ribeiro.

¹³⁸ Idem, p. 81.

No conto de Clarice Lispector, o fato de a mulher não ser devorada poderia relacionar-se à impossibilidade de o explorador incluí-la entre as realidades existentes. Poderíamos pensar, a exemplo do que afirma o Montezuma imaginário da entrevista de Calvino, que haveria no não-devorar a impossibilidade de leitura dos signos do *outro*, de compreensão da pigméia por parte do francês. Teríamos, pois, a antropofagia – ou a ausência dela – impregnada de suas potencialidades simbólicas.

Ocorre, porém, que não nos podemos esquecer de que, na perspectiva de Pequena Flor, “ser devorada pelo outro” é também uma possibilidade real, nada metafórica, já que os pequenos likualas encontravam-se quase extintos por motivos de doença, águas infectadas e devido às “feras rondantes”¹³⁹. Desconsiderar tal hipótese seria eleger o elemento simbólico como única leitura possível, em detrimento de outras também coerentes no contexto.

A leitura da temática da fome apenas sob o protocolo do valor simbólico da antropofagia, no conto “Sabor”, não seria incorrer na mesma limitação? Não seria forçar uma aproximação entre os personagens? É preciso levar em conta a pergunta final de Lenor, sobre o gosto do francês que havia sido devorado por seu antepassado. Mais do que as visões sobre nuvens e catedrais descritas pelo avô, interessava-lhe o sabor propriamente dito.

Considerando, portanto, o fato de que o personagem apresenta tal preocupação, aquela possibilidade de aproximá-lo do Alto Comissariado sofre alterações, perde e ganha ao mesmo tempo. Perde, à medida que a

¹³⁹ LISPECTOR, Clarice. “A menor mulher do mundo.” p. 88.

fome de um não é mais a mesma fome do outro: a do europeu – que “sofre de escassez” de vários elementos – pode ainda ser entendida no plano simbólico; a de Lenor recai sobre a satisfação da necessidade básica de se alimentar. Ganha, ao mesmo tempo, com a própria polissemia presente no termo “fome” que, entendido em sentidos diversos, ao mesmo tempo aproxima e distancia os personagens, marca-lhes semelhanças e diferenças, revela-os como sendo o *mesmo* e o *outro* a um só tempo.

Creemos que considerar tal possibilidade é valorizar um procedimento de *desconstrução* já previsto pela própria estrutura narrativa do conto, que convida o leitor a entrar nesse jogo à medida que lhe apresenta a questão da antropofagia de forma aparentemente óbvia, ao mesmo tempo em que deixa em aberto a possibilidade de outras leituras do fenômeno. Uma caixa dentro de uma caixa.

4.4 A biografia

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.

Michel Schneider – *Ladrões de palavras*

Abordar textos biográficos e autobiográficos é tarefa extremamente complexa, já que, fora do campo da antropologia, este seria o gênero que mais se aproxima dos objetivos do texto etnográfico, com a especificidade

de que o biógrafo, na maioria das vezes, não dispõe da preparação metodológica e teórica que orienta o trabalho do etnógrafo.

Portanto, como já vimos em nosso segundo capítulo, se existe uma extensa discussão epistemológica no terreno dos estudos etnográficos sobre os problemas que envolvem os procedimentos de leitura e escrita do *outro*, não é menos complexa a situação quanto ao gênero biografia/autobiografia.

“Os biógrafos de Albernaz”, texto que passaremos a discutir, entretanto, não se classifica propriamente como biografia ou autobiografia, porque concebido como ficção, isto é, incluído em um livro de contos de Rubens Figueiredo.

Por um lado, a concepção do texto como ficção exige-o de preocupações teórico-metodológicas no que concerne à escrita “profissional” de biografias ou autobiografias. Por outro, insere-o no diálogo com tais gêneros à medida que complexifica elementos importantes da construção desse tipo de narrativa, tais como: os limites da relação de aproximação/distanciamento entre biógrafo e biografado; as rasuras nos fatos expostos devidas ao jogo entre memória e esquecimento; enfim, a relativização do texto como reprodução da trajetória de uma vida.

Assim, tomemos a situação ficcional com que se apresenta o conto.

Dois indivíduos, simultânea e independentemente, escrevem a biografia de Rodrigo Albernaz. Os biógrafos: Nestor, patrocinado com verbas para pesquisa, atendendo à encomenda da editora e desenvolvendo a tarefa numa perspectiva meramente profissional. Torres, o Cego, movido pela admiração há muito nutrida em relação ao biografado.

Enquanto Torres apresenta-se disposto a colaborar com os trabalhos de Nestor, auxiliando-o no contato com informantes e até mesmo disponibilizando material para pesquisa, este, ao mesmo tempo em que menospreza o trabalho daquele, subestimando-lhe a cegueira, desenvolve gradativamente um sentimento de disputa, o que se agrava quando Nestor se dá conta das diferentes motivações que conduziam sua escrita e a do “concorrente”. Assim,

A complicação se tornava ainda maior porque Nestor entendeu que Torres admirava sinceramente Rodrigo Albernaz. Este sempre fora seu ídolo, e o seu livro será, por assim dizer, a homenagem espontânea de um culto. Do jeito que as coisas estavam, nada poderia irritar tanto Nestor como um diletante com uma motivação superior à sua.¹⁴⁰

Isso porque a motivação do próprio Nestor sustentava-se por motivos opostos:

Lembrava-se ainda do dia em que recebera a proposta. Uma euforia contida, a antevisão de um alvoroço de vozes e olhares voltados para ele, que subia no espaço, um rebuliço difuso, a que podia dar o nome de glória. Rodrigo Albernaz estava muito longe de ser o nome de sua eleição mas era uma das celebridades mais citadas, e enaltecê-lo chegava a ser um lugar-comum. Ainda não uma vulgaridade.¹⁴¹

Os contatos entre ambos os biógrafos passam a ser mais freqüentes, até que Torres, o Cego, informa a Nestor uma descoberta surpreendente: havia encontrado uma mácula na trajetória de vida de Albernaz, mas não revela de que se trata. Ao fim do encontro, há uma troca de presentes entre ambos, cabendo a Nestor os catálogos das duas últimas exposições de Albernaz. Folheando o catálogo, descobre que o concorrente havia “esquecido”, entre suas páginas, um maço de folhas de papel amareladas, e

¹⁴⁰ FIGUEIREDO, Rubens. “Os biógrafos de Albernaz”. In: **O livro dos lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 14.

¹⁴¹ Idem, p. 14-15.

opta por não devolvê-las ao Cego. Os documentos revelam o que viria a ser o grande “furo” da biografia:

Eram documentos. Segundo eles, Rodrigo Albernaz, quando professor de pós-graduação, traduzira para o francês parágrafos inteiros do trabalho de uma de suas alunas, e os incluía em um texto seu, publicado na Europa, numa coletânea de celebridades da América Latina. Questionado em particular pela aluna, se desculpou e ofereceu-lhe em troca seu apoio para ela ingressar e fazer carreira na Universidade. Ela aceitou, cumpriu a prometida carreira e, segundo os documentos, terminou por se aposentar com todas as vantagens, já após a morte de Albernaz.¹⁴²

Estamos, pois, diante de um caso de trapaça, em que Nestor vale-se da condição desfavorável do cego para apropriar-se daquelas informações e acrescentá-las em seu livro. Assim, publica o livro dentro do prazo, antes de Torres, e, “Convertido em celebridade, Nestor acumulava propostas e oportunidades de trabalho, sem saber até que ponto provinham do seu livro ou das sete páginas cedidas pelo Cego.”¹⁴³

Dois elementos tornam-se relevantes, pois se imbricam e conferem complexidade ao conto: a questão do plágio cometido por Nestor e a cegueira de seu concorrente – veja-se a recorrência da perífrase nas referências a tal personagem ao longo da narrativa. A relevância de ambos os elementos reside no fato de cada um deles permitir uma leitura ambivalente, o que se complexifica ainda mais ao serem associados.

Quanto à cegueira, sabe-se que, ao lado de sua marca como atributo físico, não raro evoca o valor simbólico em relação à visão interior. Evoquemos o mais exemplar dos cegos em nossa tradição ocidental: Tirésias. Diz o mito que, chamado a atuar como árbitro em uma divergência

¹⁴² Idem, p. 19.

¹⁴³ Idem, p. 21.

entre Júpiter e Juno, e tendo que tomar partido em relação ao argumento de apenas um dos deuses, beneficiou com sua decisão o deus supremo. Por isso,

A filha de Saturno ficou , dizem, muito mais despeitada do que o caso merecia, e condenou os olhos do juiz à noite eterna. Mas o pai onipotente, já que não é lícito a um deus desfazer a obra de outro, compensou a perda da visão com o dom de predizer o futuro, abrandando o castigo com esse prêmio.¹⁴⁴

Entre o castigo e o prêmio, entre a perda e o ganho, pois, instaura-se o valor simbólico da cegueira, o que nos leva à perspectiva da interpretação do cego como o que vê com outros olhos.

Assim, lançando mão dessa via interpretativa, poderíamos reler a provável ingenuidade de Torres, o Cego, e refletir sobre a possibilidade de o esquecimento dos documentos que “incriminavam” Albernaz ter sido um ato imprevidente ou intencional. Abre-se a alternativa de o Cego, “enxergando” os fatos sob perspectiva diversa da de seu concorrente, ter manipulado a situação para que as provas chegassem à mão de Nestor.

É o que se comprova ao retomarmos o trecho do conto em que o personagem Nestor, após ter deduzido que o Cego “esquecera” deliberadamente os documentos dentro do catálogo, conforta-se com seguinte conclusão:

Era impossível que Torres, após todos esses anos, aceitasse a paternidade de uma nova fisionomia para Rodrigo Albernaz. Não poderia ser a sua mão aquela que iria revelar a linha da rachadura na velha estátua. Seria traição. Acuado pela verdade de suas descobertas, Torres enxergou

¹⁴⁴ OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, p. 57.

com clareza o impasse em que se achava. Seu pacto era com um homem morto, uma vida completa, sem pontos em branco, uma vida que se podia pôr em ordem e se podia narrar, mas onde seria heresia acrescentar o que quer que fosse. /.../

Torres, o Cego, sabia que, aos olhos dos homens, os dois Albernazes – o morto e o vivo – se aglutinariam em um só, um híbrido, uma aberração. Mas em seu livro apenas o Rodrigo Albernaz verdadeiro cumpriria sua sina, de dignidade e mito. Por contraditório que pudesse parecer, cabia a ele deixar livre o caminho do novo Albernaz, que aguardava ansioso como uma criança sua vez de respirar e sacudir o mundo. /.../

Emaranhado nessas conjeturas, que o justificavam tão bem, Nestor percebeu que **os oponentes tinham se convertido em colaboradores**. Reconfortado, conciliado com o que lhe parecera de início uma deslealdade, experimentava todo o poder curativo daquela idéia. (grifo nosso)¹⁴⁵

O jogo entre a cegueira e a visão, assim, toma uma dimensão ampla na estrutura do conto.

Quanto aos personagens, por um lado está na constituição de Torres, que usa de sua condição para revelar e encobrir informações no jogo que empreende com Nestor. Por outro, o próprio Nestor é contaminado por esse jogo, à medida que formula suas hipóteses com base no que vê – os documentos “perdidos” dentro do catálogo – e no que não vê, apenas imagina – as motivações e pensamentos de Torres – atuando, também, como um tipo de adivinho.

Quanto ao biografado, também é pertinente pensar que este só se dá a perceber no jogo entre cegueira e visão, a partir do que cada biógrafo escolhe revelar ou encobrir em sua escrita do *outro*. Escolher um Rodrigo “verdadeiro” para narrar implica, na perspectiva de Torres, “cegar-se” para outros tantos Albernazes que possam existir. Do mesmo modo, Nestor, ao privilegiar a informação sobre a fraude, “cega-se” para outras.

¹⁴⁵ FIGUEIREDO, Rubens. Op. cit., p. 20.

Quanto à estrutura do conto, não seria exagero afirmar que a narrativa pode ser lida como uma reflexão crítica, e até mesmo parodística, sobre a escrita de biografias, também sob o protocolo do jogo entre visão e cegueira. Apresenta ao leitor, evidentemente de modo ficcional, o que seriam os bastidores da escrita biográfica. Trata-se, portanto, de uma espécie de “ensaio sobre a cegueira”.

Retomando o fato de os oponentes terem-se convertido em colaboradores, é importante ressaltar duas questões.

A primeira trata da aproximação ocorrida entre ambos, antes rivais, agora parceiros. Tal fato torna-se relevante por sugerir que o perfil de Albernaz, sua biografia, só poderia surgir a partir desse procedimento colaborativo de ambos os biógrafos, revelando-se no jogo de mostrar e esconder que cada um imprimiria no texto de seu livro. Desse modo, o texto biográfico ganha na comparação de mais de uma versão, já que o leitor não pode esperar a “verdade” absoluta sobre o biografado num único texto.

A segunda questão refere-se ao que ocorre com Nestor a partir do momento em que se dá conta desse processo colaborativo que passa a definir sua relação com o Cego. Aquele, que anteriormente empreendera a tarefa da escrita apenas de forma burocrática, visando apenas à glória pessoal, ao sucesso editorial que poderia surgir, e não nutria qualquer empatia por Albernaz, muda sua visão sobre o biografado. Assim,

As últimas semanas de trabalho foram medonhas. Bebidas, tranqüilizantes – Nestor engordou e emagreceu diversas vezes. O dia e a noite se fundiram num único ciclo de trabalho e o sono mal dormido. Um sono de pedras e torneiras que gotejam e nunca fecham. A causa não eram as preocupações de antes, mas um excesso de animação. Palpitava nele agora um entusiasmo genuíno, mistura de clarividência e cegueira. Admitia

sentir até certa admiração por Rodrigo Albernaz. Já não era preciso fingir.¹⁴⁶

Essa súbita admiração remete-nos ao outro elemento-chave para a leitura do conto, ao lado da cegueira: a noção do plágio. Vale lembrar que, enquanto o Cego considerara a descoberta sobre o plágio cometido por Albernaz como algo muito grave, na visão de Nestor “estava bem longe de constituir algo terrível”¹⁴⁷. Assim, reafirmando aquela perspectiva suplementar em que se constroem as identidades de Albernaz em uma e outra biografia, o ato plagiário deste é algo a esconder, para um, e um fato polêmico motivador de curiosidade sobre a biografia, para outro.

Além disso, cremos ser também este o elemento responsável pela admiração que Nestor passa a nutrir por Albernaz, à medida que ele mesmo – o biógrafo – sendo um plagiário, encontra finalmente a identificação com seu biografado ao descobrir que este também já empregara o mesmo recurso.

Vejamos uma possibilidade de esclarecimento dessa questão:

A psicologia do plagiário e a do angustiado com o plágio (ativo ou passivo) têm o mesmo substrato inconsciente: angústias ligadas à incorporação ou ao fato de ser incorporado, desejo-inveja devorante dos objetos e dos traços psíquicos dos outros, idealização (da devoção à devoração há uma única sílaba), temor de represálias, insatisfação e desconfiança com respeito ao saber vindo do outro (saber sempre em excesso ou em falta, demasiado precoce ou tardio), valorização de elementos de saber unicamente se roubados ou inacessíveis aos outros, escondidos.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Idem, p. 21

¹⁴⁷ Idem, p. 19.

¹⁴⁸ SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora UNICAMP, 1990, p. 368.

Assim, alguns desses traços psicológicos do plagiário podem aplicar-se a Nestor: o desejo-inveja em relação a Torres, o Cego, o que se liga à insatisfação e a desconfiança em relação ao trabalho de biógrafo do outro; esses traços levam ao conflito – à rotulação inicial do Cego como concorrente – e ao mesmo tempo alimentam o desejo, em Nestor, de valorizar o roubo do saber do *outro*.

De modo curioso, pois, o que pode ser visto como algo indesejável – o plágio – é também o elemento que proporciona o fechamento do círculo capaz de selar o pacto entre os dois biógrafos e o biografado. Se Nestor é o plagiário mais evidente, ativo, o Cego não é menos envolvido no fato, já que, deixando os papéis voluntariamente para serem levados pelo outro, induz o roubo, atua como elemento passivo. E os documentos tratam exatamente de mostrar também o elemento plágio como presente na vida do biografado.

Por outro lado, a única empatia existente no início do conto era entre Torres e Albernaz. Nestor, em relação a ambos, mantinha o afastamento, e até mesmo a antipatia. A partir do episódio da descoberta dos documentos referentes ao plágio é que passa a ocorrer sua aproximação mais efetiva em relação ao Cego – que passa de concorrente a parceiro – e a Albernaz – que passa a ser admirado.

Temos, portanto, três *eus* que se constroem nas páginas ficcionais biográficas do conto. E esses *eus* como constructos velam-se e revelam-se nas fronteiras entre a visão e a cegueira, lêem-se e escrevem-se mutuamente plagiando-se e oferecendo-se ao plágio.

4.5 O plágio

Numa certa medida, o amor é plagiário. O plágio é amor sem medida pelo outro, por quem sempre tira suas palavras da boca, no momento em que você ia dizê-las.
Michel Schneider – *Ladrões de palavras*

Na seqüência dos argumentos apresentados na seção anterior, pretendemos percorrer agora um romance de Rubens Figueiredo, ainda na seara da (auto)biografia ficcional: **Barco a seco**. Procuraremos demonstrar de que modo as problematizações já apontadas pelo autor no conto “Os biógrafos de Albernaz” intensificam-se e complexificam-se ainda mais.

Passemos aos fatos.

Gaspar, o narrador em primeira pessoa, fora um garoto pobre, ficara órfão e posteriormente fora expulso da família com a qual passara a viver. Torna-se perito em arte, e, com a ajuda da proprietária de uma galeria, especializa-se na vida de Emilio Vega, pintor obscuro de origem espanhola, cujas obras perseguiam obsessivamente a temática do mar e eram produzidas mormente sobre tampas de caixas de charutos e pedaços de barcos. Embora as obras exercessem grande apelo popular, principalmente sobre os leigos em arte, Gaspar mergulha nas pesquisas sobre a vida e a obra de Vega, buscando (re)construir a “verdadeira” genialidade da obra do pintor, que seria algo mais que o simples fato de fazer sucesso junto ao público. Com o passar do tempo, e depois de ter travado muitas polêmicas com outros críticos, adquire o status de maior especialista em Emilio Vega.

É a partir desse mote que se fundem, no texto, a narrativa autobiográfica de Gaspar e a construção do personagem Emilio Vega, biografado pelo narrador em termos de “vida e obra”. Nesses termos, poder-se-ia criar a expectativa de ler a narrativa de Rubens Figueiredo, apesar de ficcional, como um texto que apresentasse as vidas do narrador e do seu biografado de forma organizada, conferindo-lhes um sentido, organizando os eventos de que são constituídas tais existências.

Entretanto, até mesmo quando se trata de (auto)biografias não ficcionais, não é seguro depositar tantas expectativas em tal gênero textual, já que

A história da vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; inicialmente, sem muito alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço, entre os sociólogos. Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história.¹⁴⁹

Por outro lado, deve-se levar em consideração que

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos & abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 183.

¹⁵⁰ Op. cit., p. 185.

Assim, a pressuposição da historicidade de uma vida nada mais é do que uma “ilusão biográfica”, a partir do momento em que se admite a vida não como um relato contínuo e organizado, mas como um percurso marcado pelo imprevisto, pelo aleatório, pela descontinuidade dos fatos.

Se Bourdieu sugere exatamente o romance como espaço propício para este tipo de relato, interessa-nos demonstrar de que modo o romance **Barco a Seco** constrói-se exatamente a partir da narração da descontinuidade e culmina por demonstrar o princípio da biografia como ilusão.

Já na própria divisão do texto em partes, emprega-se o princípio da descontinuidade, da ruptura com o relato “historicizado” dos fatos. Ocorre, assim, entre os capítulos, a alternância de foco: se um enfatiza a biografia de Emilio Vega, o seguinte, de caráter autobiográfico, traz à tona fatos da memória do narrador. Ressaltem-se, porém, dois aspectos: em primeiro lugar, embora cada capítulo enfatize a escrita sobre um dos indivíduos, não exclui referências ao outro; em segundo lugar, ao longo dos capítulos vai-se construindo uma estrutura espelhada entre Gaspar e Vega, de modo a haver até mesmo descrições de cenas idênticas, relatadas *ipsis literis*, em capítulos diversos, diferindo apenas o protagonista de uma e outra.

A aproximação entre os personagens revela-se como estratégia importante para a escrita e a leitura do romance já no primeiro capítulo, dedicado à descrição angustiante da cena em que Gaspar quase se afoga no mar:

Assim, mesmo depois de ser sacudido, me encolhi e tentei ficar bem quieto no fundo, esperando o mais que pude. Quando afinal vim à

tona, tossi, cuspi, respirei com toda a força da garganta. Senti que tinha areia entranhada até no vão embaixo das unhas, e então me veio à mente o pintor Emilio Vega.¹⁵¹

Ao mesmo tempo em que revela a aproximação dos personagens, a cena já adianta, na seqüência, o processo de assimilação que os envolverá gradativamente ao longo da narrativa:

A parte mais fraca de mim já queria, com precipitação, com sede, se resignar à morte, e ainda por cima confirmava a associação estreita entre o mar e Emilio Vega a fim de fazer disso tudo uma sepultura confortável para o meu espírito, quem sabe, excessivamente escrupuloso. Eu sempre repudiava aquela associação. Enxergava nisso uma forma de diminuir o pintor, torná-lo vulgar, uma espécie de utilidade doméstica. Mas reconheço que, na emoção violenta da hora, naquele início de desastre em que eu me havia metido por um descuido, por uma bobagem, não foi só uma parte desprezível de mim que lembrou Emilio Vega e me imaginou, pela primeira vez, completamente assimilado pela sua pintura. Por infantil que pareça, a verdade é que me descobri mergulhado em um quadro de Vega. Naquela hora, me vi varrido pelo golpe das suas pinceladas, sufocado pelos grossos empastamentos da sua espátula.¹⁵²

A imagem do mar, já sugerida e ao mesmo tempo relativizada pela oposição dos campos semânticos de “barco” e “seco” no título, aparece de forma obsessiva ao longo do texto. É cenário retratado nas obras de Emilio Vega – e de sua vida também, pois o narrador revela que Vega residira por muito tempo em um barco – e cenário para episódios narrados sobre a vida do narrador. É espaço real acrescido de valor simbólico, como na cena transcrita anteriormente, que permite a aproximação entre os personagens. Enfim, traz para a própria escrita do romance aquelas noções de descontinuidade, de fluidez evocadas por Bourdieu na referência à narrativa de uma vida, à medida que se converte em metáfora para a própria escrita,

¹⁵¹ FIGUEIREDO, Rubens. **Barco a seco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 13.

¹⁵² Idem, p. 14.

que vai e vem, executa movimentos em múltiplas direções, à semelhança das ondas:

Não consigo ir adiante. Não posso forçar minha mão a escrever a seqüência. Por esse caminho, não há mais onde se segurar. Tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só resta deixar-se levar, deixar-se cair nesse vazio. O pior é que isso também seduz. Inspira uma folga, um caminho desimpedido. Como negar que também há nisso um consolo, um prazer para ser saboreado?¹⁵³

Escrever a própria biografia, e a do *outro*, é, pois, debater-se nas ondas, viver a experiência limite entre o afogar-se e o salvar-se, não ter onde se segurar mas, nem por isso, excluir a possibilidade de sedução do vazio. Permitindo-se fruir, portanto, a experiência de escrita do *outro*, e de si mesmo, sob o protocolo do relato como algo semovente, fluido, o narrador revela que, embora se trate, aparentemente, de escrever a biografia de um pintor,

/.../ Na verdade, o assunto mesmo não é esse, não é pintura. Tampas de caixa de charuto borradas de tinta, as mãos trêmulas de um alcoólatra que segura entre os dedos um pincel e um pano encardido. Quem perderia o sono por uma coisa dessas?

Dentro de uma caixa de charutos feita de madeira, uma caixa de couro. Dentro da caixa de couro, uma caixa feita de osso. Dentro da caixa de osso, uma concha pintada, a imagem de um rosto cujas feições não consigo distinguir, como se estivesse embaixo de cinco palmos de água, a não ser por uma mancha vermelha perto do centro, uma mancha que sugere um coração, ou uma boca aberta, que tenta dizer alguma coisa, mas tudo o que consegue emitir contra o peso da água são bolhas sem som nenhum, bolhas onde cada grito fica aprisionado.¹⁵⁴

Eis-nos, da selva ao mar, novamente diante da imagem de uma caixa, dentro de uma caixa, dentro de uma caixa. Se lá, nos confins da África, a selva podia converter-se em personagem, aqui também o mar.

¹⁵³ Idem, p. 28.

¹⁵⁴ Idem, p. 31.

Fluidifica-se ainda mais a cena pelo fato de o mar adentrar os limites do próprio ato de narrar, este assumido como espaço de possibilidades de mentiras e verdades. Lá havia o personagem etnógrafo. Aqui também há: Gaspar, o etnógrafo de Vega, que também pratica a *autoetnografia*.

Se atua como (*auto*)*etnógrafo*, é de se supor que o narrador usa de algum artifício para garantir sua *autoridade*. É exatamente nesse aspecto que se constata mais uma artimanha do narrador de **Barco a seco**.

Por um lado, Gaspar revela que todo o percurso de sua vida, a partir do momento em que descobre as obras de Emilio Vega, pode ser resumido no contínuo e abnegado processo de construção de si mesmo como especialista sobre o pintor. Por outro, mesmo descobrindo, em seus estudos, que muito do que se diz sobre Vega não passa de lendas, não se propõe desmenti-las, pois elas tornam a figura do pintor mais “interessante” aos olhos do público, elevando o preço de seus quadros.

O mesmo ocorre quanto às falsificações que proliferam sobre os quadros:

Os equívocos e as falsificações proliferam. Desde a época em que Vega ainda estava vivo até hoje, pintores talentosos ou toscos sempre acharam um jeito de iludir os admiradores. Em parte, eles não merecem outra coisa, pois em seu espírito tacanho desejam mesmo um Vega falso. Aliás, falando francamente, só posso ser grato a esses falsários. Ganho a vida menos em função de Emilio Vega do que dos seus falsificadores. E sua crescente habilidade na fraude aumenta ainda mais o valor do meu trabalho de perito.¹⁵⁵

O narrador, como perito, tem sua autoridade aumentada na mesma proporção do aumento das fraudes. Essa constatação óbvia é, no entanto, incorporada por Gaspar e levada ao extremo pelo fato de que este passa a

¹⁵⁵ Idem., p. 50.

agir da seguinte forma: quando, em suas pesquisas, descobre algo novo sobre vida e/ou obra de Vega, só torna pública a informação se ela não abalar, de alguma forma, a imagem do pintor que lhe interessa (a ele, Gaspar). Do contrário, omite informações factuais ou documentais.

Em relação a informações expressas sob forma de documento, é interessante observar que

O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, á maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota), dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é, obviamente, **o nome próprio**, que, como “designador rígido”, segundo a expressão de Kripke, “designa o mesmo objeto em qualquer universo possível”, isto é, concretamente, seja em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica), seja em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica além da multiplicidade das posições ocupadas).¹⁵⁶

Se nome próprio validado sob forma documental – certidão de nascimento, carteira de identidade, *curriculum*, dentre outros – é garantia de identidade no campo social, vale lembrar a forma como este elemento é tratado pelo narrador de Barco a Seco.

Tendo acesso à certidão de nascimento de Vega, conclui que não seria conveniente a divulgação das informações ali contidas, e guarda-as apenas para si. A posse do documento sem compartilhá-lo com mais ninguém funciona como uma forma exclusiva de aproximação com o *outro*, pois, mesmo sabendo da fluidez desse *outro*, mais do que a informação prática contida no documento, o alento é o fato de possuir algo que está diretamente ligado à construção da identidade dele.

¹⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 186.

A situação torna-se mais relevante se considerarmos o fato de que a identidade do narrador depende intrinsecamente da construção que ele desenvolve sobre a do pintor. Assim, como afirma diversas vezes ao longo da narrativa, tudo o que tem e o que é deve a Vega, pois o fato de tornar-se perito sobre o pintor proporcionou-lhe nova vida, permitindo-lhe distanciar-se do passado sofrido e pobre. Portanto, escreve a identidade do outro com base na conveniência da manutenção da identidade que escolheu escrever para si. Estabelecer e manter a *autoridade* enquanto perito sobre o outro, portanto, é uma estratégia “autoetnográfica” em um sentido praticamente literal, ou seja, permitir a possibilidade de escrita de si mesmo.

Não podemos nos esquecer, entretanto, de que estamos no território em que tudo pode ser verdade ou mentira. E é nesse território que surge o personagem Inácio Cabrera, para rivalizar com a autoridade de Gaspar sobre Vega. Cabrera, inicialmente apenas mais um cliente à procura dos seus serviços de perito, posteriormente revela ter sido amigo do pintor e passa a fornecer a Gaspar informações novas, conflitantes e incômodas em relação às de que ele dispõe sobre Vega. No contato entre ambos, começa a desabar a biografia “conveniente” até então construída por Gaspar, pois “Com suas afirmações cirúrgicas, Inácio queria enfiar uma agulha e injetar em mim sua autoridade.”¹⁵⁷

O que poderia, no campo dos trabalhos etnográficos, apresentar a vantagem de uma *escrita colaborativa*, ou seja, mais de uma visão sobre o mesmo objeto de estudo, no romance de Rubens Figueiredo, em sentido

¹⁵⁷ FIGUEIREDO, Rubens. Op. cit., p. 108.

oposto, é o elemento deflagrador da tensão máxima do texto: a disputa pela *autoridade*. Voltamos à situação d'”Os biógrafos de Albernaz”.

Entre a visão e a cegueira, entre verdades e mentiras, originais e cópias, não haverá vencedor no combate que se trava entre Gaspar e Inácio, pois o suceder dos fatos mostrará que cada um é, em si mesmo, um *eu* e um *outro*. Gaspar constrói-se na fronteira entre o perito e o falsário, sua identidade escreve-se na confluência com a de Vega, ou melhor, com a identidade criada por ele para Vega. Inácio Cabrera é o próprio Vega, em carne e osso, e pintara todos os quadros, até então divididos, pela *autoridade* de Gaspar, entre originais e cópias.

A explicação, só agora revelada, para a diferença dos traços é o fato de que o pintor, tendo levado uma vida boêmia, desaparece e é dado como morto. As obras produzidas nessa primeira fase, portanto, são consideradas pelos estudiosos como as únicas deixadas por ele. Ocorre que Vega não morrerá, e, além disso, deixará de lado a vida boêmia, assumindo a identidade de Inácio Cabrera. Assim continua produzindo, mas, como seus traços haviam mudado, as novas obras são consideradas falsas.

A revelação dos fatos poderia levar à dedução de que a *autoridade* de Gaspar fica definitivamente invalidada. Se o terreno, entretanto, é o mar, há sempre a possibilidade de sermos levados pelo movimento das ondas para outra direção:

Mas que tipo de lealdade ainda me prenderia agora, quando eu já não tinha mais dúvida sobre quem era Inácio e quem era Vega? Eu quis com toda a força dar a conhecer ao mundo um morto, quis fazer reviver o Vega autêntico, e no final não era exatamente isso o que eu havia conseguido? Não era rigorosamente isso o que eu tinha afora ali na minha frente, em carne e osso, vivo, respirando, e dono de si mesmo? O meu

sucesso não foi até muito maior e mais avassalador do que eu podia ter imaginado?

/.../ Tudo o que, durante anos, eu havia proposto e comprovado ao preço de tantos argumentos, de tanto rigor e método, compunha agora uma lenda, tão rarefeita, tão confeitada de pieguices quanto aquela que Inácio Cabrera difundia e que ele, a seu modo, personificava diante dos meus olhos. Mas nem por isso eu pretendia mudar de rumo, agora. Minha lealdade era com o pintor – o pintor, quem quer que ele fosse, onde quer que ele estivesse.

Essa “(auto)etnografia” ficcionalizada, portanto, apresenta *eu* e *outro* como instâncias a serem lidas no território limite entre a ficção e a realidade, entre as mentiras e as verdades. A coerência desse procedimento sustenta-se pelo fato de essa noção de território limite já estar expressa como protocolo de abordagem no próprio texto, que não promete ao leitor nada além de possibilidades, ficções do *eu* e do *outro*, constructos.

É preciso retomar nossa epígrafe para propor que assim se tratou de uma história de Amor e plágio, ou Amor com plágio, até mesmo Amor/plágio. O Amor no sentido do desejo de aproximação do *outro*, ainda que fictício, imaginado, inventado, apenas escrito. Mas necessário, porque antecipa o *eu* em palavras, assim construindo-o. O plágio no sentido de que, se faço minhas as palavras do *outro*, ou se faço-me de suas palavras, roubo-lhe algo, torno-me um ladrão de palavras, um ladrão do *outro*. Mas há lealdade. Os elementos se unem no paradoxo, além da *doxa*, pois *Amor é ter com quem nos mata lealdade*.