

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**IDENTIDADES BARROCAS
Visões da América em Alejo Carpentier e Severo Sarduy**

Luciane da Silva Alves

**Porto Alegre
2013**

LUCIANE DA SILVA ALVES

IDENTIDADES BARROCAS
Visões da América em Alejo Carpentier e Severo Sarduy

Trabalho apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Estudos de Literatura – Literatura
Comparada

Orientadora: Prof^a Dr^a Rita Lenira de Freitas
Bittencourt

Porto Alegre
2013

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva Alves, Luciane
Identidades Barrocas: visões da América em Alejo
Carpentier e Severo Sarduy / Luciane da Silva
Alves. -- 2013.
95 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Neobarroco. 2. Identidade. 3. Alejo
Carpentier. 4. Severo Sarduy. I. de Freitas
Bittencourt, Rita Lenira, orient. II. Título.

RESUMO

Durante o início do século XX, se intensifica na literatura latino-americana o interesse pela expressão e formação de identidades. Os escritores procuram os elementos mais adequados para descrever as particularidades e contradições dessa região, ainda bastante influenciada pela cultura europeia, na qual os resquícios de colonialismo se misturam com os elementos regionais. Nessa perspectiva, surge o que CHIAMPI (1994) chama de “síndrome do barroco”, o reaparecimento desta arte, reinventada e contextualizada no período contemporâneo, como forma de descrição da realidade americana e de suas contradições. Essa nova onda barroca revela o mal estar da cultura, suas crises e sua desordem, e a necessidade de representação deste contexto. O neobarroco procura enfatizar o desequilíbrio, a tensão e a fragmentação e diversidade da sociedade, criticando valores e concepções tradicionais como forma de “desmascarar” os ritos sociais e a cultura. Com base nestas ideias, a análise presente neste texto privilegia as concepções identitárias das propostas literárias de Alejo Carpentier e Severo Sarduy, mostrando as diferentes formas de pensamento a respeito da realidade americana nestes autores cubanos que expressam, através do barroco, suas visões de América

PALAVRAS-CHAVE: Barroco - Alejo Carpentier - Severo Sarduy - Identidade

RESUMEN

Durante el siglo XX, se intensifica en la literatura latinoamericana el interés por la expresión y la formación de identidades. Los escritores buscan los elementos más apropiados para describir las peculiaridades y contradicciones de esta región aún fuertemente influenciada por la cultura europea, en la que características del colonialismo se mezclan con elementos regionales. Desde esta perspectiva, aparece lo que Chiampi (1994) intitula "síndrome del barroco", el resurgimiento de esta forma artística, renovada y contextualizada en la época contemporánea, como recurso para la descripción de la realidad americana y sus contradicciones. Esta nueva etapa barroca revela el malestar de la cultura, sus crisis y su desorden, y la necesidad de una representación del contexto. El neobarroco enfatiza el desequilibrio, el desorden, la tensión y la fragmentación de la sociedad y su diversidad, criticando los valores y las concepciones tradicionales como forma de "desenmascarar" la sociedad y la cultura. Sobre la base de estas ideas, este análisis se centra en las concepciones de identidad presentes en las propuestas literarias de Alejo Carpentier y Severo Sarduy, que muestran a través del barroco diferentes visiones de América.

PALAVRAS-CLAVE: Barroco - Alejo Carpentier - Severo Sarduy - Identidad

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	6
Considerações sobre o texto	9
NOÇÕES DE TEORIA E LITERATURA COMPARADA.....	12
Cânone e Literatura Comparada.....	12
Identidade pra que(m)?	18
Representação, identificação e diferença	22
Pertencimento e identidade nacional	24
Gênero e sexualidade	28
BARROCO E AMÉRICA LATINA	31
ALEJO CARPENTIER	47
<i>El hombre y sus teorías</i>	47
<i>El reino de este mundo</i>	52
SEVERO SARDUY	63
<i>El vuelo sin regreso</i>	63
<i>Un cuerpo que pinta palabras</i>	69
<i>Un cuerpo que se camufla</i>	70
<i>Y el cuerpo se hace ficción</i>	74
<i>Colibrí</i>	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

PALAVRAS INICIAIS

“A escrita é um trabalho corporal”, diria Severo Sarduy, se sente física e emocionalmente; todo o corpo, em suas partes física, espiritual, mental, participa na tarefa do registro dos fragmentos da vida transformados em texto. Por isso um texto nunca é apenas palavras, ele também está constituído de vivências, de histórias (inclusive as que não estão explícitas naquilo que o texto conta em primeiro plano) de crenças, de visões de mundo e esperanças. O texto é um espelho de e para todo um universo. Por isso não posso pensar nele apenas como o conjunto das palavras impressas que o compõem. O texto é o livro e é também o mundo que o acompanha. E a escrita deste texto veio acompanhada de fragmentos de tantos mundos...

Acho que sua história começa nas aulas da professora Márcia Hoppe Navarro e nos caminhos tortuosos que me levaram a entender que estudar literatura é também estudar a vida. Eu, aluna do segundo ano da graduação em Espanhol, estava pela primeira vez diante das discussões de gênero e alteridade feitas abertamente em uma aula. Como muitos de meus colegas, me sentia incomodada com aquele tema sendo tratado em uma disciplina chamada “Cultura hispano-americana”, na qual eu esperava aprender sobre música, pintura e outras manifestações artísticas canônicas dos países de fala espanhola. Não conseguia entender por que eu deveria ler livros como *La mujer habitada* e *Más allá de las máscaras* e ainda ter que discutir a representação da mulher naquelas obras que eu considerava pouco atrativas... Filmes como *Fresa y chocolate*, que aborda o tema dos gays em Cuba, também faziam parte do cronograma da disciplina. Era incompreensível!

Nas aulas de literatura hispano-americana não era diferente. Em meio às “grandes” obras estávamos obrigados a ler e discutir textos nunca antes mencionados em minhas leituras e aulas de literatura, escritos por mulheres que eu nem sabia quem eram... E assim, em meio à falta de compreensão e certo interesse que aos poucos surgia, mais associado com o afeto que criei pela professora do que pelos textos, fui conhecendo outras realidades no mundo da teoria e da ficção.

No ano de 2011, por conta de uma amizade, me vi novamente pensando

nesse assunto. Ajudava na finalização da dissertação de minha amiga Anelise Riva, última orientanda da professora Márcia, cujo trabalho se inseria na linha de estudos de gênero. Nas discussões com a Ane a respeito do seu trabalho fui aos poucos percebendo que meu interesse pelo tema da identidade, dos estereótipos, do outro, estavam muito mais próximos daquilo que eu classificava como “literatura menos importante” do que eu mesma imaginava.

Com a morte de Márcia, alguns meses depois, senti uma mistura de tristeza e remorso que por um bom tempo me acompanharam. Ao me dar conta do quanto aquelas discussões eram significativas dentro daquilo que eu acredito ser uma visão de mundo mais justa, lastimei não ter dado a importância que aquelas aulas mereciam. Com o tempo, aprendendo mais e moldando a cada dia meus pensamentos e meu lugar nos estudos acadêmicos, percebi que o interesse que aquela professora demonstrava por mim como aluna era uma semente que um dia viria a crescer. Seu apoio amável e alegre ao meu projeto de mestrado me faz pensar que talvez ela já percebesse algo que eu mesma não tinha de todo claro: que meu olhar jamais poderia estar restrito ao estético ou à imanência do texto. Que para mim a Teoria Literária e a ficção sempre foram espaços para a discussão de temas sociais, de ampliar a nossa visão de mundo, pois não posso (como disse muitas vezes em aula para meus alunos) separar a teoria da vida...

E foi nas aulas de estágio no curso de Graduação onde tive a oportunidade de discutir com mais profundidade estes temas, aprendendo e ensinando ao mesmo tempo, construí junto com meus alunos-colegas o conhecimento que permitiu a escrita do primeiro capítulo deste texto. Apesar de todas as leituras feitas durante o período de graduação e pós-graduação, foi com eles, alunos de Teoria do Conto (2011/2), Teoria Literária (2012/1 Turma A) e, principalmente, de Crítica Literária (2012/2, última disciplina ministrada e cujo tema de trabalho foi especificamente o que tentei expor aqui) que o pensamento teórico se tornou “concreto” como parte da vida e forma de entender o mundo. Junto com eles aprendi que na sala de aula nosso papel não se restringe ao ensino de conteúdos, que neste espaço de saber podemos formar pensamentos críticos, questionar e sermos questionados de modo que a literatura se torne uma porta para a formação de leitores de mundo.

E foi como leitora de mundo que tentei analisar a América Latina e as

obras de Severo Sarduy e Alejo Carpentier. Carpentier, que já havia sido tema do meu trabalho de conclusão, tomou outras proporções no momento em que conheci a obra e a vida de Sarduy. Com os questionamentos que nasceram durante a escrita da última parte do TCC e através do diálogo com a banca avaliadora, em relação às contradições e ao nacionalismo das propostas do autor cubano, se formou a base de que eu precisava para seguir minha pesquisa e esclarecer os rumos que pretendia tomar como estudiosa da literatura. Ao optar pelo foco nas questões identitárias, tenho a pretensão de mostrar como os temas sociais e modelos de identificação oferecidos por cada “comunidade imaginada”, influenciam na constituição dos cânones e na projeção ou no silenciamento de artistas.

Com o cenário político brasileiro atual, onde existe um duelo entre as forças conservadoras e os defensores das minorias, principalmente dos direitos para o grupo GLBT, é possível notar que as discussões trazidas pelo estudo da obra e da vida de Severo Sarduy, que, assim como outros escritores homossexuais, foi marginalizado pela política de Fidel Castro, estão longe de uma resolução. Em nosso cotidiano, direitos são negados em nome da intolerância e do preconceito. A perseguição e marginalização daqueles que possuem orientação sexual e de gênero considerada “desviante” no sistema conservador é uma prática diária e as raízes do machismo e da homofobia sempre encontram meios para o fortalecimento em nossa sociedade. O quadro é crítico e muitas vezes desalentador.

Ainda com a esperança de que através da educação possamos motivar nossos alunos a desenvolverem uma postura mais humanitária, centrada no reconhecimento da alteridade e na tolerância, procurei tratar destes temas em sala de aula e projetar esta estrutura didática para o texto que segue, expandindo dentro dos limites possíveis deste tipo de trabalho a discussão para além dos livros, abarcando questões sociais e políticas do período analisado.

Considerações sobre o texto

Na primeira parte do texto procurei estabelecer um breve panorama dos estudos sobre identidade e dos caminhos da Literatura Comparada em meio a estas discussões. Esta necessidade surgiu da constatação de que este tema ainda não é muito familiar a uma parte considerável dos alunos do curso de graduação em Letras. A partir da minha experiência como estagiária, decidi organizar uma espécie de “roteiro” para o estudo da identidade dentro do campo dos Estudos Culturais, de forma que se tornasse mais clara a postura que adoto em minha análise. Procuro associar a formação do cânone aos modelos identitários nacionais com a intenção de mostrar que os caminhos que levam à consolidação de uma lista literária consagrada estão muito além de questões estéticas ou de valor, perpassando esferas sociais e políticas em cada nação.

No segundo capítulo abordo as questões referentes ao barroco na América Latina. O uso do termo barroco para designar diferentes períodos artísticos causa ainda polêmicas e divergências entre os estudiosos e deste modo se torna necessário expor algumas das principais linhas de raciocínio ligadas ao assunto. Também procuro esclarecer os diferentes momentos pelos quais passa o barroco contemporâneo, capaz de manifestar-se em obras bastante distintas entre si como são as de Severo Sarduy e Alejo Carpentier.

Estes dois autores foram escolhidos como objeto de análise por serem bastante representativos do que podemos chamar de início e de última etapa do barroco moderno. De maneira circular, esta manifestação do barroco começaria com Carpentier e terminaria na obra de Sarduy. Este último, embora pouco conhecido no Brasil, é frequentemente referido como um dos nomes mais importantes do chamado neobarroco. Leitor de Lezama Lima, Sarduy se vinculou ao neobarroco quando já estava consolidado pelas obras de Lezama e Carpentier. Deste modo, trouxe uma renovação da estética, com novas temáticas e formas que particularizaram seu estilo literário.

Nas obras de Carpentier, o uso da linguagem barroca aparece como uma tentativa de descrição mais precisa da realidade americana, em meio ao resgate da história, cultura e identidade da América Latina, e procura entender sua contradição e seus costumes dentro de um contexto histórico marcado pela

colonização. Carpentier retoma passagens da história latino-americana com o objetivo de mostrar os fatores que levaram à construção identitária da América contemporânea. A escolha de *El reino de este mundo* (1949) como objeto de análise se deve ao fato de que nesta obra o autor recupera uma parte importante da história do Haiti que não costuma ser mencionada nos livros de história (das primeiras revoluções libertadoras até o império dos mulatos no século XIX) e que serve como suporte para a construção da teoria do real maravilhoso proposta por Carpentier.

No caso de Sarduy, a linguagem neobarroca expressa as contradições e a diversidade do indivíduo pós-moderno, que, embora marcadas por um contexto cultural nitidamente cubano e latino-americano, problematizam o sujeito da cultura ocidental de forma mais ampla. A tensão, desordem e fragmentação são mostradas na literatura de Sarduy com a discussão de gênero e sexualidade. Em um mundo de rupturas, mudanças e, principalmente, de inversões, como o neobarroco pretende mostrar, a noção de gênero e sexualidade passa pelo mesmo processo de crise e ressignificação que os demais elementos sociais. Para Sarduy, a melhor expressão do neobarroco se encontra na figura dos travestis que, com seus artifícios, simulações, excessos e mascaramento, se aproxima da linguagem literária

A obra *Colibrí*, de 1983, exemplifica o projeto literário de Severo Sarduy, pois, além da temática do travestismo, nesta narrativa se apresentam questões formais trazidas em suas propostas teóricas. O autor descreve um ambiente no qual impera a busca pelo poder e a dominação do outro que, vencido, é humilhado de diferentes maneiras. Nos jogos sexuais realizados no Casarão, o vencedor da luta tem o domínio e o vencido é subjugado, agindo sob o comando da Regente, uma travesti exigente e impiedosa. A busca de poder aparece até mesmo na escrita, em que diversos “travessões” anunciam a inserção de outras vozes entre a narração: desde as que ajudam a contar a história até a representante do pai de Sarduy, quem pretende manter a ordem e impedir que o narrador assumira uma identidade homossexual.

Ao problematizar o gênero e mostrar personagens marginalizados socialmente, Sarduy traz uma renovação temática ao neobarroco, antes voltado para questões nacionalistas e americanistas, como é possível ver nas obras de Alejo Carpentier. Mostra-se, assim, que o “outro” não se apresenta

somente na relação Europa-América, mas que também é criado dentro de uma mesma sociedade, através do silenciamento e da marginalização da diferença, e emerge em um jogo de ironia e paródia na obra de Severo Sarduy.

Por fim, a escolha do título “Identidades barrocas”, pretende estabelecer a ligação entre a teoria que vê as identidades como móveis, fragmentadas e em eterno processo de construção e o entendimento do barroco como estilo flutuante e atemporal, capaz de se reconstruir e reinventar em diferentes períodos históricos e artísticos. Acredito que o principal elemento de aproximação entre os autores escolhidos para a análise deste trabalho está justamente no fato de cada um possuir uma maneira particular de apresentar em seus textos a América e o americano como híbridos, contraditórios e eternamente barrocos, definidos pela inarmonia que nos torna singulares.

NOÇÕES DE TEORIA E LITERATURA COMPARADA

Cânone e Literatura Comparada

Desde sua institucionalização, no século XIX, a Literatura Comparada passou por inúmeras mudanças e questionamentos a respeito de seu objeto de estudo e dos métodos empregados para a análise. Área de saber fluída e híbrida, se reinventa e desdobra nas sempre novas tentativas de entender as artes que se aproximam de seu saber primeiro e principal que é a Literatura. Muitas vezes confundida com a interdisciplinaridade, da qual se serve em seu trabalho, a Literatura Comparada é frequentemente vista como aquela que deve abarcar tudo o que não tem lugar definido nos estudos das artes. É uma área múltipla e abarcadora de muitos saberes, mas ainda, como seu nome aponta, tem o foco na literatura em diálogo com temas diversos. Literatura que não é apenas a ficção, mas o universo que abarca o literário: teorias, meio letrado, meio editorial, crítica e demais elementos que circundam o ambiente dos livros.

Inicialmente focada na busca de fontes e influências, em uma relação comparativa que relegava a um dos elementos o caráter depreciativo de cópia diante das grandes obras do cânone ocidental/europeu, a Literatura Comparada passou, segundo Eduardo Coutinho, “de um discurso coeso e unânime, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo da comparação.” (COUTINHO, 1996, p.67). Essa mudança de perspectiva colocou em evidência temas como cânone e o lugar das minorias dentro do discurso literário, questionando o espaço até então ocupado sem inquietação pelas obras “clássicas” da tradição ocidental (entendida como universal).

Ao aproximar-se dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, a disciplina comparatista passou a ter outras preocupações em sua agenda de trabalho, dando maior ênfase para as questões de identidade (nacional e individual)

dentro de uma perspectiva que procurasse abarcar, ou pelo menos reconhecer, as diferenças. Conceitos como diáspora, hibridismo, multiculturalismo, estereótipos, fronteiras, Oriente e Ocidente e o reconhecimento destes como lugares discursivos hoje são freqüentes nos estudos realizados dentro da Literatura Comparada.

Entendeu-se que o cânone “universal” havia sido criado a partir de parâmetros que contemplavam apenas uma parcela pequena das obras produzidas em um local restrito e específico que não deveria ser considerado universal, ou mesmo ocidental, sendo sequer europeu. O cânone foi criado dentro de um olhar elitista que privilegiou padrões de alguns países da Europa e atribuiu seus critérios de valor a todas as literaturas produzidas no mundo. Na busca de uma poética geral de análise, estes critérios foram incorporados também pelas teorias literárias, passando pela Literatura Comparada. Como mostra Coutinho, os comparatistas, em sua maioria provindos dos países europeus dominantes,

o que fizeram, conscientemente ou não, foi estender a outras literaturas os parâmetros instituídos a partir de reflexões desenvolvidas sobre o cânone literário europeu (e por europeu entenda-se o cânone constituído basicamente por obras literárias das potências econômicas do oeste do continente) (COUTINHO, 1996, p. 68).

Este sistema de classificação levou inevitavelmente a uma supervalorização dos modelos europeus em detrimento das demais literaturas, foram reconhecidos como padrão universal e ocasionaram pensamentos como o de Harold Bloom¹, quem afirma que uma literatura somente terá valor quando seguir a tradição de Shakespeare. O crítico ainda comenta que a ausência das literaturas escritas por mulheres ou provindas de outros grupos minoritários se deve não a fatores histórico-políticos, mas à falta de expressões artísticas do nível de Shakespeare. O pensamento de Bloom não é resultado de uma voz solitária e singular no meio literário, e embora se trate de uma visão, a meu ver, equivocada, sua opinião ainda se faz presente em consideráveis situações

1 Ver: Bloom, Harold. *O cânone ocidental : os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro : Objetiva, 1995.

dentro do meio literário, como na formação dos programas de disciplinas e das listas de “livros obrigatórios” para a formação de um suposto pensamento intelectual.

No entanto, discordar totalmente da constituição de uma lista de obras expressivas de um local, seja qual for o critério adotado para sua escolha, não parece muito produtivo. Qual seria a solução para o caso das minorias? Seria possível incluir as diferentes expressões de um mesmo local? A questão, aparentemente impossível de ser resolvida no momento, tem ocupado inúmeros debates. Nesse sentido, Coutinho questiona:

Como construir-se cânones, seja na esfera nacional, seja na internacional, que contemplem as diferenças clamadas por cada grupo ou nação (entendendo-se este termo no sentido amplo utilizado por autores como Homi Bhabha), e como atribuir a estas novas construções um caráter suficientemente flexível que lhes permita constantes reformulações, são perguntas que se levantam hoje a respeito de terreno tão movediço. E é possível, se indagaria também, instituírem-se cânones com margens de flexibilidade, que não viessem a cristalizar-se, tornando-se novas imposições? Seriam estes ainda cânones? (COUTINHO, 1996, p. 71)

Ainda que o tema do cânone seja de difícil resolução, seu constante questionamento parece a melhor solução para um problema sem fim. Apontar suas falhas, sua imposição arbitrária e os discursos existentes por trás de sua construção podem pelo menos contribuir na formação de pensamentos críticos, na diminuição das leituras ingênuas e da aceitação passiva. Pensar o cânone é pensar em escolhas. Essas escolhas são as que fazemos como professores ao montarmos um programa de disciplina, as que fazem os editores ao publicarem determinados livros e as que fazem as revistas que divulgam a lista dos “melhores” livros do ano.

A América Latina é exemplo recorrente nas reflexões a respeito destes lugares outros sufocados pelo discurso eurocêntrico. A condição de colônia trouxe consigo a impressão de existir uma dívida cultural para com as metrópoles colonizadoras. Neste contexto, as noções de fonte e influência, pertencentes aos primórdios dos estudos comparatistas, tiveram lugar de destaque e embasaram os estudos que buscaram em autores franceses, ingleses, espanhóis ou alemães a chave para a interpretação das obras produzidas nos países americanos. Para Eduardo Coutinho, “[o] cânone ou

cânones literários dos diversos países latino-americanos eram constituídos por critérios estipulados pelos setores dominantes da sociedade, que reproduziam o olhar europeu” (COUTINHO, 1996, p.72)

Os movimentos literários do continente apresentaram, principalmente a partir do século XIX, a preocupação pela busca de uma identidade latino-americana e por expressões que fossem próprias do local de escrita. Na tentativa de se desvencilhar da opressão cultural europeia, as questões próprias e singulares da América Latina estiveram no topo da lista de temas abordados. No caso da literatura hispano-americana, este período corresponde ao Modernismo (paralelo ao Parnasianismo e Simbolismo no Brasil), primeiro movimento estético originado na América. Foram muitos os fatores que abriram novas perspectivas para o cenário hispano-americano, como destaca Bella Josef, todo “um complexo mundo de ideias influenciou no movimento, ao mesmo tempo que o incremento industrialista, novas correntes migratórias e o desprestígio da Espanha pelo atraso na aceitação de novas concepções.” (JOSEF, 1982, p.111).

No entanto, nem mesmo as formas de expressão local garantiram legitimidade ao discurso latino-americano. Diante da perspectiva de análise baseada na influência, como comentei anteriormente, a produção desta região continuou relegada a um lugar inferior. Silvano Santiago, em seu artigo *O entre-lugar do discurso latino-americano* de 1971, aponta o lugar de simulacro do discurso do continente: “A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem* apagada completamente pelos conquistadores.” (SANTIAGO, 1978, p.14) A reflexão do teórico evidencia a busca de uma origem que se procuraria no lugar equivocado, baseada na semelhança com o conquistador, enquanto uma “verdadeira” origem estaria nas raízes culturais que foram extintas pelo processo de colonização.

Cabe ressaltar que a busca de um núcleo de origem, baseado em raízes históricas, uma identidade supostamente “verdadeira” para a cultura local já não é bem vista nos estudos contemporâneos, como abordarei mais adiante. O ensaio de Silvano Santiago oscila entre a ideia de uma raiz extinta pela colonização e a hibridez como ponto de início da cultura americana. Este texto

de Satiago é um importante registro das tentativas iniciais de entendimento do panorama cultural da América Latina e apresenta importantes pontos de questionamento que nos ajudam a entender o pensamento a respeito do tema latino-americano.

O crítico afirma que a “maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 1978, p.16). O reconhecimento do hibridismo como produtor de uma nova cultura é um fator determinante para entender as produções pós-coloniais. O tema é de atual relevância e se encontra, por exemplo, nos estudos de literatura luso-africana. Mas também pode ser levado para outros contextos contemporâneos diante dos processos de globalização, onde o local e o global se misturam constantemente, produzindo novas manifestações culturais.

Silviano ainda comenta que a falta de reconhecimento da América Latina como produtora de cultura dentro de um discurso de influências,

reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola. (SANTIAGO, 1978, p.18).

Esta reflexão também serve para voltar ao cânone, pois sempre que se toma um determinado paradigma como referência se desprestigiam as manifestações artísticas que não se enquadram no modelo. Ainda segundo o pensamento de Santiago, “[o] lugar do projeto parasita fica ainda e sempre sujeito ao campo magnético aberto pela estrela principal e cujo movimento de expansão esmigalha a originalidade do outro projeto e lhe empresta *a priori* um significado paralelo e inferior.” (SANTIAGO, 1978, p.18). Essa ideia pode ser evidenciada se retornarmos ao exemplo de Harold Bloom, ao trazer a figura de Shakespeare como único modelo possível para uma boa literatura.

Ao analisar os cânones nacionais é possível perceber que este quadro não é diferente. O modelo de literatura apresentado nos contextos nacionais segue os mesmos parâmetros já apontados. No caso específico da América Latina, o processo de exclusão começa com as questões linguísticas, ao ser considerada canônica apenas a literatura “cultura” escrita em idioma “moderno”,

ao passo que é relegada à categoria “folclore” toda manifestação que não se enquadre neste padrão. Como aponta Cornejo Polar

Suprime-se deste modo, um riquíssimo horizonte de criação e em alguns casos assume-se como único espaço linguístico o das línguas “modernas”, prescindindo-se por completo das literaturas em línguas “nativas” ou considerando-as apenas à maneira de estrato arqueológico, como se efetivamente tivessem deixado de produzir a partir da conquista.” (CORNEJO POLAR, 2000, p.21)

Como o próprio crítico afirma, é no campo das literaturas nacionais que estes temas se tornam mais evidentes, pois não há a justificativa de uma opressão externa. A escolha de um padrão e os processos de exclusão daquilo que não se identifica com o modelo se dão internamente, o que demonstra de forma nítida o sistema de constituição dos cânones.

Tais procedimentos são simples e se baseiam numa dupla negação que é normal não se fazer explícita: os sistemas literários não considerados não teriam autêntico valor estratégico nem gozariam de efetiva representatividade social, embora seja objetivamente impossível recusar a validade artística dessas literaturas e ainda insensato discutir seu real arraigamento numa elevada percentagem da população. (CORNEJO POLAR, 2000, p.26)

Para Cornejo Polar esta operação se baseia em um caráter puramente ideológico, que reproduz e valida a hierarquia e os valores do grupo dominante. O autor ainda comenta que estes mecanismos não atuam somente no que diz respeito à literatura popular “atuam igualmente, ainda que mediante outros recursos, dentro do próprio campo da literatura culta.” (CORNEJO POLAR, 2000, p.27). A título de exemplo, Cornejo Polar lembra o modernismo hispano-americano, em que só se considera a literatura que segue o “rastros” de Darío e a todas as demais manifestações é atribuído um valor de “exceção não significativa”. Como afirma o estudioso:

o recorte básico, eliminador de tudo o que não seja literatura culta, e muitos outros recortes sucessivos, como os que se tomaram a título de exemplo, são operações críticas que têm um caráter marcadamente ideológico e que essa ideologia corresponde, em última análise, aos grupos dominantes (CORNEJO POLAR, 2000, p.28)

Por ser a literatura um dos meios de expressão da cultura de um lugar, a escolha das obras mais representativas está diretamente ligada às questões

identitárias, à representação que se pretende difundir dos sujeitos pertencentes a determinada comunidade e à criação da identidade nacional. As imagens trazidas pelo texto ficcional podem ser cruciais para a manutenção de estereótipos e valores em uma sociedade. A literatura, como outros sistemas culturais, é um elemento transmissor de ideologias e discursos, graças às leituras, interpretações e os usos que podem ser promovidos a partir do texto.

Identidade pra que(m)?

Apesar da frequência com que aparecem discussões sobre a identidade nos trabalhos acadêmicos atuais, ao entrar nas salas de aulas dos cursos de graduação em Letras, ainda é possível perceber a surpresa e o desconforto advindos da apresentação de um conceito de identidade não essencial, não fixa ou imutável. Em suas análises teóricas e também em suas visões de mundo, nossos alunos, muitas vezes, ainda se baseiam em concepções já superadas pelas teorias pós-estruturalistas, que nas práticas estudantis não são aplicadas. Desta forma, parece necessário especificar a abordagem adotada nesta análise e alguns dos processos pelos quais a noção de identidade passou ao longo dos estudos teóricos.

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, caracteriza três concepções de identidade e as respectivas posições de sujeito nos diferentes períodos históricos: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Estas caracterizações, embora não marquem passagem históricas rígidas, servem, de forma didática, para esclarecer alguns pontos fundamentais da abordagem culturalista a respeito do tema.

É com o sujeito do Iluminismo que se configura o pensamento de uma identidade essencial, ou seja, a crença de que cada indivíduo possuía um “núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo” (HALL, 2004, p.11). As interações sociais e as vivências de cada um não interfeririam em sua “verdadeira” essência, pois este núcleo seria algo fixo, a identidade, que centralizaria e caracterizaria o sujeito.

Para o sujeito sociológico, pertencente ao complexo mundo moderno, a

interação seria o elemento fundamental na formação da identidade. É através da relação entre ele e seu meio social, mediador de valores e símbolos culturais, que seu núcleo interior será moldado. O núcleo essencial ainda é entendido como o eu verdadeiro, “mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2004, p.11).

Na pós-modernidade estas concepções passam a ser questionadas, com as inúmeras mudanças sociais e a influência do processo de globalização, a posição fixa do sujeito é deslocada. A suposta estabilidade dá lugar a uma intensa fragmentação, se entende que cada indivíduo é formado por múltiplas identidades, contraditórias entre si, que no conjunto formam o eu, sem que este seja unificado ou coerente. A identidade é vista como posicional, dependendo da situação social em que o sujeito se encontra e dos elementos de identificação disponíveis em determinados momentos da sua vida. As identidades são, portanto, provisórias e variáveis.

Pensar a identidade na pós-modernidade significa analisar os constantes processos de mudanças sociais e históricas, como os trânsitos globais de produtos, culturas e pensamentos, ou as inúmeras situações de diáspora ocorridas nos últimos anos. Todos estes elementos levaram à chamada “crise de identidade” vivida na contemporaneidade, marcada pelo deslocamento dos centros e as novas ofertas de elementos de identificação disponíveis aos sujeitos. Desta forma, o processo envolve não somente as identidades individuais, mas toda concepção de pertencimento das identidades coletivas, e ocasiona assim o desequilíbrio das identidades nacionais.

O desenvolvimento de novos pensamentos e teorizações nos diversos campos de conhecimento, principalmente durante o período da modernidade, foi responsável pela reconfiguração da identidade. Os estudos psicanalíticos e as teorias provindas das ciências sociais redefiniram os modelos identitários em vigência, baseados no essencialismo e na fixidez das identidades, ao apresentarem concepções complexas dos processos de reconhecimento e identificação, do que resultou o que Hall chama de descentramento do sujeito.

A primeira proposta significativa de deslocamento das identidades está relacionada à reinterpretação de algumas ideias marxistas. A principal delas é a de que os homens fazem a história, mas somente dentro das condições já

dadas pelo meio social, e, assim, permanecem condicionados pelo que já havia sido fornecido ou criado pelas gerações anteriores. Dessa forma, é rejeitada a noção de empreendimentos individuais, pois cada indivíduo seria uma peça dentro do sistema social, marcado pelas condições geradas pelos processos históricos. O marxismo, segundo Kathryn Woodward, “ênfatiza o papel do substrato material, das relações de produção e da ação coletiva, especialmente da solidariedade de classe, na formação das identidades sociais, em vez da autonomia individual ou da autodeterminação.” (WOODWARD, 2008, p.61). Esta teoria, no entanto, não enfatiza os elementos simbólicos, que são mais tarde apontados por Althusser ao sugerir que “os sujeitos são também recrutados e produzidos não apenas no nível consciente, mas também no nível do inconsciente”. (WOODWARD, 2008, p.61).

Louis Althusser retoma as bases marxistas associando elementos da psicanálise e da linguística. O estudioso tenta mostrar como os indivíduos são interpelados, chamados, pelo discurso, para assumir posições de sujeito disponibilizadas pelo meio cultural. É através do processo ideológico de “recrutamento” dos indivíduos que estes são transformados em sujeitos. O “processo de interpelação nomeia e, ao mesmo tempo, posiciona o sujeito que é, assim, reconhecido e produzido por meio de práticas e processos simbólicos” (WOODWARD, 2008, p 60-61). As posições de sujeito não seriam, portanto, escolhas individuais ou conscientes, mas consequências do processo de recrutamento efetuado pelas ideologias. Como comenta Hall, Althusser reúne “em um único quadro explicativo tanto a função materialista da ideologia na reprodução das relações sociais de produção (marxismo) quanto a função simbólica da ideologia na constituição do sujeito (empréstimo feito a Lacan).” (HALL, 2008, p.113).

Como mostra o modelo althusseriano, outro fator fundamental para o deslocamento das identidades foram os estudos psicanalíticos. A noção de inconsciente proposta por Freud abalou a certeza de uma identidade fixa e unificada, pertencente a um sujeito racional. Com sua teoria é possível afirmar “que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona com uma lógica muito diferente daquela da razão” (HALL, 2004, p.36).

Os diferentes níveis da psique apresentados por Freud, *id*, *ego* e *superego*, mostram que a formação psíquica dos indivíduos não é unificada, mas fragmentada, o que muitas vezes causa contradições na manifestação de seus desejos. O *id*, área mais antiga de ação psíquica, “contém tudo que é herdado, que se acha presente no nascimento, que está assente na constituição” (FREUD, 2005, p.162), aquilo que chamamos de instinto. O *ego* age como intermediário entre o *id* e o mundo externo, possui a tarefa de “autopreservação”.

Como referencia aos acontecimentos *externos*, desempenha essa missão dando-se conta dos estímulos, armazenando experiências sobre eles (na memória), evitando estímulos excessivamente intensos (mediante a fuga), lidando com os estímulos moderados (através da adaptação) e, finalmente, aprendendo a produzir modificações convenientes no mundo externo, em seu próprio benefício (através da atividade). (FREUD, 2005, p.162-163)

O *superego*, por fim, está ligado ao período da infância e a todas as influências exercidas pelas relações parentais na formação inicial do indivíduo, e inclui no processo “não somente a personalidade dos próprios pais, mas também a família, as tradições raciais e nacionais por eles transmitidas, bem como as exigências do *milieu* social por eles transmitidas” (FREUD, 2005, p.164). Woodward explica que

[a] ideia de um conflito entre os desejos da mente inconsciente e as demandas das forças sociais, tais como elas se expressam naquilo que Freud chamou de *superego*, tem sido utilizada para explicar comportamentos aparentemente irracionais e o investimento que os sujeitos podem ter em ações que podem ser vistas como inaceitáveis por outros, talvez até mesmo pelo eu consciente do sujeito. (WOODWARD, 2008, p.62)

Isto poderia esclarecer alguns aspectos identitários contraditórios nos indivíduos, divididos entre a satisfação de desejos individuais e a manutenção de modelos sociais estabelecidos presentes em seus processos de identificação.

Lacan reformula algumas concepções de Freud e dá ênfase ao simbólico e à linguagem no processo de formação das identidades. Para Lacan, é o significante que determina o desenvolvimento do sujeito e a direção de seu desejo, e através desses elementos a identidade é moldada. O início da

formação da identidade se dá no momento em que a criança percebe que é um ser separado da mãe. A linguagem tem papel fundamental nesse processo como resultado de um momento de divisão do sujeito. No que Lacan chama de “fase do espelho”, “a criança reconhece sua imagem refletida, identifica-se com ela e torna-se consciente de que é um ser separado de sua mãe” (WOODWARD, 2008, p.63). A ideia do “eu” é construída através de um olhar externo, o olhar do outro ou do sujeito refletido. Esse processo apresenta o primeiro pensamento sobre a subjetividade, que é ilusória e cindida, pois depende de um elemento externo a si.

Por depender, para sua unidade, de algo fora de si mesma, a identidade surge a partir de uma falta, isto é, de um desejo pelo retorno da unidade com a mãe que era parte da primeira infância, mas que só pode ser ilusória, uma fantasia, dado que a separação real já ocorreu. (WOODWARD, 2008, p.64)

Este processo ocasiona a busca de elementos externos de identificação como tentativa de reconhecimento e formação do eu, baseado na necessidade de compreensão de nós mesmos por meio de sistemas simbólicos que nos identifiquem com as formas como somos vistos por outros. Identificamo-nos com aquilo que queremos ser, “mas aquilo que queremos ser está separado do eu, de forma que o eu está permanentemente dividido no seu próprio interior.” (WOODWARD, 2008, p.64).

Representação, identificação e diferença

O eu se realiza no outro. O eu, como sujeito individual, se concretiza na diferenciação, no olhar o outro, vê-lo como distinto de si mesmo e, logo, diferenciar-se. Desse modo, a identidade se processa em um jogo em que a alteridade possui um papel fundamental: o eu existe na relação com o outro que lhe é exterior em um processo de aproximação e distanciamento necessários. Sendo assim, a identidade não é definitiva, ela se reformula, se recria constantemente.

Por ser construída através de elementos externos, a identidade é, portanto, marcada pela diferença. É preciso saber aquilo que eu não sou para que se configure a imagem do que acredito ser. A diferença se dá pela

exclusão, pela marcação das identidades que não me representam. Essa marcação é simbólica e pode ser feita através de diferentes emblemas de representação: roupas, bandeiras, hinos, etc. Por meio destes elementos podemos nos posicionar como sujeitos e significar nossas formações identitárias. Segundo Woodward, é “por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2008, p.17). Para a autora, este processo também faz existir aquilo que podemos nos tornar, já que “os discursos e sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.” (WOODWARD, 2008, p.17).

A mídia, as novelas, a literatura e outros elementos culturais e sociais apresentam determinados modelos identitários que constituem o sistema representacional, apresentando possibilidades de identificação. Estes modelos se transformam em padrões e estereótipos, os quais encaixam os sujeitos dentro dos papéis pré-estabelecidos. Ao não posicionar-se em um dos modelos, ou ainda, ao identificar-se com um modelo considerado negativo no sistema de representações, o sujeito passa a ser considerado um desvio e a fazer parte do grupo dos “não-pertencentes” dentro do jogo de exclusão da diferença. Como aponta Woodward, “[t]odas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2008, p.18). No momento em que os artefatos culturais enfatizam as diferenças, realmente passamos a ver-nos como diferentes, como opostos, em lugar de buscarmos as semelhanças que podemos ter com outras representações identitárias.

Estas relações se definem dentro de um sistema binário em que as comparações são expressadas por meio de termos em oposição. Essa dicotomia, no entanto, estabelece uma relação desigual entre os termos, pois um dos elementos é sempre mais valorizado, o que ocasiona um desequilíbrio entre eles. Para trabalhar com estas questões dentro dos Estudos Culturais e no âmbito do pós-estruturalismo é utilizado o conceito de *différance* de Derrida. Em lugar da diferença binária e excludente se entende a relação dos termos como fluída e interdependente, o significado não é mais visto como fixo, mas sim passível de deslizamento, dependente daquilo que lhe falta.

Para Stuart Hall a identificação está sujeita ao jogo da *différance*, “ela

requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (HALL, 2008, p.106). Baseado em Freud, Hall argumenta que o processo de identificação está fundamentado na fantasia e na projeção, “ela não é aquilo que prende alguém a um objeto que existe, mas aquilo que prende alguém à escolha de um objeto perdido” (HALL, 2008, p.107). No entanto, as identidades e as identificações fazem parte de um sistema de articulação, são posicionais e cambiantes, nunca fixas.

Hall aponta que para o senso comum a identificação é construída “a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal.” (HALL, 2008, p.106). Para a abordagem discursiva, a identificação é entendida como um processo nunca completado, “não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada” (HALL, 2008, p.106). Por se tratar de algo provisório as identidades podem ser percebidas como “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2008, p.112), são posições que todos os sujeitos precisam assumir ainda que se tratem de representações e que toda representação seja “construída ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas [as identidades] não possam nunca ser ajustadas – idênticas aos processos de sujeito que são nelas investidos” (HALL, 2008, p.112).

Pertencimento e identidade nacional

A noção de uma identidade não essencialista entra em choque com o discurso utilizado pelo nacionalismo, em que se afirma o pertencimento cultural baseado em um núcleo mais forte do que as diferenças, que uniria os sujeitos pertencentes a determinada comunidade. Este discurso se sustenta na convicção de imutabilidade e em “verdades”, enraizadas tanto na história quanto na biologia, que justificariam o sentimento de pertença ao local. Sugere Woodward a respeito destas concepções:

A primeira fundamenta a identidade na “verdade” da tradição e nas

raízes da história, fazendo um apelo à “realidade” de um passado possivelmente reprimido e obscurecido, no qual a identidade proclamada no presente é revelada como um produto da história. A segunda está relacionada a uma categoria “natural”, fixa, na qual a “verdade” está enraizada na biologia. Cada uma dessas versões envolve uma crença na existência e na busca de uma identidade verdadeira. O essencialismo pode, assim, ser biológico e natural, ou histórico e cultural. De qualquer modo, o que eles têm em comum é uma concepção *unificada* de identidade. (WOODWARD, 2008, p.37)

A posição essencialista do nacionalismo procura enfatizar um suposto conjunto de características que seriam partilhadas por todos os indivíduos desde os primórdios e que não sofreriam nenhum tipo de alteração relevante ao longo do tempo. Uma das principais características enfatizadas é a da raça, onde a herança genética é vista como fator indiscutível de pertencimento a um grupo. No entanto, como afirma Hall,

A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro. (HALL, 2004, p.63)

Outros pontos de apoio para este discurso estão na criação das “verdades” históricas. Há, em geral, o apelo a um mito fundador ou a um suposto passado do qual os indivíduos podem se orgulhar e tomar como referência para validar sua posição identitária. Também são características as representações das tradições, sustentada por costumes e símbolos mantidos através das diferentes gerações. Estes elementos de identificação são vistos como uma verdade imutável e servem para justificar e demarcar as fronteiras de pertencimento à comunidade.

A formação de uma cultura nacional está, portanto, no nível discursivo, é “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.” (HALL, 2004, p.50). O discurso nacional procura criar padrões para homogeneizar a comunidade e procura, sempre que possível, apagar as diferenças existentes no território nacional. Para sua eficácia, se adota uma única língua como padrão nacional e se generalizam as manifestações e os símbolos de representação cultural. Mas as identidades nacionais, como comenta Hall, “são atravessadas por profundas

divisões internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.” (HALL, 2004, p.62)

Para aproximar mais essa questão ao nosso local de análise, basta lembrar o ano de 1492, quando aconteceram os dois momentos mais importantes da história da Espanha: a conquista e unificação do território espanhol pelos reis católicos Fernando e Isabel e a “descoberta” e invasão da América. Embora politicamente não se tratasse de um sistema nacionalista, os acontecimentos contaram fortemente com a presença da língua comum e da religião. A determinação do castelhano como idioma oficial do país e de suas colônias, assim como a imposição do cristianismo, foram fundamentais para garantir a permanência do reino e o domínio dos territórios. As inúmeras diferenças culturais existentes tanto na Espanha (que até a atualidade sobrevive unificada através do regime político de comunidades autônomas) quanto no território americano, foram sufocadas pouco a pouco de modo que a cultura cristã castelhana alcançasse, através de um forte apelo religioso, no país e no continente de dominação, o status de cultura majoritária e “verdadeira”. Tão forte foi a penetração do idioma que mesmo durante o processo de libertação e formação dos novos Estados não se questionou sua adoção. Como aponta Benedict Anderson,

Todos ellos, incluidos los Estados Unidos, eran Estados criollos, formados y dirigidos por personas que compartían una lengua y una ascendencia comunes con aquellos contra quienes luchaban. En efecto, debemos reconocer que la lengua jamás fue ni siquiera un punto de controversia en estas luchas iniciales por la liberación nacional. (ANDERSON, 1983, p.77)

O argumento do autor aponta as contradições com relação ao pertencimento, pois, embora compartilhassem muitos aspectos culturais, havia uma clara separação entre os espanhóis e os “americanos”. Os colonos que chegavam a América partiam de diferentes regiões da Espanha, o que significa diferentes meios culturais, no Novo Mundo eram todos representantes da coroa espanhola, castelhana e católica. Os *criollos* por sua vez, filhos de imigrantes nascidos no continente americano, apesar de partilharem as mesmas crenças, o sangue, o idioma e a cultura da Espanha, não podiam ser considerados espanhóis por não terem nascido em solo ibérico. Como sintetiza Benedict

Anderson

Aunque hubiese nacido a la semana de la migración de su padre, el accidente del nacimiento en las Américas lo condenaba a la subordinación, aunque en términos de lengua, religión, ascendencia o maneras fuese en gran medida indistinguible del español peninsular. No había nada que hacer al respecto: *irremediabilmente* era criollo. ¡Pero cuán irracional debe de haber parecido su exclusión! Sin embargo, oculta en la irracionalidad se encontraba esta lógica: nacido en las Américas, no podía ser un español auténtico; *ergo*, nacido en España, el peninsular no podía ser un americano auténtico (ANDERSON, 1983 p.92)

Para esse autor a nação está no plano do imaginário e, portanto, as nações terão a forma com que foram imaginadas. Assim, “comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas. (ANDERSON, 1983, p.24). E acrescenta:

Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión." (ANDERSON, 1983, p.23)

Dessa maneira, se percebe que ideia de homogeneidade das identidades nacionais é uma fantasia, produzida pelo e para o imaginário da comunidade através do discurso político, de forma a manter a unificação do território. O apagamento das diferenças atua em diversos níveis dentro do sistema cultural, perpassa desde os elementos míticos e históricos até referências identitárias mais próximas às concepções individuais dos sujeitos, como acontece com o corpo, as representações de gênero e a sexualidade. A partir da percepção da homogeneidade como falaciosa, surge a reivindicação de espaço pelos grupos excluídos do modelo identitário vigente na narrativa das comunidades imaginadas, como por exemplo, na crítica atual, o feminismo e os grupos GLBT.

Gênero e sexualidade

O movimento feminista teve um importante papel na desmistificação do caráter biológico na concepção das identidades ao mostrar que gênero e sexualidade são termos distintos e se relacionam a concepções sociais e políticas, baseadas nas referências e identificações. Segundo Judith Butler,

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo. (BUTLER, 2003, p 24)

Com o desenvolvimento dos estudos de gênero, a noção de corpo passa a ser questionada e analisada como constructo social e não como categoria biológica, o que desestabiliza os discursos sociais sobre a “natureza” e o “natural”, baseados no cientificismo biológico. Guacira Lopes Louro sugere que

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2000, p.6).

Assim como todas as demais identidades, as sexuais não são homogêneas nem permanentes, estão em constante processo de (re)construção, e são dependentes do contexto e dos sistemas de identificação disponíveis, baseadas em subjetividades. O corpo não pode mais ser entendido como refúgio para a argumentação de uma identidade imutável, essencialista. Para Louro, “O corpo se altera com a passagem do tempo, com a doença, com mudanças de hábitos alimentares e de vida, com possibilidades distintas de prazer ou com novas formas de intervenção médica e tecnológica.” (LOURO, 2000, p.8) A autora ainda comenta que “Os corpos não são, pois, tão evidentes como usualmente pensamos. Nem as identidades são uma decorrência direta das ‘evidências’ dos corpos.” (LOURO, 2000, p.8).

No que se refere à sexualidade, além de ser vista como um tabu, há a imposição da heterossexualidade como “normal”, enquanto qualquer outro tipo de identidade sexual é considerada desviante, problemática e ameaçadora para os padrões de organização social. Segundo Louro, “Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política.” (LOURO, 2000, p.18). Estes fatores se tornam mais complicados quando se trata da homossexualidade, já que as alternativas acabam por ser “o silêncio, a dissimulação ou a segregação” (LOURO, 2000, p.18). A autora ainda aponta que a “produção da heterossexualidade é acompanhada pela rejeição da homossexualidade. Uma rejeição que se expressa, muitas vezes, por declarada homofobia.” (LOURO, 2000, p.18). Lamentavelmente, os homossexuais se tornaram um grupo marginalizado, com a marca da diferença excludente em cada gesto e representação. Como acredita Louro, ocorre uma “segregação que é promovida tanto por aqueles que querem se afastar dos/das homossexuais como pelos/as próprios/as” (LOURO, 2000, p.20).

A condição dos travestis e transexuais torna-se ainda mais desestabilizadora para o discurso de “normalidade” social, pois sua diferença é muito evidente, mas, ainda assim, de maneira contraditória, totalmente silenciada. A diferença que pode ser celebrada e colocada em foco de maneira alegórica, como fazem as Drag Queens, por exemplo, é na verdade apenas um simulacro, o que há por trás da máscara é o silêncio destes indivíduos dentro do meio social, relegados apenas ao “cenário”, ao teatro de suas performances, sem ser legitimados enquanto sujeitos sociais dentro da sua diferença.

Esses temas trazem muitos questionamentos aos que pretendem entender e procurar soluções para a falta de aceitação da diversidade em nosso meio cultural. Segundo Guacira Lopes Louro,

O grande desafio não é apenas assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram e, então, que é impossível lidar com elas apoiados em esquemas binários; mas também admitir que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira. (LOURO, 2001, p. 542)

Vimos até aqui um breve panorama teórico do conceito de identidade, no qual foi possível perceber como ele é amplo e instável, capaz de desestabilizar muitas concepções sociais e culturais ainda vigentes nas práticas cotidianas. Por se reinventar a cada dia, a identidade forma um processo construtivo nunca completado, que deve ser analisado através de seu caráter de impermanência. Os discursos resultantes das crenças estabelecidas referentes às identidades perpassam praticamente todas as nossas visões de mundo e se refletem nas expressões culturais de maneira significativa.

No nosso campo de estudos, a literatura, devemos estar atentos para o fato de que ela, como toda produção cultural, também será resultado das expressões discursivas e identitárias. Como vimos no princípio deste capítulo, a escolha de uma lista de obras leva em conta fatores políticos e objetivos de representação. As questões de identidade podem ser analisadas tanto no tema tratado em uma ficção, como nos demais fatores que circundam a obra dentro do contexto literário e social, como se discutirá no capítulo seguinte ao tratar das manifestações barrocas na América Latina.

BARROCO E AMÉRICA LATINA

Estudar literatura latino-americana hoje ainda é pensar na busca e na problematização de identidades culturais. Uma menção à suposta dependência de modelos europeus permanece em discussões, textos, análises e livros didáticos distribuídos anualmente em nossos países. No continente “novo”, soltar as amarras do colonialismo ainda é uma luta presente, embora às vezes velada, no que é produzido em matéria de arte. Em cada movimento literário é possível encontrar o auto-(re)conhecimento, a busca pelas formas de representação do indivíduo americano, das diferentes culturas que convivem em cada parte do continente e de tudo que é próprio deste local.

No caso das expressões (neo)barrocas, a tensão é visível na própria nomenclatura, pois sua referência ao barroco europeu muitas vezes confunde críticos e estudiosos a respeito do que esta arte pretende mostrar. Tratar do barroco na América Latina implica se deparar com divergências e contradições entre os teóricos, principalmente no que se refere à relação entre a produção vanguardista latino-americana e o movimento artístico do século XVII encontrado na Europa. No entanto, o barroco dentro do contexto americano ganha nova forma e propósito, e não pode ser considerado como continuidade da arte europeia. Pensar o barroco na América Latina é analisar uma arte nova, manifestação artística própria, baseada na busca da independência cultural e em uma tentativa de afirmação e entendimento das identidades regionais.

Muitas foram as tentativas de análise deste “novo” barroco. Algumas, ainda fortemente vinculadas às ideias historicistas, buscaram filiações da arte contemporânea com o movimento europeu do século XVII ou ainda argumentos que comprovassem a impossibilidade de “retorno” de um período artístico findo em sua época, como podemos ver em José Antonio Maravall. Outros, como Eugênio D’ors, apostaram na explicação das “constantes” artísticas, que permitiriam o ir e vir de tendências ao longo dos tempos.

Maravall entende o barroco como um conceito histórico, localizado no âmbito europeu, que tem como período mais significativo os anos entre 1605 e 1650, principalmente no que se refere à história espanhola. O autor renuncia, portanto, ao uso da palavra “barroco” para referir-se a conceitos morfológicos

ou estilísticos que se repetem em culturas alheias a este período cronológico ou espaço geográfico, embora admita que se possam estabelecer relações entre o barroco europeu e elementos externos provenientes de outras épocas e culturas.

No se trata, ciertamente, de definir el Barroco como una época de Europa, emplazada entre dos fechas perfectamente definidas, al modo que alguna vez se nos ha pedido. Las épocas históricas no se cortan y aíslan unas de otras por el filo de un año, de una fecha, sino que – siempre por obra de una arbitraria mente humana que las contempla – se separan unas de otras a lo largo de una zona de fechas, más o menos amplia, a través de las cuales maduran y después desaparecen, cambiándose en otras, pasando indeclinablemente a otras su herencia. (MARAVALL, 2002, p.24)

O autor procura delimitar características que definam uma cultura e um momento histórico específico e permitam esclarecer o tipo de pensamento humano do período, a identidade do homem barroco. Para Maravall, o barroco é um conceito de época que se estende a todas as manifestações que integram a mesma cultura, principalmente o estudo das artes. Estes novos conceitos de época começaram a ser identificados primeiramente na Itália, através das mudanças nos planos arquitetônicos no período posterior ao Renascimento classicista. Mais tarde as novas características foram levadas a outros planos, estabelecendo por fim uma série de elementos que caracterizaram uma nova cultura artística.

A proposta de uma cultura do barroco apresentada por Maravall, parte da concepção de que um variado repertório de fatores agrupados determinou a história da Europa no século XVII e permitiu manifestações semelhantes, com características próximas e dependentes entre si que viriam a formar em conjunto esse período cultural. O autor argumenta que um entendimento claro do barroco enquanto cultura deve levar em conta fatores estilísticos e ideológicos enraizados em uma situação histórica específica. Analisadas separadamente, as características pertencentes ao barroco podem aparecer em outros períodos, como será posteriormente o neobarroco, mas na articulação conjunta entre fatores políticos, econômicos e sociais, encontramos uma realidade única e sem possibilidade de repetição, sendo por isso considerado um conceito de época.

Es necesario considerar los factores estilísticos e ideológicos enraizados en el suelo de una situación histórica dada. Vistos separadamente, es posible que esos elementos se repitan en el tiempo, se den en siglos muy distantes; pero en su articulación conjunta sobre una situación política, económica y social, forman una realidad única. Es a una de esas irrepetibles realidades (tal como se combinaron una serie de factores en el siglo XVII) a la que llamamos Barroco. (MARVALL, 2002, p.34)

A tese de Maravall defende que o barroco é uma cultura que consiste na resposta dada pelos grupos ativos em uma sociedade que entrou em uma crise difícil, relacionada com flutuações econômicas no período próximo ao século XVII. As mudanças ocorridas no modo de vida da época, marcadas por conquistas sobre a natureza e novidades no âmbito social possibilitam ao homem moderno uma maior compreensão das dificuldades relacionadas à economia e a outros setores da vida social. A consciência de mal estar e inquietação se acentuam nos momentos em que começam a se manifestar transtornos graves no funcionamento social, marcados por novas formas de comportamento, novas aspirações, ideais e crenças instalados em um sistema de relações econômicas que exerce poder sobre o entorno social.

Eugenio D'Ors propõe uma leitura bastante diferente desta, o foco não está na demarcação de períodos, origem e originalidade, mas em tendências que podem aparecer em diferentes épocas. O autor utiliza o termo “eón” para pensar o barroco, para fazer referência a uma noção de eternidade, indefinição de tempo.

Nada, pues, más adecuado que el término eón. Para la finalidad que intentamos satisfacer; para representar a nuestras ideas-acontecimientos, a nuestras categorías históricas, a nuestras “constantes”, ya ocultas, ya reaparecidas, ya disimuladas de nuevo en el curso de los siglos; a los sistemas en que conjugamos fenómenos lejanos entre si y discriminamos fenómenos contiguos (D'ORS, 2002, p.67)

D'Ors sustenta que nem todos os estilos podem se repetir. Para ele, existem “estilos históricos” e “estilos de cultura”. Os estilos históricos não podem se repetir sem se tornarem imitação ou plágio, enquanto os estilos culturais contêm infinitas possibilidades de repetição (D'ORS, 2002, p.77). Como exemplo de estilo histórico ele aponta o gótico, por ser “un estilo inscrito en el tiempo, un estilo terminado. Si le resucita, será por restauración o

pasticio.” (D’ORS, 2002, p.77). O barroco, por sua vez, é visto por D’Ors como um estilo que pode renascer e trazer as mesmas inspirações independentemente da época e sem parecer uma cópia.

No eón do barroco, o espírito imita os procedimentos da natureza, enquanto o eón clássico imita os próprios procedimentos do espírito (D’ORS, 2002, p.88). O classicismo seria normativo e autoritário, enquanto o barroco estaria mais próximo do nível vital, da libertinagem. O barroco contém sempre algo de “campesino”, de proximidade com a natureza. D’Ors acrescenta que:

Cuando la humanidad está en estado de tonicidad, el “eón” del clasicismo se impone; y si ésta se debilita, el “eón” de lo barroco pasa al primer lugar. El primero produce en la morfología una especie de cenestesia; el segundo la abandona a su multipolaridad, que deja desbordar las ricas y turbias fuentes de la subconsciencia. El objeto creado, en primer caso, tiene un contorno y un centro; en el segundo caso, es continuo y multipolar, le falta un contorno propio y obedece a una atracción situada fuera de él. (D’ORS, 2002, p.89)

A definição de D’Ors a respeito da centralidade do classicismo e da falta de contorno do barroco é fundamental para entender o privilegio do último nas expressões culturais latino-americanas, em meio ao descentramento identitário e social. Alejo Carpentier parece concordar com a posição de D’Ors:

Hay un eterno retorno de un espíritu imperial en la historia, como hay un eterno retorno del barroquismo a través de los tiempos en las manifestaciones del arte; y ese barroquismo, lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada (CARPENTIER, 2007 p.125).

Carpentier afirma que o barroco não pode ser classificado como um movimento artístico de um período determinado, pois se trata de um tipo de expressão florescida em todas as épocas, seja esporadicamente ou como característica de uma cultura. Seguindo uma linha semelhante à de D’Ors, o autor cubano comenta que o “espírito barroco puede renacer en cualquier momento y renace en muchas creaciones de los arquitectos más modernos de hoy. Porque es un *espíritu* y no *un estilo histórico*.” (CARPENTIER, 2007, p.133).

Para Carpentier, a América é a terra de eleição do barroco, é barroca em sua formação e “essência”, por ser um lugar híbrido, de mestiçagem e de

identidade *criolla*, elementos fundamentais para a configuração de um espírito barroco.

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la consciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de indio nacido en el continente – y eso lo había visto admirablemente Simón Rodríguez – la consciencia de ser otra cosa, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco. (CARPENTIER, 2007, p.142)

Se traçarmos um paralelo entre a definição de *criollo* que vimos anteriormente, o filho de espanhóis nascido na América que não pode ser considerado europeu, é possível pensar que com o barroco acontece algo parecido. Nas indefinições terminológicas trazidas pelas diferentes posições a respeito do barroco, vemos que considerá-lo um período histórico delimitado pelo século XVII ou aceitar a possibilidade de nomear a arte americana no século XX como uma nova “onda barroca”, depende de posições discursivas. Estas têm por base certas ideias de pureza, fixidez e limites, ou a aceitação de que as características artísticas também podem ser reconstruídas e modificadas ao longo do tempo sem deixarem de ser legítimas.

Na América existiram dois momentos do barroco. O primeiro barroco americano foi uma vertente da arte espanhola do século XVII, trazido pelos colonos ao continente novo. Posteriormente, já no século XX, se pode pensar em uma “retomada” ou ressurgimento dos traços barrocos na sociedade moderna e pós-moderna, com os nomes de Alejo Carpentier e Lezama Lima no início desta etapa artística. Severo Sarduy como herdeiro do legado artístico de Lezama Lima, e já inserido em um contexto pós-moderno, é considerado por alguns críticos como parte de uma terceira fase barroca no continente.

Estes autores, além de produzirem obras artísticas com características barrocas/neobarrocas, se dedicaram ao estudo das grandes produções do barroco histórico europeu e das produções americanas do “primeiro” barroco. Lezama Lima, ao pensar a chegada do barroco na América, o caracteriza como o autêntico começo artístico americano. “Comienzo que, con la síntesis hispano-indígena e hispano-negroide, ilustran los artistas populares, tanto los anónimos de las catedrales peruanas y mexicanas o los pintores cuzqueños,

como los legendarios Kondori y Aleijadinho.” (CHIAMPI, 1993, p.26).

O barroco teria ganhado seu autêntico espaço ao instalar-se na paisagem americana, e sua chegada marca um período de maior tranquilidade em relação ao tumulto da conquista, quando já se mostram as primeiras características identitárias próprias de uma cultura americana, o resultado do processo de mistura, a “contra-conquista dos mestiços”. Lezama cria uma imagem para explicar a instalação do barroco na América, que também exprime o processo de nascimento do homem americano, esse novo ser que surge da hibridez resultante do processo de conquista.

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que sacude lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia. El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae chilla y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espacial sala, desenreda los *imbroglios* y arremolina las hojas sencillas (LEZAMA LIMA, 1993, p.82)

Na América, através do que Lezama chama de “um espaço gnóstico”, a “invasão” das expressões culturais espanholas é compreendida e ressignificada. Como consequência, ganha novamente a vitalidade que já havia sido desgastada na Europa. “Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes.” (LEZAMA LIMA, 1993, p.178).

A instalação do barroco na América está marcada pelo primitivismo e a força de um novo começo:

El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza.” (LEZAMA LIMA, 1993, p.178).

Ao contrário do que afirma D’Ors, para Lezama o barroco é um fato

americano e não uma derivação de tendências históricas. O barroco resulta do encontro de línguas, culturas e tradições ibéricas em contato com a realidade do continente americano.

Alejo Carpentier também propõe leituras bastante focadas nos temas americanos e na valorização da cultura local. O barroco está associado à teoria do real maravilhoso e a toda a leitura de América feita pelo autor. A teoria de Carpentier surge como uma oposição ao Surrealismo, com o qual havia se desiludido.² A proposta do real maravilhoso americano tenta mostrar que o verdadeiro maravilhoso pertence ao continente americano, enquanto todos os postulados do surrealismo europeu se baseariam em pensamentos fantasiosos e artificiais, apoiados por criações puramente ficcionais. Na América o maravilhoso existiria na realidade cotidiana, na vida das pessoas comuns e em cada prática resultante de uma mistura de culturas jamais vista.

O maravilhoso na América poderia ser encontrado naturalmente, sem a necessidade de truques ou artimanhas como os jogos e técnicas surrealistas. No continente, ele estaria em estado bruto. Carpentier afirma que na “América Latina basta abrir los ojos, abrir los oídos del entendimiento, observar una cantidad de cosas nunca vistas, nunca descritas que hay en torno nuestro, y ahí está todo un mundo surrealista, al estado natural, normal, que es lo que yo he llamado lo real maravilloso.” (CARPENTIER, 1987, p.158-159). O maravilhoso é definido por Carpentier como aquilo que é extraordinário, independente de ser belo ou feio, tudo aquilo que é considerado assombroso por seu caráter insólito: “[t]odo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso” (CARPENTIER, 2007, p.143).

Na América, o maravilhoso nasce da união de elementos provindos de culturas diversas que levam à formação de uma nova realidade cultural, assim como a paisagem e todos os elementos naturais do continente. A partir da análise desta realidade, o autor procura descrever a identidade americana, com a intenção de privilegiar a heterogeneidade da formação do continente, e se atém à história da região sob uma perspectiva que contemple diferentes interpretações, para abandonar a limitação do olhar do colonizador.

2 Para informações mais aprofundadas sobre a relação de Carpentier com o Surrealismo, ver meu trabalho de conclusão do curso de graduação em Letras *O real maravilhoso americano : conflitos e contradições na proposta de Carpentier* disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29104>

Na descrição de uma cultura tão ímpar, para Carpentier, a única linguagem possível é a barroca, já que faria parte da natureza e da cultura da América, associada à mistura, ao exagero da paisagem, ao aparente absurdo da história e da arquitetura americanas e aos próprios americanos enquanto mestiços, mescla de raças e de culturas. Segundo Irlemar Chiampi, a “estratégia principal de Carpentier consiste em vincular o seu conceito do ‘real maravilhoso americano’ com uma reflexão linguística sobre o estilo barroco, de modo a promover uma razão estética dessa opção retórica em sua prosa narrativa.” (CHIAMPI, 1980, p.9). A autora explica como o “barroco em Carpentier passa, portanto, de uma legibilidade estética para uma legitimação na natureza e na história.” (CHIAMPI, 1980, p.10).

Cada elemento misturado contribui com seu “barroquismo”, que culminaria no real maravilhoso. Por entender o barroco como um estilo atemporal, Carpentier emprega exemplos da cultura azteca: o *Popol Vuh*, a poesia nahuatl e monumentos e esculturas encontradas no México, Peru e Equador. O barroco é definido como uma arte de transformação, que se manifesta em momentos de expansão de uma civilização. Para o autor, “el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad” (CARPENTIER, 2007, p.138), e pode ainda se tratar de uma premonição das novas etapas culturais por vir.

O efeito do barroquismo se apresenta como solução para o problema de representação da América, como realidade insólita, estranha e de difícil definição através da linguagem. As palavras se mostram inadequadas e insuficientes para a nomeação e descrição da realidade do continente. Segundo Chiampi, o barroco aparece como “uma ação verbal que revela a resistência do real maravilhoso americano a ingressar na órbita cultural do Velho Mundo, e obriga-nos a revisar o código que tentou provocar esse ingresso”. (CHIAMPI, 1980, p.80)

Em sua análise, Carpentier entende que pelo caráter de renovação toda a literatura do *boom* latino-americano pode ser considerada arte barroca, simplesmente por voltar suas preocupações ao tema americano, às paisagens e conflitos locais. Em sua cartografia do barroco hispano-americano, Cristo

Rafael Figueroa Sánchez também vê como produções neobarrocas diversos textos de autores do *boom*, como Cortázar e García Márquez.

Figueroa Sánchez explica que as estéticas neobarrocas destroem as fórmulas imperativas e deslocam as referências e modelos estabelecidos, situando-se em um caminho de cruzamento entre o moderno e o pós-moderno. Nestas estéticas há o favorecimento da coexistência de estilos e se enfraquecem as oposições tradição/modernidade e local/universal. O professor colombiano defende a interpretação de que os textos pertencentes ao *corpus* do barroco literário americano são capazes de criar materiais novos que retomam elementos de artes da tradição local, o que os colocaria muito além da recriação ou continuidade dos modelos europeus:

Situados en esta perspectiva, pretendemos mostrar que un corpus de textos narrativos “canonizados” dentro del barroco literario, más allá de recrear fórmulas y procedimientos del barroco del siglo XVII, rehabilita tradiciones propias, multiplica identidades, contemporaniza pasado y presente o instaure espacios heterogéneos donde no solo se vivencia lo reprimido o lo escondido, sino que se enuncian versiones particulares de la historia (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2007, p.21-22).

A “volta” ao barroco nesse momento histórico é resultado de uma intensa movimentação social, de contradições e de reavaliação cultural. Neste contexto há uma significativa preocupação com pronunciar a “versão dos fatos” com a voz americana. Como mostra Figueroa Sánchez, a busca do passado está vinculada às tradições locais, na tentativa de desenterrar as culturas sufocadas pelo processo colonialista e não como erroneamente aparece nos discursos pautados na influência, em meras vertentes da arte do colonizador. Como aponta Chiampi,

A função do barroco, com sua excentricidade histórica e geográfica, diante do cânone do historicismo (o novo “classicismo”) construído nos centros hegemônicos do mundo ocidental, permite recolocar os termos com que a América Latina se posicionou ante a modernidade euro-norte-americana. (CHIAMPI, 1998, p.3)

A América Latina busca, portanto, se posicionar diante dos discursos hegemônicos e centralizadores de poder cultural. O nascimento do período moderno, fortemente marcado pela arte das vanguardas, representou um momento de foco na produção europeia, origem das novidades artísticas. Mas

também significou a possibilidade de surgimento de produções expressivas e dos mais importantes momentos das artes americanas, como reação ao domínio cultural europeu. Dessa forma, as manifestações latino-americanas procuraram enfatizar o local e a “essência” do continente, muitas vezes marcadas por tendências regionalistas ou ufanistas, como tentativa de conquistar um espaço de “descolonização” cultural.

A geração neobarroca mostra em sua arte a grande expressão da intertextualidade. Sem sentimento de dívida com a arte europeia, esta é, no entanto, bastante considerada, como princípio pedagógico de estruturação artística e intenso diálogo na produção moderna. Não há uma tentativa de apagamento do produzido em séculos passados, mas tampouco a intenção de mera continuidade. Como mostra Severo Sarduy, em **Barroco e Neobarroco**, o barroco se define nos conceitos baktinianos de dialogismo, polifonia, carnavalização e resulta em um processo intertextual:

Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica (SARDUY, 1999, p.1394).

A nova produção está baseada no princípio de assimilação de textos, quer dizer, cada texto é resultado da leitura de outros, de um processo de “digestão” da arte alheia. Como define Severo Sarduy em *La simulación*:

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino – como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima – de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia – con frecuencia culturales – propios de nuestro tiempo. SARDUY, 1999, p.1307-8)

Este novo barroco, com marcas culturais próprias do tempo contemporâneo, não se apresenta como uma readequação local ao barroco europeu, para Sarduy, se trata de uma origem americana, baseada no trabalho de grupos arquitetônicos e de outras vertentes artísticas. No entanto, como aponta o autor, é um “[b]arroco ideológico que, aunque activado por otra

urgencia y por otra subversión, no contradice – aunque sea sin saberlo – la acción jesuita de ayer.” (SARDUY, 1999, p.1310).

Para Sarduy, é possível estabelecer analogias entre os diferentes períodos barrocos, sem que para isso seja necessário considerar o mais recente como repetição dos anteriores. Em sua análise, se apoia nas teorias científicas de origem do universo. Sarduy propõe que a referência para o primeiro barroco (espanhol e sua extensão americana) seria a astronomia, enquanto para o último seria a cosmologia. A astronomia estuda movimentos regulares, que remetem ao conhecimento do espaço. A cosmologia por sua vez, abarca uma história mais complexa que procura entender a origem do universo, “un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a um estado puntual.” (SARDUY, 1999, p.1371), e remete, portanto a um saber sobre o tempo ou, como afirma o autor, sobre o tempo-espaço.

O homem do primeiro barroco seria, para Sarduy, testemunha de um mundo oscilante, como no modelo kepleriano, em que o universo lhe apresenta uma cena instável e descentrada. Com o homem pós-moderno aconteceria algo semelhante. No lugar das crenças newtonianas e kantianas de um universo estável “sostenido por fuerzas equilibradas cuyas leyes no son más que el reflejo de una racionalidad por definición inalterable” (SARDUY, 1999, p.1371), entra a ideia do Big Bang, do universo em expansão violenta, resultante de uma explosão e com possibilidades ilimitadas de formas, “una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción ‘fuera’ del tiempo y del espacio.” (SARDUY, 1999, p.1371). Como resume François Moulin:

Para Sarduy, descifrar el llamado barroco histórico es reconocer en él las resonancias o repercusiones de las dos teorías cosmológicas de los siglos XVI y XVII: las de Galileo y de Kepler. Asimismo, leer las obras contemporáneas no se puede llevar a cabo sino a través de las dos teorías que hoy en día se enfrentan: el Big Bang y el Steady State. La cosmología se funda en modelos que “en cierto sentido, pueden figurar la episteme de una época”. Así en el espacio simbólico, se reconoce, figurado, el espacio originario, “fundador”. En otros términos, el modelo cosmológico de una época dada se refleja sobre el área cultural sobre la que le toca reinar. (MOULIN, 1999, p.1660)

A representação deste espaço simbólico se dá pela figura da elipse, em

lugar da disposição ordenada de um círculo, se utiliza a força de uma forma menos rígida e uniforme para representar a estrutura e a base do barroco. Há a subversão da ordem normal das coisas, e este ato é representado pela figura que deforma o traço considerado mais perfeito. Na proposta de Sarduy, estão presentes as noções de descentralização, subversão, ruptura e abertura infinita de possibilidades, um universo sempre em crescimento e com transformações constantes. Segundo Moulin:

El discurso meta-urbano le ofrece a Sarduy una ilustración válida. Si la ciudad prebarroco – renacentista y galileana – se ordenaba alrededor de un centro y según el modelo armonioso del cuerpo humano, la ciudad barroca, en cambio, “se presenta como una trama abierta”, se construye sobre la repetición, la fragmentación, la ruptura, instaurando un (des)orden de lo efímero, de lo inhabitual, en definitiva, de lo extravagante. (MOULIN, 1999, p.1660)

A concepção barroca coloca os sujeitos em uma posição de deslocamento, o mundo social se transforma em um lugar descentrado e em constante processo de ruptura. Como argumenta Sarduy, o processo de descentramento é também semântico, de forma negativa, pois se percebe a falta de referência a um significante autoritário e único. O nível discursivo se torna passível de reinterpretações e múltiplas análises.

Ao estabelecer uma comparação entre as épocas barrocas, Sarduy descreve como no europeu e no primeiro barroco latino-americano, apareciam imagens de um universo móvel e descentrado, mas ainda assim harmônico, “se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue.” (SARDUY, 1999, p.1252). O neobarroco, por outro lado, remete à ideia de uma estrutura não harmônica, onde há a “ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico.” (SARDUY, 1999, p.1252). Sarduy o define como: “[n]eobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia.” (SARDUY, 1999, p.1252).

O autor, no entanto, mostra as dificuldades de definição desta arte, que até os dias atuais parece carecer de fundamentações sólidas e satisfatórias, o

que talvez venha a explicar a escassa teorização dentro dos estudos acadêmicos sobre o neobarroco em comparação com o barroco europeu e outras manifestações artísticas. Uma arte reconhecida por artistas e estudiosos, mas ainda pouco vista em projetos de pesquisa, por exemplo, o que ocasiona a falta de interpretações aprofundadas e esclarecedoras sobre o período. Segundo o autor:

El regreso de un arte barroco, o el de alguna de sus espejantes formas, no solo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica. Se ve perfilar la máscara pinturera, por todas partes, incluso donde lo que asoma no es más que la pálida literalidad del rostro clásico. Sin embargo, cuando se trata de fundamentar esta nueva "carnavalización, de dar una explicación coherente de lo que suscita, el discurso se empobrece bruscamente: todo se vuelve constatación, fácil apreciación de estilos, detección, a diestra y siniestra, de los "síntomas" del barroco; de modo que este neobarroco carece de una epistemología propia, y aún más, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos. (SARDUY, 1999, p.1370)

Significativamente próximo das próprias concepções do pós-moderno, o neobarroco aparece como elemento de difícil definição, marcado pelas constantes mudanças, a instabilidade do meio social e as rápidas mudanças do mundo tecnológico que inevitavelmente se refletem na arte. Os elementos de mudança e reestruturação social levaram à redefinição de elementos presentes no Barroco histórico. As características que parecem se manter ou que são semelhantes nos diferentes tempos barrocos são inevitavelmente remodeladas e adequadas ao período turbulento da contemporaneidade. Sánchez Robaina argumenta que

No solo el fenómeno de la "aceleración" histórica que hoy experimentan los procesos culturales, hecho determinante en la producción de los objetos artísticos (y que también está en la base de "recepción" de estos), sino también el ritmo o los ritmos del vivir contemporáneo ante una información multiplicada hasta lo inabarcable fenómeno determinante a su vez de un ritmo peculiar de fruición estética, son datos que deben ser tenidos en cuenta en relación con un arte verbal que, en la renovación de una poética de la exuberancia y la desmesura, de la "superabundancia" y el "desperdicio", ha perdido, si no espesor semántico, sí al menos buena parte del carácter transcendental y atormentadamente finalista definitorio de las producciones del Barroco histórico. (SÁNCHEZ ROBAINA, 1990, p.118)

A análise de Sánchez Robaina parece indicar uma relação muito estreita entre o barroco histórico e o neobarroco, ao sinalizar certa continuidade ou

dependência no processo de mudança dos elementos estéticos. No entanto, o paralelo que o autor estabelece entre os períodos atenta para as características comuns entre as gerações artísticas, o que estabeleceria um fio condutor entre as manifestações do barroquismo.

Podemos pensar o período pós-moderno como espaço de adequação do barroco, arte considerada por alguns como de mau gosto pelo exagero e contradição de suas manifestações. Em uma época de mudanças bruscas e constantes e de intensa dispersão, elementos “estranhos” ou exóticos, que vão desde o exagero ao caráter bizarro, são revalorizados e ganham validação estética. Grande parte da arte contemporânea está cercada de expressões insólitas, pouco ou nada realistas e dotada de manifestações que em outros períodos poderiam ser classificadas como grotescas. A abstração se torna uma característica positiva em uma etapa histórica de indefinições, e assim se insinua uma espécie de “evolução” ou ápice do barroco.

Omar Calabrese constrói um panorama dos princípios definidores do neobarroco e a relação destes elementos com o contexto social da pós-modernidade. O primeiro ponto abordado pelo teórico é o aspecto de “ritmo e repetição”. Aparentemente, apesar de haver uma concepção da repetição associada à cultura de massa, e de existir um consenso sobre a impossibilidade de repetir a obra de arte, este elemento faz parte da estética neobarroca. Segundo Calabrese, o neobarroco se baseia em três elementos: a variação organizada, o policentrismo e a irregularidade regularizada, e o ritmo acelerado. Estas características, fundamentais para as produções artísticas de consumo (como a televisão), também fazem parte da arte mais intelectualizada. Para o autor:

Frente al aumento de la competencia del público, solo existe una posibilidad para no saturarlo: cambiar, a la vez, las reglas del gusto y las de la producción. Consecuentemente, el placer del texto se producirá gracias a las variaciones mínimas, al gusto por el ritmo o al cambio de la organización interna de los productos. (CALABRESE, 1990, p.93).

A aproximação entre a “arte” e a “cultura de massa” (diferenciação já bastante discutida pelos estudos culturais e de grande abertura para questionamentos), se dá através de muitos elementos comuns. Calabrese

aponta o virtuosismo como um tradicional princípio barroco que tem sido cada vez mais utilizado pelas produções midiáticas, nos espetáculos, na publicidade e nas artes figurativas. Para o estudioso, os videoclipes são o exemplo em que as características apontadas alcançam sua máxima expressão na contemporaneidade.

O segundo ponto abordado por Calabrese é o “limite e excesso”. O autor explica que o limite está baseado em concepções sociais. Existem culturas centradas e descentradas, as primeiras têm como base o controle e a ordem enquanto as descentradas estariam em maior contato com suas fronteiras e limites. Em cada cultura pode haver períodos mais orientados à centralidade e outros em que prevalece o gosto por quebrar regras e padrões, com redefinição do próprio sistema cultural, marcados pelo excesso. Os períodos barrocos estão ligados à última concepção.

Outra característica analisada pelo teórico é a de “detalhe e fragmento”. Fragmentar um objeto e detalhar suas partes configura uma tentativa de conhecimento, de ver profundamente. Calabrese, no entanto, contradiz este entendimento, ao afirmar que a fragmentação não conduz à análise, mas remonta inevitavelmente ao todo que forma o objeto. Para o autor, a fragmentação também pode ser utilizada como processo cultural, já que os fragmentos enfatizados poderiam ser transformados em formas estéticas, os fragmentos “se convierten en una poética cuando se renuncia a la voluntad de reconstruir el todo al que pertenecen y se producen y se gozan en función de su carácter fragmentario” (CALABRESE, 1990, p.95).

O seguinte ponto abordado é a “instabilidade e metamorfose”, que, como veremos mais adiante, é um elemento importante para as concepções estéticas de Severo Sarduy sobre a figura dos travestis. A metamorfose também remete a todas as figuras monstruosas trazidas pelas diferentes manifestações artísticas, principalmente pelo cinema: filmes como *E.T.*, *Alien* ou *A mosca*, são apontados por Calabrese como significantes para este período cultural.

A “desordem e o caos” também são características importantes para as criações neobarrocas, pois determinam a “ordem da desordem”. Segundo o autor, “estamos frente a una nueva paleta de los artistas que ya no está compuesta por materiales coherentes entre si [...], sino por fragmentos de cultura que proceden, casualmente, del pasado.” (CALABRESE, 1990, p.98).

Outro aspecto analisado pelo teórico é o “nó e labirinto”, que podem estar tanto em representações figurativas da estética artística como na estrutura de pensamentos, como ocorre com os princípios matemáticos, e ainda podem aparecer como aspectos constituintes de padrões culturais e filosóficos.

A análise de Calabrese perpassa outros três elementos. A “complexidade e dissipação” está ligada a um nível estrutural que pode produzir atividades estéticas a partir de comportamentos banais das culturas massificadas ao gerar atitudes ideologicamente contrapostas a partir de objetos de consumo. O que o autor chama de “pouco mais ou menos e não sei quê” remete ao “verdadeiro” barroco e à paixão pelo infinito e indefinido, em uma arte que se repete de maneira direta e rápida, marcada por imprecisão. O último elemento comentado é “distorção e perversão”, ligado a uma ruptura epistemológica, “que implica – por la distorción y perversión del tiempo – el fin de la historia tal y como la conocíamos y la absoluta contemporaneidad de todos los conocimientos” (CALABRESE, 1990, p.100).

A estética neobarroca na América se apresenta, portanto, como um reflexo das turbulências histórico-sociais, parte de um período de liberação cultural e definição identitária local e abrange até a inserção em temas globais advindos da passagem ao pós-moderno. A falta de harmonia, as rupturas dos sistemas sociais, o abalo estrutural e o desequilíbrio, característicos da constituição cultural, são representados e manifestados por meio da arte que privilegia o caos e o desordenado como sistemas expressivos e passíveis de validação estética.

ALEJO CARPENTIER

El hombre y sus teorías

Filho de pai francês e mãe russa, desde a infância Alejo Carpentier havia mantido contato com a cultura europeia, principalmente a francesa, cujo idioma era mantido em casa e ocasionou o sotaque estrangeiro na fala do espanhol cubano do escritor. Estudioso da literatura francesa por influência do pai e amante da música como a mãe, passou a vida dividido entre as duas artes. Sua literatura revela a paixão pela música, e são frequentes as referências à teoria musical na constituição de seus romances.

Talvez, motivado por uma sensação de ser “estrangeiro em seu próprio país”, e viver no cotidiano a realidade do hibridismo cultural, o filho de europeus nascido em Cuba dedicou-se a analisar incansavelmente o tema americano. Bastante envolvido com questões políticas da América Latina, escreveu diversos textos de reflexão sobre a vida do americano. Por causa disso é preso em 1927, acusado de comunista. Quando liberto, em 1928, foge para a França, sem documentos, com a ajuda de Robert Desnos. Lá escreve para diversos jornais e acaba torna-se amigo de importantes artistas da época, como os surrealistas.

A temporada na Europa aumenta o desejo de entender a realidade americana. Decepcionado com o grupo surrealista, Alejo Carpentier volta para a América disposto a promover a riqueza da cultura latino-americana, ainda fortemente oprimida pelo colonialismo cultural europeu. Seu projeto, no entanto, está marcado por uma visão ufanista do continente, que procura defender a grandeza dos recursos naturais americanos como elementos de superioridade em relação à cultura europeia. A visão unificadora da América vai ao encontro de projetos políticos defendidos na época, que triunfam com a Revolução Cubana.

Por conta de suas opiniões a respeito do sistema político cubano, pré-revolucionário, Carpentier passa mais um período afastado do país, desta vez na Venezuela. Seu regresso se dá em 1959, ano da Revolução Cubana. Aliado do sistema de Fidel Castro, Carpentier retorna a Cuba para assumir cargos

importantes no governo, e começa a trabalhar na imprensa oficial, em comissões culturais e como representante nacional na UNESCO. Em 1966 volta a residir na França na qualidade de ministro de assuntos culturais de Cuba. Assim, viajou por diversos países, conheceu mais da história e cultura do continente americano e pode dedicar-se mais profundamente ao tema de seus romances e ensaios.

Ao contrário de outros autores, como Severo Sarduy, que foram duramente reprimidos durante a Revolução Cubana, exilados e impedidos de voltar a Cuba, Carpentier pode gozar dos favores oferecidos pelo regime aos seus apoiadores. Viveu a maior parte de sua vida na França, e tinha permissão para voltar a Cuba e viajar por outros países. No momento de sua morte, em 1980, um avião foi enviado à Europa por Fidel Castro para que o corpo do autor pudesse ser repatriado. A proporção mundial que ganhou sua obra não se deve apenas à riqueza literária de seus textos, havia também o forte apoio político do governo cubano e dos demais simpatizantes da revolução, que certamente poderiam encontrar pontos positivos neste tipo de literatura, unificadora do continente e de forte expressão da cultura local.

Na teoria do real maravilhoso, é possível observar que a proposta vai além de uma simples reformulação do conceito de maravilhoso, ou a contestação dos postulados surrealistas. O principal objetivo da teoria de Carpentier é a afirmação da América, seu valor, história e cultura, e nesse intuito recorre a ideais nacionalistas de valorização extrema do que é local. É importante lembrar que se tratava de um momento de renovação da política e da literatura latino-americanas, o que em parte pode justificar o caráter exagerado dos discursos. A época do *boom* foi o momento de busca da libertação de modelos, de criação de novos estilos, novas temáticas, com base no que se configurou uma literatura que parte da América, de seus cenários e sua gente, mas que não se limita ao regionalismo, ao contrário, procura transformar o local em universal.

Os autores vinculados a esse período foram responsáveis pela consolidação do lugar da literatura latino-americana no restante do mundo. Este acontecimento esteve fortemente marcado pelo exílio de grande parte dos escritores americanos, ocasionado pelas ditaduras em seus países de origem. Graças à publicação dos textos através de editoras europeias, esta literatura

acabou ganhando destaque no velho mundo. No caso de Alejo Carpentier, é possível notar que a “revelação” da América é entendida como uma missão do intelectual latino-americano:

yo creo que el intelectual latinoamericano, su papel, es ese: luchar contra los horrores de América, entender las maravillas de América y hacer lo posible porque sean conocidas en el mundo y sean nombradas, y a la vez tener un conocimiento de lo que ocurre en todo el mundo. (CARPENTIER, 1987, p.171)

A intensão de Carpentier é dar atenção à cultura, à história e à literatura americanas para abandonar a busca de um modelo na Europa e prestigiar o entorno local. No entanto, em sua tentativa de valorização e expansão da cultura americana, se revelou, uma vez mais, o estabelecimento de fronteiras entre as culturas, a partir das quais o valor da América aparece em comparação com a Europa. Não se abandona o sistema comparativo, ao contrário, a visão da Europa como modelo é ressaltada ainda que seja para mostrar a superioridade da riqueza cultural da América. A permanência do sistema binário é o ponto mais fraco das interpretações de Carpentier, pois reforça a visão limitadora que ele mesmo criticara nos surrealistas.

Em uma passagem do prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier comenta ironicamente que André Masson tentou desenhar a floresta da Martinica e não pode, pois "la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco" (CARPENTIER, 1983, p.14) e logo acrescenta que "tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical" (CARPENTIER, 1983, p.14) ao referir-se à tela *La Selva*. O comentário de Carpentier revela o seu pressuposto de que somente um artista americano seria capaz de compreender a grandiosidade da América, enquanto um estrangeiro estaria impossibilitado de expressá-la.

Ao criticar os surrealistas através da figura de Masson, Carpentier parece esquecer que Wifredo Lam também pertencia ao grupo, e deixa transparecer certa contradição em seu comentário, se torna incerto se o que o autor cubano rejeita são os princípios surrealistas ou o olhar europeu. Por outro lado, a base de seus argumentos está em um modelo e um conceito europeus, como comenta Rodríguez Monegal:

Atrás de Carpentier, críticos e até ficcionistas puseram-se a louvar a maravilha da América sem reparar que o maravilhoso é um conceito literário europeu; que foram os descobridores e conquistadores, os que o aplicaram primeiro à América para documentar sua estranheza de forasteiros diante de uma realidade exótica; e que já tinha sido aplicado (com a mesma intenção retórica) ao mundo das novelas de cavalaria, à Grécia clássica dos deuses pagãos, à China de Marco Polo. Poucos viram o erro de Carpentier ao atribuir um conceito cultural (o maravilhoso) a uma realidade específica. (RODRÍGUES MONEGAL,1980, p.11)

A oposição de Carpentier à noção de maravilhoso dos surrealistas reforçou a ligação com a Europa, e criou uma relação de interdependência entre o real maravilhoso e o surrealismo, pois, ao contestar o modelo anterior, o autor ajuda a mantê-lo presente. Segundo Chiampi "as teses expostas no prólogo a *El reino* revelam a dupla postura de aceitação dos postulados surrealistas (os aspectos mágicos e irracionais do real) e de recusa dos mecanismos de busca da sobre-realidade na literatura, propugnados pelos poetas franceses dos anos vinte." (CHIAMPI, 1980, p.38). Pensada desde uma visão intertextual, esta interdependência é considerada uma interação natural e positiva na constituição literária, pois todo texto é a releitura e a transformação de outro texto.

Carpentier proporciona um diálogo tenso e produtivo entre a América e a Europa, mas peca em suas constantes comparações entre uma cultura e outra, ao trocar a visão euro-centrista por uma visão "américo-centrista". Contraditoriamente, o autor defende a valorização e o conhecimento de outras culturas ao mesmo tempo que acusa os europeus de não fazerem o mesmo: "no creo en las culturas en círculo cerrado. Y ya que usted me habla de lo europeo, le diré que un grave defecto de la mayoría de los intelectuales europeos está en su eurocentrismo, que es una cosa terrible." (CARPENTIER, 1987, p.167).

Após a publicação de *El reino de este mundo*, Carpentier reformulou o texto do prólogo e o lançou em forma de ensaio com o título *De lo real maravilloso americano*. Neste texto, se encontra uma parte introdutória, com descrições de viagens à China, ao Islã, à União Soviética e a outras partes da Europa, em que se pretende mostrar como a ignorância em relação a certos elementos da cultura alheia, principalmente o idioma, leva ao não entendimento

da mesma.

Para Carpentier, uma cultura só pode ser entendida verdadeiramente por aqueles que a constituem. Dessa forma, exclui a interpretação do estrangeiro, como insuficiente. Essa visão reafirma o caráter unificador do continente americano, pois, ao sentir-se autorizado a falar de outros países além de Cuba, Carpentier demonstra que apesar das especificidades de cada local há pontos de união mais fortes, que aproximam e assemelham cada parte do continente. O que Carpentier procura é definir a “essência” da identidade americana, calcada no processo de colonização.

A imagem da América e do americano é construída, portanto, a partir de uma concepção essencialista de identidade, baseada em um passado histórico comum entre os povos americanos: a colonização. A proposta de Carpentier também se apoia no hibridismo resultante da mistura de raças e culturas para justificar o sentimento de pertença ao continente. O processo de conquista do território americano formou um panorama histórico singular, constituído por fatos inusitados que poderiam parecer fictícios e por essa razão serem considerados como exemplos do verdadeiro maravilhoso. Em sua literatura, Carpentier pretende descrever a realidade americana a partir de um ponto de vista mais amplo, abordando temas que abarquem o continente.

O autor quer representar os fatos insólitos presentes na realidade e por isso busca na história a matéria prima para suas obras. A revelação deste tema surge em sua viagem ao Haiti, quando conhece a surpreendente história deste país, único no continente a ter um imperador negro. Cenário de uma realidade cruel e inimaginável, o Haiti é poucas vezes mencionado na história da América, o que explicaria o desconhecimento destes acontecimentos surpreendentes. O autor cubano, perplexo diante da descoberta decide transformar o passado em romance, supõe ter encontrado os elementos que levam à interpretação do “verdadeiro” maravilhoso.

Carpentier acreditava que situações como a que encontrou no Haiti poderiam ser vistas em todo o continente, por serem resultado da formação histórica americana. Ao reescrever a história da América através da ficção, o autor cubano resgata mitos, versões de acontecimentos e vozes silenciadas pelas histórias oficiais, contadas a partir da perspectiva do colonizador. Por meio do resgate feito pela literatura, se abre uma possibilidade de

reconsideração dos fatos históricos, situações e personagens são colocados em um cenário tenso que permite novos olhares sobre o passado e conseqüentemente sobre o presente da América. O elemento branco europeu passa a dividir a cena com outros personagens atuantes na configuração dos acontecimentos.

El reino de este mundo

El reino de este mundo recupera a história da metade do século XVIII e início do XIX, das primeiras revoluções libertadoras até a morte de Henry Christophe, ex-escravo autoproclamado rei em 1811. A narrativa acompanha, da juventude até a velhice, a vida do escravo Ti Noel, que funciona como fio condutor dos períodos narrados, em que se descrevem as mudanças e revoluções que culminaram no reino de Christophe. O texto mostra a tensão entre o mundo dos brancos e o dos negros, os primeiros representam a civilização, como sinônimo de europeização e racionalismo, enquanto os segundos estão ligados ao primitivismo e à fé na força do sobrenatural.

A tensão causada pelas oposições se dá através das relações de poder que são desestabilizadas e dependentes da perspectiva de leitura. Nas oposições colonizado/colonizador, escravo/senhor, negros/brancos há uma inversão da figura dominante tradicional. Nem sempre o senhor tem poder sobre o escravo, pois com a prática do vodu os negros podem decidir sobre a vida de seus senhores. Da mesma forma, a autoridade exercida pelos fazendeiros não é realmente reconhecida pelos cativos, que obedecem a leis superiores dos sacerdotes da “outra margem”, ao evocar os deuses africanos.

Na primeira cena do romance, o escravo Ti Noel acompanha seu senhor, Lenormand de Mezy, ao barbeiro, e estabelece uma associação, quase sem perceber, entre as cabeças de cera que expõe as perucas vendidas aos senhores e as cabeças descoloridas dos terneiros vendidos no açougue ao lado. Esse episódio pode ser simbólico se lermos nele a maneira como os senhores são vistos pelos escravos. Longe de entender a cultura dos brancos, os negros os veem como seres animais e estranhos, que em nada representam figuras de autoridade.

Por lo demás, los potes de espuma arábica, las botellas de agua de lavanda y las cajas de polvos de arroz, vecinas de las cazuelas de mondongo y de las bandejas de riñones, completaban, con singulares coincidencias de frascos y recipientes, aquel cuadro de un abominable convite. (CARPENTIER, 1983, p.22)

A cena também estabelece o caráter barroco do texto: descreve as contrariedades da sociedade colonial, que convive com os elementos sofisticados da cultura francesa em meio ao grotesco e antiestético representado pelas carnes expostas. O animalesco e o civilizado lado a lado e imperceptíveis para os senhores, que não são capazes de distinguir o contraste, mostra a formação da própria América.

Para os escravos, a condição de cativo não muda as concepções de autoridade. Os verdadeiros reis são os que ocupavam essa posição em seus lugares de origem e o respeito a uma cultura própria se mantém mesmo em meio às condições de escravidão. Ao ver estampada em uma gravura de cobre a figura de um rei negro, Ti Noel de imediato se lembra das histórias contadas por Manckadal, pois as imagens confirmam as narrativas de seu líder. A memória da África é mantida através da oralidade, e a importância destes relatos está em estabelecer a ligação com uma origem. Não há sentimento de pertença ao território dos senhores, a verdadeira pátria é aquela onde os reis são negros e guerreiros.

No hubiera sido necesaria la confirmación de lo que ya pensaba, porque el joven esclavo había recordado, de pronto, aquellos relatos que Mackandal salmodiaba en el remolino de cañas, en horas en que el caballo más viejo de la hacienda de Lenormand de Mezy hacía girar los cilindros. Con voz fingidamente cansada para preparar mejor ciertos remates, el mandinga solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de los Fulas. Hablaba de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres. (CARPENTIER, 1983, p.23)

Mackandal é responsável pela criação de uma narrativa de *comunidade imaginada*, pois embora cada um dos escravos pertencesse a uma etnia diferente, se viam unidos pelos relatos de um passado mítico comum. A história de personagens grandiosos e a esperança do retorno à pátria serviam para fortalecer os escravos, pois estabelecia a o sentimento de comunidade dentro

do sistema opressor do colonialismo.

En el África el Rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia, en España, en cambio, el rey enviaba sus generales a combatir; era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho [...]. Allá en cambio – en *Gran Allá* –, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (CARPENTIER, 1983, p.24)

Em seus relatos, Mackandal exagera a superioridade da cultura africana em relação à europeia. Os senhores brancos ignoram os deuses “verdadeiros”. As construções das casas dos colonos não estão protegidas pela força do barro das construções da Guiné, por exemplo, e não há divindades nem sacerdotes capazes de controlar a natureza na cultura dos brancos.

O líder dos escravos representa a permanência da cultura de origem, nele se personifica a ligação com a África. Quando Mackandal desaparece é como se também desaparecesse o vínculo com a pátria: “La partida de Mackandal era también la partida de todo el mundo evocado por sus relatos. Con él se habían ido también Kankán Muza, Adonhueso, los reyes reales y el Arcoíris de Widah.” (CARPENTIER, 1983, p.31). Para os escravos, a verdadeira autoridade se encontra também em sua figura, representante da vontade das entidades, designada para a libertação dos negros:

Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido como lo estaba para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo. Millares de esclavos le eran adictos. (CARPENTIER, 1983, p.35)

O ápice do confronto entre as culturas de colonos e escravos, na primeira parte da obra, se dá com a morte de Mackandal. A cena pode colocar o leitor em uma encruzilhada, na qual de um lado tem a perspectiva dos brancos, crentes de que eliminam o líder dos negros, e de outro a fé dos escravos, que acreditam na fuga do guia, capaz de se metamorfosear em mosquito para escapar da fogueira, amparado pelo maravilhoso propiciado pelas entidades do vodu:

En ese momento Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto combinatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

—Mackandal sauvé!

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. (CARPENTIER, 1983, p.42- 43).

Os escravos, certos da fuga de Mackandal, comemoram a vitória. Os brancos, por sua vez, veem o negro na fogueira e ficam horrorizados com a falta de compaixão daqueles que, do seu ponto de vista, não se comovem com a morte do companheiro:

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante —sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas— Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina (...). (CARPENTIER, 1983, p.43).

A rebelião liderada por Mackandal é um fato histórico que ocorreu por volta de 1957. Para Carpentier, o maravilhoso em estado bruto se encontra em todas as ações de Makandal, que é cultuado até hoje em algumas comunidades que praticam o vodu. A fusão do mito e da história é uma estratégia narrativa de Carpentier para dar a conhecer o que considera como o maravilhoso da América. Segundo Chiampi,

não se trata [...] de um “regreso a lo real” [...] mas de expressar uma ontologia da América, ou sua essência como entidade cultural. Assim, o conceito de real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito na História (CHIAMPI, 1980, p.37).

Através do real maravilhoso, o autor procura apresentar uma identidade

americana e pretende privilegiar a heterogeneidade da formação do continente, sem omitir a história da região. Para isso, emprega uma perspectiva que considera as diferentes interpretações do passado e heróis não contemplados nas narrativas do colonizador. Carpentier busca narrar fatos reais em que é possível encontrar o maravilhoso. O autor explica no prólogo da obra:

[...] el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (CARPENTIER, 1983, p.17- 18).

Para o autor cubano, a história da América é uma crônica do real maravilhoso, pois se trata do lugar onde se misturam culturas e mitologias, e crenças permanecem associadas a elementos mágicos. A história de *El reino de este mundo* não poderia situar-se na Europa, pois a fé necessária para que ocorra o maravilhoso só pode ser encontrada na América, onde é aceito como parte da vida cotidiana. Como o próprio Carpentier afirma, “de Makandal [...] ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos” (CARPENTIER, 1983, p.17). Esse fato corrobora a visão do autor em relação aos artistas europeus, como comenta Paz Soldán

el artista que no tiene la fe que tienen los habitantes de América Latina, que no cree en el milagro y la magia, no podrá captar la compleja realidad del continente, su inagotable caudal de mitologías. Sin esa fe, los europeos están destinados a concebir un arte artificioso” (PAZ SOLDÁN, 2008, p.38).

As crenças são conservadas na memória que é passada de geração em geração. No romance, a lembrança de Mackandal é mantida por Ti Noel, que incita os escravos jovens a não abandonar as reverências ao líder.

Ti Noel transmitía los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria, en horas de

dar peine y amohaza a los caballos. Además, bueno era recordar a menudo el Manco, alejado de estas tierras por tareas de importancia, regresaría a ellas el día menos pensado. (CARPENTIER, 1983, p.50)

Na segunda parte da narrativa é apresentado um momento posterior da história do Haiti, a rebelião de 1791, liderada por outro escravo, o jamaicano Boukman. Com o esforço do novo líder, as ideias de liberdade continuam a ser propagadas entre os escravos. A crença em uma verdade maior e a força da cultura de origem são elementos de integração dos escravos. Ao anunciar um pacto realizado entre os “iniciados” dentro do território americano e os “grandes Loas da África”, Bouckman comunica aos cativos a necessidade de iniciar uma revolta contra os brancos, com o apoio das entidades “da outra margem”.

– El dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia. ¡Rompan la imagen del dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad! (CARPENTIER, 1983, p.51).

A revolução dos negros é sangrenta e provoca o horror dos brancos. Muitos são assassinados, as terras dos senhores mais uma vez são lavadas por sangue branco. No entanto, o líder dos escravos é capturado de novo, e, no mesmo lugar em que Mackandal foi queimado, é exposta a cabeça de Bouckaman. Um extermínio total dos negros é organizado pelos governantes da ilha. Ti Noel e alguns outros escravos da fazenda de Lenormand de Mezy, são salvos graças ao amo, que teme o prejuízo financeiro. Outros negros também se mantêm vivos por trabalhar para o governo como artilheiros coloniais, entre eles Henry Christophe, que mais tarde será o sangrento imperador da era pós-revolucionária.

Ti Noel parte com o amo para Cuba e lá, dentro das igrejas cristãs da cidade colonizada pelos espanhóis, encontra ressonâncias do vodu. Em mais uma caracterização da identidade barroca do solo americano, se reconhece, na inarmonia dos cantos que soavam nos templos de Havana, a transformação sincretista do cristianismo no Novo Mundo.

A pesar de estas sinfonías discordantes que Don Esteban Salas enriquecía con bajones, trompas y atiplados de seises, el negro hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo” (CARPENTIER, 1983, p.62)

Ti Noel encontra referências aos deuses de sua terra nas figuras dos altares católicos, o que permite pensar no processo de adaptação das crenças religiosas pelo qual passaram os escravos:

Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el canto de los dominicos, los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de San Antón, el color quebrado de San Benito, las Vírgenes negras, los San Jorge con coturnos y juboncillos de actores de tragedia francesa, los instrumentos pastoriles tañidos en noches de pascuas, tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencias, por símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares de los houmforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente. Además, Santiago es Ogún Fai, el mariscal de las tormentas, a cuyo conjuro se habían alzado los hombres de Bouckman. (CARPENTIER, 1983, p.62)

Da mesma forma, o texto apresenta a introdução dos brancos às crenças dos negros. A personagem Paulina Bonaparte pouco a pouco começa a participar de rituais de vodu conduzidos por seu escravo Solimán. Na tentativa de salvar o marido que se encontra gravemente doente, a europeia adentra o mundo de conjuros invocado pelo negro. “Había que defenderse de la enfermedad por todos los medios: promesas, penitencias, cilicios, ayunos, invocaciones a quien las escuchara, aunque a veces parara la oreja velluda el Falso Enemigo de su infancia” (CARPENTIER, 1983, p.68). Com o tempo, as crenças africanas se camuflam em meio aos rituais cristãos e se imbricam na cultura dominante:

Fue entonces cuando aparecieron en los campos unos sacerdotes negros, sin tonsura ni ordenación, que llamaban los Padres de la Sabana. En lo de decir latines sobre el jergón de un agonizante eran tan sabios como los curas franceses. Pero se les entendía mejor, porque cuando recitaban el Padrenuestro o el Avemaría sabían dar al texto acentos e inflexiones que eran semejantes a los de otros himnos por todos sabidos. (CARPENTIER, 1983, p.71)

Na terceira parte da obra, se narra a volta de Ti Noel ao Haiti. O protagonista se sente abençoado por poder voltar à terra dos “Grandes Pactos”. Na entrada da cidade, encontra advertências do vodu e, informado sobre as revoluções ocorridas no país, acredita estar finalmente na terra libertada pelas divindades africanas:

Porque él sabía – y lo sabían todos los negros franceses de Santiago de Cuba – que el triunfo de Dessalines se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún Ferraille, Brise-Pimba, Caplaou-Pimba, Marinette Bois-Cheche y todas las divindades de la pólvora y del fuego, en una serie de caídas en posesión de una violencia tan terrible que ciertos hombres habían sido lanzados al aire o golpeados contra el suelo por los conjuros. (CARPENTIER, 1983, p.77)

Durante o período passado em Cuba, Ti Noel havia depositado suas esperanças na libertação do Haiti. As histórias de redenção contadas por Mackandal e reforçadas por Boukman ecoavam na memória do velho escravo. A volta ao país é marcada pela crença no nascimento de uma nova nação liderada pelos negros. Seu desejo se cumpre, mas o quadro encontrado é de um horror inexplicável.

O novo Haiti é tomado por um luxo maior do que o das cortes francesas e tem um líder negro mais cruel do que qualquer colono habitante daquela terra. Sob o domínio de Henry Christophe, o antigo cozinheiro, que posteriormente se alista como artilheiro do governo dos brancos, outros negros são escravizados. “Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros”. (CARPENTIER, 1983, p.79).

No reino de Henry Christophe o vodu ainda é uma prática oculta. Os santos da Igreja eram negros, mas a religião oficial é a cristã e inclusive nas moedas aparece a inscrição “Dios, mi causa y mi espada” (CARPENTIER, 1983, p.80). No pátio de armas do Palácio, diariamente vários touros são sacrificados para misturar seu sangue à massa dos tijolos, e garantir, assim, a invulnerabilidade da fortaleza do rei, à maneira das construções africanas dos “verdadeiros” reis das lendas de Mackandal.

Por algo aquellas torres habían crecido sobre un vasto bramido de toros degollados, desangrados, de testículos al sol, por edificadores conscientes del significado profundo del sacrificio, aunque dijeran a los ignorantes que se trataba de un simple adelanto en la técnica de la albañilería militar. (CARPENTIER, 1983, p.85)

A figura de Christophe ilustra as contradições da cultura que se formava na América. Os modelos europeus importados que parecem não condizer com a realidade local, como as roupas e perucas napoleônicas utilizadas pelo

ditador negro, se misturam de maneira desarmônica com os elementos da cultura dos escravos e da formação social que já havia na cidade colonial. Neste quadro barroco que apresenta Carpentier, se vê a paisagem do próprio continente americano, com seus elementos díspares que terminam por configurar uma nova realidade.

Ao falecer o imperador negro, sua família é exilada na Europa, como descendentes da realeza haitiana. A mulher e as filhas do rei, acompanhadas do escravo/pajem Solimán, são descritas como perfeitas monarcas europeias. Porém, elas sustentam a contradição da sua formação cultural: ainda recorrem a ervas e a conjuros em momentos de desespero.

No Haiti, por outro lado, Ti Noel não deixou de acreditar na missão de passar para outras gerações os ensinamentos de Mackandal, e se torna uma espécie de sacerdote para seus irmãos afrodescendentes. “Cuando las mujeres lo veían aparecer en un Sendero, agitaban paños claros, en señal de reverencia, como las palmas que un domingo habían festejado a Jesús”. (CARPENTIER, 1983, p.112). Na referência a Jesus, é possível notar uma vez mais o encontro dos costumes africanos com elementos do cristianismo.

Com os objetos saqueados do Palácio de Sains-Souci, residência de Henry Christophe, Ti Noel monta seu próprio “palacete”, onde reúne os interessados em suas histórias de outros tempos. Em meio à fantasia de seu sacerdócio, o ancião outorga baronias, bênçãos às crianças e organiza festas em sua residência: “como el medio enlosado que le servía de Sala de Audiencias era muy cómodo para bailar, su palácio solía llenarse de campesinos que traían sus trompas de bambu, sus chachás y timbales”. (CARPENTIER, 1983, p.113).

Mas a liberdade de Ti Noel e seus seguidores logo é perturbada, pois um novo tipo de governo se instala na região. A República dos Mulatos, liderada por “falantes da língua dos franceses”, marca um novo momento da história do país. Mais uma vez, diante da opressão e da passividade como únicas alternativas diante das circunstâncias, o negro decide seguir os ensinamentos de Mackandal e se surpreende com a facilidade de “transformar-se en animal cuando se tiene poderes para ello” (CARPENTIER, 1983, p.115).

Em forma de animal, o ancião não encontra melhores condições, pois percebe que no mundo dos outros seres também existem regras e a opressão

dos semelhantes. No reino das abelhas, fica exausto devido à geometria das edificações de cera, no das formigas é obrigado a levar enormes cargas por intermináveis caminhos, “bajo la vigilancia de unos cabezotas que demasiado le recordaban los mayores de Lenormand de Mezy, los guardias de Christophe, los mulatos de ahora.” (CARPENTIER, 1983, p.116).

Em meio aos gansos, Ti Noel encontra um sistema em que a figura de autoridade serve apenas para manter a ordem do clã. “Los gansos eran gente de orden, de fundamento y de sistema, cuya existencia era ajena a todo sometimiento de individuos a individuos de la misma especie” (CARPENTIER, 1983, p.117). Mas ele não pertence a este mundo e, ao tentar encontrar um lugar para si, é hostilizado pelos demais.

Se le había dado a entender claramente que no le bastaba ser ganso para creerse que todos los gansos fueran iguales. Ningún ganso conocido había cantado ni bailado el día de sus bodas. Nadie de los vivos lo había visto nacer. Se presentaba sin el menor expediente de limpieza de sangre ante cuatro generaciones en palmas. En suma era un meteco. (CARPENTIER, 1983, p.118)

Ti Noel percebe que, diferentemente de Mackandal, que se transformava em animal para ajudar os homens, ele o faz para fugir da dura realidade de sua condição de homem. Entende que o lugar do homem é na luta pelos seus semelhantes, com suas forças concentradas no mundo terreno e social, e que não deve aspirar a uma felicidade além daquilo que lhe é dado.

Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo. (CARPENTIER, 1983, p.119)

Do final do romance se pode depreender a convicção de que os indivíduos sempre estarão à mercê do seu meio social e sob essas condições devem procurar caminhos para ajudar os outros e encontrar a felicidade.

A partir das diferentes concepções de identidade que abordei no primeiro capítulo, podemos reconhecer aqui uma visão moderna, segundo a qual a identidade do sujeito é moldada pelo meio social em que ele se insere.

Apesar de suas crenças e esperanças, há fatores sociais que são mais fortes do que a vontade de Ti Noel, há uma estrutura social estabelecida a partir da qual o indivíduo deverá se manifestar.

No texto de Carpentier, além da importância deste sistema social é possível observar o papel fundamental do discurso para a unificação dos indivíduos. Baseados na origem histórica e biológica, com a esperança do retorno e da redenção calcados na crença religiosa, os escravos se mantêm unidos durante muitas gerações e, apesar das práticas cruéis decorrentes do imperialismo de Henry Christophe, graças à força da ideia de pertencimento a determinada cultura se tornam possíveis as revoluções dos negros.

O texto de Carpentier esboça uma identidade americana híbrida, formada pelo quadro barroco das construções culturais e sociais do continente, e passível de transformações coletivas, nos limites permitidos pela estruturação social. O ser americano, na figura de Ti Noel, representa o coletivo e a forma como os sujeitos são moldados pelo meio. Não há ações individuais, o ser está condicionado às mudanças da história e de seu entorno.

SEVERO SARDUY

El vuelo sin regreso

Nunca acreditei que biografias fossem uma fonte de busca de “verdades” para a análise literária, ou ainda de verdades “mais verdadeiras” que as análises que desconsideram este aspecto. No entanto, acredito que para a interpretação da obra seja um auxílio que não deve desconsiderar-se devido à dimensão curiosa e significativa que costumam ter as histórias da vida. Para tratar de Sarduy, parece oportuno recorrer a estas outras histórias que chamamos de vida do autor. Primeiro, por se tratar de alguém quase desconhecido nas estantes literárias brasileiras e, principalmente, nos estudos acadêmicos produzidos no país. Em segundo lugar, porque os fatos históricos e culturais que cercaram suas experiências podem trazer algumas respostas que poderiam nos ajudar a entender o primeiro motivo.

Severo Felipe Sarduy Aguilar nasceu em Camagüey, província localizada no centro de Cuba, no ano de 1937. Começou cedo sua produção artística, e teve seu primeiro poema publicado em um periódico local, *El Camagüeyano*, em 1950. Sua obra conta com uma vasta produção que abarca romances, poemas, ensaios e pintura. Em 1955³ fez a primeira viagem importante de sua vida, a mudança para Havana, onde em 1956 começa o curso de Medicina. Sarduy conta em entrevista a Emir Rodríguez Monegal que esta viagem lhe proporcionou o contato com certo nível de cultura e com a cultura de forma geral, por haver despertado sua curiosidade: “La cultura es una forma de la curiosidad. Allí en La Habana, vi los primeros cuadros de los pintores cubanos” (MONEGAL, 1999, p.1796).

Neste momento, a arte de maior expressão no país era a plástica. No que se refere à literatura, algumas revistas tiveram um considerável sucesso e foram um meio de iniciação para os autores que produziam no período. A primeira delas foi *Orígenes* (1944-1956), dirigida por José Lezama Lima e José

3 Na entrevista concedida a Monegal, Sarduy diz que a mudança ocorreu em 1958, quando tinha 21 anos, no entanto, na biografia publicada por sua irmã no site da Fundação Severo Sarduy está registrado um fragmento do diário da mãe que aponta o ano de 1955.

Rodríguez Feo, de cujo espaço surgiu outra publicação, *Ciclón*, em 1955. Esta última, completamente dedicada à literatura, abria espaço para traduções e colaborações inéditas; ao longo dos cinco anos em que foi editada apresentou textos de alguns dos que viriam a ser os grandes nomes da literatura hispano-americana, como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Octavio Paz, Julio Cortázar, entre muitos outros. Foi em *Ciclón* que Sarduy publicou seus primeiros textos significativos, o primeiro poema quando ainda vivia em Camagüey. Comenta: “Cuando me publicaron en *Ciclón*, es mi primera publicación en revista – aclaro –, sentí como si empezara una larga historia – ¿o lo veo hoy así? –, me parecía que me habían tomado en serio” (TORRES FIERRO, 1999, p.1815).

Na época de triunfo da Revolução Cubana, Sarduy começa a dirigir uma página de crítica no jornal *Diario Libre*, posteriormente começa a escrever para a revista *Revolución*, publica textos de sua autoria no suplemento literário, no qual dá mais ênfase para preocupações relacionadas com a cultura cubana. A pergunta “inquisitiva”, como define o próprio Sarduy, era “o que é ser cubano?” e “o que é a cubanidade?”. Isso se perguntavam todos em meio às mudanças sociais e políticas no país pós Batista: “Y creo que de ese saber inquisitivo parten mis trabajos. De esa pregunta vital que nos planteamos todos en ese momento: qué somos, qué ha pasado en este país, qué hemos vivido. Qué es la *cubanidad* en una palabra.” (MONEGAL, 1999, p.1796).

No ano de 1959, recebe uma bolsa de estudos para estudar crítica da arte na Europa. Pelo destaque dado à pintura na época, Sarduy começa a se interessar pelo tema, em especial pela pintura norte-americana. No entanto, em 1960, devido a um incidente político entre Cuba e Espanha, local onde cursava seus estudos, precisa sair do país. É dessa forma que Sarduy chega a Paris, sua residência até o fim da vida. Matricula-se na Escola do Louvre, onde prepara uma tese sobre arte. Em setembro do mesmo ano, o governo de Cuba solicita aos bolsistas que regressem ao país de origem. Sarduy pede a prorrogação da bolsa para poder concluir o curso, mas nunca obtém resposta.

Em 1963, é lançado seu primeiro romance, *Gestos*, com sucesso no exterior, traduzido para o francês, italiano, danês, polonês e alemão pouco tempo depois da publicação. Mas, ao que parece, não foi bem aceito pelo governo de Fidel Castro, já que o texto não enaltece a revolução, colocada em

segundo plano na trama que privilegia a vida cotidiana e o trabalho doméstico em detrimento dos feitos revolucionários. No mesmo ano da publicação do texto, o autor tem problemas com a renovação do visto e seu passaporte cubano jamais é devolvido.

A personagem principal de *Gestos*, Ella, é cantora noturna e lavadeira durante o dia. Sofre com dores de cabeça incuráveis e sempre leva consigo uma maletinha cheia de cartelas de aspirina. Longe de ser a heroína revolucionária do movimento castrista, Ella, passada a felicidade pela entrada das tropas revolucionárias, na última cena do romance, insinua em sua última fala que na vida das pessoas comuns tudo segue igual e que o trabalho diário tem mais importância prática que as mudanças políticas: “He perdido toda la tarde. Toda la tarde. Ni siquiera he lavado.” (SARDUY, 1999, p.326).

O texto de Sarduy, autor homossexual assumido, situação inaceitável no contexto social da época, é silenciado pela imprensa local e o escritor não é mencionado nas antologias dedicadas a autores cubanos, fato que relata com pesar em entrevista concedida a Jorge Schwartz: “Ahora, por paradójico que pueda ser, y por pura mezquindad, soy excluído de todas las antologias cubanas” (SCHWARTZ, 1999, p.1834). Diante de nova pergunta do entrevistador, segue: “Pero aunque yo sea excluído, soy un escritor típicamente cubano, totalmente vinculado a lo que hay de más genuino en la tradición cubana” (SCHWARTZ, 1999, p.1834).

Provavelmente, uma série de fatores ocasionou o silenciamento de Sarduy, como o tom não revolucionário e irônico de seus textos e a permanência na Europa. Mas, sem dúvida, naquele contexto a homossexualidade foi um fator determinante. A perseguição aos homossexuais pelo governo castrista percebe-se como uma mancha que não pode ser apagada da história do Regime. Aqueles que apresentavam conduta “desviante”, por afetação ou outro tipo de manifestação que viesse a denunciar sua identidade não heterossexual, eram mandados para campos de trabalho militar a fim de que pudessem “reparar” seu comportamento. A homossexualidade era vista como uma anormalidade ou doença, entre outras denominações, algo que deveria ser curado ou corrigido, convertido aos padrões machistas de normalidade, simbolizados pelas próprias figuras dos revolucionários: barbudos trajando uniformes militares e fumando charuto.

A divulgação de documentários que denunciam os maus tratos sofridos por presos políticos e a perseguição aos homossexuais de Cuba, como aponta Antônio Francisco de Andrade Júnior, “compele todas as pessoas a prestarem atenção aos lapsos de atitude da esquerda, tornando assim mais evidentes os danos produzidos pela forte associação – consentida por intelectuais do mundo todo, durante muitos anos – entre militarização e virilidade na maioria dos países comunistas.” (ANDRADE JÚNIOR, 2011, p.75). O documentário de Nestor Almendros e Orlando Jiménez Leal, *Conducta impropia* (1984), revela através de diversos depoimentos, entre os quais falas de alguns escritores, o processo de exclusão e exílio dos homossexuais no regime cubano, onde os subversivos eram classificados em “hippies, homossexuais e ‘*conducta impropia*’ (classificação indefinida, onde tudo cabia)” (ANDRADE JÚNIOR, 2011, p.75).

Há dois anos, em uma entrevista concedida ao periódico mexicano *La Jornada*⁴, Fidel Castro admitiu o tratamento hostil direcionado aos homossexuais na ilha. Porém, embora a notícia tenha causado grande repercussão na mídia, por ter sido interpretada dentro do tom sensacionalista comumente dado a este tipo de manifestação, ao ler na íntegra as palavras do comandante revolucionário ainda é possível notar certo descaso em relação ao tema, justificado pelas dificuldades de se manter uma revolução.

Ao ser questionado sobre os campos de trabalho forçado para onde eram levados os homossexuais, Castro diz:

– Sí –recuerda–, fueron momentos de una gran injusticia, ¡una gran injusticia! –repito enfático–, la haya hecho quien sea. Si la hicimos nosotros, nosotros... Estoy tratando de delimitar mi responsabilidad en todo eso porque, desde luego, personalmente, yo no tengo ese tipo de prejuicios.

Com a insistência da entrevistadora a respeito do tema e dos motivos que levaram a esta situação, o governante descarta a posição do partido e assume a total culpa pelo ocorrido: “Si alguien es responsable, soy yo...”. No entanto, logo justifica os fatos baseado nas inúmeras responsabilidades que tinha que assumir dentro do governo: “Es cierto que en esos momentos no me

⁴<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/31/index.php?section=mundo&article=026e1mun>

podía ocupar de ese asunto... Me encontraba inmerso, principalmente, de la Crisis de Octubre, de la guerra, de las cuestiones políticas...”.

O suposto descaso em relação ao tema, ou ainda, a ênfase na perseguição aos “pájaros”, como eram chamados os homossexuais, assim como os demais problemas políticos relacionados aos ‘antirrevolucionários’, ocasionaram a prisão e o exílio de diversos escritores, como Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Nicolás Guillén, entre outros. Severo Sarduy, como comentei acima, jamais recebeu respostas do governo cubano, e ficou sem passaporte. Sua situação foi regularizada em 1968, quando finalmente obteve a nacionalidade francesa. Em exílio desde sua partida em 1959 Sarduy jamais pôde regressar a Cuba. Em raríssimas oportunidades em que seus pais e sua irmã puderam sair do país ele voltou a ver sua família, e não lhe foi permitido sequer assistir ao enterro do pai, falecido em 1991. Dois anos depois, o próprio Sarduy, contaminado pelo vírus HIV, morreu. Seu túmulo se encontra no cemitério de Thiais em Paris, cidade que o acolheu.

O exílio tornou Severo Sarduy cidadão francês e um viajante incansável, seu interesse por outras culturas o levou a conhecer grande parte da Europa e da Ásia, além de alguns países da América e da África. As mesclas culturais estão presentes em sua arte. Como aponta Gustavo Guerrero, a obra de Sarduy “se desplaza entre diversos contextos, como un móvil punto de confluências” (GUERRERO. 1999, p.xxiii). O estudioso ainda comenta que “[s]u inscripción dentro de la literatura cubana, su extenso dialogo con la francesa y sus relaciones con el Oriente son así materia de distintos trabajos que ponen de manifiesto la realidad múltiple y abierta de las creaciones de Sarduy” (GUERRERO. 1999, p.xxiii).⁵

Afastado fisicamente de seu país, Sarduy ainda olhava o mundo com olhos cubanos: “Nada me preocupa ni me aflige más que Cuba. Nada está más presente” (GUERRERO, 1999, p.1836). Em meio às alegorias e às máscaras

5 Recentemente, Guerrero foi responsável pela organização de uma exposição dedicada aos aspectos do oriente na produção de Sarduy, que foi apresentada em sedes do Instituto Cervantes de diferentes cidades, entre elas Madri, Tetuán e Nova Delhi. A exposição “El oriente de Severo Sarduy”, pretende mostrar a interculturalidade na obra de Sarduy através das relações do autor com o Oriente, desde sua infância em Cuba até suas viagens pela Índia, Marrocos e outros países. A exposição mostra fotos tiradas durante as viagens, pinturas de Sarduy e objetos de coleção particular. Em Madrid as visitas aconteceram de 09/04/2008 a 25/05/2008.

Para mais informações: http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha48262_00_1.htm

de sua linguagem neobarroca, se encontra como pano de fundo a herança da cultura caribenha. Escreveu quase todos seus textos em espanhol e mostrou uma alma eternamente estrangeira dentro do meio literário francês, sentimento cortazariano de estar entre “el lado de acá y de allá”:

Creo que uno de los fenómenos lingüísticos humanos más conmovedores de la historia son aquellas personas que son como una reserva, una especie de arca de la alianza del idioma español. Salvando las diferencias abismales, creo que soy un poco esa arca en relación al cubano, porque después de 26 años no perdí el acento. (...) Como ya dije, mi patria es mi página; la página se constituye en un lugar materno, en un lugar idiolectal (GUERRERO, 1999, p.1834)

Para muitos escritores latino-americanos, Cuba representava a realização de um sonho por muito tempo desejado, fruto da distância e de uma visão romanceada de liberdade no continente. Para Sarduy, ao contrário, ela era um pesadelo onde se viam presos e inalcançáveis seus pais, irmã e outras pessoas com quem tinha laços afetivos, “un pasado cuyos escenarios le era prohibido volver a visitar: su pasado era algo fijo, inmutable, no um tiempo-espacio que pudiera fundirse con el presente en el vivir cotidiano” (GONZALES ECHEVARRÍA, 1999, p.1590), como afirma Roberto Gonzales Echevarría, amigo próximo de Sarduy e estudioso de sua obra. Echevarría chega ao ponto de comparar o exílio de Sarduy à diáspora negra na época da escravidão: “Como los negros descendientes de los esclavos llevados a Cuba, Sarduy carecia de país de origen al que regresar” (GONZALES ECHEVARRÍA, 1999, p.1590).

Para o estudioso, este fato diferencia Sarduy dos escritores do *boom*, que, preocupados pelo grande tema da busca de uma identidade latino-americana, acreditavam em “una deseada Latinoamérica que alcanzaba su plenitud política em Cuba. Para Sarduy, Cuba, concebida como la trágica encrucijada histórica antes descrita, no podia ser sino um agente disgregador, jamás acogedor” (GONZALES ECHEVARRÍA, 1999, p.1590). No entanto, apesar disso, o sentimento de pertença ao local não podia desaparecer. Em diferentes contextos, Sarduy afirmou e reafirmou sua cubanidade.

Portanto, também exilado intelectualmente de seus compatriotas, Sarduy se aproxima mais de intelectuais provindos de outras regiões, ainda que mantivesse relações com alguns literatos latino-americanos. Foi aluno e amigo

de Roland Barthes, e teve um intenso convívio com estudiosos e escritores, como Julia Kristeva, Haroldo de Campos, Octávio Paz, entre outros. Participou da revista *Tel Quel*, o que, segundo suas declarações, lhe propiciou o contato com as grandes correntes de pensamento do século XX, fato que o fez considerar positiva a participação no grupo. No entanto, lhe pareceu oportuno não haver seguido “sus virajes políticos e intelectuales” (ORTEGA, 1999, p.1825), pois opinava que muitos dos escritores começaram a praticar uma literatura “fofoqueira”, voltada algumas vezes para a calúnia e a denúncia. “He seguido mi camino en el más estricto silencio, que es tal vez la forma más radical del compromiso con la escritura. Y con la soledad.” (ORTEGA, 1999, p.1825).

A teoria literária e o meio cultural europeu marcaram profundamente a formação intelectual de Severo Sarduy, mas na ficção se refere a Cuba, é a sua paisagem e sua mistura que estão presentes no cenário de seus textos. É Cuba ao avesso, o outro lado, que misturado com a cara oficial já não permite distinguir um plano do outro. Na Cuba de Sarduy, teatralizada e carnavalesca, os seres “outros” aparecem, ressurgem do vazio da opressão e nas cores e lantejoulas do universo sarduyano a cultura latino-americana é reinventada.

Un cuerpo que pinta palabras

Sarduy acreditava que a arte deveria ser um trabalho corporal. Comenta em algumas entrevistas que durante o processo de escrita de suas obras gostava de dançar, pular, para que a escrita pudesse ser sentida fisicamente. Desta forma resume seu processo criativo: “*La palabra se hace un cuerpo y el cuerpo mío se hace una palabra.*”⁶. E comenta:

Se amenaza mucho al escribir, se manejan conceptos simbólicos muy importantes para el cuerpo de uno y para el cuerpo de los otros. Se ejerce una especie de violencia somática, de violencia corporal muy grande. La escritura es como la danza, es un ejercicio puramente corporal y el cuerpo lo siente.⁷

6 Fragmento transcrito da entrevista concedida a Joaquin Soler Serrano no programa *A fondo*, da Radiotelevisión Española (RTVE), em 1976. Por tratar-se de uma transcrição, não há referências de página, dessa forma tentarei referir a entrevista dentro do texto de modo que o leitor não se confunda.

7 Idem 4.

A escrita para Sarduy é uma mistura de diferentes artes integradas. Ao trabalho corporal, que remete à dança e ao teatro, se alia a pintura. O autor afirma que sua produção escrita é uma pintura feita com palavras, enquanto a produção plástica seria como uma escrita com imagens. “Mi humilde práctica consiste en *escribir con colores*, o si se quiere, y valga la fácil metáfora, es pintar no utilizando óleo y tela, sino sintaxis y páginas – el blanco del soporte es el mismo” (ORTEGA, 1999, p.1824), comenta Sarduy. As cenas “pictóricas” em sua literatura aparecem na forma de descrições minuciosas de detalhes e cores, que podem remeter realmente a uma tela de outro artista. O próprio Sarduy, em entrevista, cita como exemplo uma cena de *Colibrí* em que o protagonista e a Regente “se enroscan em um tango perverso y sanguinario, y de repente los dos se ven superpuestos uno al outro”, tal descrição se refere à obra *Couple*, de Richard Linder⁸.

Para Sarduy um dos principais aspectos da prosa barroca contemporânea está justamente na recuperação da cor. Em toda a antiguidade, inclusive no maneirismo e no barroco, havia certa rejeição da cor. Na prosa atual, esse resgate chega ao nível do exagero, um abuso de mistura e descrições em narrativas baseadas na carnavalização e na teatralidade, que se apresentam, para Sarduy, como “un objeto ofrecido a la mirada, y hasta una epifanía de lo corpóreo, de lo carnal.” (ORTEGA, 1999, p.1824). O exagero e a cor estão ligados a outro aspecto de destaque na obra de Sarduy: a figura do Travesti, personagem mais recorrente na obra do autor e sobre o qual ele desenvolve análises em alguns de seus ensaios.

Un cuerpo que se camufla

O travesti e o processo de travestismo são temas importantes na obra de Sarduy, recorrentes em grande parte de suas ficções. As análises de Sarduy vão desde uma questão ligada à natureza até a relação com a escrita. Em seus estudos, trabalha com a interpretação de que o travesti não imita ou procura ser a mulher, pois ela é apenas uma aparência, que ele não copia, mas

⁸ A referência a esta obra se torna confusa, pois o artista citado por Sarduy é autor de mais de uma tela com este título, motivo pelo qual se torna difícil saber com precisão à qual se refere (Ver em <http://www.wikipaintings.org/en/search/couple%20richard%20lindner/1>).

simula, sem, no entanto, estar reduzido a um simples simulacro ou “a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación.” (SARDUY, 1999, p.1298⁹). O travesti se torna um tipo de “super-mulher”, ao ponto de as mulheres passarem a imitá-lo. É justamente pelo excesso que ele se denuncia, se mostra como ser não feminino, o que motiva Sarduy a crer que “Lacan diría que se trata de una fantasía si se intenta ser *toda* la mujer, ya que según él la mujer no existe, justamente, más que por el hecho de no ser ese todo” (SARDUY, 1999, p.1298).

O autor comenta que vincular o “*trabajo corporal* de los travestis a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: ésas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla ‘natural’” (SARDUY, 1999, p.1298). Ele compara a imagem dos travestis a alguns insetos, principalmente às borboletas, travestis naturais pelo excesso de ornamentos, o luxo e o exagero das cores. A partir do conceito de mimetismo proposto por Roger Callois, dividido em travestismo, camuflagem e intimidação, Sarduy atribui ao “travesti-humano” a convergência das três possibilidades desse mimetismo.

O travesti propriamente dito, através de uma pulsão ilimitada de metamorfose e de transformação, não se reduz à imitação de um modelo real, mas se apresenta como busca de uma irrealdade infinita e aceita como tal, fugidia e inalcançável, de ser cada vez mais mulher até ultrapassar os limites da mulher. (SARDUY, 1999, p 1267) Em relação à camuflagem, Sarduy sugere que “nada asegura que la conversión cosmética – o quirúrgica – del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad” (SARDUY, 1999, p.1268). Busca da anulação do macho, sua separação deste “clan”, marcação da diferença, deficiência ou excesso que afastam também das mulheres e levam à desapareção ou anulação. Por fim, aponta a intimidação. Argumenta que é frequente o desajuste, a falta de cuidado no barbear, os artifícios visíveis e suas máscaras que paralisam ou assustam. (SARDUY, 1999, p.1268). E acrescenta: “El animal-travesti no busca

9Ensaio **La Simulación** do livro *La Simulación*.

una apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la fijeza para *desaparecer*.” (SARDUY, 1999, p.1269).

Ainda segundo o modelo de Callois e a analogia com os insetos, Sarduy conclui que mesmo na natureza a camuflagem é inútil e

“no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aun si no sirven para nada (...) colores, arabescos, filigranas, transparencias y texturas, tendremos que aceptar al proyectar este deseo *de barroco* en la conducta humana, que el travesti confirma solo” (SARDUY, 1999, p.1269).

No meio natural existe a necessidade de disfarce, de se passar por outro, e isto não está necessariamente relacionado à competição entre espécies ou à seleção natural. Outro tema abordado por Sarduy em relação aos travestis é sua comparação com os transexuais, que estabelece uma perspectiva interessante para refletir sobre as questões de gênero. Assim, o travesti tem um lado “avesso e contrario”: o transexual, que através da correção e do sacrifício do corpo, remodela o físico e realiza o imaginário.

Em sua descrição, Sarduy não aprofunda questões específicas a respeito dos atributos físicos dos travestis e transexuais, pois, como é possível entender com os estudos de gênero, as identidades são variadas e atribuir denominações se torna algo complexo. Aqui, se entende o travesti como figura próxima ao que hoje se chama de Drag Queen, e transexual o indivíduo que realiza a cirurgia “corretiva” do órgão genital.

Para Sarduy, a dicotomia e oposição dos sexos é abolida ou reduzida a critérios “inoportunos ou arqueológicos” no caso do travesti, enquanto no transexual além de mantida é acentuada, ele aceita passar ao “outro lado”, sua busca é a troca de um sexo pelo outro e sua identidade de gênero está associada ao órgão sexual. O autor comenta que o “travesti remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino, que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos” (SARDUY, 1999, p.1300¹⁰), porque não pertence a um lado nem ao outro, é indiferenciável. O transexual, por sua vez,

10 Ensaio II **Pintado sobre um cuerpo** do livro *La Simulacion*.

“se sitúa al final de la parábola de los sexos: en su oscilación, en ese punto en que su contradicción es a la vez mantenida, acentuada y borrada.” (SARDUY, 1999, p.1300).

Ao se representar na literatura essas figuras marginalizadas socialmente, ainda que de maneira alegórica e teatralizada, abre-se um espaço de discussão e análise de temas importantes para o contexto atual, como são a identidade, a sexualidade e o gênero, através da ficção. O foco identitário, a representação da América Latina e de Cuba, está justamente nesses seres extravagantes, estranhos e alheios ao modelo padrão de comportamento.

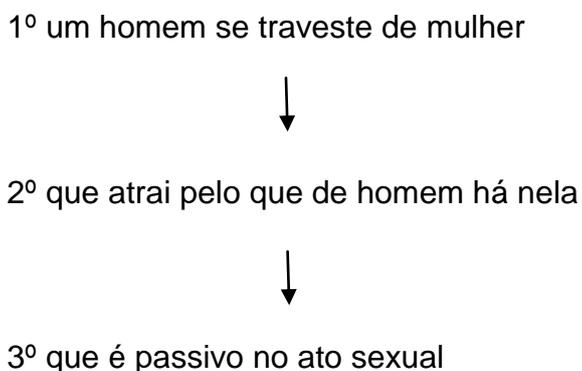
O olhar do ficcionista se volta para o universo obscuro e silenciado com as representações oficiais ao colocar em primeiro plano outra versão da realidade, com a que particulariza o fragmento negado do mosaico identitário. Como vimos acima, segundo os estudos de Calabrese sobre os elementos neobarrocos, o fragmento pode ajudar a visualizar com mais profundidade uma determinada parte do todo, ao mesmo tempo que remete a esse todo. Os fragmentos identitários selecionados por Sarduy para representar a América desvelam as contradições e as inúmeras possibilidades de representação de identidades dentro de uma comunidade imaginada.

Assim pode ser visto o barroco: extravagante, exagerado, como a arte do “mau-gosto”, do indesejado e da margem. O barroco volta para trazer à luz o caos do contemporâneo, a diversidade e a multiplicidade identitária, a voz dos seres bizarros e excluídos do discurso oficial. Arte da descentralização e dos descentralizados. O travesti é a figura que encarna o espírito barroco, pois nele todas as características pulsantes desta arte estão presentes de forma constitutiva. A ornamentação em excesso, a dualidade do ser, a simulação e teatralização, a carnavalescação, o artifício e a paródia, são elementos destacados nestes personagens da vida contemporânea.

Y el cuerpo se hace ficción

A escrita para Severo Sarduy também está muito próxima da figura do travesti, ao apresentar como centro a inversão. Um mundo “ao contrário”, uma inversão que está além da sexual, inversão de papéis, de modelos e inversão da realidade, que se apresenta como simulação escondida atrás da máscara da maquiagem e do exagero. Ao analisar o romance *El lugar sin límites* de José Donoso, cuja protagonista é a travesti Manoela, Sarduy apresenta um plano de inversões possíveis no texto e na personagem: “[e]l significado de la novela, más que el travestismo, es decir, la apariencia de la inversión sexual, es la inversión en sí” (SARDUY, 1999, p.1148¹¹).

Manoela, segundo Sarduy, se significa como mulher, mas se desempenha como homem, pois é seu lado masculino que atrai a personagem Japonesa. No entanto, no ato sexual, Manoela é passiva, com o que se marca outra inversão no interior da inversão. “No femenino – por eso se trata de una inversión dentro de otra y no de un simple regreso al travestismo inicial –, sino de hombre pasivo, que engendra a su pesar.” (SARDUY, 1999, p.1148). O autor estabelece o seguinte esquema:



Este esquema de inversões é, para Sarduy, o esquema do texto literário, pois é “lo que constituye la supuesta exterioridad de la literatura – la página, los espacios en blanco, lo que de ellos emerge entre las líneas, la horizontalidad de la escritura, la escritura misma, etc. – lo que nos engaña” (SARDUY, 1999, p.1149). A aparência e as relações entre os significantes que se criam no plano

11Ensaio **Escritura/Travestismo** do livro *Escrito sobre un cuerpo*.

da página “son los que un prejuicio persistente ha considerado como la faz exterior, como el anverso de algo que sería lo que esa faz *expresa*: contenidos, ideas, mensajes, o bien una “ficción”, un mundo imaginario, etecétera.” (SARDUY, 1999, p.1150).

Sarduy teoriza a respeito do pressuposto de que existe uma realidade exterior ao texto. O autor comenta que os mais ingênuos supõem que essa realidade que o autor se limitaria a expressar, a traduzir, e que seria responsável pela materialidade da escritura, é a realidade do mundo, enquanto os mais astutos propõem uma entidade imaginária, um mundo fantástico. Porém, para Sarduy, qualquer uma destas hipóteses estaria ligada ao mito de uma origem, de algo primitivo e verdadeiro que o autor levaria ao branco da página.

No entanto, a aparente exterioridade do texto, a superfície, seria uma máscara, mas uma máscara que esconde a si mesma, como uma pele que se insinua como algo não superficial, que nos faz acreditar na existência de algo posterior. “La máscara nos hace creer que hay profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación” (SARDUY, 1999, p.1150).

O travestismo seria a melhor metáfora da escrita por mostrar a coexistência de significantes masculinos e femininos em um só corpo: a tensão, a repulsão e o antagonismo que se cria entre eles. Sarduy afirma que os planos de intersexualidade são análogos aos de intertextualidade que compõem o objeto literário. “Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura.” (SARDUY, 1999, p.1151).

O processo de escrita é, para Sarduy, semelhante ao processo da tatuagem, pois a linguagem literária cifra na linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Contudo, assim como em uma tatuagem, isso só é possível através de uma ferida e de uma perda. “Para que una masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas” (SARDUY, 1999,

p.1154¹²). O autor busca uma nova literatura em que a linguagem seja o espaço para a ação de cifrar, lugar de transformações ilimitadas.

El travestismo, las metamorfosis continuas de personajes, la referencia a otras culturas, la mezcla de idiomas, la división del libro en registros (o voces) serían, exaltando el cuerpo – danza, gestos, todos los significados somáticos –, las características de esa escritura. (SARDUY, 1999, p.1154).

Para Sarduy, os cenários perfeitos para esse tipo de ficção seriam o carnaval, o circo ou os teatros eróticos. Além das censuras e do pensamento comum, a literatura dialogaria com textos contemporâneos a ela e também com todos os anteriores. “Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página” (SARDUY, 1999, p.1154). Esse tipo de texto, além de evidenciar o próprio fazer literário, se for considerada a simulação e a literatura como “travestismo”, coloca em destaque a intertextualidade, já referida como dimensão análoga à intersexualidade. O deslocamento, as vozes e as citações estabelecem um vínculo com toda a literatura de uma mesma língua e ainda além dessa fronteira, com a literatura universal.

Colibrí

A obra *Colibrí*, lançada em 1984, considerada a obra de regresso de Severo Sarduy ao tema hispano-americano, parece concretizar teorias propostas pelo autor em seus ensaios. Nas diferentes vozes e dimensões narrativas da trama, o leitor se depara com um incessante jogo de simulação e mascaramento, estabelecido através de uma escritura em abismo. As vozes afetadas, que em diversos momentos interrompem o narrador principal, se encarregam de mostrar outras perspectivas das cenas ou até mesmo complementar ou contradizer as informações relatadas. O tom exagerado e teatral das narradoras insolentes permite ver que não estão fora do contexto da trama, mas que pertencem ao mesmo universo de plumas e afetações do

12 Ensaio *La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)* do livro *Escrito sobre un cuerpo*.

bordel da travesti Regente.

Em diferentes passagens do texto é possível perceber o jogo de travestismo da linguagem. Os espaços onde ocorre a trama por vezes são apenas cenários, podem dar a impressão de que se assiste a uma peça de teatro ou se percorre o labirinto onde pouco a pouco o jovem Colibrí é cercado por seus perseguidores. As cenas que podem ser reescritas pelas diferentes vozes nos mostram que às vezes o que o personagem ou algum dos narradores pensa ser a realidade se trata de simulacro. Em certa passagem, o narrador tenta alertar Colibrí de que ele está em uma armadilha e fracassa. Ele diz:

¿Cómo no se ha dado cuenta? ¿Cómo ha podido creer que ese decorado vacío, sin espesor ni soporte, era la realidad? ¿Cómo ha dejado pasar, sin despertarse, las garrafales chapuceras de los esbirros coreógrafos: el visible tatuaje del cabrero, los tropicales bejuocos en el puente, la indigente pintura del lago, el exceso de helechos, y sobre todo lo picúo de ese paisaje alpestre? (SARDUY, 1999, p.754)

As entradas dos narradores também se dão em diferentes planos espaciais. As narradoras, intrometidas na maioria das passagens, falam de dentro do Casarão, veem as cenas de uma perspectiva interna do ambiente, enquanto o narrador Severo escreve distanciado da cena, a partir do que ele denomina “cenário familiar”, o pátio da casa da família Sarduy em Camaguey. Em certa passagem, na complexidade da descrição meta-textual lemos que o autor das passagens de *Colibrí* é um Sarduy jovem, ou seja, a lembrança do narrador atual. Há um Sarduy que escreve *Colibrí* e outro que descreve a cena de Sarduy escrevendo o romance.

As trocas de narradores evidenciam a fragmentação dos discursos e as diferentes possibilidades de se contar uma mesma história, com uma perspectiva diferente para cada voz, às vezes contraditórias, outras complementares. Com base na diversidade de perspectivas do romance, é possível perceber que toda história é uma ficção, que pode ser recontada e até mesmo anulada por outra voz. O texto também conta com depoimentos de personagens que teriam assistido a cena e com a intervenção do próprio protagonista, que questiona o narrador por manter-se distante e não ser um agente das ações da trama:

Y ahora verán lo que hizo ese bandolero según tuvo el poder.
Colibrí (despreciativo, mientras se anuda las botas para entrar en la Casona calcinada y comienza a dar órdenes a los escoltas sobre la recuperación de las ruínas):
– El bandolero eres tú, que te quedaste para siempre fuera de la Casona y del juego. No escogiste ni a unos ni a otros. Tu papel (levanta la cabeza, me mira, vuelve a los cordones de las botas: línea continua de las cejas negras, entradas en la frente, ha perdido su brío y su oro aquel pelo) es el más fácil: partir, contar y no jugar. (SARDUY, 1999, p.792).

Colibrí, além das questões literárias e estruturais, teve uma importância pessoal para Sarduy. Ele classificou essa obra como seu retorno simbólico a Cuba e a América, sua cura para o exílio. A cena de reconstrução da casa familiar, com um Sarduy da lembrança, descrito como jovem e magro, mostra a necessidade de voltar para casa, que só é possível no universo da imaginação e da recordação, como se o narrador, o Sarduy contemporâneo, pairasse sobre a cena e visse a si mesmo dentro do cenário nostálgico.

Por outro lado, embora destoe de outras representações do americano, das obras anteriores, como *Carpentier* ou a literatura do *boom*, esse romance é a contribuição de Sarduy para a formação de uma imagem do americano. A representação da América para o autor neobarroco é alegoria, carnavalização, humor em meio ao caos, sujeitos contraditórios e fragmentados como são os narradores e a trajetória de formação do próprio protagonista. *Colibrí* pode considerar-se como uma contra-narrativa do americano na medida em que propicia a emergência de representações anuladas e de personagens inesperados como símbolo da América. No entanto, também é uma continuidade pelo fato de ainda ser uma tentativa de representação de uma identidade americana/cubana.

O neobarroco de Sarduy pode ser visto como atualização da proposta que havia sido iniciada com *Carpentier* ou *Lezama Lima*. Sua inserção no contexto pós-moderno torna suas descrições aparentemente muito diferentes dos projetos literários anteriores, centrados em concepções nacionais e essencialistas da arte americana. O que apresenta Sarduy, no entanto, é uma continuação destes projetos, mas revistos a partir das mudanças sociais e dos novos pensamentos.

A América e o americano estão de acordo com a mudança de

perspectiva que sofreu a noção de identidade. Como vimos, a identidade já não se embasa em argumentos essencialistas, ao contrário, ela é entendida como contraditória, fragmentada e múltipla, o que justifica a representação americana em personagens marginalizados e excluídos dos discursos oficiais. As identidades entendidas como um sistema de inúmeras possibilidades permite que o autor revele outros fragmentos do mosaico representacional e privilegie os sujeitos “estranhos”, travestidos, descentrados e “esquecidos” pelos discursos anteriores, como são os personagens de *Colibrí*.

O exótico Colibrí, chega ao casarão, “en un medio día ardiente, durmiendo en la proa de una barcaza de carbón gris y aplanada, sin tragaluces ni bandera, desde los pueblos cenagosos del estuario. (SARDUY, 1999, p.693). Provindo de outro povoado, Colibrí canta em um dialeto florestal e rouco, justificado pela intenção de Sarduy de recuperar nesta obra os dialetos e sotaques das regiões mais periféricas de Cuba.

Os volumosos e longos cabelos louros, quase albinos do personagem, contrastam com suas espessas sobrelhas negras e unidas que pareciam pertencer a outro corpo, o que mostra o resultado de misturas étnicas ocasionadas pela colonização. Completam “a população” da *Casona*, bordel homossexual, as *ballenas*, velhotes libidinosos e os *cazadores*, jovenzinhos desempregados, mas ambiciosos, que chegavam ao local, provindos da mesma região de Colibrí, prontos a satisfazer os desejos e caprichos dos velhos.

Os espetáculos perversos e sádicos, lutas entre *ballenas* e *cazadores*, não tinham hora para começar, bastava que algum dos velhos “decretara con voz sobrecogida por la cercanía de una sumisión voluptuosa, la apertura de los juegos.” (SARDUY, 1999, p.694). Coordenados pela Regente, uma *ballena* travesti e seus seguidores, Enanota y Gigantico. As lutas ilustram momentos de humilhação e subjugação do próximo, através da violência física e moral.

Cuando alguna llave maestra inclinaba hacia adelante un cuerpo endeble y lo desplomaba de bruces bajo el peso autoritario de su rival – que una mirada de aceptación promovía ahora al rango de amo – , el vencedor caía a su vez, rodilla en tierra, y cerraba las garras sobre los puños bloqueados y el cuello del sumiso. La boca muy cerca del oído, lo vapuleaba entonces con las ofensas – siempre las mismas – de su invención. (SARDUY, 1999, p.695-6)

A cena termina com mais humilhações para o vencido, que tem a boca aberta à força pelo amo, que lhe cospe na cara as folhas de hortelã mastigadas durante o jogo para manter a excitação dos pares. Já no início da narração, fica evidente o caráter prazeroso da violência. Para desafiar Colibrí, novo na casa, é escolhido o mais feroz atacante, o Japonésón. Contrariando a expectativa do público, Colibrí se defende dos golpes e o lutador nipônico, em uma tentativa de golpear o pássaro, acaba estatelado na parede onde estava pintada uma paisagem invernal, enquanto o belo loiro desaparece da luta.

A pintura evoca um cenário, destoante da realidade paisagística do local, e permite pensar nas inúmeras “importações” de elementos europeus que não pertencem à realidade americana: Pintada con arrogante verismo sobre la pared, un paisaje de invierno – fácil oxímoron de los decorados tropicales – cerraba a la vez el establecimiento y el arriesgado set. (SARDUY, 1999, p.694).

A vitória de Colibrí lhe dá um status quase sagrado diante das “baleias”, que começam a leiloá-lo. É a partir daí que o desejo da Regente ganha uma força insana. Entre fugas e enganos, a levará a uma obsessão descontrolada pela posse do bailarino, que se revela inatingível e ocasiona o seu fim: a perda do estabelecimento para o próprio Colibrí. Na figura da Regente, podemos reconhecer as três palavras chaves que fundamentam a narrativa (e grande parte da teoria de Sarduy): o desejo, o poder/posse e a simulação.

Colibrí foge e leva consigo o corpo do enorme Japonésón ainda desmaiado pelo choque contra a parede. Antes disso, o nipônico é travestido por alguns funcionários do casarão ainda em estado de tontura. Lhe colocam sapatos vermelhos, uma bata fúcsia e o levam até o salão para divertimento dos que ainda permanecem no local. Já refugiados na mata, Colibrí sai à procura de frutas comestíveis e encontra esculpida no piso do local onde está uma cabeça colossal olmeca que o olha “con la mirada mate de un animal, o la de un ciego, desde el fondo de la memoria o de la piedra (SARDUY, 1999, p.708). É interessante notar que nas esculturas olmecas a maioria dos personagens são assexuados, ou de difícil definição do sexo. Apesar de apresentarem alguns traços masculinos, há a ausência de órgãos sexuais e outras características ambíguas.

A presença da cabeça olmeca pode simbolizar o resgate das culturas nativas americanas do período pré-colonial e a tentativa de estender a

representação de Cuba a todo o continente. Para Sarduy, a intenção de “resgate” do americano deveria se dar além dos textos, de modo a reativar também outras manifestações culturais e naturais do local:

por supuesto, no solo queria reactivar textos, sino también colores y piedras. Ante todo por su parecido con mi propia cara, la Cabeza Colossal Olmeca, los sacerdotes de jade verde, (...) la pintura de Wifredo Lam, donde escucho el rumor de la tierra” (ORTEGA, 1999, p.1823).

A associação com seu próprio rosto manifesta a imbricação pessoal de Sarduy com a representação, como ser americano, como parte do lugar, traz à tona o que ele considera suas raízes e origens afetivas.

A perseguição insana ao pássaro começa quando, após a onda de ressaca e sono que havia tomado conta de todos os presentes no bordel, a Regente, como se fosse estremeçada por uma explosão, grita por Colibrí: “¡Qué me traigan inmediatamente, vivo o muerto, a ese pajaraco impostor!” (SARDUY, 1999, p.711). Compreendera o aumento de seu desejo teatralizado a cada noite durante o período de sono, “su ansia del Dorado no era solo la de una fuerza: algo la trascendía que no era traducible en el lenguaje de la vigilia.” (SARDUY, 1999, p.711). A busca está justificada pelo desejo, pela pulsão ansiosa que reclama a posse, não é resultado de argumentos coerentes e racionais. As perseguições são frutos de paixões, calcadas na irracionalidade e são executadas por outros, por meio dos mecanismos de convencimento baseados na autoridade e no poder exercido pelos que comandam.

Os *cazadores* saem em busca de Colibrí com uma barca improvisada com troncos e cordas e atravessam o rio de mangues e lodaçal. Pedacos de roupas e o cinto de couro usado pelo dançarino se transformaram e troféus mórbidos e são levados pelos perseguidores como relicários ou tiras de mortalhas: “Olfateaban los collares cuando creían detectar, con el oído aguzado por la hiperestesia de las hojas, las voces de los alzados en la manigua.” (SARDUY, 1999, p.713).

Como uma paródia dos guerrilheiros que se ocultavam nas matas, os dois fugitivos são encontrados ainda nus e cobertos por uma nuvem de insetos minúsculos, na clareira onde Colibrí havia encontrado a cabeça olmeca. O pássaro salta por entre as árvores e se perde no meio da vegetação. O lutador

nipônico, por sua vez, corre pela mata, desaparece e consegue enganar os *cazadores* que em vão corriam em seu encalço. Colibrí continua na copa de uma árvore e, depois de três dias de espera, os *cazadores* começam a sacudir o tronco na esperança de que o fugitivo despenque. Foram imobilizados por um grupo de macacos dispostos a expulsar a dentadas os perturbadores. A cena ridícula e de grande humor desfaz o estereótipo de uma perseguição “séria” e máscula de militares.

Na casa, os que esperam pelos capturados passam dia e noite experimentando roupas de gala, penduricalhos e rendas para a festa de honra dos capturadores. Impacientes com a demora decidem prosseguir com a festa como se o capturado estivesse presente. Os personagens aparecem travestidos de Colibrí. Os *cazadores* usam máscaras que lembram pássaros e possuem grossas sobrancelhas negras.

La Enana, de vuelta de Dios sabe qué fechoría por el mezzanine, se había tocado con el pelucón fibroso y amarillo y restregado las cejas con un corcho quemado, en taparrabo de cuero, bailaba entre los espejos, en medio de su propio decorado floral, fascinada por la progresión al infinito de odaliscas revijidas con el vientre amarilla marañon. (SARDUY, 1999, p.719)

Em sua fuga, Colibrí chega a um povoado e começa a trabalhar como pintor de pulgas: “Detrás de una vidriera repleta de muñeconas de porcelana que cerraba al interior de la tienda una cortina de encaje amarillenta y pasada, un cartel manuscrito indagaba por pintores de pulgas.” (SARDUY, 1999, p.722). As boneconas de porcelana lembram a cena inicial de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, onde as cabeças de cera ficam expostas em uma vitrine colonial. Aqui, o espaço é alegórico e decadente, a igreja da cidade possui apenas a fachada e o local tem um ar antiquado. O novo trabalho de Colibrí consiste em arrumar as pulgas para se apresentarem em datas comemorativas:

En otras palabras: querían comprar pulgas y vestir las con velitos rosados y una corona, o de mamboletas, en short con zapaticos blancos de puntera. O hasta de charros y chinas poblanas, para las fiestas de fin de curso y la celebración de los triunfos revolucionarios en que, además de desfilan emperifolladas, las jacarandosas darían unos pasillos al son del Himno Nacional. (SARDUY, 1999, p.722).

Mais uma vez a Revolução é citada em tom burlesco. Celebrada com pulgas fantasiadas que dançam em coreografia, reforça-se o clima de carnaval e o arremedo dos “grandes” feitos revolucionários:

De más es decirlo: el gobierno estimulaba, como todos los otros, aquella minuciosa perdedera de tiempo, que distraía de la carencia a los mentecatos con la engañifa de que eran exquisitos artesanos inspirados por un saber ancestral. (SARDUY, 1999, p.722)

O texto também pode ser lido como uma paródia dos saberes divinizados e dos poderes míticos, como os das religiões e crenças sobrenaturais. Quando a Enana vai em busca de Colibrí no local das pulgas, estes travam uma batalha com direito a transformações e conjuros. A anã conjura Colibrí com uma iguana dissecada e este se defende com as palavras:

– ¡No hay dios que me ponga una mano encima! – replicó, y comenzó a arrancarse la ropa con tirones rabiosos –. Soy el amo de la tinta roja y el de la tinta negra. No me darán alcance los insulsos conjuros, ni los amarres enrevesados con que me trabajan desde la Casona. (SARDUY, 1999, p.728).

Na referência às práticas religiosas, embora seja colocada como uma brincadeira pode encontrar-se uma forma de insinuar em sua obra essa característica americana enfocada, sob outra perspectiva, no texto de Carpentier.

O poder e a ordem aparecem representados também pelo patriarcalismo. No capítulo intitulado **Regreso ao país natal**, durante uma das passagens a outro plano da narrativa, na realidade do narrador aparece seu pai, empenhado em impedir que o filho se torne “pássaro”. Em primeira pessoa, o narrador descreve a chegada do pai ao pátio, no momento em que queima as partes do texto que foram acrescentadas pelas demais vozes, que lhe haviam roubado o relato: “Sacrifico al fuego purificador las páginas más ignominiosas que me han impuesto esas bandoleras, que las consignan, con ramplones hallazgos de estilo la cautividad y la afrenta de Colibrí.” (SARDUY, 1999, p.765).

A queima dos papéis representa um ato de censura. O texto vai para o fogo, para que a figura de ordem, o pai, não possa ver a identidade gay contida nele. O progenitor intervém: “¡Otra vez quemando papeles! ¡Qué manía la tuya,

chico! No pierdes ya bastante tiempo escribiéndolos; después les das candela.” (SARDUY, 1999, p.765). Depois de reclamar da fumaça que inunda o pátio, segue: “Voy a hablarte sonante y cantante. Ya tu eres un hombre y de los Sarduy, hasta ahora, no habido ningún pájaro. Y yo no quiero que nadie me señale en la calle”. (SARDUY, 1999, p.765). Refere-se às frutas de plástico que são descritas na cena em que se encontra Colibrí, as mesmas que na mudança de plano narrativo aparecem na mesa do narrador, e conclui: “Así es que ahora mismo vas a quemar también esas cuatro mierdas. ¿Quién ha visto a un hombre jugando con fruticas de brilladera? (SARDUY, 1999, p.765).

A negação da identidade gay, da simulação, se evidencia quando o narrador se justifica com a declaração de que as outras narradoras haviam roubado o relato para “Llenármelo de pompones, arcaísmos y mariconerías de novelas pastorales adjetivos inútiles, sinónimos y antónimos, complicaciones gratuitas y palabras repetidas.” (SARDUY, 1999, p.754). Os “barroquismos” e afetações do texto não faziam parte de sua autoria, mas eram frutos das intromissões das demais. Colibrí também mostrará em sua trajetória a necessidade ou escolha dessa negação, pois, ao ocupar uma posição superior, renega outras atitudes que ele mesmo havia tido.

No grande final do loiro dançarino, este sugere a mudança das perspectivas dos que atingem o poder. Como novo gerente do bordel, Colibrí, antes presa, se transforma no algoz de seus próprios companheiros, autoritário e impiedoso até mesmo com o Japonésón, com quem vive momentos de prazer e aparente afeto. *Colibrí* pode ser lido como fábula do desejo e da posse e das conseqüências advindas destes sentimentos. A chegada do dançarino ao poder, possível metáfora da revolução cubana, mostra como aquele que antes foi vítima, não demora a assumir o lugar de ditador e a frustrar as esperanças das baleias, que viam sua vitória como uma possibilidade de mudança positiva nas atividades do bordel.

A crueldade do novo administrador se mostra já de início, no momento em que manda colocar fogo no casarão para que os inertes viventes saiam do recinto: “Para que salgan de la cueva, como bibijaguas – gritó Colibrí al encender la pira.” (SARDUY, 1999, p.791). Quando finalmente entram na casa para tomar posse do que sobrou em meio ao incêndio armado pelo pássaro, o Japonésón explora o terreno conquistado e encontra em um dos armários uma

“Tentadora botellita de gin, herméticamente cerrada y virgen”. (SARDUY, 1999, p.793), mas é surpreendido por Colibrí, que, enérgico, o repreende e castiga com uma bofetada. E com voz firme anuncia as novas regras do lugar: “Se acabaron para siempre, ¿oyeron bien? – añadió vociferando a la redonda, como si lo escuchara una muchedumbre mansa –, para siempre en esta casa el alcohol y la hierba. Se acabó todo lo que corrompe y debilita.” (SARDUY, 1999, p.793). Espatifa a garrafa contra os espelhos e se dirige ao nipônico para dar mais uma ordem: “Y además – le arrancó de un zarpazo las fruticas –, déjate de mariconerías. El poder es cosa de machos.” (SARDUY, 1999, p.794) Imposição que alude à figura do pai no episódio narrado, em que manda Sarduy queimar as frutas purpurinadas que se encontram no pátio.

Como comandante, Colibrí afirma uma identidade enérgica, de “macho”, pois o poder não é para quem não tem essa postura. Anula, assim, qualquer possibilidade de reconhecer seu companheiro Japonésón como seu par amoroso ou como figura igualitária no poder. Mesmo ele, o companheiro de parte da jornada contra a Regente, é passível de abandono, e assume seu lugar de subjugado. No entanto, quando se vê sozinho na intimidade do mezanino, Colibrí olha para seu reflexo no espelho e se preocupa com a aparência, atitude não condizente com o estereótipo do macho. Nesse momento, evidencia sua identidade contraditória: as afirmações públicas diferem de alguns desejos, em sua intimidade se comporta de maneira oposta.

Fue su gesto de asombro lo que a sus propios ojos lo identificó.
– Dios mío – se dijo –, cuanto pelo perdido.
Y con la punta de los dedos se acarició las entradas; se alisó las greñas: un mechón claro le quedó entre las manos.
– Las comisuras de los labios han bajado. Ya los ojos no tienen brillo. La piel se muere. Y estas cejas, que no encajan con el resto.
(SARDUY, 1999, p.794)

Como último recurso da anulação de sua antiga identidade, Colibrí acaba com sua marca física: as negras sobrancelhas são tingidas com água oxigenada. Com novo visual, Colibrí desce as escadas batendo palmas e ordena: “– Hay que dar una buena lechada roja. Y poner lámparas. A ver si traen dos o tres muchachones del estuario, que bailen un poco, para que animen esto.” (SARDUY, 1999, p.795). Assim, deixa claro que a exploração dos jovens corpos e as danças estão permitidas em sua administração, e que,

portanto, não as considera como fatores de corrupção ou debilidade. Na hipocrisia de sua postura machista, Colibrí ainda pretende divertir-se com os shows dos jovens dançarinos, como uma vez a velha Regente se extasiou com o dele, e, assim, se transforma em uma continuação ou no duplo da velha matrona.

Nesta trama sem mulheres, é possível ver que as relações de dominação e a força do machismo se estabelecem não apenas na dicotomia masculino/feminino. As diferentes representações de sexualidade apresentadas no texto mostram que entre homens, gays ou travestis, são impostas com a mesma violência as subjugações e o poder dos mais fortes. Da mesma forma reaparecem, ainda que sob o traço da ironia e da paródia, a relação entre a sexualidade gay e a violência.

E na complexidade das figurações de gênero, diferentes identidades da sexualidade e da postura homossexual são mostradas através do protagonista e de seus coadjuvantes, assim como a censura que tenta obscurecer suas manifestações. Embora não tenha sido um manifestante das causas de gênero e homossexuais, esses temas estão presentes na obra de Sarduy, o que leva inevitavelmente a fazer questionamentos acerca das posições sociais. Como argumenta em sua tese Antônio Francisco de Andrade Júnior¹³, na comparação entre Sarduy e Nestor Perlonguer, “as propostas poéticas de Perlongher e de Sarduy não solicitam uma nova reconstrução do gênero e da sexualidade através da literatura, e sim a abertura às tensões entre a linguagem e a exterioridade, a partir das manifestações da experiência homossexual que já estavam presentes em seu tempo.” (ANDRADE JUNIOR, 2011, p.56).

Essas manifestações, no entanto, sufocadas pelos regimes repressivos, emergem na literatura para ocupar um lugar no meio social e ganham existência e visibilidade. Isto só se torna possível em um contexto de exílio, se levarmos em conta que os homossexuais foram duramente perseguidos pelo regime cubano, o que ocasionou no meio literário a ausência do nome de Severo Sarduy e outros escritores no cânone da literatura nacional do país. A homossexualidade, considerada como uma doença, precisava ser curada,

13 *Por uma comunidade desejante: Um estudo sobre Néstor Perlongher e Severo Sarduy*. Tese defendida em 2011 na Universidade Federal Fluminense (UFF).

estes indivíduos necessitavam ser “endireitados”, perder a afetação como a que demonstrava o lutador japonês de *Colibrí* e não luzirem nos textos ficcionais. Ainda que Sarduy criticasse a busca da “verdade” na trama do texto, a literatura se mostra também como espaço de significação daquilo que é silenciado na realidade extra-textual. Lugar de representação do outro, da emergência da heterogeneidade identitária e do reconhecimento da alteridade.

Como paródia dos revolucionários cubanos, *Colibrí* pode ser lido como uma crítica ao fato de que por trás de todo sentimento de ódio e perseguição existe um desejo latente que tenta ser reprimido com posturas assumidas como extremos contrários. Nesse sentido, o machismo, como todas as manifestações identitárias, apresenta contradições em seu interior. Ao negar determinada postura, se evidencia o profundo desejo de possuí-la, num jogo de complementaridade infinito, no qual depende-se daquilo que se exclui, uma vez que esta mesma postura negada exerce atração. O personagem Colibrí é, portanto, a manifestação de uma identidade ambígua e fragmentada, que finalmente absorve as características de seu objeto de negação, a Regente, expressadas no sentimento de autoridade e poder total, ao mesmo tempo em que mantém, de modo confuso e incoerente, características proibidas ao demais.

Na configuração de seus personagens, Sarduy se apropria dos estereótipos existentes neste meio cultural, porém os pensa com base na inversão. O universo gay travesti não é descrito em uma tentativa de negação das imagens propagadas socialmente, mas de afirmação e renegociação da representação identitária nacional. Mantém-se o imaginário de plumas e afetação, mas é conduzido a um território burlesco, de paródia daquilo que é considerado sério e másculo, como a revolução e o poder.

A seriedade dos personagens “padrão” das descrições do homem americano é substituída pelas figuras rejeitadas e reprimidas das “bichas”, “*queer*”, ou “maricones”. É como se o texto dissesse: Como seria se essas figuras fossem representadas, se fossem símbolo da América, se tivessem voz? E se eles mesmos, os excluídos do regime por “conduta imprópria” estivessem no poder? Ou se fossem os comandantes do Estado os verdadeiros “travestidos”? E se toda a perseguição ocultasse um desejo, uma repressão de si? E se a história fosse contada por muitas vozes? E se Cuba

fosse representada assim e não como símbolo mítico da salvação da América?

Mas e se...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como abordei no primeiro capítulo do texto, podemos relacionar a formação do cânone aos elementos identitários e à imagem cultural que uma nação pretende propagar. Baseada em muitos aspectos em um caráter ideológico, a formação do cânone seguirá um padrão semelhante, tanto no que se refere às comparações internacionais, como também no âmbito das comunidades nacionais.

A literatura é um meio cultural onde estão projetados valores, concepções a respeito de identidades e formas de entender o mundo. Podemos perceber este objeto como um dos sistemas de criação de figuras de identificação que pode servir como base para um discurso de pertencimento.

A partir disso, entende-se que apenas uma parte das obras produzidas em um local poderá ser contemplada na formação canônica. As listas dos principais autores privilegiarão aqueles que se ajustem ao modelo político e cultural adotado pelas forças intelectuais dominantes.

De acordo com o que foi abordado, é possível perceber que o contexto nacional pode, em certa medida, ter afetado o processo de divulgação das obras dos dois autores estudados. Enquanto Carpentier, alinhado às propostas políticas cubanas foi, ao que tudo indica, reconhecido e apoiado pelo regime, Severo Sarduy, por sua vez, homossexual, “desviante”, contrário aos padrões impostos pelo regime castrista, foi relegado ao silenciamento, mantido em exílio físico e cultural, que teve como consequência a não aceitação de suas obras em Cuba e o desconhecimento ou descaso em outros países.

Para além da questão da aceitação ou não de suas obras existem outras diferenças marcantes entre os autores, como é o caso, por exemplo, da noção de barroco. Carpentier, como vimos, elege o barroco por entendê-lo como a forma mais apropriada de expressão no que se refere ao hibridismo da América, múltipla, mestiça, crioula, “barroca” por natureza. Por essa razão, considera as obras dos autores do boom como barrocas, justamente porque tratam do tema americano, de seu processo de renovação histórica e social, entre outros. O barroco, assim, é entendido como uma arte vinculada aos períodos caóticos da mudança.

Na obra de Carpentier, a linguagem barroca permite a expressão de uma realidade incomum que, por seu caráter de estranheza, não poderia ser descrita de outra forma. A mistura de contextos, aparentemente contraditórios, se torna aceitável em uma expressão artística que privilegia o uso de formas inarmônicas. Do mesmo modo, a desordem causada pela necessidade de libertação cultural, propicia o surgimento de uma “nova onda barroca”, para recuperar partes da história e personagens não privilegiadas pelas narrativas colonialistas.

Ao resgatar episódios esquecidos da formação americana, Carpentier enfatiza a riqueza das tradições locais e a necessidade de valorização destas, em uma tentativa de reconfigurar os modelos de identificação do sujeito americano, antes centrados em narrativas cujos heróis eram os colonizadores e cuja forma de entendimento do mundo estava calcada nos modelos europeus. O que o autor busca é oferecer novas possibilidades identitárias que permitam aos americanos sentirem-se parte do seu meio e não apenas frutos do modelo europeu.

Para dar vazão ao seu projeto, contudo, o autor lança mão de alguns recursos que repetem, de certo modo, a oposição binária que se estabelece entre colonizador e colonizado. Embora seu objetivo seja ressaltar as “maravilhas” americanas, é ainda em relação ao colonizador que se dá a sua comparação, apenas invertendo posições e marcando de forma exaltada a superioridade das Américas.

Tanto nas conferências como no texto ficcional de Alejo Carpentier, é possível encontrar certa aproximação ao discurso nacionalista/ufanista, que apresenta identidades ancoradas em uma essência e em elementos comuns, provindos de um passado histórico glorioso ou de características genéticas, que justificariam não apenas o pertencimento, mas também a supremacia.

Como vimos em *El reino de este mundo*, é através das histórias contadas por Mackandal que os escravos se imaginam como pertencentes a uma cultura e a uma pátria. As características semelhantes entre as diversas culturas e etnias de origem dos escravos são exarcebadas, de forma que estes sintam-se unidos, desconsiderando-se ou minimizando as possíveis diferenças.

A crença na existência de uma essência imutável justifica o pertencimento e converte as características heterogêneas em elementos

secundários. Com base nestes aspectos, se torna possível na narrativa a união e a revolta contra o sistema opressor dos senhores de escravo. Da mesma forma, os sujeitos latino-americanos, uma vez identificados com as características culturais e as descrições de paisagens e situações que privilegiam o contexto local, poderiam libertar-se dos antigos padrões impostos pelo colonialismo.

Por outro lado, na obra de Sarduy, inserido em um contexto histórico posterior, de transição da modernidade para a pós-modernidade, se vê refletida a instabilidade da vida cotidiana, a noção de que as identidades são mutáveis e sempre em processo em construção, onde os indivíduos se reinventam a cada novidade trazida pela agitação e as mudanças bruscas da vida social. As representações se tornam máscaras que se traduzem em expressões momentâneas. Nada é permanente, o entorno é apenas um cenário frágil que pode mudar a qualquer momento e as certezas são postas abaixo quando o indivíduo se encontra em contextos que pedem a interpretação de um novo papel.

Ao voltar-se para a pergunta norteadora “O que é Cuba?” e por extensão “O que é a América?”, Sarduy reinventa a busca de Carpentier e resgata outras histórias, mais contemporâneas, que também são “esquecidas” por um discurso oficial. Diferentemente de Carpentier, entretanto, mostra que a “outridade” não se mostra apenas na relação Europa-América, mas que também pode formar-se no seio de uma mesma sociedade, através de silenciamentos e exclusões, marginalizando-se a diferença que, na obra de Severo Sarduy, vem à tona em um misto de ironia e paródia.

Assim, é possível perceber que dentro das comunidades contemporâneas também há exclusão e imposição de modelos, da mesma forma que ocorreu no sistema colonial. Os grupos hegemônicos determinam os modelos apropriados e ocultam aquilo que não se assemelhe aos padrões estabelecidos. Sarduy desmistifica a representação revolucionária e machista do governo cubano, mostrando que o americano também pode encontrar identificação nos travestis, nas figuras afetadas e extravagantes presentes e, ao mesmo, tempo tornadas invisíveis nas narrativas do cotidiano.

Embora também recorra a uma expressão alegórica destes personagens, o tom irônico do texto permite que seja validada sua

representação como modelo identitário, mostrando-se capaz de rir daqueles que criam determinados estereótipos e/ou figuras envoltas em preconceitos. Para tanto, recorre ao mesmo esquema de figuração, mas para inserir estas possibilidades identitárias no contexto americano ou, ainda, inverter papéis e ridicularizar a “seriedade” autoritária da dominação cultural.

E uma vez mais, é no barroco que se encontra a forma de contemplar a realidade insólita da contemporaneidade. A idéia de exagero e mau-gosto se alinha a esta forma artística, colocando em destaque a desestabilidade do mundo, o caos e o múltiplo como palavras de ordem do contexto.

A fragmentação das identidades caminha com a descentralização do cotidiano. Já não há pontos de fixidez, os contextos mudam a cada instante e somente uma arte também descentralizadora, flutuante e que abarca o excesso, as máscaras e a simulação pode refletir o quadro extraordinário da realidade americana.

Enquanto Carpentier procurava estabelecer novas versões para a história do continente, através de registros não considerados pelas narrativas tradicionais, em Sarduy as diferentes vozes falam simultaneamente. Podem simbolizar o caos cotidiano, a necessidade e a reivindicação do direito de expressão. Da mesma forma, há o roubo dos relatos, forma subversiva do sistema tradicional narrativo (e social) que possibilita a inserção de opiniões e o acréscimo de informações. São vozes que falam juntas, se contradizem e completam, formando assim o panorama representacional.

Apesar de certas divergências ideológicas, é possível notar a aproximação entre as propostas, ou ainda a evolução, ou complementação, do registro de uma visão da América pós-colonial. Tanto Carpentier como Sarduy buscam, entre outras coisas, um meio de dar voz aos sujeitos e exteriorizar a realidade que os cerca, mostrando a América pela visão do americano, com olhares que revelem novidades em relação ao já estabelecido. Novas perspectivas para o mesmo contexto.

Ainda que Carpentier privilegie a separação dos modelos europeus, enquanto Sarduy procura desconstruir o discurso de marginalização existente dentro de seu próprio país, ambos trazem novas visões e possibilidades de identificação mantendo, como merece esse quadro barroco, o caráter ficcional e “travestido” da insólita realidade americana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDRADE JÚNIOR, Antônio Francisco de. *Por uma comunidade desejante: Um estudo sobre néstor perlongher e severo sarduy*. (Tese de doutorado) Niterói: na Universidade Federal Fluminense (UFF), 2011.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003 – 1ª Edição Tradução de Renato Aguiar.

CALABRESE, Omar. Neobarroco. In____. *Cuadernos del círculo: 2. Barroco y Neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990.

CARPENTIER, Alejo. Conferencia-debate. In____. *Conferencias*. La Habana: Letras cubanas, 1987.

_____. *El reino de este mundo*. In____. *Obras completas (Vol.2)*. México: Siglo XXI Editores, 1983.

_____. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. Sobre su novelística. In____. *Conferencias*. La Habana: Letras cubanas, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno*. IN. ____ *Criterios*. La Habana, nº32, 1994, pp 171-183.

(Disponível em www.criterios.es/pdf/chiampiliteraturaneobarroca.pdf)

_____. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

_____. Introducción. In____. LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada, Literaturas Nacionais e Questionamento do Cânone. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 3, p. 67-73, 1996.

DÍAZ DE CASTRO; Francisco J. e PAYERAS GRAU, María. Alejo Carpentier: breve apunte biográfico. In____. *Alejo Carpentier – Premio de Literatura en Lengua Castellana “Miguel de Cervantes” 1977*. Barcelona: Tropos, 1988.

D’ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*.

Medellín: Editorial Universidad De Antioquia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

FREUD, Sigmund. Esboço de psicanálise. In____. *Freud*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Plumas sí: De donde son los cantantes y Cuba. In____. SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

GUERRERO, Gustavo. Introdução. In____. SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

_____. Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy. In____. SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003.

_____. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

JOSEF, Bella. *Romance Hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. 2ªed.

_____. *História da Literatura Hispano-Americana*. 2ª ed. Francisco Alves / Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro; 1982.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

_____. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. In____. *Revista Estudos Feministas*. Segundo semestre, ano/vol 9, número 002. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001, p 541-553.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2002.

MELLO, Suzy de. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOULIN CIVIL, Françoise. *Invención y epifanía del neobarroco: excesos, debordamientos, reverberaciones*. IN__ SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

ORTEGA, Julio. Severo Sarduy: escribir con colores. IN__ SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

PAZ SOLDAN, Edmundo. *Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso*. In:__ Anales de Literatura Hispanoamericana. 2008, vol 37.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *La metamorfosis del texto*. IN__ SARDUY,

Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

_____. Severo Sarduy. In____. SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

_____. Alejo Carpentier: Los pasos perdidos. In____. *Marcha*, Montevideo, N° 761, 1955, p. 23.

ROY, Joaquín (org). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Editorial Castalia, 1978.

SÁNCHEZ ROBAINA, Andrés. Barroco de la levedad. In____ *Cuadernos del círculo: 2. Barroco y Neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARDUY, Severo. *Colibrí*. In____. *Obra completa*. Colección Archivos. Madrid: ALLCA XX, 1999.

_____. Escrito sobre um cuerpo. In____. *Obra completa*. Colección Archivos. Madrid: ALLCA XX, 1999.

_____. La Simulación. In____. *Obra completa*. Colección Archivos. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SCHWARTZ, Jorge. Com Severo Sarduy em Río de Janeiro. In____. SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

TORRES FIERRO, Danubio. *Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant*. In____. SARDUY, Severo. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In__SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e Diferença – A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.