

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

RAQUEL WEBER

PÓS-MODERNISMO E REGIONALIDADE NO ROMANCE *GLAUCHA*

Caxias do Sul
agosto de 2009

RAQUEL WEBER

PÓS-MODERNISMO E REGIONALIDADE NO ROMANCE *GLAUCHA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof^ª. Dra. Lisana Teresinha Bertussi

Caxias do Sul
agosto de 2009

AGRADECIMENTOS

À orientadora Lisana Bertussi, por acreditar desde o início na aventura que trilhamos juntas. Aos professores do Mestrado pela ajuda constante na construção do conhecimento. Aos colegas queridos com quem compartilhei este período tão rico de minha vida, especialmente à Aline, grande amiga e companheira. Aos colegas de trabalho, cujo apoio foi fundamental. Aos meus pais pelo constante incentivo e compreensão. Ao Fábio pelo amor e cumplicidade.

Para minha avó Ilse, voz calada que agora fala.

Rien de plus original, rien de plus *soi* que de
se nourrir des autres. Mais il faut les digérer.
Le lion est fait de mouton assimilé.*

(Paul Valéry)

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

RESUMO

Este estudo tem como objetivo investigar aspectos do fenômeno pós-modernista na literatura por meio da análise do romance *Glaucha*, de Paulo Ribeiro. Discute-se o contexto que permitiu o surgimento dessa tendência contemporânea, explorando sua condição de continuidade e ruptura em relação ao movimento que a antecedeu, o modernismo. Juntamente com a análise do romance, são exploradas as características atribuídas à tendência pós-modernista, ressaltando-se a forte presença da intertextualidade e da paródia. Estuda-se, também, sua relação com conceitos de cultura e de identidade regional, propondo-se a presença da regionalidade como característica constituidora do discurso pós-modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernismo. Literatura. *Glaucha*. Regionalidade.

ABSTRACT

This study intends to investigate the postmodernist phenomenon's aspects in literature through the analysis of the novel *Glaucha*, by Paulo Ribeiro. It is argued the context that allowed the appearing of this contemporary trend, exploring its condition of continuity and rupture in relation to the movement that preceded it, modernism. The characteristics attributed to the postmodernist trend are explored with the analysis of the novel, standing out the strong presence of the intertextuality and the parody. It is studied also its relation with culture and regional identity concepts, considering the presence of the regionality as a constitutive characteristic of the postmodernist speech.

KEYWORDS: Postmodernism. Literature. *Glaucha*. Regionality.

SUMÁRIO

<u>1 INTRODUÇÃO</u>	<u>8</u>
<u>2 A CONTEMPORANEIDADE E O PÓS-MODERNISMO</u>	<u>11</u>
2.1 O modernismo: breves notícias para situar o pós-modernismo	13
2.2 O pós-modernismo	18
2.2.1 Contexto e razões históricas	19
2.2.2 Breve caracterização da arte pós-modernista	23
<u>3 O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA E EM GLAUCHA</u>	<u>27</u>
3.1 Alguns aspectos da poética pós-modernista	28
3.1.1 O grande labirinto: o romance pós-modernista	31
3.1.1.1 A estrutura labiríntica: narrativa não-linear, fragmentação espaço-temporal, fluxo de pensamento	34
3.1.1.2 O narrador polifônico	35
3.1.2 A experimentação de linguagem	40
3.1.2.1 A mescla de suportes	42
3.1.2.2 A experimentação de linguagem	42
3.1.3 O leitor como figura ativa na construção do significado da obra	48
3.1.4 A metaficção historiográfica	51
3.1.4.1 Aspectos metaficcionais em Glaucha	53
3.2 A intertextualidade através da paródia	60
3.2.1 Breves intertextos sobre intertextualidade	60
3.2.2 A paródia como postura crítica no pós-modernismo e em Glaucha	68
<u>4 REGIONALIDADE E PÓS-MODERNISMO EM GLAUCHA</u>	<u>80</u>
4.1 Cultura(s)	81
4.2 Identidade	84
4.2.1 Região e identidade regional	88
4.2.2 O entre-lugar do discurso latino-americano	91
4.3 Regionalidade	94
4.3.1 A relação entre regionalidade e pós-modernismo: a presença ex-cêntrica	97
<u>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>112</u>
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>116</u>

1 INTRODUÇÃO

O estudo e a caracterização do que se pode chamar literatura contemporânea desperta muitas controvérsias, o que é compreensível, considerando-se a dificuldade de chegar a conclusões acerca de tendências que estão em desenvolvimento, visto que não há ainda

suficiente distanciamento para uma leitura objetiva. Alguma clareza acerca dos aspectos daquilo que diversos autores vêm denominando pós-modernidade será alcançada, muito provavelmente, somente com o tempo.

No entanto, torna-se difícil não perceber que o pensamento humano tem passado por uma revolução nos últimos tempos. O desenvolvimento da capacidade criativa do homem alcança níveis inimagináveis. Basta lembrar um passado não muito remoto, em que uma ferramenta de pedra polida se manteve como tecnologia de ponta durante milhares de anos, enquanto, hoje, um aparelho celular se torna obsoleto em questão de meses. Esse avanço vertiginoso da tecnologia influencia as relações sociais, que passam por importantes modificações. O processo de globalização cria novas concepções de tempo e espaço ao reduzir distâncias e colocar à disposição uma enorme quantidade de informações, antes mais restritas ou até inexistentes.

Todas essas transformações pelas quais vem passando a humanidade, para muitos autores, parecem anunciar a chegada de um novo momento: o fim da modernidade. No entanto, muitos outros afirmam estarmos ainda em uma de suas fases. Nota-se que não há consonância entre aqueles que pensam sua própria época, e qualquer acordo terá que esperar ainda algum tempo para acontecer. No entanto, nas tendências estéticas, pode-se observar a presença de algo que se diferencia do momento que o antecedeu, ao aliar ruptura e continuidade e que, talvez, anuncie um outro período da experiência humana: o pós-modernismo.

Tendo em vista toda essa discussão, torna-se importante ressaltar que, neste trabalho, uma inquirição mais ampla acerca da modernidade e da pós-modernidade será deixada à parte – tanto quanto possível – voltando-se este estudo para a tendência artística pós-modernista, que teve início na arquitetura e que se manifestou em outras formas de arte, inclusive na literatura, foco neste estudo.

Com o auxílio da proposta da teórica Linda Hutcheon, que reúne teoria e prática em seus estudos, serão analisados aspectos do pós-modernismo literário, observando-os através do *corpus* de exame deste trabalho, o romance *Glaucha*, obra literária sul-rio-grandense, escrita por Paulo Ribeiro e publicada em 1989, e que pode ser considerada um texto pós-modernista. Nessa narrativa, a protagonista, de cujo nome deriva o título da obra, conta suas “estórias”. Ela é prostituta, imigrante de Bom Jesus e “ganha a vida” nos submundos da cidade de Porto Alegre.

Este estudo pretende, além de examinar a presença de traços pós-modernistas nessa obra, estabelecer um vínculo entre o sentimento de pertencimento a uma cultura regional,

presente no romance, por meio da personagem e de sua relação com a cidade natal, e o pós-modernismo. Nesta investigação, ressalta-se o conceito de regionalidade, inserindo-o entre as características do discurso pós-modernista.

Não se tem conhecimento de que o romance *Glaucha* tenha sido objeto de estudos acadêmicos até o presente momento, tornando-se esta a primeira investigação mais ampla da obra. Acredita-se que a reflexão pretendida colabora para a discussão sobre o romance contemporâneo e para ressaltar a importância da leitura e interpretação da recente produção literária, sintonizada à sua época, oferecendo alguns elementos para auxiliar na compreensão de uma tendência artística ainda em desenvolvimento. Torna-se, pois, pertinente este estudo e adequada esta investigação às linhas de pesquisa do programa de *Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade* da Universidade de Caxias do Sul.

Na primeira parte do trabalho, são examinados aspectos da contemporaneidade em relação ao pós-modernismo, desde seu surgimento na arquitetura, até atingir as artes em geral. É traçado o contexto histórico que permitiu seu desenvolvimento. Ressaltam-se pontos de oposição e de ligação do pós-modernismo, em relação ao movimento que o antecedeu e que, de certa forma, permitiu seu surgimento, o modernismo. A tentativa de um esboço de caracterização da arte pós-modernista complementa essa parte.

Na segunda etapa do trabalho, investigam-se particularmente as características do pós-modernismo na literatura, juntamente com a explicitação desses aspectos no romance *Glaucha*. É traçada, então, uma poética pós-modernista, quando são analisados alguns elementos constituintes desse discurso, como: a estrutura labiríntica do romance, ao adotar a narrativa não linear; a fragmentação espaço-temporal e a utilização do fluxo de pensamento; a presença do narrador polifônico; a experimentação de linguagem; a utilização da mescla de suportes; a nova posição do leitor como figura ativa na construção do significado da obra; o rompimento da fronteira entre real e ficção através da metaficção historiográfica; e, também, a relevância da intertextualidade por meio da paródia.

O terceiro momento do estudo consiste em retomar os conceitos de cultura, identidade, região e identidade regional e pensá-los em suas configurações contemporâneas. Dentro dessa perspectiva, é investigado também o conceito do *entre-lugar* do discurso latino-americano, discutindo-se a produção de uma literatura própria frente às influências dos colonizadores, em que também pode ser situada a literatura brasileira. Explora-se, então, o conceito de regionalidade para se propor sua configuração dentro do romance *Glaucha*.

Além disso, seguindo esse viés, é ressaltada a presença daqueles que Hutcheon chama *ex-cêntricos*: os grupos que historicamente ficaram à margem, fora do centro, como as

mulheres, os *gays*, as chamadas minorias que não tiveram voz nas artes e que, agora, ocupam lugar de destaque no pós-modernismo.

Pretende-se, então, estabelecer uma relação entre a referência regional e a presença dos *ex-cêntricos* no pós-modernismo. O apelo ao local pode ser considerado um traço *ex-cêntrico* e, neste trabalho, tenta-se propor que a regionalidade, aspecto cultural que vai muito além de um regionalismo limitador, configura uma visão de mundo que ultrapassa o aspecto geográfico, construindo uma identidade, um sentimento de pertencimento à cultura de uma região. Investiga-se, ainda, se, através dessa regionalidade, é possível atingir o universal ao compartilhar-se um sentimento de contemporaneidade.

Em síntese, o trabalho pretende colaborar para a maior compreensão da literatura sul-rio-grandense, inserida no contexto pós-modernista, na medida em que explora uma obra que contempla aspectos dessa tendência literária, cujos estudos no meio acadêmico carecem de contribuições para a construção de conceitos e sua aplicação. Faz, também, uma busca de explicitações acerca do vínculo entre o pós-modernismo e uma das características fundamentais dos estudos culturais contemporâneos – a ênfase dada ao local, ao regional – e suas relações e negociações com as esferas nacionais, continentais e mundiais.

Apesar de não pretender explorar a existência ou não de uma pós-modernidade, este trabalho, ao estudar o pós-modernismo na literatura, colabora também para a compreensão de uma parte do fenômeno contemporâneo, adicionando uma contribuição à construção do conhecimento acerca de nossa própria época.

2 A CONTEMPORANEIDADE E O PÓS-MODERNISMO

Os termos *modernidade*, *pós-modernidade*, *modernismo*, *pós-modernismo*, *moderno* e *pós-moderno* e sua teorização são alvo de grande discordância entre os teóricos. Hutcheon afirma que “[...] invariavelmente, o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ – um enorme palavrão de três letras” (1991, p. 36). Para ela, esse prefixo assinala uma relação de

dependência e independência contraditórias do movimento em relação àquilo que o precedeu e que tornou possível sua existência, ou seja, o modernismo.

Apesar deste trabalho não se propor à análise do fenômeno pós-moderno como um todo, a chamada pós-modernidade, que abrange o gigantesco âmbito da cultura em todos os seus aspectos, é importante relacionar alguns traços característicos da época em que se desenvolve a estética pós-modernista, mesmo porque estão indiscutivelmente vinculadas.

Tanto a época atual, a contemporaneidade, como suas expressões artísticas, são de uma complexidade, de uma proximidade temporal e de um caráter paradoxal que impedem uma visão clara acerca de seus limites e denominações. Coelho adota o termo pós-modernidade e vincula-o ao *pós-industrial*, referindo-se à sociedade de produção de massa, ao uso da tecnologia, do automóvel, da televisão. Afirma o autor:

[...] a pós-modernidade genericamente entendida teria início com o final da Segunda Guerra Mundial, que marca o começo da era da TV, dos tempos da saúde pós-penicilina [...], quando ninguém mais morre do flagelo moderno, a gripe [...]; os tempos de uma reconstrução física, arquitetural, ambiental, do Velho Mundo destruído pela guerra [...] (2005, p. 56).

O teórico compreende que “[...] o conceito de pós-modernidade designaria a condição geral da cultura nas sociedades do Primeiro Mundo após as transformações porque passaram a ciência, as artes e a literatura desde o final do século passado”. (COELHO, 2005, p. 57). Esse seria, no seu entender, um fenômeno das sociedades de “Primeiro Mundo”, pois as demais não estariam no mesmo patamar de transformações histórico-sociais para experimentar a pós-modernidade em todos os campos. Nisso, reside a dificuldade de se entender o termo *pós-modernidade* como sinônimo de contemporaneidade.

O autor percebe que uma maneira eficaz de se compreender a essência do fenômeno pós-moderno é através da observação das expressões artísticas. Coelho ressalta a possibilidade de se definir a pós-modernidade “[...] por alguma coisa de específico que só se pode encontrar no campo da produção cultural propriamente dita e na área da estética”. (2005, p. 56). Faz essa afirmação em relação à posição de que a pós-modernidade só seria verificável em todos os campos em sociedades mais “avançadas”. Portanto, pode-se inferir que, apesar de não experimentarem as mesmas condições em âmbito sócio-econômico, as sociedades possam compartilhar o sentimento de sua época por meio das artes.

Dessa forma, torna-se pertinente investigar este fenômeno estético que adquire certa autonomia em relação às diferenças econômicas e estruturais. Coelho exemplifica sua concepção chamando a atenção para a existência de um Glauber Rocha *pós-moderno* em um país *pré-moderno* em muitos sentidos. Para o autor,

isso significa que tentar encontrar no universo estético, enquanto relativamente autônomo, o elemento específico para a definição da pós-modernidade é um procedimento adequado, capaz de prestar contas da multiplicidade de aspectos da vida contemporânea, que é pluri e não unidimensional. (2005, p. 57).

Acompanhando esse pensamento, embora este trabalho não pretenda englobar o fenômeno pós-moderno em geral, como já se afirmou, e sim focalizar mais especificamente as manifestações estéticas que serão chamadas aqui pós-modernistas, será possível, então, aproximar-se de alguns aspectos da controversa pós-modernidade. Para isso, torna-se importante iniciar o estudo pela investigação de aspectos do movimento que permitiu o surgimento da estética pós-modernista: o modernismo.

2.1 O modernismo: breves notícias para situar o pós-modernismo

O modernismo emergiu como “[...] um estilo estético que não traz a marca da uniformidade”. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 27). Os limites cronológicos são discutidos e objetos de divergências, mas pode-se considerar que seu desenvolvimento ocorreu nas primeiras décadas do século XX. Os avanços técnico-científicos, o processo burguês-industrial, as mudanças da sociedade em meio ao grande número de inovações apresentadas, tudo isso vinculado às grandes guerras, foi o germe de uma efervescência de novas idéias artísticas que surgiram e traduziram esse período.

O movimento nasceu em meio às mudanças radicais de um período que foi marcado, segundo Appignanesi (1997, p. 13), pela criação e utilização das novas tecnologias como os motores de combustão interna, a eletricidade, o petróleo, o automóvel, o avião, o telefone, a máquina de escrever, o telex, a produção de materiais sintéticos pela indústria química, (plásticos), os novos materiais de engenharia (o cimento). Nos meios de comunicação, houve o crescimento da publicidade e dos jornais de grande circulação, o gramofone, o telégrafo, o cinema, o rádio; na ciência, surgiram os estudos da genética, Freud e a psicanálise, a radioatividade, o átomo, a teoria quântica, a relatividade de Einstein.

Todas essas mudanças transformaram radicalmente a vida e o pensamento humano, moldando a identidade do indivíduo moderno. No entanto, para melhor compreender a representação estética desse período, é preciso retroceder e investigar alguns traços do chamado *projeto de modernidade* (conceito tão abrangente quanto a já comentada pós-

modernidade), cujas bases estão no Iluminismo e que recobriu os últimos três séculos da cultura ocidental de base europeia. Observando-se algumas características desse projeto estético-ideológico, pode-se notar como o modernismo foi configurado e como o pós-modernismo opõe-se a algumas delas.

Coelho (2005) traça um breve panorama do projeto moderno, que herdou o desejo iluminista de esclarecer, iluminar, a si mesmo e ao próximo, e promover a cultura para a formação do bom gosto. Dessa forma, o início desse projeto está vinculado à separação de campos que antes eram unidos: cria-se a importante distinção entre política, religião, ciência, moral e arte. Nesse momento, prega-se a autonomia da arte, a “arte pela arte”, livre de vínculos exteriores, principalmente religiosos. Dá-se, também, a substituição de uma unicidade estética pela multiplicidade de expressão, em reação ao estilo dominante. A própria relação moderna com a tradição é conflituosa, pois se lidava com

[...] a herança cultural do passado, essa “herança esmagadora” diante da qual a modernidade manifesta sua ansiedade. Aqui, sim haverá um certo repúdio por parte da modernidade, visível, entre outras coisas, no combate aos museus manifestado por várias correntes modernistas [...] “é preciso queimar os museus”, diziam uns e outros. (COELHO, 2005, p. 51).

Na arte, valoriza-se a subjetividade, ou seja, “[...] todos os elementos da criação serão buscados dentro dos recursos e das inclinações singulares do criador”. (COELHO, 2005, p. 40). A opção estética do artista deveria ser definida por ele próprio, como seu próprio juiz, escolhendo o que e como fazer: “o singular predomina sobre o coletivo e aspira tornar-se universal.” (COELHO, 2005, p. 41). O artista torna-se, assim, um herói nessa busca da subjetividade, recolhendo sua temática no cotidiano e abraçando a tradição da ruptura: a norma é não haver normas. Aliado a isso, a linguagem torna-se questão nuclear, com obras auto-reflexivas, que aludem constantemente à sua especificidade, a seu código de representação, ao adotarem-se as funções metalingüísticas, em que a obra fala sobre ela mesma.

Além das idéias iluministas que pautaram a modernidade e refletiram também sobre o modernismo, para Hutcheon, a base modernista é definida por meio do que ela considera as palavras-chave do humanismo liberal: “[...] autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem”. (1991, p. 84). Esses preceitos seriam questionados pelo discurso pós-modernista, como será visto mais adiante.

No modernismo, vários movimentos surgiram interessados em uma nova interpretação da realidade, movimentos que causaram rupturas no modo de produzir e compreender a arte e

que perduram até hoje. Helena lembra que as vanguardas foram movimentos “[...] radicais que alteraram os rumos da literatura e das demais artes. O *Futurismo* (1909), o *Expressionismo* (1910), o *Cubismo* (1913), o *Dadaísmo* (1916) e o *Surrealismo* (1924) foram os principais resultados dessa atitude artística e cultural de contestação de um mundo em crise”. (2003, p. 6). Proença Filho faz uma sucinta reflexão sobre as características de cada movimento. Observe-se:

Os futuristas propõem a assunção estética das conquistas do progresso e pregam a abolição radical do passado, com todos os seus valores; os representantes do Cubismo entendem que a verdade deve ser procurada na realidade pensada e não na realidade aparente e valorizam o humor [...]; os textos expressionistas deixam depreender notas de solidariedade universal, posições antibelicistas [...]; os propugnadores do Dadaísmo [...] radicalizam a posição demolidora de todos os valores e sistemas, e entendem a arte como libertação suprema, embora não deva ser considerada coisa séria; os surrealistas opõem-se “à odiosa realidade” da qual buscam fugir pelo imaginário e defendem, como acentua Franco Fortini, a promoção de uma humanidade em que não haja distinções entre razão e desejo, prazer e trabalho. (1988, p. 30).

Essas transformações nas representações artísticas constituem um marco importante no processo de mudanças pelas quais a mentalidade ocidental vem passando até os dias atuais.

Note-se:

Apesar de suas grandes diferenças, todos estes movimentos tiveram em comum o questionamento da herança cultural recebida. É verdade que alguns deles se ativeram mais em ressaltar o caráter guerreiro e destruidor da tarefa que pretendiam realizar diante da velha ordem que começava a ruir, enquanto outros ressaltavam também o necessário aspecto construtivo de sua empresa. Mas todos estavam de acordo com o fato de que se revelavam falidos os moldes acadêmicos e conservadores de uma arte envelhecida e cristalizada. Neste sentido, os “ismos” do século XX vão intensificar, até os limites extremos, um processo que já estava em curso desde o século XIX, fosse nas correntes subterrâneas e revolucionárias do Romantismo, fosse nos experimentos do Simbolismo ou, até, no amálgama de estilos que caracterizou a *belle époque*. (HELENA, 2003, p. 6).

As influências das vanguardas européias acabaram sendo absorvidas pelos escritores brasileiros que, à época, viajaram à Europa e trouxeram consigo novas idéias. No entanto, sua adaptação à realidade do país perpassa um dos temas que, segundo Helena (2003, p. 10), relaciona as vanguardas ao nosso modernismo: o nacionalismo, aqui entendido como discussão da dependência brasileira em relação às matrizes européias.

A aceitação ou rejeição da importação das idéias e renovações vanguardistas e sua adequação à realidade brasileira não foi um processo fácil. Se, por um lado, a sociedade como um todo não absorvia os modernistas, não gostava de seus experimentos, por outro, os

escritores desejavam adaptar essas novas formas de fazer artístico e de visão de mundo à brasilidade.

O marco do modernismo brasileiro foi a realização da *Semana de Arte Moderna* em 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Conforme Helena (2003, p. 46), esses dias foram o estopim do processo que se consolidou depois, mediante a publicação de manifestos, revistas e obras que difundiriam os princípios fundamentais do modernismo brasileiro: a renovação estética permanente, através do aproveitamento dos princípios da vanguarda, com “deglutição” e adaptação ao panorama brasileiro; a revisão da *história pátria*, relida agora do ângulo do colonizado; a revitalização do falar brasileiro coloquial e regional; o questionamento dos temas do nacionalismo, considerando-se a nossa formação fragmentada, fruto de nosso hibridismo cultural.

No contexto histórico desse período, a República Velha experimentava o crescimento da burguesia industrial e, conseqüentemente, das metrópoles urbanas, o que inclui na luta pelo poder, além dos produtores de café e leite, a nova classe média em ascensão. O Brasil se via dividido entre o rural e o urbano. Os imigrantes europeus traziam experiências de lutas de classes, articulando o operariado. Uma grande metrópole, como São Paulo, tornava-se arlequinal, uma colcha de retalhos efervescente, que servia de material temático para o movimento.

Essa primeira fase, chamada *fase heróica*, apresentou ao público e chamou a atenção da imprensa para os três princípios do movimento brasileiro, segundo Mário de Andrade: “[...] o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. (HELENA, 2003, p. 47). A proposta era estar integrado ao mundo, às novas idéias e correntes e, ao mesmo tempo, pensar sua posição como brasileiros, detentores de uma voz própria, de uma identidade nacional. Aí reside o germe de uma das características mais marcantes nos estudos culturais contemporâneos e que será vista mais adiante: a volta ao local.

Esse período de 1922 a 1930 foi o mais radical do movimento em que artistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, entre vários outros, iniciaram o rompimento com as estruturas do passado. Para Teles, a *Semana de arte moderna* representou “[...] um duplo vértice histórico; convergência de idéias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias européias [...]; e também ponto de partida para as conquistas expressionais da literatura brasileira neste século”. (2002, p. 277).

O autor resume a contribuição da revolução literária de 1922 em dois aspectos: “[...] abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, a linguagem; ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional, [...] elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário [...]” (TELES, 2002, p. 277).

Tudo isso foi proposto mediante diversas correntes, por vezes opostas, que publicaram revistas de vanguarda. Dentre as mais importantes estão *Klaxon* (São Paulo), revista de programação visual arrojada e primeiro periódico modernista; *Estética* (Rio de Janeiro); *A Revista* (Minas Gerais); *Verde* (MG); *Festa* (RJ); *Terra Roxa e outras Terras* (SP) e a *Revista da Antropofagia* (SP). Essas publicações-manifestos ajudaram a imprimir as modificações propostas pelo movimento na produção literária.

Para Bosi, as mudanças e inovações de linguagem se estenderam desde a pontuação até estruturas lexicais, fônicas e sintáticas. O autor exemplifica:

[...] um poema de *Paulicéia Desvairada* ou um trecho de prosa das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, um passo qualquer extraído de *Macunaíma* ou um conto ítalo-paulista de Antônio de Alcântara Machado nos dão de chofre a impressão de algo novo em relação a toda a literatura anterior a 22: eles ferem a intimidade da expressão artística, a corrente dos significantes. (2004, p. 345).

Passado o impacto dessa primeira fase modernista, o movimento evoluiu e seguiu novos rumos. Helena observa:

Se na fase heróica distingue-se o comportamento de implantação, agressividade, experimentação arrojada de novas formas artísticas e são lançadas as bases de uma discussão da dependência cultural e do nacionalismo, a fase posterior a 1930 se caracteriza por uma ênfase nos conteúdos de base social, com menor preocupação pelo impacto experimental, realimentando-se o nacionalismo como um embate entre o regionalismo e o universalismo. (2003, p. 43).

Fazendo uma revisão crítica sobre a primeira fase do movimento no Brasil, Bosi afirma que “a poesia, a ficção, a crítica saíram inteiramente renovadas do modernismo”. (2004, p. 383). No entanto, teria faltado aos modernistas da primeira fase, na visão de Mário de Andrade, um interesse maior pela realidade contemporânea, o que viria a acontecer na etapa seguinte do movimento, o chamado modernismo de 30. Bosi considera que “somos contemporâneos à realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 30”. (2004, p. 383).

Muito, na geração de 30, permaneceu daqueles primeiros modernistas. Na poesia, o roteiro de libertação estética. Na prosa, a linguagem oral, os brasileirismos e regionalismos

léxicos e sintáticos. Há uma relação de permanência e superação nessas duas fases do modernismo brasileiro, pois se acrescenta um interesse maior pelos problemas da realidade social brasileira.

De 30 a 45, prevaleceram a ficção regionalista, o ensaísmo social, o aprofundamento da lírica moderna, o romance introspectivo e a poesia universalizante, metafísica, hermética desenvolvidos por autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Erico Verissimo, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meireles, entre outros.

De 50 a 55, a ideologia foi a do desenvolvimento, do nacionalismo esquerdista. Nessa fase, segundo Bosi, “renova-se, simultaneamente, o gosto da arte regional e popular, fenômeno paralelo a certas idéias-força dos românticos e dos modernistas que, no afã de redescobrirem o Brasil, também se haviam dado à pesquisa e ao tratamento estético do folclore”. (2004, p. 386-387). O autor ressalta também a atenção dada à cultura popular como detentora de um *potencial revolucionário* em meio ao contexto político da época.

No romance, havia a preocupação de traçar uma visão crítica das relações sociais. Bosi ressalta: “socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance *empenhado* desses anos fecundos para a prosa narrativa”. (2004, p. 389). Outra característica da literatura daquele período é a mescla dos planos lírico, narrativo, crítico, dramático com a intenção de alcançar uma escritura que abarcasse a multiplicidade da vida moderna. Elemento esse que, note-se, já estava implícito na primeira fase modernista.

Surge, então, a poesia concreta, o novo romance, e “[...] novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim, por uma retomada do naturalismo bastante funcional no plano da narração – documento que então prevaleceria”. (BOSI, 2004, p. 389). Figuram, nessa fase, obras que trazem a visão crítica das relações sociais e o engajamento do autor, e que já anunciavam, em parte, uma nova tendência: o pós-modernismo.

2.2 O pós-modernismo

Hutcheon considera que uma das contradições do pós-modernismo é “[...] poder, ao mesmo tempo, incorporar autoconscientemente e, com a mesma autoconsciência, contestar esse modernismo do qual se origina e ao qual deve até sua existência vocabular” (1991,

p. 77). O pós-modernismo, na visão da autora, incorpora o modernismo, contestando sua postura ao mesmo tempo. Isso acontece na oposição a alguns aspectos modernistas, como:

[...] seu conceito sobre a autonomia da arte e a deliberada separação entre arte e vida; sua expressão da subjetividade individual; seu status adverso em face da cultura de massa e da vida burguesa. Porém, por outro lado, o pós-moderno¹ também se desenvolveu nitidamente a partir de outras estratégias modernistas: sua experimentação auto-reflexiva, suas ambigüidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica. (HUTCHEON, 1991, p. 67).

A rejeição do modernismo em relação ao passado em nome do futuro, por exemplo, não figura no pós-modernismo, que, sem saudosismo, recupera criticamente o passado, utilizando a paródia para fazer esse resgate. Justamente por isso, por ser uma tendência estética que absorve idéias modernistas e, ao mesmo tempo, questiona-as, o pós-modernismo adquire um expressivo caráter contraditório.

Nas artes, que quase sempre renunciaram a vinda de novas relações culturais, pode-se observar um pós-modernismo já existente e ainda em formação. Eis a face inconfundível dessa tendência: o caráter paradoxal de um processo artístico que deriva de outro e que, ao mesmo tempo, anuncia o surgimento de algo novo.

Segundo Hutcheon, o termo não pode ser sinônimo de contemporâneo, mesmo porque considera esse fenômeno cultural como observável basicamente na Europa e nas Américas do Norte e Sul. O que a autora entende por pós-modernismo é “[...] uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, [...] é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”. (1991, p. 20).

Será visto, a seguir, como surgiu essa nova tendência estética, que pode ser considerada em vários aspectos modernista e, em outros tantos, antimodernista. E que, também, liberta-se para se tornar original nas formas de expressão de sua visão de mundo, refletindo um sentimento contemporâneo.

2.2.1 Contexto e razões históricas

O notável progresso científico e tecnológico experimentado nos tempos modernos, quando se atingiu um “[...] domínio transformador da natureza sequer imaginado naquele momento histórico” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 17), desenvolveu um tipo de sociedade

¹ A autora utiliza o termo “pós-moderno” no sentido de “pós-modernismo”, referindo-se à tendência artística.

dominada pela máquina, de base racional e “[...] marcada pelo desenvolvimento autônomo da ciência, da moral e da arte”. (1988, p. 19).

No entanto, o mundo se transformava à medida que *o projeto de modernidade* não era concretizado, pois com as guerras mundiais e as mudanças acarretadas, muitas crenças desse projeto simplesmente perderam a razão de ser, e surgiria um novo modo de viver, uma nova etapa cultural e de expressão artística. A chamada crise da modernidade trouxe, dessa forma, um sentimento de vazio existencial ao homem, que se viu “[...] cada vez mais desindividualizando-se e fragmentando-se” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 21) em meio à burocratização e racionalismo vigentes. Observe-se:

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural. (SANTOS, 1987, p. 8).

A tendência se vincula à era da alta-tecnologia, da velocidade nas telecomunicações, da saturação de serviços, das informações e diversões, pelo surgimento da televisão, juntamente com a publicidade, trazendo a idéia do simulacro (em que se lida mais com signos do que com objetos concretos) e também do consumo. Segundo Santos (1987, p. 27), o ambiente do início desse período é povoado pela cibernética, robótica industrial, biologia molecular, tecnologia de alimentos, terapias psicológicas, *walkman*, *videogame*, videocassete, televisão a cabo, entre outros elementos.

As mudanças tornaram-se vertiginosamente aceleradas, percorrendo desde a corrida espacial televisionada até as guerras transmitidas em tempo real, a popularização dos telefones até celulares multifuncionais, agregando em um único aparelho câmera digital, computador, rádio, televisor entre outras novas funções que surgem a cada dia, dos imensos computadores ao *microchip*, deste, à nanotecnologia. Vive-se a era da informática, da rede mundial que conecta lugares diversos do planeta por meio dos computadores domésticos. Presencia-se a evolução dos estudos genéticos, com experiências de clonagem, com o desenvolvimento dos transgênicos e a utilização de células-tronco.

Houve enorme intensificação das mudanças que iniciaram no período moderno e que trouxeram consigo uma nova compreensão do tempo e do espaço. O tempo parece fluir cada

vez mais rápido, escapando ao sujeito contemporâneo, e as distâncias, ora intransponíveis, diminuem, diluídas em um mundo globalizado. Para Eagleton,

“pós-moderno” quer dizer, aproximadamente, o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito de verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade. (EAGLETON, 2005, p. 27).

A crise sofrida pelo sujeito moderno é vista também como resultado do fim da crença nas metanarrativas. Lyotard (1987, p. 31) observa que a modernidade é o momento das grandes narrativas, que apresentavam a idéia da emancipação progressiva da razão e da liberdade; da emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho; do enriquecimento da humanidade através dos progressos da tecnologia capitalista. Segundo ele,

essas narrativas não são mitos no sentido de fábulas (nem sequer a narrativa cristã). É certo que, como os mitos, têm o fim de legitimar instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar. Mas, diversamente dos mitos, não procuram essa legitimidade num ato original fundador, mas num futuro que deverá efetuar-se, ou seja, numa Idéia a realizar. Esta idéia (de liberdade, de “luz”, de socialismo, etc.) tem um valor legitimante porque é universal. Orienta todas as realidades humanas. Dá à modernidade o seu modo característico: o *projeto*, esse projeto que Habermas diz que permaneceu inacabado, e que deve ser retomado, renovado. (LYOTARD, 1987, p. 32).

Lyotard afirma que as grandes filosofias da história seriam as narrativas que tentaram ordenar os acontecimentos, como o Cristianismo, o Marxismo e o Capitalismo. Todas com o intuito de atingir a emancipação, a liberdade universal, a “absolvição” da humanidade em geral, um dos objetivos do *projeto da modernidade*, já comentado rapidamente. No entanto, o que aconteceu após as duas grandes guerras soterrou essas idéias, o homem não mais acreditava que o progresso ou as grandes ideologias pudessem emancipar e salvar a humanidade. Daí, um sentimento de desilusão.

O teórico observa que essas novas configurações acarretaram uma mudança na legitimação do saber. Na sociedade e na cultura contemporâneas, a questão se coloca em outros termos. Como o grande relato perdeu sua credibilidade, não se acredita mais que o saber tenha validade por si, ou seja, para o engrandecimento da humanidade, para atingir a emancipação. Agora, ressalta o autor, o saber só se legitima por meio das técnicas que obedecem ao princípio da otimização das performances. Não é valorizado nem o justo nem o verdadeiro, mas o eficiente. Afirma:

O Estado e/ou a empresa abandona o relato de legitimação idealista ou humanista para justificar a nova disputa: no discurso dos financiadores de hoje, a única disputa confiável é o poder. Não se compram cientistas, técnicos e aparelhos para saber a verdade, mas para aumentar o poder. (LYOTARD, 2006, p. 83).

Santos define como sendo o “projeto iluminista da modernidade: o desenvolvimento material e moral do homem pelo conhecimento”. (1997, p. 22). Na observação de Lyotard, esse conhecimento não é mais essencial para a humanidade a não ser que esteja diretamente vinculado ao lucro, ao dinheiro, ao poder. Isso resulta em um esvaziamento dos conceitos, pois “[...] num universo em que ter sucesso é ganhar tempo, pensar tem apenas um defeito, mas esse é incorrigível: faz perder tempo”. (LYOTARD, 1987, p. 49).

Nessa época de contradições, de desilusão frente ao fracasso do *projeto de modernidade*, surge uma estética que parece refletir esse contexto e, ao mesmo tempo, propor-lhe uma alternativa criativa. Coelho localiza essa nova estética a partir dos anos 60. O termo foi utilizado por críticos ingleses e norte-americanos em relação à arquitetura, de onde o pós-modernismo “[...] saiu para alastrar-se pelas demais artes”. (2005, p. 57). Um dos primeiros críticos a utilizar o termo foi Charles Jencks, norte-americano, em 1977, em *The language of post-modern architecture*. Mas outros já o haviam utilizado anteriormente, como Joseph Hudnut em 1949, com o artigo *The pos-modern house*, e Nikolaus Pevsner em *Architecture in our time, the anti-pioneers* em 1966.

A arquitetura pós-modernista surgiu em oposição ao que pregava a arquitetura modernista, de base racionalista e funcionalista. Essa nova condição estética propunha “[...] um reencontro com formas arquiteturais presentes na memória coletiva dos povos, formas retiradas da linguagem histórica da arquitetura, mas não tais quais e, sim, retrabalhadas, reinterpretadas”. (COELHO, 2005, p. 62).

Essa nova tendência defendia a arquitetura não apenas como funcional, obediente ao mito moderno da ciência e tecnologia, mas como celebração, como monumento. No lugar da postulação de uma forma internacional de criação, com a padronização do uso funcional da linha reta, a arquitetura pós-modernista voltou seu olhar para as formas locais, as especificidades, as diversidades. Negou também a obsessão pelo novo, admitindo o “[...] recurso ao estoque cultural encontrável na história” (2005, p. 62), ou seja, todos os códigos anteriores poderiam ser citados em uma mesma edificação.

Figuram na arquitetura pós-modernista “[...] ecletismo, citação, fuga dos padrões habituais do bom gosto, mistura de elementos expressivos. ‘Volta’ ao passado, mas sem submissões a estilos-fonte, a estilos modelares”. (COELHO, 2005, p. 65). Pode-se fazer uma

oposição entre o que pertence ao pós-modernismo e ao modernismo em relação à arquitetura, respectivamente: complexidade, contradição *versus* simplificação; ambigüidade, tensão *versus* unicidade; inclusividade (e...e) *versus* exclusividade (ou... ou); hibridismo *versus* purismo.

A utilização de referências de códigos do passado na arquitetura pós-modernista não significa particularmente um retorno a esse passado de maneira conservadora, reacionária; ao contrário, torna-se um processo para que se possa lembrar e refletir. Outro conceito da arquitetura modernista, o da unidade, foi abandonado pela arquitetura pós-modernista e substituído pela multiplicidade.

Essas características da primeira aparição do pós-modernismo no contexto contemporâneo formataram a tendência para que se estendesse aos demais campos artísticos, como se vai demonstrar a seguir.

2.2.2 Breve caracterização da arte pós-modernista

Proença Filho (1988) ressalta como algumas das características modernistas: a integração poética da civilização material, ou seja, a presença das conquistas tecnológicas nos textos, a dessacralização da obra de arte, o exercício da metalinguagem, a tendência para o hermetismo, a liberdade plena de criação, o uso livre de assuntos e formas de construção, com o fluxo de consciência, por exemplo, e a democratização da palavra poética.

Muitas dessas características foram mantidas pelo que se convencionou chamar pós-modernismo e outras foram rejeitadas. Esse caráter de oposição da estética pós-modernista em relação ao movimento que a antecedeu causa controvérsias no meio acadêmico quanto à teorização, mas “[...] num aspecto, porém, todos os especialistas concordam: a modernidade enfrenta um momento-limite. Vive-se, no mínimo, uma fase de transição, onde o fato pós-modernista, em termos estéticos, é uma realidade”. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 8).

Dessa forma, se não é possível (ou muito seguro) falar sobre pós-modernidade, já se pode, no entanto, perceber uma corrente que se diferencia do modernismo nas artes: o pós-modernismo, que também não possui definição unânime entre os teóricos. Para muitos, configuraria ainda parte de outra fase do modernismo. Outros, no entanto, percebem indícios de que experimentamos algo diferente, outra forma de representação do mundo.

Apesar das divergências, para Proença Filho “[...] pós-modernismo se entende basicamente como o estilo estético que vem se desenvolvendo na segunda metade do século atual” (1988, p. 12), referindo-se aqui ao século XX, após o fim da Segunda Guerra Mundial (1945), propondo que se observem as manifestações artísticas dos últimos 30 anos para caracterizá-lo.

Essa nova tendência possui como traços importantes a eliminação da fronteira entre a arte erudita e popular, a presença marcante da intertextualidade (o diálogo ou cruzamento de vários textos), o aproveitamento intencional de obras do passado, a projeção do presente, sem preocupação com o futuro, o ecletismo, mesclando vários estilos e experiências do passado.

Hutcheon ressalta haver uma idéia nas artes pós-modernistas divergente das concepções modernistas: “[...] o desafio da certeza, a formulação de perguntas, a revelação da criação ficcional onde antes poderíamos ter aceitado a existência de alguma ‘verdade’ absoluta – esse é o projeto do pós-modernismo”. (1991, p. 73).

Dessa forma, a tendência está intimamente ligada ao modernismo, no entanto, é difícil pensá-la com uma continuação desse movimento, já que contesta questões que constituem seu cerne. Veja-se:

O pós-modernismo procura nitidamente combater o que acabou sendo considerado como o potencial do modernismo para o isolacionismo que separava a arte e o mundo, a literatura e a história. Porém, muitas vezes ele o faz utilizando contra si as próprias técnicas do esteticismo modernista. Mantém-se cuidadosamente a autonomia da arte: a auto-reflexividade metaficcional chega a enfatizá-la. Contudo, por meio da intertextualidade aparentemente introvertida, outra dimensão é acrescentada pela utilização das irônicas inversões da paródia: a relação crítica da arte com o “mundo” do discurso – e, por intermédio deste, com a sociedade e a política. (HUTCHEON, 1991, p. 182).

Pode-se assinalar que a contestação das idéias totalizantes do humanismo liberal fez com que o pós-modernismo fosse visto como um inimigo da civilidade. A visão do indivíduo branco, masculino, eurocêntrico foi abalada, ao serem libertadas vozes antes caladas pela tradição. Essa é outra importante característica dessa tendência: a atenção dispensada à perspectiva feminista, *gay*, étnica, enfim, das minorias oposicionistas que mantêm uma relação de independência e influência no discurso pós-modernista.

Hutcheon denomina-os *ex-cêntricos*, aqueles que estão fora do centro, à margem. Eles ganham espaço na arte pós-modernista, pois “[...] a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea”. (1991, p. 22). Explora-se esse traço mais detalhadamente no quarto capítulo.

O pós-modernismo desafia as idéias consideradas como verdades absolutas e, ao mesmo tempo, reconhece seu o poder e o explora criticamente. É um desafio que se coloca a partir de dentro, assim como a postura pós-modernista em relação ao passado. A problematização do conhecimento histórico reage contra a nostalgia de um tradicionalismo e da necessidade de reconhecimento de uma autoridade. O questionamento sobre como se pode conhecer o passado reconhece e se opõe a um desejo de continuidade e certeza.

O repensar pós-modernista sobre o passado é sempre uma “[...] reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 21). A relação com o passado se dá, então, através de uma postura crítica, de reavaliação. A arte pós-modernista processa isso por meio da intertextualidade e da utilização de figuras como a ironia e a paródia, como será observado no próximo capítulo.

Para Featherstone, “[...] o pós-modernismo aponta para a descentralização da cultura e a introdução da complexidade cultural”. (1997, p. 31). Segundo o autor, antes, o modelo ocidental se considerava superior às outras culturas, tidas como menores, bárbaras, que necessitavam ser civilizadas. Agora, essas culturas, ao entrarem no contexto econômico global, exigem reconhecimento. Com isso, o conceito de papel da cultura ocidental como ideal sofre um colapso, resultando no hibridismo e no sincretismo culturais. Essa abertura à diferença, à diversidade, às vozes antes silenciadas pode ser apontada como uma característica marcante das artes pós-modernistas.

Segundo Hutcheon (1991, p. 280), a crítica negativista rejeita a possibilidade de que possa haver no pós-modernismo um impulso criativo e questionador. Na verdade, o pós-modernismo não nega ou lamenta o fato de estar inserido em uma cultura de massa, ele problematiza a representação da realidade e a maneira pela qual se pode conhecê-la.

Todas essas questões são permeadas pela autoconsciência pós-modernista, que significa falar de um sistema a partir de dentro desse mesmo sistema. Isso acarreta vinculações político-econômicas com a indústria da comunicação e a cultura capitalista, ou seja, o pós-modernismo, nessa atitude questionadora que não oferece respostas, não reconhece para si um papel radical, mas nem por isso se cala frente às questões essenciais de sua época.

Para Coelho (2005, p. 97), talvez uma das maiores características comuns do pós-modernismo nas artes seja a exigência de um receptor ativo, que construa o significado da obra. A paródia é apontada por Hutcheon como sendo outra característica fundamental da tendência. Nessa figura, a ironia é crítica e não nostálgica ou jocosa simplesmente. Para a autora, o pós-modernismo

[...] não nega tanto (o passado) nem é tão utópico (quanto ao futuro) como, pelo menos, a vanguarda histórica ou modernista. Ele incorpora seu passado dentro do próprio nome e procura, parodicamente, registrar sua crítica com relação a esse passado. (HUTCHEON, 1991, p. 72).

Assim, a visão modernista de uma arte elevada, autônoma e desvinculada da vida e da história é questionada pelo pós-modernismo, que justamente faz o movimento contrário: tenta uma desmistificação da arte e sua reaproximação com a vida e a história. Segundo Hutcheon, o romance pós-moderno, quando associado a

referências históricas e acontecimentos e personagens verdadeiros, essa auto-representação desmistificadora envolve uma problematização do conhecimento histórico e das fronteiras entre o fato e a ficção, conduzida dentro dos poderes e dos limites da narrativização. (1991, p. 285).

Nas artes plásticas, na pintura particularmente, o pós-modernismo trouxe o que Coelho chama de “insubmissão à coação do novo”. Isso libertou o artista da procura pela inovação constante, permitindo que ele utilize tantos estilos quantos desejar, sem a preocupação com a originalidade. Nesse sentido, Santos afirma:

Foi contra o subjetivismo e o hermetismo modernos que surgiu a arte Pop, primeira bomba pós-moderna. Convertida em *antiarte*, a arte abandona os museus, as galerias, os teatros. É lançada nas ruas com outra linguagem, assimilável pelo público: os signos e objetos de massa. Dando valor artístico à banalidade cotidiana – anúncios, heróis de gibi, rótulos, sabonetes, fotos, stars de cinema, hamburguers – a pintura/escultura Pop buscou a fusão da arte com a vida, aterrando o fosso aberto pelos modernistas. (1987, p. 37).

Dessa experiência da arte *Pop*, chega-se às bienais de arte contemporânea, em que o questionamento sobre o que pode ser ou não considerado arte é uma constante. A *ciberarte*, cujas instalações interativas utilizam a tecnologia, propondo a participação ativa do público, traz à discussão a questão do simulacro, do virtual, num espetáculo multimídia.

O teatro foi influenciado, segundo Coelho, pelas idéias de “[...] deixar de apresentar *espetáculos*, feitos por alguns e consumidos por outros, para organizar *experiências teatrais* onde não há separação entre palco e platéia [...]. Um teatro onde não há, a rigor, repetições: nem as que antecedem a abertura das cortinas (não há cortinas a abrir) [...]” (2005, p. 80). O próprio ambiente do teatro, o palco, foi subvertido, utilizando-se espaços não convencionais para as apresentações, como galpões, por exemplo.

Igualmente, Coelho observa na dança uma posição semelhante a do teatro: as coreografias passam a não ser narrativas, importando a ação do acaso, ou seja, não há uma coreografia prévia, ensaiada, certa. Em lugar disso, é dada a liberdade de um fluir dos corpos dos bailarinos. Isso exige do espectador uma entrega às propostas sugeridas, do contrário, o hermetismo fecha o canal entre o artista e o público.

O pós-modernismo, apesar de não oferecer respostas, apenas questionamentos, possui um valor como arte, um valor representativo daquilo que o artista experimenta na contemporaneidade: o acesso a praticamente todas as referências do passado com uma grande velocidade. A liberdade para utilizá-las de maneira paródica marca uma diferença crucial em relação ao modernismo, configurando-se uma nova possibilidade estética e criativa. Coelho assinala o equívoco de se clamar que os tempos atuais são de decadência, afirmando:

Há, nessa intenção de detectar a fraqueza cultural dos novos tempos, uma presunção e uma arrogância que a experiência de vida ou a referência histórica deveria levar a evitar; afinal, em todos os momentos da cultura essa arrogância se levanta para ser em seguida ridicularizada pelo reconhecimento generalizado da proposta inicialmente criticada. A crítica deve ser feita, antes, com o sentido de entender as diferenças e especificidades do objeto analisado em relação a outros objetos análogos contemporâneos ou passados. (2005, p. 105).

Cada tendência de expressão artística possui carências, falhas, fraquezas e, também, um valor muito representativo de sua época. Com o pós-modernismo, não é diferente. A literatura também experimenta o fenômeno pós-modernista, absorvendo muitas das características citadas, como a liberdade para mesclar textos antigos e modernos, o aproveitamento de formas do passado, a dessacralização da obra de arte, com a eliminação das fronteiras entre arte erudita e popular, o ecletismo, com a mistura de estilos.

Figuram também o uso da paródia e da intertextualidade no resgate crítico em relação ao passado, à história, e a participação do leitor como agente indispensável no processo de significação da obra. Há, nos estudos do fenômeno pós-modernista, não apenas uma investigação acerca dessas características no texto literário, mas a possibilidade de se traçar uma poética do pós-modernismo. É isso que será demonstrado no próximo capítulo.

3 O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA E EM *GLAUCHA*

3.1 Alguns aspectos da poética pós-modernista

As características do pós-modernismo na literatura não diferem daquelas presentes em outros campos, que acabamos de investigar no capítulo anterior. No entanto, a literatura e, especificamente, o romance serviram de base para que Hutcheon propusesse sua *Poética do pós-modernismo* (1991). Analisando aspectos de romances contemporâneos, Hutcheon delineou várias características da estética pós-modernista na pretensão de estudá-la a partir de uma postura crítica, construindo uma poética, conceito que ela entende como “[...] uma estrutura flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela”. (1991, p. 11). Para a autora, uma poética “[...] se limitaria a ser autoconsciente para estabelecer a contradição metalingüística de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias”. (1991, p. 41).

Apanhando aspectos de obras recentes, a autora pretendeu teorizar a partir da prática. Da mesma maneira, seguindo a sistemática de Hutcheon ao aliar teoria e prática, serão investigadas as características do pós-modernismo literário juntamente com a análise do romance *corpus* de estudo deste trabalho, *Glaucha*.

Glaucha, romance lançado em 1989 e escrito por Paulo Ribeiro,² pode ser considerado um texto pós-modernista. Nessa obra contemporânea, encontram-se diversas características atribuídas à tendência. O romance é narrado pela personagem principal que dá nome ao livro: Glaucha.³ Ela é uma prostituta natural de Bom Jesus que sobrevive nos submundos da cidade de Porto Alegre fazendo programas na rua Voluntários da Pátria.⁴ Glaucha sonha acertar na Loto e escrever um livro.

² Paulo Ricardo Ribeiro é escritor, jornalista, cronista e professor. Nasceu em Bom Jesus, cidade do interior do Rio Grande do Sul, em 14 de janeiro de 1960. Das memórias da infância humilde vivida em “Bonja” saíram muitas de suas histórias, pois a presença da terra natal é bastante forte na construção de sua literatura. cursou jornalismo na Faculdade dos Meios de Comunicação Social (Famecos), da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC – RS). Em 1994, obteve o título de Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com a dissertação *O zuvido do zóio: ou a dificuldade em dar expressão a personagens inarticulados na literatura brasileira*. Quatro anos depois, defendeu sua tese de Doutorado: *Que forças derrubaram o ciclista? Relações entre a expressão literária e a expressão pictórica em Iberê Camargo* novamente na PUC – RS. Em sua trajetória profissional, trabalhou em jornais e rádios e é hoje professor do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul e também cronista do Jornal Pioneiro, além de escritor. Paulo Ribeiro publicou oito livros até o momento. Seu romance de estréia, *Glaucha*, lançado em 1989 pela Editora Sulina em edição única e esgotada, é o *corpus* de estudo deste trabalho. Em 1993, Ribeiro inaugurou outra fase de sua produção literária com a novela *Vitrola dos ausentes*. A busca por uma forma linguística de expressão própria ao contar histórias de personagens habitantes da região gaúcha dos Campos de Cima da Serra rendeu ao escritor o *Prêmio Henrique Bertaso* de Narrativa Longa e a indicação da obra ao *Prêmio Açorianos* de Literatura. Esse livro foi reeditado em 2005. O autor publicou em 1996 o romance biográfico *Iberê*, fruto do convívio de dois anos com o pintor Iberê Camargo. O livro também foi indicado ao *Prêmio Açorianos* de Literatura. Em 2005, o autor ganhou o *I Prêmio Iberê de Ensaio – Fundação Iberê Camargo* com o ensaio *Que forças derrubaram o ciclista? A relação entre a expressão pictórica e a expressão literária em Iberê Camargo*. Em 2000, o livro de contos *Valsa dos Aparados* prosseguiu na temática de personagens esquecidas, insignificantes, pertencentes aos confins do Estado do Rio Grande do Sul, reafirmando a busca do autor por uma linguagem não tradicional. Na novela *Missa para Kardec*, publicada em 2002, o autor aprimora o estilo já desenvolvido nas obras anteriores, consolidando uma estética própria ao desenvolver uma linguagem única. Em *Quando cai a neve no Brasil* (2004), coletânea de crônicas publicadas no jornal *Pioneiro* entre 1996 e 2004, o escritor seguiu retratando aspectos de sua terra, Bom Jesus, em grande parte dos textos. Nessas crônicas, traçou um retrato cultural dos Campos de Cima da Serra, de suas gentes, suas histórias e sua História. Nesse livro, está publicada a crônica *Em nome do pai*, que rendeu ao autor o *Prêmio ARI de Jornalismo* na categoria crônica, em 1996. Dois anos depois, em 2006, lançou a novela *Cozinha gorda*. Continuando a estética e a temática que unifica sua obra até então, o livro retrata personagens esquecidos em um mundo diminuto, visto pelos olhos de um menino, que a tudo observa debaixo da mesa da cozinha. No ano de 2007, o então Patrono da Feira do Livro de Caxias do Sul lançou *As luas que físgam o peixe*, uma prosa-poética ilustrada. O livro é uma coletânea de textos postados pelo autor em seu *blog* (<http://www.vitroladosausentes.blogspot.com>) ilustrados por ele próprio. No apanhado de sua obra até o momento, pode-se notar que há um fio condutor temático e estético. A linguagem desenvolvida por Paulo Ribeiro causa estranheza, tirando o leitor de uma posição de conforto para lançá-lo ao desafio da decifração que só pode ser alcançada mediante entrega ao texto e ao universo criado pelo escritor. Outra característica marcante de sua obra é a tentativa de dar voz àqueles que sempre estiveram calados, possibilitando aos personagens narrarem suas próprias histórias, de maneira rude, truncada, à sua maneira, aproximando-se do seu jeito de falar, viver e compreender o mundo. Paulo Ribeiro tematiza pessoas que não se enquadram na configuração do gaúcho mítico, mas igualmente fazem parte do Rio Grande do Sul em uma de suas várias paisagens culturais. Ribeiro conta daqueles que sempre estiveram ausentes do discurso oficial, de quem nunca se falou, de quem não se sabia que existia. Como escritor, pode ser considerado um inconformado, não aceitando nem obviedades nem um leitor omissivo ou submisso. O autor insiste na tentativa de realizar algo novo. Talvez essa autenticidade, que já germinava em *Glaucha*, seja a grande busca de sua obra até agora.

³ Como a personagem dá nome ao livro, a título de diferenciação, quando nos referirmos ao romance, este será grafado em itálico (*Glaucha*) e quando nos referirmos à personagem, o nome será grafado normalmente (Glaucha).

O romance parece retratar os delírios finais da personagem, enquanto estava agonizante, após levar um tiro de um cliente na rua. Nesses instantes, a personagem incorpora o espírito do cineasta Glauber Rocha (seu nome é um trocadilho com o nome do cineasta: **Glauber Rocha**). Em seu delírio, Glaucha volta triunfante à sua terra natal, Bom Jesus, rica e poderosa, para se vingar das humilhações e dos preconceitos através da colocação de uma estátua símbolo de seu amor homossexual. Na verdade, a personagem está buscando a aceitação de sua identidade.

É preciso ressaltar que o enredo do romance não é claro, muito pelo contrário, é carregado de ambigüidade, sendo essa interpretação apenas uma dentre as várias possibilidades de compreensão da história narrada. E isso já configura uma característica do discurso pós-modernista: não apenas o final é deixado aberto para que o leitor o interprete, mas toda a obra. Torna-se necessária uma grande participação do leitor na construção do significado do romance. A partir de indícios retirados do texto, chegou-se a essa interpretação, no entanto, é impossível afirmar que ela seja única. Daí a forte presença da característica supracitada.

A trama se passa em 1987, e sua duração é bastante breve. O romance inicia com a marcação do tempo cronológico: “1 hora da madrugada do dia 13 de outubro de 1987” na primeira página, sendo a última página igualmente datada: “15 horas do dia 14 de outubro de 1987”, ou seja, passa-se menos de um dia na vida da personagem.⁵ O espaço em que se desenvolve a narrativa são as cidades gaúchas Porto Alegre, em que a personagem vive, e Bom Jesus, a que a personagem volta na terceira parte da obra.

O romance de 144 páginas é composto por 15 capítulos dispostos em três partes. Na Parte I, a personagem Glaucha narra, em primeira pessoa, sua rotina, seus sentimentos e sonhos. Discute idéias revolucionárias mediante a adoção de uma nova doutrina, o “Zecalencarismo”, sua vontade de escrever um livro e a possibilidade fazê-lo mesmo sendo uma prostituta.

Nessa parte, o romance coloca em questão a discussão sobre o próprio ato de escrever. Os pensamentos da personagem são entremeados por figuras, fotos, desenhos. A voz do cineasta Glauber Rocha pode ser escutada, quando a personagem propõe novas maneiras de fazer arte e também na abordagem da situação econômica do país à época, submetido a diversos planos econômicos fracassados, na tentativa de conter a inflação. Essa primeira parte

⁴ Rua da capital gaúcha conhecida por ser zona de prostituição, ter pontos de tráfico de drogas e grande número de assaltos. Ambiente marginalizado da cidade.

⁵ O curto período de tempo lembra o romance *Ulisses* de James Joyce (1882-1941), em que toda a história se desenvolve no período de um único dia.

do romance é, sobretudo, política, lançando questões sobre a situação das classes menos favorecidas no Brasil do final dos anos 80 e sobre as novas possibilidades do fazer artístico.

A Parte II é reservada para outros personagens: Samantha, Valnei e Jocélia, todos amantes de Glaucha. Cada um dispõe de um capítulo próprio, em que se transforma em narrador para discutir a questão da posição da mulher e do homem e também do amor e do sexo no universo contemporâneo.

A terceira parte do romance é o regresso da personagem à sua terra natal, Bom Jesus, que, apesar de, a princípio, soar como vingança, acaba se tornando uma volta às raízes identitárias da personagem. Glaucha pretende colocar na praça central da cidade uma estátua que representa o amor entre duas mulheres, chocando moradores e autoridades, que acabam por calar seus preconceitos, sucumbindo à força do dinheiro de Glaucha. Essa breve tentativa de traçar um panorama do romance serve apenas para a compreensão do enredo da trama, que será investigada de maneira mais aprofundada a seguir.

3.1.1 O grande labirinto: o romance pós-modernista

Além de Hutcheon, outros autores teorizaram sobre o pós-modernismo, como Coelho (2005), que elege o labirinto como figura-tema da literatura pós-modernista por ser ambíguo, irracional e racional ao mesmo tempo. A simbologia do labirinto traz consigo palavras como dúvida, ambigüidade, esfumaçamento. As temáticas do *absurdo do viver* (COELHO, 2005, p. 47) e do fantástico da existência, aparecem em Beckett e Borges (escritor que tem como uma de suas obsessões o labirinto, inclusive), por exemplo. Apesar de esses escritores não serem representantes do gênero romance, sua contribuição à literatura pós-modernista é apontada por diversos teóricos. Coelho considera Jorge Luis Borges como o criador de uma nova literatura na América Latina, servindo-se das fontes européias, mas adquirindo autonomia criativa. Segundo Costa,

Douwe Fokkema, ao propor uma história literária a partir do conceito de sócio-código, considera que o pós-modernismo é o primeiro código que se formou na América e influenciou decisivamente a literatura européia. Jorge Luis Borges, que exemplifica o problema da continuidade/descontinuidade ligado ao tratamento imaginativo do tempo é citado como o escritor que provavelmente mais contribuiu para a invenção e a aceitação do novo código. (2001, p. 60).

Assim como Borges, outros escritores como Cortázar, García Márquez, Butor, Carlos Fuentes, Robbe-Grillet e Calvino também são considerados pós-modernistas. Especula-se inclusive se o nascimento dessa tendência teria sido simultâneo na América e na Europa.

Hutcheon cita o exemplo do escritor Umberto Eco como romancista pós-modernista, sobretudo na obra *O nome da Rosa*, que a autora investiga como sendo uma metaficção historiográfica, assunto que será abordado mais adiante. Hutcheon faz uma retomada do discurso pós-modernista e foca, especificamente, a ficção, dizendo:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu status de discurso, de elaboração humana. (1991, p. 79).

Além de auto-reflexivo e paródico, o romance pós-modernista pode ser caracterizado por sua estrutura labiríntica, com descontinuidade da ação, desconexão da estrutura, sintaxe fragmentária, inversão de convenções lingüísticas, palavras invertidas, repetições, fragmentação espaço-temporal do texto. Todos esses recursos deixam espaços vazios para o leitor preencher, assumindo papel fundamental na produção de significado da obra pós-modernista.

Rompem-se as fronteiras entre realidade e ficção, na compreensão de que tudo é construção humana, e também é extinta a divisão que separava o popular e o erudito. O romance pós-modernista mistura gêneros literários, e seus personagens podem ser fragmentados, refletindo múltiplos pontos de vista, várias vozes narrativas. A forte presença da intertextualidade desafia a questão da originalidade. A paródia irônica assume a função de fazer uma releitura crítica da história em romances que questionam o sentido do passado, sobretudo as metaficções historiográficas.

Essas características apontadas por Hutcheon podem ser investigadas também no fenômeno pós-modernista na literatura brasileira, que igualmente “[...] apresenta elementos distintos do que fazem o modernismo brasileiro, outros que a ele muito devem e outros mais que os intensificam”. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 48).

Proença Filho (1988) enumera algumas características da literatura pós-modernista as quais convergem com as idéias de Hutcheon, como o ludismo na criação literária, ampliando-se a dimensão experimentalista, com uso do pastiche e da paródia, a utilização deliberada da intertextualidade, o ecletismo estilístico, o exercício da metalinguagem, a fragmentação textual, como se fosse uma montagem cinematográfica.

Dentre os movimentos com características pós-modernistas no Brasil, podem-se citar, na poesia, o *Concretismo*, a *Instauração-práxis*, o *Tropicalismo* e a *Poesia marginal*. A *Poesia Concreta*, cujo plano-piloto foi assinado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, cria

a poética da objetividade assumindo a palavra como *coisa*, conquistando experimentações ao desintegrar vocábulos em seus morfemas, explorando o ludismo sonoro, o espaço branco da página, utilizando colagens e desenhos.

Como a poesia concretista, a *Instauração-práxis* também propõe o ludismo, porém entende o poema como produto dinâmico manipulável pelo leitor. O poema é transformável em co-autoria com o leitor, que passa a ter um papel mais ativo. O movimento define-se contra o sentimentalismo, o acaso, a alienação e a tradição, prega a objetividade e o experimentalismo de linguagem. Traz não o mero formalismo, mas uma visão crítica da realidade brasileira.

O *Tropicalismo*, tendo à frente Caetano Veloso e Gilberto Gil, retoma a proposta antropofágica de deglutir a importação cultural sem preconceitos estéticos. Houve, também, o movimento da *Poesia marginal*, que era realizada artesanalmente, mimeografada e vendida em lugares públicos. Propunha liberdade de criação, a utilização deliberada de neologismos, afastando-se dos formalismos e reaproximando-se das propostas de 22.

Para Santos (1987), “na literatura pós-moderna não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre” (1987, p. 39). A intertextualidade é uma característica marcante também para este autor, pois “[...] quase sempre os textos vêm recheados com citações, colagens (fotos, gráficos, anúncios) e referências à própria literatura. Isto é, a literatura pós-moderna é intertextual; para lê-la, é preciso conhecer outros textos”. (SANTOS, 1987, p. 41).

Para ele, o *nouveau roman*, há 30 anos, tenta aniquilar o romance tradicional, recusando o realismo, o enredo linear, analisando objetos tal como uma câmera cinematográfica, antecipando o romance pós-modernista: “[...] usa vários narradores simultaneamente. Mistura realidade, sonho, delírio, para criar um clima de incerteza. Embaralha a ordem espacial e temporal dos acontecimentos, numa extrema fragmentação”. (SANTOS, 1987, p. 62).

Esse enredo caótico é ressaltado por Fokkema, que o considera também como destruidor das concepções comuns de tempo e espaço. Para ele, “[...] muitos textos pós-modernistas são uma coleção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar coerência”. (1983, p. 68).

Costa, que estuda o pós-modernismo na ficção contemporânea, pela análise de obras de autores como Luis Fernando Verissimo, Chico Buarque, José Saramago, Gabriel García

Márquez, entre outros, observa uma característica peculiar do movimento pós-modernista. Ela revê a questão da “cor local” na literatura, afirmando haver formas de regionalismo

[...] hoje que libertam a literatura de um registro ultrapassado, por meio de um refinamento técnico que faz com que as regiões e seus contornos humanos se transfigurem em universalidade. E essa bem vinda universalidade significa a abolição do sentimentalismo e da retórica, e a presença do não-realismo, do absurdo, da magia das situações, bem como de técnicas antinaturalistas, a exemplo do monólogo interior e da visão simultânea. (COSTA, 2004, p. 104).

Investigue-se, pois, a presença dessas características na obra *Glaucha*, ressaltando-se a dificuldade na tentativa de separar uma das outras, visto que todas se mesclam continuamente dentro desse romance, num grande labirinto pós-modernista.

3.1.1.1 A estrutura labiríntica: narrativa não-linear, fragmentação espaço-temporal, fluxo de pensamento

Glaucha é uma narrativa não-linear. O romance se passa em menos de 24 horas da vida da personagem, sob o ponto de vista cronológico. No entanto, o tempo psicológico é dilatado, cabendo no romance as reminiscências da personagem, suas reflexões sobre arte, sua situação social, a situação política do país, seus sentimentos por outras mulheres, suas múltiplas identidades, além de outras vozes narrativas. Não há uma trama coerente, uma história linear a ser contada com começo, meio e fim.

Glaucha está na rua Voluntários da Pátria à espera de um programa, mas seus pensamentos fogem para todos os lugares, fluindo incessantemente. A protagonista percorre um labirinto de sentimentos, idéias e desejos. Veja-se:

Se não escovar os dentes regularmente vou acabar ficando banguela, não remoção de causas centrais do déficit do setor público. Não consigo esquecer aquelas inscrições em *grafitti* na parede do casarão da Parca XV: “O Zezinho está chapado”. Como é que aquele paralítico foi parar no meio do lixo? A cadeira de rodas estava ali do lado, mas será que ele vai passar a noite lá? Sozinho? Me dá vontade de até dar um pulinho lá ver se ele não saberia me dizer da manutenção da estrutura funcional das autoridades monetárias e a inadequada gestão da política de rendas. O que teria levado aquele menino a dormir 365 noites dentro das cocheiras do Mercado Público, em pleno ágio do tomate? É melhor parar de pensar e batalhar mais um programa, amanhã tenho que pagar o crédito do C&A. Dá vontade de pôr o despertador lá pelas duas da tarde. É, mas se faltar grana?!? Como é que eu faço? Melhor prazonze [...] (RIBEIRO, 1989, p. 16).

A personagem coloca ironicamente suas idéias acerca da política econômica do país, em meio a sua rotina, ao seu cotidiano, como o fato de ter de escovar os dentes e pagar o crediário. O espaço marginalizado que habita é o cenário onde fluem seus pensamentos que não têm limites. O romance é todo estruturado dessa forma: a personagem está pensando consigo mesma na maior parte do tempo, predominando o monólogo.

Coelho, ao falar do *Nouveau Roman* como exemplo de literatura pós-modernista, comenta que há personagens que

[...] apenas vivem e vêem as coisas, e que não estão muito certas sobre o que estão vendo, afinal. [...] Alguma história ainda existe; mas é uma história errática, hesitante, incerta, sem começo, meio e fim, e a respeito de cujos eventos as personagens não têm muita certeza. [...] coisas acontecem, mas podem não ter acontecido, alguém pode estar morto mas pode estar vivo, um ato foi exercido ou não. (2005, p. 91).

Pode-se pensar nessa perspectiva também sobre *Glaucha*: teria a personagem morrido? Teria sido tudo um delírio antes de sua morte? O romance não possui apenas um final em aberto, mas todo ele é aberto às interpretações do leitor, que deve se tornar cúmplice na construção desse universo caótico, sob o risco de não penetrar no labirinto de significações da obra.

3.1.1.2 O narrador polifônico

O romance pós-modernista desconstrói a estabilidade do ponto de vista. Segundo Hutcheon, essa condição assume duas formas predominantes: “[...] por um lado, encontramos narradores declarados, deliberadamente manipulativos; por outro lado, não encontramos nenhuma perspectiva única, mas inúmeras vozes, que muitas vezes não são inteiramente localizáveis no universo textual”. (1991, p. 206).

O narrador em *Glaucha* se enquadra no segundo tipo, é polifônico: não há apenas um narrador. Podem-se assinalar outros três narradores no romance, todos amantes da personagem principal: Samantha, Valnei e Jocélia. Na parte reservada a Samantha, o capítulo VII da segunda parte, o narrador em terceira pessoa, que não é Glaucha, apresenta a personagem e depois a narrativa passa a ser em primeira pessoa, na voz de Samantha, intercalando pensamentos confusos da personagem, expressos sob a forma de experimentações de linguagem, com registros de linguagem falada, oralizada.

Samantha é uma mulher rica, possui *status* social, no entanto, é também *ex-cêntrica*, pois ama outra mulher, Glaucha. Farta de sua vida cotidiana e correta, dentro dos moldes sociais de sucesso e independência financeira, uma vida regrada e sem emoções, Samantha se entrega ao novo mundo que Glaucha lhe oferece.

Ressalte-se o fato de Samantha escrever suas confissões em um diário no computador. O romance de 1989 preconiza o que hoje é prática comum através dos *blogs* na rede mundial de computadores. A escrita de confissões, de pensamentos de Samantha é bastante parecida com os diários da internet. Observe-se:

Samantha aciona a si mesma e é tão lenta. Começa a meter no pequeno micro seus últimos disquetes sobre Glaucha. Na tela ela poderá verificar no que estava investindo mesmo, estas semanas, estes dias, estes instantes. O que lê no Diário são os movimentos todos grandes, que ela, embriagada, tem se deixado ofertar por Glaucha.

Micro projeta = “*Eu não quero ser como essas harpas polares que dormem sobre a neve e não tocam jamais. Eu não vou vibrar assim, noturna, sombria, nesta bela casa, neste belo jardim, nesta minha bela vida, nesta minha bela prisão. É preciso embriagar as prisões e Glaucha significa esse sujo vinho. A saída. Eu vou dar a minha vida à Glaucha porque ela me despertou [...]*” (RIBEIRO, 1989, p. 70).

Samantha representa a voz feminina que se liberta. Depois de anos de repressão de seus sentimentos e idéias, ao conhecer Glaucha, Samantha começa a pensar sobre sua condição de mulher, questionando os modelos sociais que deveria seguir para ser feliz, assumindo seu desejo, suas necessidades, seu amor por outra mulher. A questão do gênero feminino na sociedade é, portanto, abordada. Observe-se:

“*[...] Como eu, milhões de mulheres vivem assim (ou morrem assim), a conviver com isso. Nós nos perfumamos, descemos elevadores, trabalhamos em galerias, grandes barcos, lavadeiras de pratos. [...] É necessário então um tratamento de choque, longe das grandes psicanálises. De dentro de uma outra realidade, cotidiana: uma canção, por exemplo. Uma pessoa que diga: Um momento! Uma Eva só não basta??? Alguém como Glaucha. E nós, então, despertamos para o pecado original e infinito. É como olhar para trás e dizer: Incrível! Mas, algumas mulheres não despertarão jamais, estão minadas pelo sangue sonhador, amando o homem que lê o jornal, sentado numa cadeira absoluta.*” (RIBEIRO, 1989, p. 71).

Uma espécie de projeto de libertação das mulheres toma forma na voz de Samantha, que desperta para uma nova possibilidade de viver e compreender o mundo e a si mesma. Os pensamentos dessa personagem registrados em seu computador são entrecortados por figuras, por um parágrafo ao contrário (do fim para o começo) composto por frases invertidas, por registros de linguagem oral popular, subvertendo a língua escrita, numa tentativa de escrever como se fala e, também, como símbolo de sua subversão. Veja-se:

“Cumuéquitão? Tôcumpressa! Tem bagági? Ontitrucheum numeu táquis dompedrizado duma Boite... Vádivagar! [...] Nósquealmoçamos na Áusia! Ondequitá Mimóstri! Muitumbrigado. [...] L’amant de Marguerite, forcément sublime gramassexualização da Língua: mimostriácamisa de noite=coeur noir, coeur noir, coeur noir [...]” (1989, p. 71).

No capítulo seguinte, VIII, o personagem Valnei aparece na trama. O narrador em terceira pessoa, que também não é Glaucha, apresenta-o. Valnei é uma voz masculina invadindo o espaço feminino anterior. “Valnei de ALENCAR Pereira, o FEBEM na intimidade” era sapateiro, apaixonado também por Glaucha e zecalencarista, como mostra o grifo do autor no seu sobrenome.

Seguindo o sonho de se tornar *designer* de sapatos, ele viaja pela Europa e relembra sua relação com Glaucha escrevendo. Egresso da Febem,⁶ Valnei é marginalizado, mas almeja mudar essa condição para conquistar sua amada. Para ele, “[...] conseguir aquele emprego era conquistar Glaucha”. (1989, p. 80).

Nota-se que tanto Samantha quanto Valnei escrevem. O ato de escrever é importante para esses personagens, assim como para Glaucha, talvez porque necessitem reescrever sua história. Valnei escreve uma peça de teatro, com rubricas, indicações cênicas para os atores, para lembrar seu relacionamento com Glaucha. Veja-se:

[...]

Glaucha: – Valnei, onde nós estamos nos metendo, onde nós vamos parar com toda essa loucura?

Valnei: – Glaucha, escute, eu não quero ser indulgente, mas com toda a honestidade, eu penso em você todas as noites. Somos nós mesmos, e o fato de que gosto de você. Você não pode compreender mais do que eu tudo isto. Eu sou feito de carne e sangue. Se eu te encontrei e se sou seduzido por você, isto não é incompreensível.

Glaucha: – Não, você não deve tentar!

Valnei: (decidido) – Mas o que faz você dizer que não? Eu tenho vivido todo o mal por você. Nada que não por amor, é verdade. Eu tenho tentado te conquistar e não hesito em me rebaixar, unicamente por me consolar. Tanto que você é inacessível e eu insisto. É estúpido, certamente, mas eu tenho me dito: eu vou me estabilizar para oferecer segurança à Glaucha. Declarar o meu amor, e você não poderá dizer que não, porque eu sou sincero.

Glaucha: – E pensa que sendo sincero é mais fácil de ser perdoado? (Glaucha ri ironicamente) [...] (RIBEIRO, 1989, p. 81).

Logo depois do texto teatral, aparece um roteiro de cinema, que utiliza as mesmas falas do texto anterior, mas invertidas. A engenhosidade da idéia serve para contrapor o ponto de vista anterior. Glaucha e Valnei viram personagens apresentados agora em um roteiro de cinema, o que não deixa de ser uma referência ao cineasta Glauber Rocha. Há a separação entre imagem e som, um roteiro pronto para ser filmado. Observe-se:

⁶ Extinta Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor, responsável pela recuperação de menores infratores.

(1812 – Film-iséria).

Personagens:

Maestro-Militar: Valnei

Bailarina: Glaucha

P(l)ano de fundo: marginais e cotidiano de ruas transversais de *Port Gay*, um quase país imaginário.

CENA 01

EXT-DIA-ALTITUDE

[...]

GUARANI vai a BG.

Militar: SEI, SEI ONDE NÓS VAMOS NOS METER. SEI ONDE NÓS VAMOS PARAR COM ESTA LOUCURA!

Bailarina: VALNEI ME ESCUTE! EU QUERO SER INDULGENTE, E COM TODA A HONESTIDADE, EU NÃO PENSO EM VOCÊ TODAS AS NOITES. NEM SOMOS NÓS MESMOS, E O FATO DE NÃO TE AMAR. VOCÊ PODE COMPREENDER MAIS DO QUE EU TUDO ISTO? EU SOU FEITA DE CARNE E SANGUE. SE EU NÃO TE ENCONTREI E NEM FUI SEDUZIDA POR VOCÊ, ISTO É INCOMPREENSÍVEL...

Militar: SIM, SIM, VOCÊ DEVE TENTAR... [...]

(RIBEIRO, 1989, p. 86-87).

O *Port Gay* é Porto Alegre, ironicamente escrito em inglês. Ironicamente também o texto anterior da peça teatral é invertido agora no roteiro de cinema: as falas de uma personagem são ditas pela outra, transformando *não* em *sim* e vice-versa. A transformação do significado do texto demonstra os pontos de vista diferentes que cada personagem tem do relacionamento que viveu.

O roteiro que se passa em Porto Alegre, ambientado em locações como o Mercado Público, a feira da Praça XV, as *vielas da Cel. Genuíno*, a praça da Alfândega, focalizando muros grafitados, prostitutas, pivetes, lembra o cinema produzido por Glauber Rocha: um cinema de exposição das mazelas do país, focalizando os excluídos, os marginalizados, aqueles que não deveriam figurar em cena.

Valnei deseja entrar no mundo do qual é excluído, simplesmente deixar de ser *ex-cêntrico*. Diferentemente, Glaucha pensa na injustiça de sua condição e deseja consertar as coisas. Talvez por isso Valnei seja o *Maestro-Militar* e Glaucha a *Bailarina*. A reprodução do relacionamento em uma peça de teatro e em um roteiro de cinema pode querer sugerir que a vida é ficcional, que a vida é uma grande representação, questionando as fronteiras entre arte e vida, entre o real e o imaginário.

No capítulo IX, Jocélia é o foco principal e, diferentemente dos anteriores, não há narrador em terceira pessoa, sendo a própria personagem que narra em primeira pessoa seus

sentimentos e idéias enquanto joga uma partida de futebol. A narrativa é mais lógica, menos confusa e apresenta características dos outros personagens, situando o leitor de maneira menos instável na trama e na vida daqueles personagens. Observe-se:

Oh Glaucha! Oh Glaucha! esta capacidade de absorção, de receptividade que você possui é que cativa as pessoas. Eu acho que é isto que te impulsiona para compreender as minhas necessidades, minhas carências de infância. Glaucha nunca se cansa de ouvir os outros. A fome de Glaucha se transforma em alimento para os outros. É por isso que eu a amo. Em seu ser... na trave... na trave senhoras e senhores. Mas que bola!... que merda!... mas eu bati bem... escanteio... Escanteio!!! Senhora Juíza! Claro, bateu na coxa da Patrícia, ainda... Córner! (RIBEIRO, 1989, p. 98).

Jocélia é natural de Bom Jesus, como Glaucha. Também como ela, teve uma infância pobre e violenta. As duas moravam juntas em Porto Alegre, eram amantes. Ameaçada por Samantha e por Valnei, Jocélia temia perder Glaucha, assumindo uma posição defensiva com medo de ser machucada. Ela amava profundamente Glaucha e, ao contrário dela, assumia sua condição homossexual, defendendo a diferença do amor feminino:

Coitado do Valnei! Hoje, quando passo na frente da Sapataria onde ele trabalhava, dá até a impressão que eu enxergo ele. Não sabia ele que o nosso amor era mais do que tudo aquilo. O amor é força. Possessão. Nada de gentilezas. Indigestão e sexo. E língua, dentes, marcas, carências. Cicatrizes. Amor é dominação. Submissão. Ausência constante. É uma coisa animal e recíproca que dorme nas mulheres e que se revela numa possessão e êxtase de sofrimento. A verdadeira simbologia do amor, “normal”, não é mais que uma fração de explorar a vida, vendo surgir na fêmea a sua força animal. Para a mulher, uma entrada em condição de ser preparada para receber o homem. O doentio amor dos homens lhes rende ao mais frágil, suas peles e suas bondades tendem a exasperar sua violência sexual. Assim, o homem, tentando resistir a estes impulsos, com coragem, pensa que está amando. De outra parte, o amor entre duas mulheres se faz de acolhimentos. De separação, de imprecações, de injúrias, de gritos, crises e respirações. Amor fêmeo. Jamais esquecerei os meus momentos com Glaucha, não somente porque eles são lembranças, mas porque eles estão ligados à imagens [sic] precisas dum estilo de vida brutal, verdadeiro e maravilhoso. São imagens duma certa bondade em viver, precedida de minutos bonitos, negros e provocantes de nossa existência. (RIBEIRO, 1989, p. 102-103).

Glaucha é o elo que une essas pessoas tão diferentes e é, de certo modo, uma mescla de todas elas. Glaucha, Jocélia e Samantha são as três pontas do triângulo amoroso feminino do romance. Valnei é o intruso masculino na vida de cada uma. No entanto, todas as personagens assemelham estarem perdidas, procurando uma compreensão de si próprias, negociando seus sentimentos e as expectativas da sociedade em que vivem. Seus destinos são revelados no parágrafo único que compõe todo o capítulo X: “Samantha morreu de uma *overdose* de cápsulas *B-pop*, deixando em testamento uma fortuna de 64 milhões de cruzados

para Glaucha. Jocélia errou um pênalti aos 32 do segundo tempo em São Paulo e Valnei vende *britas* num Mc Donalds, em Barcelona.” (RIBEIRO, 1989, p. 104).

Esse capítulo diminuto nos dá uma idéia mais precisa do que aconteceu na vida das personagens. Enquanto Samantha está morta, e Jocélia e Valnei têm seus sonhos frustrados, Glaucha se torna uma mulher rica. Inicia-se, então, a Parte III do romance, em que ela retorna a sua cidade natal, Bom Jesus, e volta a narrar sua história em primeira pessoa.

3.1.2 A experimentação de linguagem

Como ressaltado no início da análise das características pós-modernistas do romance, torna-se difícil separá-las, pois estão mescladas ao longo de toda a obra. Nos trechos selecionados anteriormente para exemplificar a presença de outros traços pós-modernistas, já ficou claro que o romance se constitui como uma grande experimentação da linguagem.

Desde a transformação do léxico, com constantes neologismos, até os registros de língua falada, a inversão de palavras e da ordem de disposição dos parágrafos, quase nada em *Glaucha* é convencional. Os sentimentos da personagem, suas abstrações são contados por meio da subversão das normas da linguagem e da estrutura narrativa, num fluxo caótico de pensamentos, que pode assinalar um delírio, seguindo a interpretação de que ela estaria em agonia após levar o tiro. Veja-se:

SIC/I percisava ter a mão Tamansha aggarra aqui/ trero ceucalor/paor enfrentarmos junsat alodo ssee sutil inkérito//tamansha, I per ço, quarto elevo meus ólios prá a estátua/ Nisto instale: viva a presente//seu pirfil fino impacienche e severo, suas severidade/quela asavucomuna referência// Uma ericção// um balão de gás que acabou-se de estourar//SIC/Joycélha/que parece me dizer: você deve ser forgil, enfentar o miúdo/ñ dar importância a details// Objectividade desculpida, exactament c/ Joycélha// A minha boca esta entreaberta e meus olhos alucinados girando em volta, como vertigem. Aqui está o meu mundo. Na minha cabeça a imagem de Samantha e Jocélia. De Jocélia, de como ela me prendia quando dançávamos. Suas palavras para combater o sarcasmo em torno de nós. SIC/ Ele sombrinha e fãrgil!SIC. (1989, p. 130).

As inversões de letras nas palavras não comprometem o sentido: “percisava” ao invés de *precisava* é uma inversão bastante comum em linguagem popular: seria um escrever como se fala, o próprio termo latino SIC já deixa a referência de que se escreveu o que foi dito, sem correções. “Tamansha” é um anagrama simples de “Samantha”, no entanto, o texto soma uma nova gama de significações quando o autor mistura palavras, como em “aggarra”: em que se

pode ver um misto de *agora, neste instante*, e também de *agarrada, junto*. Isso acontece também com as palavras “per ço”, que pode ser *penso e peço* ao mesmo tempo.

No Capítulo XII “(*dose dupla com gelo*)”, Glaucha conta o episódio presenciado em um bar, quando um homem chamado Sabino fora humilhado e ridicularizado em frente a todos. Na “Badega do Boff”, vários moradores bebiam. Glaucha estava lá com seus seguranças, bebendo também, quando Sabino inicia um discurso inflamado sobre como a cidade de Bom Jesus era reacionária, atrasada, por não reconhecer a grande obra de arte que era a estátua que estava sendo instalada na praça, a estátua de Glaucha.

É interessante a maneira como essa história é narrada: a ordem do texto está invertida: é contada de trás para frente. A narração inicia no fim e segue para o começo; isso exige que o leitor entre no jogo proposto na busca do significado e se surpreenda ao descobrir que o fato de a história ser contada ao reverso não faz com que se perca o sentido, ao contrário, somam-se outros: ao iniciar pelo clímax da narrativa, o leitor fica curioso para saber como tudo começara, ou seja, cria-se outro clímax. Se fosse contada linearmente, isso não aconteceria. Observe-se como inicia o capítulo:

- O meu é Glaucha da Sylva Brazil!
 - Bem, me dissera, meu nome é Sabino...
 - A prepotência é um fenômeno universal. Existe desde o século passado na Noruega. Como você vê, esta brincadeirinha de Hamsun é uma velha tradição de seus antepassados.
 - Ele continuara.
 - Brincadeirinha, eu replicara.
 - Nem me fale, ele respondera. Eu não tenho nada a ver com ele e não lhe devo nada, somente uma outra vez, tragueado, eu inventei de ranger os dentes...
 - Oh, está bem! Eu suspirara para mim mesma, para Sabino e meus companheiros, ao mesmo tempo que lhe perguntara.
 - Qual a tua ligação com aquele homem pra ele te tratar dessa maneira?
- Se retirando para a Sala da Gerência, Sabino ainda resmungava: B... off!
(RIBEIRO, 1989, p. 115).

A inversão dos acontecimentos subverte a ordem natural da narrativa e desafia a linearidade: a história possui início, meio e fim, mas não é contada nessa ordem. Esse trecho do romance é bastante significativo, pois, nele, além da subversão de linguagem proposta pelo pós-modernismo, observa-se a forte presença da intertextualidade no romance. Torna-se, pois, importante analisar esse capítulo do romance.

Ao fazer seu discurso, Sabino demonstra ter uma visão de mundo diferente das pessoas com quem convivia, pois conhecia filosofia, literatura, arte em geral. Isso fazia com que os outros o tratassem com pouco caso, considerando-o um bêbado louco. Nessa noite,

porém, estava lúcido. Pode-se aproximar esse personagem à condição das vozes *ex-cêntricas* dentro da narrativa: por ser diferente dos demais, era excluído, oprimido, silenciado.

O algoz de Sabino chamava-se Hamsun e é descrito como “[...] um proeminente advogado da cidade, filho de noruegueses, que chegaram a Bonja depois da 2ª Guerra Mundial” (1989, p. 121). O respeitado advogado queria se divertir com os amigos forçando Sabino a fazer uma brincadeira de mau gosto: ranger os dentes. Faz isso o obrigando a beber, ofendendo-o e forçando-o a obedecer, numa cena de humilhação e abuso.

Glaucha acompanhava tudo o que se passava em silêncio, sem interferir, até que caminha até os dois e toma o lado de Sabino, oferecendo-se para defendê-lo das conseqüências caso ele desejasse partir um copo na cabeça de Hamsun. Estupefato, Hamsun desafia Glaucha, deixando claro que não aceitava a colocação da estátua na praça, ao dizer: “[...] ‘Aquela estátua pornográfica não vai ficar lá no Jardim’, isso eu garanto...” (1989, p. 116). Retira-se do bar com essa declaração de guerra.

As atitudes desse personagem, o fato de ele ser descendente de noruegueses e, sobretudo, seu nome remetem ao escritor norueguês Knut Hamsun⁷ (1899-1952). Considerado um dos maiores escritores de seu país, foi figura bastante controversa devido a suas posições políticas no período entre-guerras, quando defendia o nazismo e o fascismo. Ao se descobrir essa referência, somam-se novas características ao personagem, complementando-o.

A análise desse trecho do romance deixa claro o quão intensamente intertextual é a obra e o quanto muitas das características analisadas neste trabalho apresentam-se mescladas durante toda a narrativa. Além disso, como as fronteiras entre os gêneros na literatura se tornaram fluidas no pós-modernismo, a inovação da linguagem não se restringe à transformação da palavra e do texto. Em *Glaucha*, outros suportes são utilizados para contar a história da personagem, como será visto a seguir.

3.1.2.1 A mescla de suportes

⁷ Hamsun apoiou a Alemanha quando da ocupação da Noruega e escreveu diversos artigos defendendo o regime nazista, apesar de nunca ter se tornado oficialmente membro do partido. Ganhou o prêmio Nobel de literatura em 1920 por seu livro *Os frutos da terra* (*Markens Grøde*, 1917) cuja medalha ofereceu a Josef Goebbels, na ocasião em que se encontrou com ele e com Adolf Hitler em 1943. Depois da guerra, Hamsun foi preso, julgado e penalizado por suas opiniões políticas.

Glaucha é um romance nada convencional, tendo sua estrutura montada pela utilização de diversos recursos de comunicação, sobretudo visuais. Percebe-se que o desejo de criar algo novo não é apenas uma vontade das personagens, mas é também um objetivo do romance. A configuração dos textos é entrecortada por desenhos, figuras, fotografias, poesias concretistas, além de contemplar também uma peça de teatro e um roteiro de cinema, como visto anteriormente. O apelo visual é evidente em *Glaucha*. Ao folhar o livro, o leitor se pergunta se o que tem nas mãos seria mesmo um romance. Santiago (1989) esclarece o que se pode entender por romance contemporâneo. Observe-se:

Torna-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje. Há uma explosão das regras tradicionais do gênero, característica aliás dos momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inconseqüentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais. [...] Quem é que ousaria chamar de romance, no final da década de 20, a *Memórias sentimentais de João Miramar* e a *Macunaíma*? [...] Se hoje ainda há alguma voz discordante quanto à inclusão desses livros no gênero romance, ela vem de meio intelectual altamente conservador. [...] A anarquia formal não deve ser tomada, *a priori*, como um dado negativo na avaliação da literatura em prosa de agora. Pelo contrário. Demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e díspares; e exprime a criatividade do romancista [...] (1989, p. 33-34).

Romance que adota essa “anarquia formal”, *Glaucha* dispõe de todos os tipos de recursos, sem haver preocupação com qualquer limite imposto pelo que se costuma entender como gênero literário tradicional. O texto é trabalhado com a utilização da poesia concretista, com disposições inovadoras nas páginas, usando enfaticamente travessões, espaços, caixas-altas, listagem de palavras. O intento parece mesmo ser o de quebrar qualquer laço com os romances tradicionais.

A aparição do concretismo em meio à narrativa é mais um recurso de expressão dos personagens. *Glaucha* conta sobre a vez em que um senhor idoso a entrega, junto com seu companheiro, à polícia, quando estavam escondidos em um canto escuro da rua. A cólera do delator é expressa dessa forma:

R
I Furiar! Arfriú!
F Furiar! Arfriú!
R Furiar! Arfriú!
Ã Furiar! Arfriú!
U
(RIBEIRO, 1989, p. 18).

Aqui há uma espécie de poesia concretista construída pelo jogo de palavras, que parece aludir à respiração ofegante do acusador. Em outro momento, o concretismo é um recurso para contar um fato da vida de um dos personagens do livro, Valnei:

[...] Valnei, em 1966, ganhou um concurso de poesia no Grupo Escolar Conde de Afonso Celso, com um poema dedicado à sua musa; segundo o Seu João Maria, que tocava a sineta, uma verdadeira jóia do concretismo:

CASTIGO PRIMÁRIO

EU AMO A PROFESSORA
EU AMO A PROFESSORA
EU AMO A PROFESSORA

[...]

(RIBEIRO, 1989, p. 82-83-84).

A frase “eu amo a professora” é repetida exatamente cem vezes no romance, ocupando três páginas, como um castigo no quadro negro, mas ironicamente vista como exemplar da poesia concretista pelo homem que tocava a sineta do colégio. Assinala-se, ainda, a já citada transformação do texto em uma peça teatral, com rubricas para os atores, inclusive, e também a presença do roteiro de cinema, com a disposição de vídeo/áudio, descrição dos cenários e enquadramentos, enfim, um roteiro pronto para ser filmado.

Além da subversão da palavra escrita e da preocupação com sua diagramação, o romance utiliza outros suportes, como ilustrações, fotografias, figuras. Ao apresentar o manifesto da doutrina “zecalencarista”, mostram-se exemplos de *projetos* e fotografias segundo os preceitos do movimento. Na figura 1, há um “projeto zecalencarista”, que propõe o uso de chapéus nos pés e sapatos na cabeça, meias em lugar de cachecóis e luvas. A inversão da lógica, do pré-estabelecido é coerente com a proposta de subversão e libertação do pensamento delineada pelo movimento.

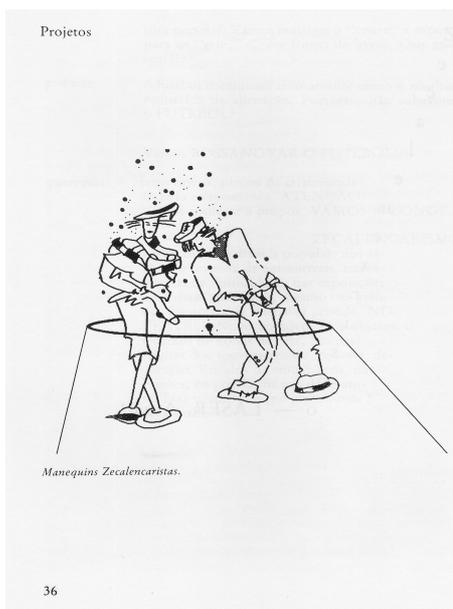


Figura 1: “Projetos” (RIBEIRO, 1989, p. 36)

Na figura 2, vê-se um menino fotografado na rua, como se cheirasse alguma coisa, muito provavelmente cola de sapateiro. O menino descalço, só, é uma figura-símbolo do abandono e da condição precária do país em relação à juventude, é um retrato do mundo marginalizado que está sendo mostrado pelo movimento “zecalencarista”. Note-se a referência ao cineasta Glauber Rocha que, com sua *estética da fome*, acreditava que a exibição das mazelas funcionava como ponto de partida para a discussão dos problemas.

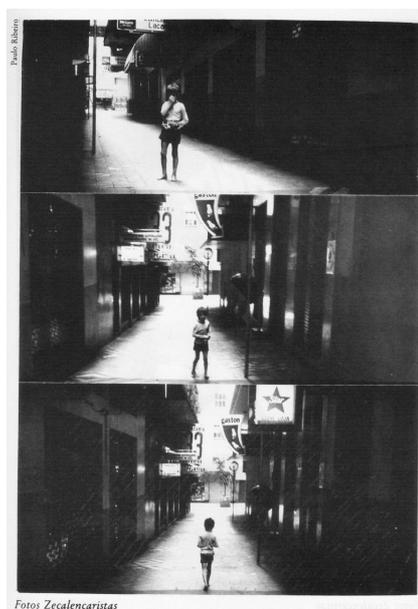


Figura 2: “Fotos Zecalencaristas” (RIBEIRO, 1989, p. 39)

Percebe-se que o manifesto “zecalencarista” utiliza muitos recursos visuais. Na figura 3, vê-se uma aglutinação de AI – 5, o Ato Institucional número 5, decreto emitido pela ditadura militar brasileira em 13 de dezembro de 1968, que deu ao regime poderes absolutos

ao fechar o Congresso Nacional por quase um ano. Mediante esse ato, estabeleceu-se a forte censura e o cerceamento das liberdades individuais no país. O movimento “zecalencarista” propõe o uso da figura criada como *broche*, provavelmente para que nunca seja esquecido esse período da história do país.

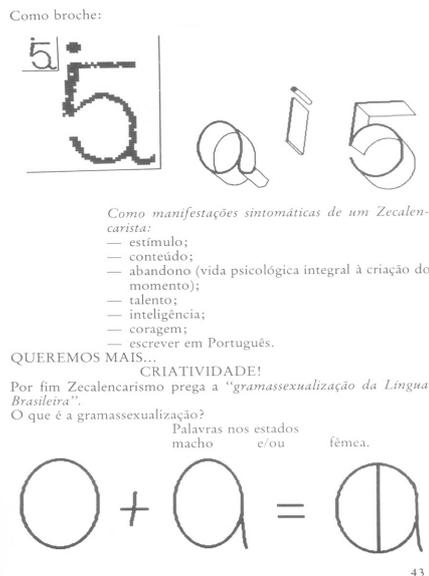


Figura 3: Trecho do Manifesto Zecalencarista (RIBEIRO, 1989, p. 43)

A figura que segue na mesma página ilustra a proposta de transformar vocábulos em híbridos feminino-masculinos. Nessa página, é possível notar como as ilustrações são estruturadas dentro do texto e contribuem para a explicitação do significado proposto.

Não é apenas no manifesto do “Zecalencarismo” que são usados suportes visuais. Todo o romance é perpassado por eles. A figura 4 é uma ilustração da relação entre Glaucha e suas amantes, em que um triângulo amoroso é composto por ela, Jocélia e Samantha. O meio do triângulo é ocupado pela palavra cicatrizes (*sic atrizes* do título do romance). Um círculo está dentro da figura, podendo representar o mundo da personagem abarcado pelo amor das três mulheres. Percebe-se, então, que as figuras não estão dispostas ao acaso, pois delas também o leitor pode (e deve) extrair significação.

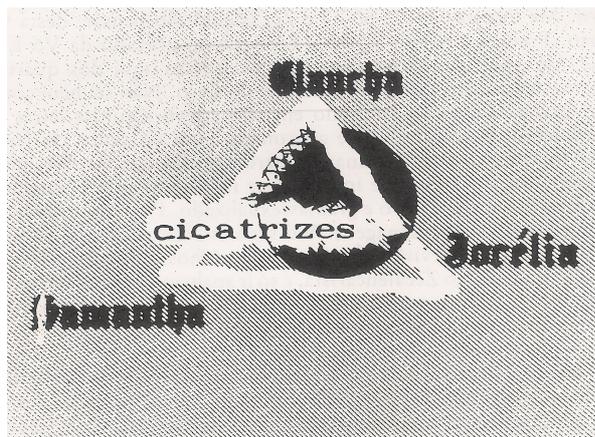


Figura 4: Triângulo do amor feminino (RIBEIRO, 1989, p. 25)

Na figura 5, os pensamentos da personagem Samantha são expressos sob a forma de desenho. Suas memórias infantis perpassam o aprendizado das vogais, o de contar até dez, o de começar a ser alfabetizada ao escrever *Eva viu a uva*. Seguem desenhos comuns às crianças pequenas, como o barquinho e a casinha. O devaneio tem ainda a trilha sonora de uma canção infantil, o *marcha soldado* e, por fim, uma letra infantilizada escreve a frase *o dois é uma marrequinha nadando*. O leitor tem a impressão de entrar no pensamento da personagem, visualizando suas memórias infantis.



Figura 5: “Samantha lembra” (RIBEIRO, 1989, p. 73)

O próprio roteiro de cinema já referido é também ilustrado. Uma espécie de *storyboard*⁸ finaliza o roteiro. Veja-se na figura 6: as ilustrações estão dispostas dentro do que parece ser uma tela de televisão, seis figuras desconexas, fragmentadas, assim como a

⁸ Roteiro desenhado em quadros, projeto de seqüência de cenas cinematográficas.

narrativa como um todo. Uma montagem cinematográfica, pois. As imagens parecem ilustrar os pensamentos dos personagens, combinando um quadro do roteiro de cinema, em que aparecem a bailarina e o maestro, um *spot* de luz, um olhar feminino, uma mulher nua sendo observada, uma espécie de radar observado por um alienígena.

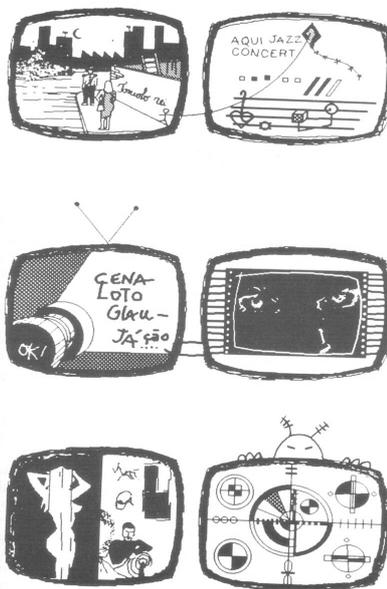


Figura 6: Roteiro de cinema (RIBEIRO, 1989, p. 95)

Muito pode ser inferido a partir das ilustrações que perpassam todo o romance, aliando novos suportes ao texto literário, provocando o leitor para novos desafios interpretativos que complementam o texto escrito, enriquecendo-o.

3.1.3 O leitor como figura ativa na construção do significado da obra

Coelho (2005) afirma que, apesar de cada campo artístico possuir uma linguagem pós-modernista específica, há uma zona comum a todos, ainda que não de correspondências perfeitas. Para o autor, talvez uma das maiores características do pós-modernismo nas artes em geral seja a *parataxe*. Essa figura consiste em um sistema de construção e desconstrução poética que dispõe lado a lado blocos de significação distintos entre si, mas que, justapostos, resultam em um processo de análise e construção de significados. Isso exige um receptor ativo, que preencha o vazio do espaço deixado entre os blocos e crie uma significação.

A *parataxe* não é invenção pós-modernista, mas é, para Coelho, utilizada de forma intensa nessa tendência. O modernismo, apesar de transgredir regras do passado, tinha em

comum ainda com elas a posição do leitor como espectador-receptor da obra. Isso é transformado no pós-modernismo, que dá ao leitor papel decisivo na construção do significado.

Em *Glaucha*, o leitor assume esse papel fundamental. Não é possível pensar esse romance como sendo uma narrativa de fácil leitura. É exigida do leitor uma grande participação na montagem da história que está sendo contada, na descoberta de possíveis indícios para interpretar os fragmentos que lhe são oferecidos. Tome-se, como exemplo disso, a possível interpretação de que a personagem morra e de que tudo não tenha passado de um grande delírio em seus momentos finais. Veja-se como se pode chegar a essa interpretação do romance.

O início da trama é marcado por um intertexto com a obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Parodiando suas primeiras linhas, em que se ouvem tiros, a palavra *nonada* do texto-fonte é substituída: “– *Glaucha! Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja.*” (RIBEIRO, 1989, p. 15). Pode-se considerar esse intertexto como um indício de que houve disparo de tiros.

Há uma passagem do romance que pode ser considerada como a representação da morte da personagem. Na narrativa de *Glaucha*, sentimentos e pensamentos mesclam-se como em um sonho, um delírio, até se combinarem a uma seqüência do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Nessa parte do filme, o personagem Corisco incorpora o espírito de Lampião e reproduz a última conversa que tiveram antes da morte do cangaceiro. Veja-se:

A prostituição, aprendi, é um além grandioso do paraíso escondendo-se no horizonte. Porra, essa vida aqui não é fácil. É até perigosa, também. Um rosto de mãe sangrento. Um rosto de mãe sangrento. Um rosto de mãe sangrento. Sol nascendo. Noite agitada. A prostituição deixa a noite pensativa, noutro dia uso colírio. Dou passos alguns e paro. O homem parece que vem em minha direção, traz uma braça de cravos. Um cravo (branco-cravo), tira o seu chapéu. Nossa! A Voluntários se enche de pássaros! Pinturas vermelhas eu vejo em torno de mim. Meu Deus como este homem é diferente. Ele é diferente e delicado. Meu Deus este homem até parece o Ministro da Fazenda do Brasil. Amplos pensamentos noturnos, tenho pensado nisso: o Ministro delicado de revólver na mão; em transe.

– *Tem macaco por perto?*

– Tava esperando o sinal. Sonhei com o fim, vamos morrer hoje!

– *Morrer como? Tá doida?*

– Quando eu sonhasse num tinha mais jeito. Eu vi o fuzil do diabo dar dois tiros. Um em cada olho. No teu, Anjo Barroco!

– *Bota o teu azar pro lado. Quem é que vai acertar no meu olho? Tou fechado com as chaves de Padim Ciço!*

– Mas foi o sinal! Vai ser hoje, quando o sol nascer.

– *Aqui na toca? Só se foi você. Se você me traiu eu te mato...*

– Eu não! Eles lá, os macacos e o diabo. E vou-me embora que a hora não é minha. É tua... (RIBEIRO, 1989, p. 60).

Glaucha comenta o perigo da vida que leva e percebem-se os sinais da morte: o rosto sangrento de uma mãe, os cravos, o homem com uma arma na mão que se aproxima dela, a cor vermelha das pinturas que ela vê em torno de si. Tudo pode representar o assassinato de mais uma prostituta na rua Voluntários da Pátria em Porto Alegre. Essa cena específica do filme de Glauber Rocha é a seqüência que antecede a morte, portanto, é um outro indício que possibilita a interpretação do assassinato da protagonista.

O enredo não-linear e seu tom onírico, na mescla absurda de acontecimentos, são outras marcas a serem levadas em consideração. O intertexto com *Deus e o diabo na terra do sol*, o ministro de revólver na mão, lembranças confusas, sobrepostas, podem indicar a morte da personagem.

Mais à frente na trama, em sua volta a Bom Jesus, nota-se que Glaucha está sempre vestida de preto. Ela diz: “[...] Estou vestindo um costume preto [...]” (RIBEIRO, 1989, p. 109), “[...] estou novamente de preto [...]” (RIBEIRO, 1989, p. 111). Isso possibilita ao leitor se perguntar se o luto seria pela morte de Samantha ou por ela mesma. O leitor é incumbido da difícil tarefa da montagem de um quebra-cabeça para encontrar o significado que pode ser desvendado no final do romance, em seu último capítulo. Observe-se:

Delegacia de Polícia – I Distrito. “Homicídios”.

Um inspetor fala com o Delegado Titular:

– Doutor, olha aqui o que foi encontrado na bolsa daquela piranha lá da Volunta. Um cartão da Loto. Dezenas: 14-01-60-27 e 87... Quina na cabeça, Doutor! (RIBEIRO, 1989, p. 144).

O setor de homicídios da delegacia não deixa dúvidas: aconteceu um assassinato. A grande ironia de a personagem ter morrido e ganhado na loteria, o que sempre fora seu sonho, choca o leitor, que se questiona: a personagem não teria realizado sua volta a Bom Jesus? Tudo teria sido delírio, imaginação? Apesar de todos os indícios, essas perguntas ficam em aberto no romance.

Em outro trecho do texto, há palavras em línguas estrangeiras, repetições, referências ao “Zecalencarismo”, idéias confusas num labirinto de pensamentos, como em um delírio, simultaneamente. Essa estrutura exige do leitor grande atenção e esforço para atribuir significado em meio a idéias não-lineares e muitas referências. Observe-se um exemplo de como o texto é apresentado no romance:

Samantha desespera = “otiláh uam etse ossi rop, airtáP ahnim é augnil A...
oãmsaucimocisiS ...éidno ...idnoárp ...átuqidno ...éumuc ortsómitueuq...

TELMAH/astsope sarecsív ed ábaeB. muivosijnolid utsiviuq rapsiod? mirodaiD oãsutnauQ. otrecidoãnsiam... àdurtilnu, oãA !ohnabamotáV; elapanadraS arêc ed oirótalipeD. alullaA popeB :stiaw ainotnA ed yalp-gnol omitlú arêp ed roc zorraed op o moc açumac sotapas ed oãçanibmoc A. ‘adaujnimuassep? sipépamuádiM eãM’ –” (1989, p. 75)

O leitor precisa ler atentamente para descobrir o significado, desvendando-se a seguinte mensagem:

‘– Mãe Midáumapéspis? pessauminjuada’ A combinação de sapatos camurça com o pó dearroz cor de pêra último long-play de Antonia waits: Bepop Allula. Depilatório de cêra Sardanapale; Vátomabanho! Anão, unlitrudá... maisnãodicerto. Quantusão Diadorim? Doispar quivistu dilonjisovium. Beabá de vísceras expostas/ HAMLET... queutimóstro cumué... ondiquitá... práondi... ondié... Sisicomicuasmão... a língua é minha Pátria, por isso este mau hálito.

O parágrafo invertido é de difícil compreensão até quando colocado em ordem normal: há o que parece ser uma tentativa de registro da língua falada (“midáumapéspis” em lugar de “me dá uma pepsi”) e várias referências como a personagem *Diadorim* do *Grande Sertão: Veredas*, e até uma inversão paródica do verso de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, no *Livro do desassossego*: “Minha pátria é a língua portuguesa.” Do leitor, é exigida a participação ativa na revelação dos significados.

Essa característica pós-modernista do romance *Glaucha* é ressaltada pelo fato de que essa é apenas uma dentre as possíveis interpretações do romance, que é todo aberto, não apenas no seu final. Diferentes leitores poderão ter diferentes interpretações da história.

Pode-se considerar esse aspecto como bastante positivo do pós-modernismo. No entanto, uma questão pode ser colocada: os romances contemporâneos, ao darem ênfase a essa característica, oferecendo liberdade extrema ao leitor, podem, por esse mesmo motivo, afastá-lo. Demasiadamente herméticos, alguns romances, em lugar de abrir leques de significação, acabam por se fechar. O pós-modernismo exige um leitor atento, disposto, paciente e persistente, características que parecem não combinar com a contemporaneidade cada vez mais imediatista e veloz. Esse pode ser apontado como mais um paradoxo dessa tendência.

3.1.4 A metaficção historiográfica

Hutcheon utiliza para sua análise, mais especificamente, o gênero de romances que ela chama metaficção historiográfica. A autora define-os como “[...] aqueles romances famosos e

populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Um exemplo seria *O nome da Rosa*, de Umberto Eco.

Ao analisar esse tipo de romance, aponta duas características, a primeira é a grande auto-reflexividade dos textos, ou seja, a metaficção, em que, dentro do romance, há uma reflexão sobre sua própria condição de discurso. A segunda é a historiografia, a apropriação de personagens e fatos da história oficial pelo romance, que acaba por trazer à tona a discussão sobre o que é ficção e o que é realidade. A teórica explica:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Dessa forma, há um rompimento da fronteira entre real e ficção. Ao questionar as pretensões da história oficial de ser detentora da verdade dos fatos, o pós-modernismo ressalta sua condição de ser, assim como a ficção, uma construção humana. Não se trata de refutar a existência de acontecimentos históricos, mas de compreendê-los sob uma nova ótica e de repensá-los de maneira crítica. A metaficção historiográfica, segundo a autora, lembra que, apesar de terem ocorrido no passado real empírico, os acontecimentos são denominados como fatos históricos por meio de seleção e posicionamento narrativo. Isso leva à idéia de que só se conhece o passado por intermédio do discurso. A ficção pós-modernista, para ela,

[...] não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica, mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. [...] em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, p. 64).

Para Hutcheon, o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas afirma que nosso acesso a ele dá-se inevitavelmente através da textualidade, a que ela chama seus “restos textualizados”. (HUTCHEON, 1991, p. 34). Para ela, “o passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje”. (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Coelho também acredita que “[...] o recurso à historiografia se dá como instrumento de alteração do passado, não de sua reconstrução e preservação”. (2005, p. 94). O autor concorda com Hutcheon no aspecto de que “[...] não existe esse retorno simples ao passado. Se há retorno, é retomada e reformulação”. (COELHO, 2005, p. 105). Para ele,

[...] o pós-modernismo não se coloca a questão da verdade, o que ele aceita é seu inverso, a pluralidade. Isso não significa confundir a história com o passado, significa uma outra visão da História e do passado que não pode ser entendida pelos que se aprisionam numa concepção de História como expressão da verdade e da razão, apenas. (2005, p. 114).

Dessa forma, Hutcheon afirma que os romances pós-modernistas não são ideológicos, muito ao contrário: não tentam persuadir os leitores a aceitar uma maneira de interpretar o mundo, mas sim fazer com que quem lê se sinta compelido a questionar aquela interpretação e a sua própria. Costa faz um resumo conciso das idéias de Hutcheon acerca da metaficção historiográfica:

Hutcheon situa essa forma romanesca como a mais paradoxal e complexa das ficções, distante de uma mimese simplista de mero reflexo ou reprodução da realidade. Avessa à simplicidade, a metaficção é apresentada como uma forma que retoma e restabelece as convenções existentes, para logo desestabilizá-las de maneira paródica, sem deixar, entretanto, de manifestar a autoconsciência desse procedimento paradoxal e evidenciar a reinterpretação crítica que busca com relação ao passado. Fazem parte dessa poética da heterogeneidade, a descentralização do sujeito e o reconhecimento de suas diferenças, bem como a preferência pelos protagonistas excêntricos, marginalizados e periféricos. Originalidade e fechamento do texto são princípios naturalmente abandonados na nova estética. Ao valer-se indiscriminadamente de verdades e mentiras (históricas e fictícias) para endossá-las, contestá-las ou falsificá-las, a metaficção historiográfica problematiza a relação entre ficção e história, mostrando-se apenas como mais um entre os discursos que elaboram versões da realidade. (COSTA, 2001, p. 71).

Veja-se de que forma o romance *Glaucha* se enquadra ou não nessa classificação de Hutcheon.

3.1.4.1 Aspectos metaficcionais em *Glaucha*

Hutcheon considera as metaficções como sendo romances autoconscientes sobre sua condição de discurso. Escrever sobre o ato de escrever é uma das questões recorrentes no romance *Glaucha*. A personagem constantemente questiona sua escritura, e vai além: questiona o fato de uma prostituta poder escrever. Diz:

[...] como é que uma meretriz iria ter um estilo literário? [...] ‘cultura é prá burguês’, então, como é meu santo deus, que eu vou ter estilo literário? Como na vida? Ah, mas se eu for contar a minha estória, como na vida vou ser bem mais porrada. [...] eu me permiti ser uma meretriz-escritora. (RIBEIRO, 1989, p. 58).

Vê-se a voz *ex-cêntrica* de Glaucha questionando sua possibilidade de entrar no mundo das letras, lugar interdito para uma prostituta pobre e sem instrução. Mesmo assim, ela decide tomar a palavra e contar sua *estória*. Ironicamente, ela conversa com o leitor sobre como construir um romance:

Mas, do que falava mesmo? Ah, das minhas vivências na Voluntários. Mas isso só vou deixar para o Capítulo V, sabe como são estes editores, você precisa distribuir com alguma relatividade os teus capítulos (como às vezes sou várias, é difícil de seguir as quatro páginas recomendadas), para que a tua estória, além de um encadeamento natural, ritmo, estas coisas do estilo literário, também tenha uma distribuição plausível com o trabalho de composição gráfica, afinal ninguém está disposto a ficar pagando edição de livro de uma prostituta, e mal escrito. (RIBEIRO, 1989, p. 58).

Nesse trecho, está presente, além da problematização e da ironia da personagem ao falar de encadeamentos razoáveis para o texto, quando o romance não parece seguir nenhum, a declaração de que a narradora da *estória* é várias ao mesmo tempo. Ela assume que possui várias vozes. Glaucha confessa sua vontade latente de escrever:

Comecei aos nove anos a perseguir meus pensamentos, meus personagens pelo cotidiano, que só agora aqui na Volunta descobri seres palpáveis. Periferia de fêmeas palpáveis como a linguagem do Ministro. É uma coisa mais possível que a minha condição de puta, evidentemente. [...] Decidi, na minha montagem mental, enquanto espero os meus programinhas aqui na Volunta, que além de continuar apostando na Loto eu agora ia partir para uma alternativa Antitristeanteschrist: ATAC frontal! Escrever. (RIBEIRO, 1989, p. 59).

Além de confessar que sua escrita é uma luta, uma batalha, a personagem faz o contraponto entre o sonho de ganhar na loteria e ter todos os seus problemas resolvidos e a realidade que vive. Ela se autodenomina uma “puta escritora” (RIBEIRO, 1989, p. 60) e dialoga com o leitor: “[...] E se você continuar a ler, se perguntará: Poderá ter sido uma puta que escreveu tudo isso??? Vou... sou zecalencarista.” (1989, p. 60). O romance é todo entrecortado por reflexões sobre o fazer literário. Ao leitor não é permitido esquecer que está diante de uma obra de ficção. A personagem diz:

[...] O meu livro, que penso escrever, deverá ser uma coisa profunda e original, algo realmente inovador, jamais visto, tudo dentro da doutrinação Zecalencarista. Conhece, não? Uma fábula real. Começa assim: um tabuleiro de xadrez no Bispado. Estão à mesa em frente ao tabuleiro de xadrez: O Bispo e a mocinha lindíssimo. A lenha arde na lareira. Há muita umidade. O sol poente lança raios de luz cortantes através da sala que vai escurecendo. É

a primeira vez que estão sentados juntos, em torno da pesada mesa de carvalho. Em frente ao tabuleiro. Viram! Até eu levo jeito para contadora de estória do Terceiro e Surrealista Mundo, não fosse eu uma puta. Mas a estória é muito bonita e triste, vou continuar e no final o senhor e a senhora me darão suas opiniões, se eu levo jeito para estas coisas literárias ou se devo apenas continuar fornicando. (RIBEIRO, 1989, p. 29).

Observam-se mesclados diversos pontos que se entrecruzam ao longo do romance: o questionamento sobre o fazer literário, sobre quem teria o direito a escrever; a posição da personagem como prostituta, mulher, e também brasileira e latino-americana, que sobrevive em um *terceiro e surrealista mundo*. Há também a brincadeira com o leitor: ele se interessa pela *estória* que está sendo inventada pela personagem, cria expectativas e se surpreende com a interrupção da narrativa que dá lugar às reflexões sobre o fazer literário.

Também nos pensamentos de Glaucha sobre Samantha, ela literalmente abre um parêntese em sua reflexão para dizer:

(Há pessoas que se empenham em uma escrita em que não acreditam, mas que se agarram para salvar a pele. Há pessoas que simplesmente escrevem assim, porque é o máximo que elas podem dar de si. Há pessoas que se empenham em uma leitura em que não acreditam, mas que se agarram para salvar a pele. Há pessoas que simplesmente lêem assim, porque é o máximo que elas podem dar de si.) [...] (E acreditem: há leitores para isso!). (RIBEIRO, 1989, p. 138).

O texto literário é, na visão da personagem, algo em que autor e leitor devem acreditar. Ela coloca autores e leitores em dois planos distintos: aqueles que não acreditam por opção e aqueles que não acreditam por não terem capacidade para tal. Então, é tacitamente lançada uma questão para o leitor: em que tipo ele pode se enquadrar? A narrativa desestrutura qualquer atitude passiva do leitor, que se vê impelido a refletir sobre essas questões. Pode-se observar, nesse caso, que

[...] nenhuma das diversas formas criticamente sancionadas de falar sobre a subjetividade (personagem, narrador, autor, voz do texto) consegue apresentar alicerce estável. Elas são, sim, usadas, inseridas, arraigadas, mas são também abusadas, subvertidas e debilitadas. Talvez seja exatamente por essa razão que tais romances perturbam muitos de seus leitores. (HUTCHEON, 1991, p. 240).

Dessa forma, pode-se pensar *Glaucha* como uma obra fortemente metaficcional, no entanto, não como uma metaficção historiográfica. Não se pode dizer que *Glaucha* propõe uma revisão do passado histórico oficial, como fazem as metaficções historiográficas analisadas por Hutcheon. O romance propõe, sim, uma revisão crítica da sua própria época, o final dos anos 80 no Brasil, período em que foi escrito e lançado, mas não utiliza personagens históricos em sua trama, não de forma declarada.

Um dos apelos identitários da personagem Glaucha é o fato de ela ser brasileira, brasileira e pobre, ou seja, representante da maior parcela da população. Suas impressões sobre o país aparecem em boa parte da obra, podendo-se afirmar que essa narrativa está intimamente ligada à sua época e à realidade social experimentada pelo Brasil. A personagem dialoga com os planos econômicos a que a população era submetida, parodiando discursos de ministros da economia, criticando o descaso com a população por parte do Estado. Glaucha assume, nesse caso, a voz do povo, uma voz também excluída. Ela diz:

Desde que cansei de tentar entender as razões do fracasso do Plano Bonanza, costumo passar os dias pensando na vida; o Plano Bonanza foi a minha esperança de mudar de ramo; agora que estamos em plena recessão econômica, não há outro remédio senão ficar meditando as razões que teriam levado o Plano do Ministro ao mais retumbante fracasso da história econômica do país. (RIBEIRO, 1989, p. 15-16).

Com “Plano Bonanza”, a personagem refere os planos econômicos que eram sucessivamente implantados no Brasil da década de 80. “Bonanza” pode ser uma alusão irônica à série televisiva de *western* norte-americana *Bonanza*, veiculada nos anos 60, em que os finais eram sempre felizes. Pode também ser um trocadilho com a palavra *bonança*, dadas as expectativas que cada plano econômico gerava quando de seu lançamento, sempre aliados a promessas de melhorias na vida da população.

O que acontecia no Brasil à época era uma sucessão de planos econômicos e conjuntos de medidas para conter a inflação, dentre as quais o congelamento de preços e a criação de novas moedas. Em 1986, o governo de José Sarney lançou o Plano Cruzado, que mudou a moeda para o Cruzado (Cz\$), valendo mil Cruzeiros (Cr\$). No mesmo ano, o governo estabelece o Plano Cruzado 2.

Muito provavelmente é a esse plano que se refere a personagem, pois, em uma das fotos “zecalencaristas”, pode-se ler um cartaz que diz “Plano Cruzado II”. O que acontecia era que a cada novo plano econômico, havia nova esperança e conseqüente frustração da população com os fracassos na contenção da inflação, a mudança acelerada de preços e a desvalorização do dinheiro, além da confusão criada ao se cortar e adicionar *zeros* à moeda. A recessão econômica vivida pelo país é registrada pela personagem. Observe-se:

Mas antes de toda a literatura, porém, é preciso fazer um diagnóstico da situação presente além dos meus dois carnês prá pagar, do dinheiro do Gerente do Hotel que pedi adiantado, da escova de cabelos por comprar, eu preciso resolver imediatamente como é que vai ficar a definição das regras estáveis com os credores, já que nem o Ministro poderia me dizer como é que não consegui pagar nem o Renner nem o C&A o mês passado. (RIBEIRO, 1989, p. 63).

Glaucha ironiza a política econômica do país à época. Dialoga com o governo Sarney e seus planos econômicos, expondo o sentimento de incompreensão da população em relação às explicações dos ministros na televisão. Esses falavam à Nação utilizando uma terminologia difícil e indecifrável para a grande maioria. Glaucha diz:

‘Sou eu, que apenas tô querendo saber se este senhor, por ser mais experiente, poderia me dizer o que significa diferimento da arrecadação fiscal direta e se a desarticulação dos suprimentos intersetoriais teriam alguma coisa a ver com o esquema de tabelamento de preços, que eu e meu par só queríamos saber.’ Juro, me deu vontade, naquela hora, de ser aquela prostituta lá da Praça XV, que ouve suas orações com fones de ouvido na Itai, e nem taí para a Política Econômica. Mas não, eu fico aqui a noite inteira pensando por que será que quase sou presa por querer entender a ausência de mecanismos oficiais de flexibilização para negociações industriais. Ah deixa pra lá... (RIBEIRO, 1989, p. 18).

Note-se que a discussão sobre a realidade brasileira é intensamente marcada pela ironia e, nesse trecho, aparece juntamente com o pensar sobre o fazer literário. Veja-se:

Desarticulação dos suprimentos intersetorias, que frasezinha bonita esta. [...] Esse senhor ministro que é indagado pelos jornalistas. Falei prioridade, diz ele: Prioridade pelas mudanças na estrutura da demanda agregada: efeito redistributivo da política de rendas. E vai desenvolvendo o tema, como ele consegue desenvolver o tema tão bem. Se eu tivesse uma inteligência daquela ia escrever um livro cheio de frases bonitas: AUSÊNCIA DE MECANISMOS OFICIAIS DE FLEXIBILIZAÇÃO PARA NEGOCIAÇÕES INTERINDUSTRIAIS. Dizem, esse Ministro já recebeu congratulações até do Museu Latino-Americano de Personalidades, eu nem sabia que existia! (RIBEIRO, 1989, p. 20-21).

Além de pensar a realidade experimentada naquele momento, o romance recupera também um passado histórico do país, no entanto, não transforma figuras históricas em personagens na trama. O início do manifesto “zecalencarista” (p. 30) é dedicado a Emílio Garrastazu Médici, militar que governou o país de 1969 a 1974, anos considerados os mais repressores da ditadura, em que torturas e desaparecimentos de pessoas silenciavam as vozes contrárias ao regime.

Mais adiante, Glaucha conta a história de uma de suas colegas prostitutas que desobedeceu a uma regra do hotel onde fazia seus programas e acabou assassinada pelo gerente. Ironicamente, a regra era nunca ficar nua, apenas tirar a calcinha. Uma noite, um cliente não aceitou a norma e a despiu contra sua vontade. Veja-se:

A Cláudia, abrindo a porta, deu passagem ao Gerente que, a vendo nua, puxou do revólver e lhe deu cinco tiros no rosto. Era regra. Pobre prostituta! Nós todas, as garotas, não dissemos nada, apenas olhamos aquele corpo. Não sentimos pena, nem nada. Afinal, a Cláudia havia quebrado as regras, traído o regulamento. Agora é que eu me revolto, depois do Zecalencarismo é que recruzei muito as minhas idéias e acho que o Gerente do Hotel agiu errado. [...] (RIBEIRO, 1989, p. 63).

Pode-se ler esse trecho como uma alegoria ao regime militar vivenciado pelo país. Atrocidades eram cometidas, pessoas sumiam, morriam e era como se nada estivesse acontecendo. Afinal, eram as regras, quem as desobedecesse deveria pagar um preço por isso. O movimento zecalencarista abriu os olhos da personagem, que começou a pensar diferente, enxergando o absurdo da situação. A ironia beira o humor negro.

O romance talvez proponha que o povo brasileiro se prostitui ao se deixar violentar repetidamente pelos mandos e desmandos das pessoas que ocupavam o poder. Glaucha pensava a princípio que era assim mesmo, estava conformada, mas começa a se questionar e a se reposicionar frente à questão. Pode-se pensar isso como uma sugestão da tomada de consciência do Brasil no momento vivido pela personagem, período imediatamente posterior à ditadura mais repressora.

A reflexão crítica sobre sua própria geração aparece em um dos preceitos zecalencaristas: “ZECALENCARISMO é chato por se saber consistente. Indispensável, como comportamento, como verificador do amorfismo e da rasa profundidade da nossa geração.” (RIBEIRO, 1989, p. 32). O movimento é uma denúncia da realidade experimentada pelo país e uma proposta de mudança através da arte. Diz:

queremos: (traduzir toda a grande literatura universal inédita em Língua Portuguesa;
– assimilar toda a telenovelação da TV Globo;
– denunciar o enfeudalismo cultural de nossa geração.)
(substituir a palavra “anão” por um gigante “vamos tentar de outra forma”) – NO ASPECTO INDIVIDUAL
SER OTIMISTA COM INTELIGÊNCIA!
(RIBEIRO, 1989, p. 42).

O manifesto zecalencarista é assinado pelos filhos de exilados políticos pelo regime militar. Nesse trecho, há forte crítica político-social na busca de uma identidade, de uma pátria, refletindo a vontade de construir um novo país após os anos ditatoriais por meio de um olhar ao mesmo tempo estrangeiro e nacional, além de uma tentativa de mobilizar uma juventude considerada rasa e amorfa. Veja-se:

Está fundado o Movimento Zecalencarista. Zecalencarismo que é uma tentativa de reintegração na sociedade brasileira dos filhos de exilados pelo Regime Militar de 1964. Os Órfãos de Pátria. Zealencarismo que é uma tentativa de eliminar a apatia, a mesmice, a falta de atitude, a inépcia de uma geração formada nos anos 70; na visão desta mesma geração formada lá fora. Vítimas do mesmo mal. Uma tentativa, com a experiência do “crescer no exílio”, de estimular a mínima manifestação de inteligência, a uma geração que *empilha-se na apartamentação bnhdista*, resistindo ao tédio à base de plimplins. (RIBEIRO, 1989, p. 56).

Entre a padronização da televisão e a dos apartamentos do *Banco Nacional da Habitação* (BNH), o romance denuncia um estado de imobilidade e revela uma vontade de modificação de maneira intensa, chocante, escandalizante contra uma herança de medo e repressão deixada pela ditadura. Diante de uma juventude inerte e sem perspectivas, para resgatar os órfãos de identidade, roubados de vontade e de esperança, esvaziados, era preciso um ataque frontal, violento. O manifesto diz:

[...] Zecalencarismo chega com uma pernicioso vontade de influenciar. De estimular. De revanche, claro, esperamos a hostil violência dos teóricos do “se é de fora não presta”. [...] Zecalencarismo não é um estado de alma, é um brado de uma geração que adultou e sente esta angustiante e profunda vontade de fazer algo: novo, original, belo e inteligente. [...] O Zecalencarismo, ao contrário da ideologia aquela, nem ama, nem deixa: solta-se. Zecalencarismo é despudorização e liberdade. Uma fala, uma temperatura local, um sentimento documentado: “Quantos órfãos somos?” Estatística!!! Sul-realista, Zecalencarismo é ficção e realidade. Dogma? Muito longe. Nem utopia. [...] O relato de uma geração diante do mundo e do país.[...] Um retrato-relato de quem voltou e quer ficar. [...] (RIBEIRO, 1989, p. 57).

Esse fragmento do texto faz uma série de críticas à ditadura: contradiz a ideia de nacionalização e ojeriza pelo estrangeiro ao subverter o lema militar “Brasil: ame-o ou deixe-o”, sugerindo que as pessoas se “soltem”, aproveitem a liberdade de forma criativa e construam uma nova realidade. O “Zecalencarismo” não é considerado um dogma, posto que, como o próprio pós-modernismo, é antitotalizante, nem uma utopia, já que se configura como um desejo a ser concretizado. O movimento deliberadamente se declara *ficção e realidade*.

Após a transcrição do manifesto, Glaucha volta a narrar, comentando o quanto era “séria e boa” (1989, p. 57) a doutrinação e perguntando ao leitor se não concorda. Ao mesmo tempo em que discute a situação real do país, ela volta a questionar a possibilidade de uma prostituta poder escrever, produzir literatura, ter um estilo literário. A personagem novamente não deixa o leitor esquecer que está diante de um texto.

Pode-se afirmar que *Glaucha* é uma metaficção: o leitor é constantemente lembrado de que está lendo uma obra ficcional, de que está diante de um discurso. Ele acompanha o fazer literário buscado pela protagonista, que narra sua tentativa de escritura. Através do questionamento de sua possibilidade de escrever, já que é uma prostituta e tem negado o acesso às letras e à educação, a personagem deixa clara a vontade de contar ao leitor suas *estórias*.

Apesar de ser metaficcional, *Glaucha* não pode ser considerada uma metaficção historiográfica, na concepção adotada por Hutcheon. O romance não se apropria de personagens reais e situações de um passado histórico para construir a trama. Ao menos, não

deliberadamente. A revisão crítica de um passado, nesse romance, assume uma revisão crítica do presente, em que a personagem vive e a que pertence a obra, o Brasil dos anos 80. A obra faz uma revisão de um passado literário, relembra os anos ditatoriais, no entanto, não se pode concluir que contemple a historiografia proposta por Hutcheon. *Glaucha* assume o papel de fazer uma revisão crítica, não de um passado historiográfico, mas de um presente político e social.

Toda a discussão sobre a situação brasileira traz consigo outra característica-chave do pós-modernismo: a intertextualidade. Segundo Hutcheon, “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. (1991, p. 157). Veja-se como se pode interpretar essa característica em *Glaucha*.

3.2 A intertextualidade através da paródia

No fenômeno pós-modernista, a presença da intertextualidade é incontestavelmente marcante: o discurso é sempre construído sobre outro(s) discurso(s). Ao se analisarem outros aspectos do romance *Glaucha*, já ficou clara a forte presença intertextual, dessa forma, torna-se importante revisarem-se alguns aspectos da teoria da intertextualidade no intuito de melhor compreender seu importante papel dentro do pós-modernismo literário, mais especificamente pela presença da paródia.

3.2.1 Breves intertextos sobre intertextualidade

Sandra Nitrini (2000) examina o conceito de intertextualidade revisando as idéias de autores como Kristeva, Bakhtin, Jenny, Barthes e Guillén cujos estudos acerca da *teoria da intertextualidade* lançaram novas questões sobre os conceitos de fonte e de influência. Julia Kristeva, quem primeiro cunhou o termo intertextualidade, formulou idéias importantes, propondo uma teoria que engloba o texto em sua articulação entre sujeito e processo de significação. Seu conceito de intertextualidade foi elaborado mediante a análise dos estudos

de Bakhtin (*La poétique de Dostïevski*), dessa forma, para seguir o raciocínio de Kristeva, torna-se importante situar as idéias desse autor.

Nitrini explica que Bakhtin propôs uma teoria do dialogismo, cujo centro regulador é móvel e abrange os entrecruzamentos do sujeito enunciador com a palavra poética, em contraposição ao discurso monológico, regulado por um centro fixo e por idéias como de *ser estável, substância imutável, lei, verdade, Deus*. Para Bakhtin, segundo Nitrini,

a “palavra literária”, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. (NITRINI, 2000, p. 159).

Dessa forma, o texto não pode ser isolado de seu contexto, o autor participa da história e da sociedade em sua dupla posição: de leitor e escritor. Bakhtin propõe três dimensões em que ocorre o processo de funcionamento da linguagem: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Para ele, esses três elementos não existem isolados: dialogam.

Segundo Nitrini, esse autor concebe o estatuto da palavra como um cruzamento entre dois eixos: “[...] horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.” (2000, p. 160). Esses dois eixos são designados como *diálogo* e *ambivalência*. Por *diálogo*, entende-se a “[...] linguagem assumida pelo sujeito, uma estrutura na qual se lê o outro”; a *ambivalência* se refere à “[...] inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história”. O texto absorve e replica outros textos, há, então, a *ambivalência na escritura*.

Os cruzamentos entre esses dois eixos propostos por Bakhtin atestam, na interpretação de Kristeva, que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*”. (KRISTEVA apud NITRINI, 2000, p. 161). A autora elabora, então, o conceito de intertextualidade.

Para essa teórica, a noção de texto é ampla, abrangendo um *sistema de signos*, sejam obras literárias, linguagem oral, sistemas simbólicos, etc. Sua concepção do texto literário é baseada na idéia de que este é uma réplica de outro(s) texto(s) lido(s) pelo escritor. Observe-se:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda seqüência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de somação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um

novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. (NITRINI, 2000, p. 162).

A intertextualidade não se reduziria, então, a uma *crítica das fontes*, mas a uma *transposição* que engendra uma nova articulação entre os textos, transpondo um ou vários sistemas de signos em outros. Nitrini lembra que, na visão de Barthes, todo o texto é um intertexto, é um “tecido novo de citações acabadas”, fruto de tudo o que veio antes dele e de tudo o que o circunda. Para o autor, “[...] o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas” (BARTHES apud NITRINI, 2000, p. 165).

Guillén contrapõe essa idéia, sugerindo que a automatização e o anonimato acabariam com a noção de individualidade. Para ele, uma concepção geral do signo em lugar da investigação das relações existentes entre as obras de nada contribuiria para os estudos de literatura comparada. Nitrini contesta o comparatista espanhol, atribuindo-lhe uma visão reducionista acerca da teoria da intertextualidade. Ela ressalta que a finalidade da análise intertextual é verificar as maneiras através das quais o intertexto absorve o material do qual se apropria e não necessariamente estudar semelhanças entre o enunciado transformador e seu lugar de origem. Dessa forma, ao contrário do que afirma Guillén, a intertextualidade atribuiria singularidade à obra.

Nitrini explicita que, em contrapartida, há também limites para a teoria da intertextualidade. Um deles é o problema das ocorrências implícitas e da dificuldade de avaliação do processo de absorção e transformação operado pelo texto receptor nesses casos. Tanto a influência quanto a intertextualidade se defrontam com essas questões, no entanto, enquanto a influência dá atenção aos sujeitos criadores, a intertextualidade focaliza os textos, os objetos criados. A influência alude à idéia de modelos, enquanto a intertextualidade os derruba, propondo um sistema de trocas, que relativiza a questão da originalidade e da propriedade. Note-se, daí, o quanto a proposta da teoria da intertextualidade vem ao encontro das manifestações pós-modernistas.

Perrone-Moisés faz outro interessante estudo acerca da intertextualidade, mais especificamente na crítica literária. A autora chama a atenção para o fato de o inter-relacionamento de discursos não ser de maneira nenhuma um fenômeno recente, mas intrínseco à atividade poética. Ela diz: “Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura.” (1978, p. 59). Os empréstimos, as alusões, as paródias, as citações fazem com

que se perca a noção de pureza de qualquer obra e “[...] obriga-nos a encarar a linguagem como um campo de trocas incontrolláveis e imprevisíveis”. (1978, p. 59).

Tudo, no fim de contas, parece-nos intertextual. Ao citar Butor, Perrone-Moisés ressalta que até a citação literal já é, em certa medida, intertextual. Ao retirar-se o texto de seu contexto original e introduzi-lo em outro discurso, opera-se uma transformação. O próprio fracionamento do texto é um modo particular de como ele é abordado, adquirindo uma nova significação. A autora recupera um pensamento de Baudelaire:

Não há obra individual. A obra dum indivíduo é uma espécie de nó que se produz no interior dum tecido cultural, no seio do qual o indivíduo não se encontra mergulhado, mas *aparecido*. O indivíduo é, desde a origem, um momento desse tecido cultural. Também a obra é sempre uma obra coletiva. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 210).

Complementando a concepção de Baudelaire, Kristeva, que, como já se comentou, sintetizou e desenvolveu as idéias de Bakhtin, observou: “Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos.” (KRISTEVA apud PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

Perrone-Moisés traça uma diferenciação entre a intertextualidade crítica e a intertextualidade poética. Enquanto a crítica é obrigada a citar sua *fonte*, é declarada, submissa, a poética pode ser tácita, usufrui a liberdade para utilizar textos alheios. Segundo a autora, “[...] o discurso poético dialógico engloba os textos que abriga, não para conservá-los como uma propriedade, para apropriar-se deles, mas para os pôr em perda, numa migração incontrollável”. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 65). Observe-se:

Ora o escritor passeia pelos territórios da literatura com uma desenvoltura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho ao leitor, que não exige dele o que requer do crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 211).

Torna-se interessante abordar essa hipótese desenvolvida pela autora, pois, através de sua proposta de formação de um discurso crítico que se aproxime do poético, Perrone-Moisés acaba definindo marcas intertextuais presentes na literatura. A autora propõe uma nova abordagem da intertextualidade crítica: uma *crítica-escritura* em que seja abolida a relação de submissão entre o texto analisado e aquele que analisa, em que seja estabelecido um diálogo entre o texto e o *pré-texto* em condições de igualdade, assim como acontece na intertextualidade poética. No lugar de duplicação, há unificação. Os textos se fundem, se complementam, são reescritos em um novo texto, adquirem nova significação.

Essa idéia é também desenvolvida em trabalho importante sobre o assunto escrito por Jenny, em que discute a intertextualidade, afirmando que “[...] designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. (JENNY, 1979, p. 14). No entanto, para o autor, uma simples alusão não pode ser considerada intertextualidade. É preciso que ocorra uma rede de correlações entre os dois textos, que haja uma relação de intervenção, uma recuperação, adaptação, perversão, contradição, transformação. Pode-se dizer que, dessa forma, os textos dialogam entre si.

Para Jenny, é possível reconhecer em toda obra literária a presença de outros textos que são assimilados, modificados, mas obedecendo a uma unidade de sentido. Nesse processo, existem três elementos: “[...] o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído”. (NITRINI, 2000, p. 164). A partir disso, o autor propõe que a análise literária deva considerar as semelhanças entre o intertexto (enunciado transformador) e seu texto de origem e também observar de que maneira foi absorvido o material apropriado pelo intertexto.

A teoria da intertextualidade propõe, nessa perspectiva, uma nova maneira de ler o texto: o leitor pode seguir pela referência textual encarando-a como um fragmento qualquer, ou pode recorrer ao texto de origem, evocando seus significados, ampliando o espaço semântico. A linearidade da leitura do texto, então, é quebrada por esse processo.

Nesse sentido, pode-se pensar que a intertextualidade, ao propor uma nova abordagem em relação às fontes e influências, engloba importantes características atribuídas à literatura pós-modernista, como a quebra da linearidade da leitura, a aceitação de uma hibridização literária, o fim de uma aura de originalidade por meio de um novo texto que se constrói a partir de outros.

Dentro do vasto campo da intertextualidade que se examinou brevemente, coexistem várias figuras como a paródia, a sátira, o pastiche, a alusão, a citação, que utilizam o intertexto em sua configuração. Entre essas formas, uma parece se destacar ao se avaliar o fenômeno pós-modernista: a paródia. Hutcheon (1989) se deteve ao estudo dessa forma em particular, propondo a construção de uma teoria da paródia.

A autora investiga o conceito de paródia e sua teorização ao longo dos tempos, para estabelecer uma concepção mais geral e abrangente, considerando-o como um recurso modernista e pós-modernista. Isso não quer dizer que a prática paródica seja um fenômeno recente, muito pelo contrário: a paródia esteve presente desde muito cedo nas representações humanas. No entanto, Hutcheon considera esse recurso como um dos mais utilizados, tanto

formal, como tematicamente no século XX, com implicações ideológico-culturais na sua auto-reflexividade artística. Como auto-reflexividade, ela entende o refletir sobre a própria constituição: um voltar-se a si próprio de maneira crítica.

O conceito de paródia foi, e continua sendo, ao longo dos tempos, associado a uma forma parasitária e derivativa de expressão. A estética romântica, mais especificamente, julgava a paródia como gênero menor, preocupada com questões como originalidade e individualidade do artista criador. O próprio contexto capitalista, em que arte se tornava mercadoria, trazia consigo a questão da autoria, que ia de encontro aos parodistas.

O modernismo, dessacralizando a obra de arte, já se voltava à paródia num sentido que ultrapassa a conceitualização de imitação ridicularizante vigente até então. “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”, diz Hutcheon. (1989, p. 17).

A teórica defende que a paródia não necessariamente utiliza o riso para fazer sua crítica. A ridicularização não é indispensável para que classifiquemos um texto como paródico, mas sim a presença da ironia. “É a esse jogo irônico com convenções múltiplas, a esta repetição alargada com diferença crítica, que me refiro quando falo de paródia moderna.” (HUTCHEON, 1989, p. 19). A paródia *transcontextualiza* ao trazer o texto parodiado a um novo contexto, e isso pode ser visto como uma abordagem criativa do passado. “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.” (HUTCHEON, 1989, p. 19).

A autora defende a *transcontextualização* irônica como a marca que distingue a paródia de outras formas como o pastiche, a imitação, a alusão e a citação, apesar de todas figurarem dentro da teoria da intertextualidade. A paródia, na visão da autora, alargaria o universo intertextual. A inversão irônica seria uma evidência disso: as formas complexas de inversão e de *transcontextualização* fariam uma reciclagem do passado artístico, uma revisão crítica que abarca distância e diferença, uma repetição com distanciamento crítico.

A paródia pode configurar crítica séria, não sendo restringida pelo riso, e, além disso, pode ser crítica não necessariamente ao texto parodiado, mas às formas: “O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz.” (HUTCHEON, 1989, p. 28). Muito provavelmente por esse motivo, exista uma confusão entre os conceitos de paródia e sátira.

Uma das diferenciações apontadas por Hutcheon é que a sátira contempla, além do objetivo extramural (função social e moral), a ridicularização, ou seja, a afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado. Isso não necessariamente ocorre na paródia, apesar de partilhar com a sátira aspectos como distanciamento crítico, juízo de valor e contraste irônico entre os textos.

O fator que pode ser considerado como maior elo de ligação entre paródia e sátira é, de fato, a utilização do recurso da ironia. A diferença é a maneira como cada gênero se apropria desse recurso. Como função semântica, a ironia opera um contraste entre o que é dito e aquilo que é significado. Em sua função pragmática, é avaliadora: julga. Enquanto a paródia não necessariamente utiliza a ironia de maneira ridicularizadora, negativa, a sátira o faz. A paródia pode ser marcada pelo respeito, pode ser uma homenagem, ainda que assinalada pela diferença entre os textos.

Ao distanciar a paródia do pastiche, Hutcheon afirma que a produção paródica ressalta a diferença em relação ao seu modelo, ao contrário do pastiche que existe por correspondência, por semelhança. A paródia transforma o texto fonte. O pastiche o imita. Mas ambos têm algo em comum: são *empréstimos confessados*. A autora observa a dificuldade em se estabelecerem diferenças entre os vários conceitos da intertextualidade e a paródia. Observe-se sua proposta de elucidação:

A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinta deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse ato de repetição pode variar, mas o seu “alvo” é sempre intramural neste sentido. Como pode então chegar a confundir-se a paródia com a sátira, que é extramural (social, moral) no seu objetivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção? É que a confusão existe, sem a menor dúvida. A paródia tem sido implícita ou explicitamente tida como uma forma de sátira por muitos teóricos. (1989, p. 61).

A paródia assinala uma duplicidade: aponta a literariedade do texto através da presença de um texto de fundo “[...] contra o qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida”. (1989, p. 46). Dessa forma, a paródia assinala a distância e a diferença em relação ao texto-fonte, em um jogo irônico que se estabelece entre as obras. Note-se que a autora ressalta o mecanismo da ironia, diferentemente de uma simples zombaria ou ridicularização. Ela esclarece:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como

pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vem” intertextual [...] (HUTCHEON, 1989, p. 48).

A autora acrescenta uma dimensão maior ao conceito de paródia: observa existir uma intenção não de copiar os textos anteriores, mas de recontextualizá-los, reelaborá-los e fazer uma síntese, muitas vezes de maneira respeitosa em lugar da concepção usual de paródia como ridicularização cômica, como já se comentou. Outro aspecto apontado é o fato de a paródia ser uma forma sofisticada de expressão. Ela exige que tanto escritor como leitor façam uma sobreposição dos textos em que é incorporado o antigo no novo, ou seja, a construção do sentido depende muito da capacidade da leitura dos dois textos que se tornam um único, sintetizados por meio da paródia.

“A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (1989, p. 39), segundo Hutcheon. Reconhecendo sua própria natureza de maneira crítica, a paródia admite o hibridismo e fala sempre por intermédio de uma voz dupla. Assim, como já referido ao se abordar a teoria da intertextualidade, a força criativa da paródia reside no fato de que um novo discurso é construído a partir de um antigo, sem que este seja destruído: apenas sua função sofre alterações, ou seja, há uma continuidade da história da literatura.

Hutcheon utiliza exemplos da literatura modernista e pós-modernista por considerar que ambas “[...] são freqüentemente paródicas em forma e intenção”. (1989, p. 91). A autora observa que as formas culturais contemporâneas se configuram como auto-reflexivas e paródicas mais do que nunca na história. Aponta o paradoxo da paródia em nossas produções contemporâneas: a “transgressão autorizada das normas”. Ao mesmo tempo em que faz uma revisão crítica do texto, ela acaba por incorporá-lo, o que assegura uma continuidade, de certa forma. O discurso paródico utiliza formas e convenções conhecidas, não as destrói.

Por outro lado, a própria utilização dos textos de outrem já marca uma importante força ameaçadora e anárquica da paródia: ela desafia a questão da propriedade. Dessa forma, a paródia pode ser tanto “[...] normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária”. (1989, p. 98).

A autora reluta em admitir que a paródia possa ser chamada simplesmente intertexto. Pode-se dizer que ela posiciona a paródia como elemento da intertextualidade, mas um elemento que a ultrapassa, de certa forma. A autora compreende o diálogo intertextual apenas como uma relação entre o leitor e os outros textos que sua memória reconhece, evocados pelo

novo texto. Apesar de se observar uma visão limitada da autora acerca da intertextualidade, que, como se viu, é uma teoria vasta e que compreende muitas das suas idéias acerca da paródia especificamente, é interessante que se adote seu conceito de paródia como uma das formas intertextuais mais utilizadas no discurso pós-modernista. Na paródia, segundo a autora, há algo a mais do que em outras formas de intertexto: há o reconhecimento da ironia por parte do leitor.

Dessa forma, o leitor participa ativamente da construção do significado: caso ele não reconheça o intertexto irônico, não será alcançado o objetivo paródico do autor. É necessário que o leitor compartilhe as alusões utilizadas: que possua conhecimento, certa erudição. Daí ser a paródia um gênero particular e complexo, uma forma sofisticada de expressão. “Não se trata de uma questão (como na intertextualidade) de capacidade geral para invocar o que se leu, mas é antes uma especificidade do texto ou convenções particulares que estão a ser parodiados.” (1989, p. 122).

Poder-se-ia, dessa forma, acusar a paródia de ser uma forma elitista. No entanto, Hutcheon enxerga uma nova possibilidade para o gênero na contemporaneidade: a paródia pode abrir portas para o aprendizado do leitor, para que adquira vastidão e profundidade de conhecimentos. A paródia estaria, dessa maneira, confiando na capacidade do leitor de aprender, de descobrir novos horizontes culturais a partir do texto.

Finalmente, a paródia é “[...] uma das formas mais frequentemente adotadas pela auto-reflexividade de nosso século. Assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica”. (1989, p. 128). Ao transgredir, a paródia pressupõe a lei, portanto é repetição com diferença, simultaneamente. Paradoxalmente, é conservadora e transgressora, reverente e crítica, abarca idéias de duplicação e diferenciação, continuidade e mudança. A paródia transcontextualiza o passado, é um código duplo, dotado do poder de renovar, ainda que nem sempre o faça. A autora define a paródia como “o código duplo do pós-modernismo” (1989, p. 142), como será explorado a seguir.

3.2.2 A paródia como postura crítica no pós-modernismo e em Glaucha

Hutcheon, em sua já citada *Poética do pós-modernismo*, retoma seu estudo sobre a paródia, definindo-a como uma “[...] repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. (1991, p. 47). Dessa forma, a ironia é

crítica e não nostálgica ou jocosa simplesmente, por isso, pode-se inferir que o pós-modernismo é essencialmente paródico.

É possível observar nas produções pós-modernistas a existência de um vínculo com o passado, uma relação ao mesmo tempo de ruptura e de continuidade que se faz possível, prioritariamente, através da paródia. “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

A literatura pós-modernista acompanha a nova configuração dos modelos identitários que vem sendo observada na contemporaneidade. A idéia de um ser *uno*, indivisível, calcado em bases firmes de identidade vem dando lugar a um indivíduo que atende à pluralidade de apelos identitários, como será investigado no próximo capítulo. Através da intertextualidade e, como afirma Hutcheon, especificamente da paródia, o pós-modernismo questiona a questão da originalidade, da subjetividade e da criatividade do autor. O texto não é mais objeto único e original do artista, mas o resultado da mescla dos vários discursos em cujo contexto está envolvido.

Glaucha anuncia, desde suas primeiras linhas, que é um romance construído por meio do intertexto. Na verdade, deixa claro desde o título, que, além de ser o nome da personagem principal, é um trocadilho com o nome do cineasta brasileiro Glauber Rocha, como já comentado. Além disso, o título completo do romance é *Glaucha (SIC! Atrizes...)*, podendo-se entender o termo como “cicatrizes”, já que, oralmente, as palavras soam da mesma forma, configurando um trocadilho por homofonia. Em outra interpretação, o termo latino SIC (exatamente como foi dito, sem correções) juntamente com *atrizes* pode querer dizer que, apesar da verossimilhança, tudo é representação, todos são atores na trama, acentuando o caráter de discurso, de criação humana da obra.

Ao lado do labirinto, o espelho é considerado também perfeita metáfora do pós-modernismo. *Glaucha* tem fixação pela figura do espelho. Em diversas passagens do romance, a personagem alude a essa imagem. Ela diz: “Espelho prolongado na parede. Mães e espelhos, farinha, guardachuvinho, jardins e pêra na minha cabeça às quatro da madrugada [...]” (RIBEIRO, 1989, p. 21).

Os espelhos são, de certa forma, representação da auto-reflexividade do romance pós-modernista: simbolizam a transformação e a *transcontextualização* através de suas formas côncavas, convexas, distorcendo imagens que adquirem nova configuração. Os espelhos projetam diferentes imagens, e *são e não são* aquilo que refletem, simultaneamente. *Glaucha*

traça um panorama daquilo que o leitor pode esperar ao entrar no labirinto de espelhos proposto pelo romance:

Você, amigo leitor, deverá estar muito atento, pois em histórias de meretrício, quando menos se sente estamos envolvidos em cada trama: é interessante os episódios da minha história. Nestas Zecalencaristas páginas ainda desfilarão muitos coturnos de juventude nazista em marcha contra os aumentos dos preços; e gramática, muita gramática (arbitrária), em meio à plantação de espelhos, que é o lugar onde geralmente Jocélia me aparece. Biciclos de menstruação. Mas não escrevo por classicismo nem me prostituo por sensações, escrevo e sou por pensamento [...] (RIBEIRO, 1989, p. 22).

Em meio às idéias da personagem, surge outra importante imagem recorrente: a “plantação de espelhos”. Ela diz:

Em frente à plantação de espelhos está Samantha. Ancas violentas, cabelos frios. Braço esquerdo levantado. Pulmões ardentes. Enquanto penso, exclamo: amor sinistro! Cor de areia, perfume de nustarda, grande amor que tive. Uma lua nasce na camisa do ropaz cozinhando. Pratos torturados. Crianças (No pensamento, habitam potes de nustardas.). Uma bandeira hasteia-se. Camisa cheira forte. Pancadas de salsa. A estátua avança. Trabalho raro no atelier. É uma plantação de espelhos. (RIBEIRO, 1989, p. 28).

A “plantação de espelhos” e a imagem de pêras nos remetem a uma referência intertextual presente na obra que parece fazer uma espécie de síntese do pós-modernismo nesse romance: a poesia de Helder.⁹ Veja-se seu poema *Os animais carnívoros*:

Dava pelo nome muito estrangeiro de Amor, era
preciso chamá-lo sem voz – difundia uma colorida
multiplicação de mãos, e aparecia depois todo nu
escutando-se a si mesmo, e fazia de estátua durante
um parque inteiro, de repente voltava-se e acontecera um crime,
os jornais diziam, ele vinha em estado completo
de fotografia embriagada, descobria-se sangue,
a vítima caminhava com uma pêra na mão, a boca estava
impressa na doçura intransponível da pêra, e depois
já se não sabia o que fazer, ele era belo muito,
daquela espécie de beleza repentina e urgente,
inspirava a mais terrível ação do louvor,
mas vinha comer às nossas mãos,
e bastava que tivéssemos muito silêncio para isso,
e então os dias cruzavam-se uns pelos outros
e no meio habitava uma montanha intensa,
e mais tarde às noites trocavam-se e no meio
o que existia agora era uma plantação de espelhos,
o Amor aparecia e desaparecia em todos eles,
e tínhamos de ficar imóveis e sem compreender,
porque ele era uma criança assassina e

⁹ Herberto Helder (23/11/1930), poeta português contemporâneo, é figura importante da poesia experimental ou concreta, cuja obra é considerada complexa, de inspiração surrealista. Poeta provocador e inovador, teve muitos problemas com a censura. Figura obscura, vive recluso, avesso a prêmios e entrevistas.

andava pela terra com as suas camisas
brancas abertas, as suas camisas negras
e vermelhas todas desabotoadas.
(HELDER, 1973, p. 113).

Ao ler esse poema de Helder, tem-se a impressão de que o romance foi fortemente inspirado por ele. A violência de suas imagens, as idéias viscerais acerca do amor, a fragmentação, as imagens da estátua, do crime, do sangue, tudo se conecta ao romance *Glaucha*. A personagem diz: “[...] é como caminhar em meio a uma plantação de espelhos e vermos nossa face refletida em vários matizes e tamanhos”. (RIBEIRO, 1989, p. 60). As muitas identidades assumidas pela personagem, os diversos apelos a que responde são reflexos desses espelhos pós-modernistas. Nota-se que a relação do intertexto com o texto-fonte ultrapassa a simples alusão – é estabelecido um diálogo, uma continuidade, uma reverência, uma superação. A relação estabelecida com o texto-fonte é muito intensa, captando a essência desse poema, transfigurando-a nas páginas do romance.

Nessa obra, a intertextualidade e a paródia talvez sejam as características pós-modernistas mais evidentes. Todo o texto é construído a partir de outros discursos, como já se pôde notar a partir das citações anteriores que exemplificavam outras características. Dessa forma, elegeram-se aquelas que parecem ser as presenças intertextuais mais marcantes na trama, mesmo porque, caso se pretendesse explorar todos os intertextos do romance, o trabalho ficaria exageradamente extenso e, muito provavelmente, não se conseguiria esgotá-los.

Ressalta-se, dessa forma, em *Glaucha*, o que se poderia chamar de uma “tríade paródico-intertextual”, composta pelas figuras de José de Alencar, João Guimarães Rosa e Glauber Rocha. Há um importante elo que une esses três autores. De certa forma, todos tinham um objetivo comum: encontrar uma identidade brasileira, uma expressão brasileira. Os três partiram do regionalismo para buscar a universalidade. Os três desafiaram a linguagem estabelecida na busca por uma voz própria. Cada qual, à sua maneira, inovou, revolucionou, subverteu e inventou em sua procura por uma arte brasileira. Estabelece-se em *Glaucha* uma continuidade, aliás, uma superação e continuidade de um “projeto” comum que une essas três presenças. Explore-se mais detalhadamente cada uma delas.

Ao falar da metaficção historiográfica, Hutcheon considera que seu discurso é duplicado ao contemplar inserções de intertextos tanto históricos como literários. Observa-se isso em *Glaucha*, apesar de não se considerar esse romance especificamente uma metaficção historiográfica, como já se explanou anteriormente. Em *Glaucha*, ressalta-se a presença do “Zecalencarismo”. A personagem se torna seguidora desse movimento e do manifesto que

enumera regras para se construir um texto “zecalencarista”. Reconhecem-se nele mescladas tanto referências históricas como literárias: estão presentes as vanguardas europeias do início do século, o modernismo brasileiro e também uma referência paródica ao escritor José de Alencar.

Glaucha pretende juntar-se a essa doutrina nova e original, cuja proposta está relacionada a José de Alencar (1829-1877), escritor brasileiro que foi grande entusiasta dos temas nacionais, defensor de uma literatura própria, independente, brasileira. Acreditava na fusão entre colonizado e colonizador, de onde nasceria uma cultura nacional. O escritor utilizou temáticas indianistas e também regionalistas, na tentativa de traçar um panorama geral do Brasil, em que se pode ressaltar o nacionalismo e a exaltação da pátria, ainda que idealizada.

José de Alencar, no prefácio de seu livro *Sonhos d'ouro*, em 1872, já discutia o papel do escritor brasileiro na construção de uma literatura brasileira. Ele acreditava na produção de textos que acompanhassem o seu tempo, o tempo moderno, em detrimento de um sistema antigo. Importante notar que o escritor não repelia o que era estrangeiro. Ele separava o que era simples imitação daquilo que chamava diluição, *aclimação*: percebia que o Brasil era feito da soma das diversas culturas que aqui chegavam, de suas línguas e seus costumes. Era preciso adaptar-se ao que vinha de fora e não se chocar ao ver a própria língua portuguesa adquirindo uma feição brasileira, diferente da de Portugal.

O “Zecalencarismo” parte dessa base para propor uma literatura revolucionária, continuando e subvertendo as idéias de José de Alencar. Os “zecalencaristas” desejam a renovação da linguagem, o resgate do que é brasileiro, buscam legitimar a voz do país frente ao que vem de fora, compartilhando as idéias estrangeiras para criar algo novo.

Glaucha conta ter recebido um folheto de uma mulher em uma padaria e descobre que, seguindo os preceitos “zecalencaristas”, pode também se tornar uma escritora, contar sua própria *estória*. Ela pede licença ao leitor para *reproduzir* o conteúdo do folheto e vai enumerando os princípios do movimento. Observe-se:

[...] O ZECALENCARISMO diz:
 Antes da América, TUDO!
 é: acreditar na “cultura e educação” como únicas saídas para a sociedade brasileira.
 é: tentativa deliberada de imitar tudo: o que é belo, bem criado: Ex: João Rosa e HHélder..
 é: um vulcão, que sente a necessidade de deglutir tudo muito: Razão da idade.
 prega: a leitura atroz de tudo: como um louco,
 GANHAR O MUNDO!
 Os pulmões do ZECALENCARISMO são exage-

rados:
 falam de um mundo novo para a fumaça. De repente algo aterrador!
 DIGA DE UM MODO TUDO, MAS ATRAVÉS
 DA ESCRITA.
 LEIA E ESCREVA:
 sonâmbulo e forte, todas as noites. [...]
 (RIBEIRO, 1989, p. 30).

Nesse pequeno fragmento do texto, o romance desafia o leitor a seguir várias referências. Uma delas, talvez a mais evidente, é a evocação dos movimentos modernistas. Note-se que é proposta uma *imitação* declarada, uma utilização deliberada de todos os textos que forem considerados *belos, bem criados*. A questão da intertextualidade é colocada às claras, inclusive citando os autores “imitados”: João Guimarães Rosa e o poeta português Herberto Helder. Tal como o movimento antropofágico de Oswald de Andrade, o “Zecalencarismo” pretende “deglutir” as influências, todas elas, o mundo inteiro.

Há, além disso, a menção ao ato de escrever para operar essa “revolução”: está presente a auto-reflexividade ressaltada por Hutcheon: o refletir sobre a própria produção do texto. Essa postura crítica acontece também na relação com o passado literário, especificamente com o modernismo. Observe-se outro trecho:

[...] reengolir todo o Movimento Modernista. Deglutir toda a cultura externa vorazmente. Provocar a indigestão cultural, de forma que esta se volte contra a própria estrangeirização. Criar o sistema bumerangue tupiniquim: comer da semiologia todas as suas escolas. Sobremesar com o ‘proustismo’ e o ‘joycismo’, sempre. Ingerir-se de toda a gramática de Língua Latina. Salivar a sua própria Linguagem. (RIBEIRO, 1989, p. 31).

A presença dos neologismos como *sobremesar*, *proustismo*¹⁰, *joycismo*¹¹ também remete ao modernismo, propondo a deglutição de dois dos maiores escritores do século XX. O “Zecalencarismo” é um resgate crítico dos movimentos modernistas, uma ruptura e uma continuidade desse passado, assim como o próprio pós-modernismo. Os “zecalencaristas” explicitam sua idéia de intertextualidade crítica, paródica: “Denunciar quem repetir. REPETIR! A palavra é RE-criar!” (RIBEIRO, 1989, p. 42).

Outro ponto importante ressaltado por Hutcheon, é que o discurso pós-modernista não se vale apenas do intertexto literário e histórico. Ela diz que “[...] tudo – desde os quadrinhos e os contos de fadas até os almanaques e os jornais – fornece intertextos culturalmente importantes [...]” (1991, p. 173). *Glaucha* é um romance construído dessa forma: fotografias, desenhos também fazem parte do “texto”, também constroem o sentido da trama. No próprio manifesto “zecalencarista”, como já se viu, há projetos ilustrados por meio de desenhos, de

¹⁰ Marcel Proust, escritor francês (1871-1922).

¹¹ James Joyce, escritor irlandês (1882-1941).

fotografias, de figuras, pretendendo-se expandir o movimento por outros campos artísticos, não somente na literatura.

O “Zecalencarismo” intenta também questionar a questão de gênero e sexo na Língua Portuguesa, propondo uma *gramassexualização* da linguagem, ou seja, uma “transformação sexual” dos vocábulos. Interessante é a maneira utilizada para ilustrar a idéia: o romance *toma emprestado* um trecho inteiro de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, subvertendo a ordem das frases: coloca-se o texto de trás para frente. Além disso, modificam-se palavras, como “o estório” (a estória), “minha amor” (meu amor), “a corpo”, “o corpa” (o corpo). O trecho inicia pelo final, observe-se:

Então:

Grande Sertão: Surpresas

- (01) Aqui, o *estório* acaba.
- (02) Aqui, o *estório* acabada.
- (03) Aqui, o *estório* se acabou.
- (04) *Fina* que foi. No que narrei, o senhor talvez até ache mais
- (05) do que eu, a minha verdade. Narrei ao senhor. O céu vem
- (06) abaixando. E aquela era a hora do mais tarde. [...]

(RIBEIRO, 1989, p. 45).

Depois disso, é feita uma análise de todas as palavras modificadas no texto de Guimarães Rosa e de suas novas significações dentro da doutrina “zecalencarista”. Veja-se:

Leitura Zecalencarista, dentro da Gramassexualização da Língua, pregada:

01-02-03-estório – Masculinize-se a “estória”, e aí teremos uma das mais belas e poéticas novas-palavras da Língua Portuguesa: *estório*. O mesmo serve para “História”;

04 – Fina # Fim – “fina” em Guimarães significa *fineza*, a *elegância* da escrita. A ironia Roseana, aqui: “fina que foi”, sabe-se lá o monumento e quão grande é o *Grande Sertão*; [...]

(RIBEIRO, 1989, p. 48).

A androginia da personagem rosiana *Diadorim* é utilizada para criticar a lingüística: o movimento reinventa a linguagem ao desafiar a concordância em gênero entre adjetivo e substantivo. A possibilidade de se dizer “moço-perfeita” abre um leque de significações poéticas, escapando às normas gramaticais, o que também pode ser metafórico e se referir à emancipação da mulher e sua liberação sexual.

A reescrita do texto de Rosa e a subversão da sua ordem instauram a paródia: há uma homenagem, uma recusa, uma continuidade e uma ruptura, ao mesmo tempo. João Guimarães Rosa propunha uma inovação não apenas lingüística, lexical, com suas aglutinações,

neologismos, mas também na maneira de conduzir suas *estórias*. O autor fazia de sua escrita uma travessia espiritual através das veredas e caminhos do sertão, espaço tão regional em que fez caber o mundo inteiro, todas as inquietações humanas. Sua síntese mítica transposta para o espaço regional, sua compreensão, resgate e transformação da linguagem do sertanejo modificaram indiscutivelmente a literatura brasileira.

O autor ultrapassou as regras gramaticais e narrativas para criar seu universo mágico, tratando as palavras com seriedade e exatidão. A estranheza do leitor frente a uma escrita tão diferente, tão inovadora, é diluída aos poucos, à medida que se descobre o universo rosiano, seu encantamento, suas epifanias. Rosa exige muito de seu leitor, demanda entrega total, do contrário, não se revela em todo o seu universo artístico-existencial. A presença da obra de Guimarães Rosa é um intertexto relacionado a suas idéias. *Glaucha* dialoga com o autor ao defender também a liberdade de criar sua própria linguagem, de se apropriar da língua ao inventar novas palavras e formas de expressão.

O intertexto com Guimarães Rosa é instaurado desde as primeiras frases do romance, que inicia tal como *Grande Sertão: Veredas*: “– *Glaucha! Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja*” (RIBEIRO, 1989, p. 15), apenas com uma substituição: no lugar de *Nonada* (na frase original do romance de Guimarães Rosa), escreve-se *Glaucha*. A natureza paródica do romance é instaurada nessa primeira frase: há uma reverência ao texto de Rosa, mas há também uma transformação, ou seja, há continuidade e ruptura.

A terceira referência paródica que se pode ressaltar em *Glaucha* (e, talvez, a maior delas) é a presença da figura do cineasta brasileiro Glauber Rocha, já observada anteriormente. Além da derivação do nome da personagem, o livro inicia com uma espécie de epígrafe: “Glauber morreu, mas seu espírito está aqui comigo.” (RIBEIRO, 1989). Essa frase anuncia que a figura do cineasta é fundamental na configuração da personagem, e que seu filme *Deus e o diabo na terra do sol* também o é.

Como diretor de cinema, Glauber Rocha fez de seu trabalho um “ofício político” (MOTA, 2001, p. 14). Propunha uma revisão crítica da história brasileira. Inquieto, provocador, revolucionário, subvertia a ordem estabelecida. Glauber desafiou militares, comunistas, público, crítica, todos, enfim, em nome das suas idéias. Era polêmico, controverso e, segundo Mota, “alguma coisa em sua forma de comunicar [...] incomodava, desarrumava a casa, deixava os móveis mentais fora dos lugares-comuns das boas maneiras acadêmicas, intelectuais, políticas ou artísticas”. (2001, p. 14).

Ele trabalhava a *estética da fome* ao lado de uma *estética do sonho*, ou seja, propunha ao mesmo tempo razão e desrazão, política e poesia. Em *Glaucha*, a figura do cineasta se faz

presente em vários momentos do romance, sobretudo na referência ao filme *Deus e o diabo na terra do sol*,¹² considerado um clássico do cinema novo. Glaucha diz:

Caatinga! Corisco esfola um homem vivo, amarrado em um pau. Com o véu de noiva. Rosa colhe uma flor de mandacaru e oferece a Dadá. Dada tira o seu lenço de cangaceira e põe no pescoço de Rosa. Beijam-se longamente, amorosamente. Satanás observa Corisco esfolando o homem. Dadá aproxima-se de Corisco, alguma coisa do que tenho guardado daqueles estudantes da PUC, que andaram freqüentando aqui a Zona, profissionalmente, é claro, só para colherem subsídios para os seus escritos de Sociologia e não sei mais o quê, uns trabalhos lá. Buscavam personagens na rua. Me acharam uma interessante personagem. Ah! para que procurar tão longe, eles têm personagens como eu dentro de suas próprias casas... Que estória??? Incrível!!! [...] (RIBEIRO, 1989, p. 58).

A personagem narra o que se passa no filme, descreve a cena em que acontece o diálogo que será reproduzido mais adiante no romance, em que a personagem Corisco reinterpreta a última conversa que teve com Lampião, quando diz ter incorporado o espírito do cangaceiro. Observe-se:

– *Tem macaco por perto?*
 – Tava esperando o sinal. Sonhei com o fim, vamos morrer hoje!
 – *Morrer como? Tá doida?*
 – Quando eu sonhasse num tinha mais jeito. Eu vi o fuzil do diabo dar dois tiros. Um em cada olho. No teu, Anjo Barroco!
 – *Bota o teu azar pro lado. Quem é que vai acertar no meu olho? Tou fechado com as chaves de Padim Ciço!*
 – Mas foi o sinal! Vai ser hoje, quando o sol nascer.
 – *Aqui na toca? Só se foi você. Se você me traiu eu te mato...*
 – Eu não! Eles lá, os macacos e o diabo. E vou-me embora que a hora não é minha. É tua... (RIBEIRO, 1989, p. 60).

A utilização desse trecho do filme é uma referência direta ao cinema de Glauber e à sua proposta enquanto artista. Durante seu delírio final, Glaucha sonha com o filme em que essa cena precede a morte de Lampião. Ao focalizar o sertanejo pobre e desprotegido, um Brasil que não era mostrado, um país de esquecidos, Glauber dá voz às margens e propõe uma revisão crítica.

Deus e o diabo na terra do sol é uma referência recorrente em *Glaucha*. A personagem, reinterpretando outra fala retirada do mesmo filme, declara-se uma “prostituta de duas cabeças”:

¹² *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de 1964, conta a história do sertanejo Manoel e de sua mulher Rosa que vivem no interior pobre e árido. Manoel sonha em comprar um pedaço de terra com o dinheiro do seu trabalho como vaqueiro. Ao repartir os lucros com o coronel, este se nega a pagá-lo, argumentando que o gado que se perdera durante a viagem era a parte de Manuel. Revoltado, o sertanejo mata o coronel e foge para longe com Rosa. Os dois juntam-se ao grupo do beato Sebastião, considerado santo, em busca de proteção. Sebastião defendia o povo contra o poder e a riqueza dos coronéis, que contratam o matador Antônio das Mortes para massacrar o grupo. Manoel e Rosa fogem pelo sertão onde encontram Corisco e Dadá. No filme, sugere-se que a terra deveria pertencer ao homem, nem a Deus nem ao diabo.

[...] acabou a carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois... anjo barroco imaginário. Prostituta de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e outra pensando! Agora é que eu quero ver se essa mulher de duas cabeças pode consertar essa Voluntários. É o gigante da maldade comendo o povo para engordar o Governo da República! Mas São Jorge me emprestou a lança dele prá matar o gigante da maldade. Tá aqui, Tá aqui. Tá aqui o meu fuzil prá num deixár pobre morrer de fome! [...] (RIBEIRO, 1989, p. 26).

Nessa fala, não é o espírito de Lampião que toma o corpo da personagem, mas o de Glauber. Na fala original do filme, Corisco diz:

[...] Virgulino acabou na carne mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois... Cangaceiro de duas cabeça, uma por fora e outra por dentro, uma matando e outra pensando! Agora é que eu quero ver se esse homem de duas cabeça pode consertar esse sertão. É o gigante da maldade comendo o povo pra engordar o Governo da República! Mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Tá aqui! Tá aqui! Tá aqui o meu fuzil pra num deixar pobre morrer de fome! (ROCHA, 1985, p. 274).

Glaucha literalmente incorpora o espírito do cineasta: sua indignação frente à realidade de pobreza e abandono da parcela mais carente da população, sua vontade de produzir um novo tipo de arte, de absorção e recriação. Dessa forma, a proposta “zecalencarista” de *Glaucha* pode ser associada também ao cineasta: o “Zecalencarismo” é glauberiano. Na interpretação de Avellar, o próprio Glauber Rocha era, também, de certa forma, um “cineasta de duas cabeças”:

[...] ao representar Corisco como um homem de duas cabeças – uma por fora, agindo, e outra por dentro, pensando – e ao tornar visível a tensão do olhar [...], Glauber sugere um modo de se relacionar com o cinema. Com este filme em particular e com tudo quanto é filme de um modo geral. Sugere um espectador igual a Corisco, de duas cabeças: uma sentimento, outra, razão; [...] (AVELLAR, 1995, p. 23).

Glaucha, como se viu, também exige um leitor ativo na construção do significado da obra, além disso, incorpora as idéias do cineasta para propor uma linguagem nova, liberta das convenções, para pensar a situação do país através da mistura de delírio e sonho, em uma convulsão de sentimentos, de ironia e indignação em relação à realidade brasileira experimentada à época.

Glauber era febril, explosivo, mítico, político, inconformado. Além disso, o diretor pensava a situação do Brasil e da América Latina frente ao mundo desenvolvido, denunciava a opressão sofrida pelos povos do terceiro mundo. Na avaliação do próprio diretor,

o *Deus e o Diabo* é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar do mar para o mundo, quer dizer, é como se fosse o inconsciente do Fabiano (*Vidas Secas*), uma

liberação do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo através de seus fantasmas mais expressivos. (ROCHA apud GERBER, 1991, p. 27).

Glauber se preocupava em dar voz aos desarticulados. Partindo do regional, mostrou uma face do Brasil que não era vista – sua face suja, pobre, abandonada – uma cara que não era para ser mostrada, que quase ninguém apreciava assistir. No entanto, acreditava que, através da *estética da fome*, ao mostrar as mazelas, ao exhibir as feridas, seria possível a discussão dos problemas, dando um primeiro passo para uma tentativa de solução.

O movimento “zecalencarista” tem muito do espírito do cineasta: sua violência, sua indignação, sua vontade de destruir e reconstruir. Influenciada pelo “Zecalencarismo”, Glaucha se permitiu ser uma “meretriz-escritora” (1989, p. 58), tal como o cineasta, que fora um guerrilheiro em prol da sua própria concepção de arte e justiça social.

É importante pensarmos na avaliação que Avellar faz da obra cinematográfica de Glauber Rocha e relacionarmos com o que é proposto no romance *Glaucha*:

Cinema não é apenas o que se dá no instante da projeção, nem se limita ao que efetivamente se encontra registrado na película. O cinema é um provocador de imagens. O cinema é um provocador onírico, disse certa vez Glauber. Um filme, como Corisco, tem duas cabeças. Ou de acordo com as palavras de Corisco: um filme tem duas cabeça. É uma singularidade plural. É ele mesmo, a forma percebida durante a projeção, e o impulso criador que estimula no espectador. É a imagem na tela e mais várias outras sem forma definida, não projetadas em lugar algum, guardadas no imaginário, espécie de sonho que cada um de nós sonha de modo diferente, mas todos a partir dos dados apanhados na projeção. Lembrar um filme é sonhar que estamos sonhando. Escrever sobre um filme é falar ao mesmo tempo de duas imagens superpostas: a efetiva, a que está mesmo no filme, e a afetiva, a que o espectador inventa a partir do filme. (AVELLAR, 1995, p. 17).

Assim como o cinema de Glauber, o romance *Glaucha* também é uma mescla de real e sonho, é um delírio da personagem que estimula o leitor a entrar no labirinto, a sonhar o livro, a procurar as referências no seu próprio imaginário, enfim, o leitor é chamado para participar da construção da obra. A relação instaurada na utilização da voz do diretor é paródica: um resgate ao mesmo tempo crítico e irônico do passado, uma reinterpretação da figura do cineasta e uma reverência às idéias defendidas por ele. Pode-se dizer que Glauber é *transcontextualizado* dentro do romance. O “espírito” de Glauber não é apenas sua presença como influência da personagem: é, sobretudo, a defesa de suas idéias, daquilo em que ele acreditava e que demonstrava através de sua trajetória artística.

Dessa forma, essa paródia não é simples alusão: é o intertexto proposto por Jenny, como já mencionado, é o diálogo, a transformação que se opera na recuperação de um texto-fonte. Nesse diálogo, ao ser criado um novo discurso através da postura irônica e crítica em

relação ao passado, há uma compreensão de que somos a soma de tudo o que conhecemos e de tudo o que nos precede. A paródia nos parece, então, a forma intertextual que melhor ilustra as idéias da tendência pós-modernista e que se pode observar muito presente no romance *Glaucha*.

Hutcheon ressalta outra questão importante: a da referência. A autora propõe que o pós-modernismo, ao resgatar o passado, tem a consciência de que esse passado é também discurso. Não é uma questão de negar a existência verídica de um passado, mas a aceitação e a problematização do fato de que só o conhecemos por meio dos vestígios textualizados que possuímos desse mesmo passado, como já se viu.

Dessa forma, a referência, *é e não é*, ao mesmo tempo. Como acontece em *Glaucha*: o Glauber que aparece no texto *é e não é* o Glauber Rocha da história, o Glauber Rocha que existiu. Hutcheon explica:

A história apresenta fatos – interpretados, significantes, discursivos e textualizados – feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto, qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com essa questão, sem jamais resolvê-la completamente. Assim, ela complica de duas maneiras a questão da referência: nessa confusão ontológica (texto ou experiência) e em sua sobredeterminação de toda a noção de referência (encontramos a auto-referencialidade, a intertextualidade, a referência historiográfica, etc). (1991, p. 197).

A tomada de consciência de que tudo é discurso, de que tudo é, de certa forma, ficção, construção humana, é uma contribuição importante dada pelo pós-modernismo ao questionamento das bases firmes em que se encontrava o discurso historiográfico. É mais um passo para a ruptura do pensamento calcado em verdades absolutas, pois esse questionamento, apesar de causar desconforto por abalar conceitos como *verdade, real, passado, História*, possibilita uma nova postura da humanidade frente a si mesma e frente a tudo aquilo que a constitui. Dar-se conta de que existe a mediação entre o fato ocorrido e aquilo a que temos acesso sobre ele é um passo importante do pós-modernismo rumo às novas concepções de cultura, identidade e região, como será visto no capítulo a seguir.

4 REGIONALIDADE E PÓS-MODERNISMO EM *GLAUCHA*

A crescente valorização dos grupos representantes das minorias, como as mulheres, os negros, os *gays* e os grupos étnicos diversos é uma realidade contemporânea que figura, também, nas produções pós-modernistas. As transformações nos conceitos de cultura e identidade demonstram o entendimento de que, hoje, vivemos em um mundo plural. Como diz Hutcheon, “as margens e as extremidades adquirem um novo valor. O ‘ex-cêntrico’ – tanto como *off*-centro quanto como descentralizado – passa a receber atenção. Aquilo que é ‘diferente’ é valorizado em oposição à ‘não-identidade’ elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa”. (1991, p. 170).

Dessa forma, incluída nessas configurações *ex-cêntricas* propostas por Hutcheon, pode-se incluir a presença regional. Ao contrário do que se pensava, a globalização não solapou as culturas locais, muito pelo contrário, tornou-as mais evidentes, mais fortes, até. Chega-se à conclusão de que pensar o global deve passar primeiro, inevitavelmente, pelo local, pelo regional. (OLIVEN, 2006).

Podem-se observar nuances dessa relação local/global por meio de diversas manifestações culturais, nas artes em geral, e, bastante intensamente no pós-modernismo. Percebem-se várias vozes *ex-cêntricas* presentes no romance *Glaucha*, inclusive a presença de referências regionais e de uma possível regionalidade. Para investigar a relação que se estabelece entre regionalidade e pós-modernismo, torna-se necessário primeiramente explicitar, ainda que brevemente, alguns aspectos referentes aos conceitos de cultura(s), cultura regional, identidade e regionalidade para, então, tentar observá-los nessa obra literária contemporânea.

4.1 Cultura(s)

O conceito de cultura é extremamente abrangente e complexo. As primeiras idéias compreendiam *cultura* como contrário de *natureza*. Dessa concepção inicial, que contemplava um processo material, passou-se à associação do termo às questões do espírito. Eagleton (2005 a) traça um paralelo entre o termo *cultura* e outros conceitos a ele vinculados ao longo do tempo, como *natureza* e *civilização*, por exemplo.

Em relação à oposição ao conceito de natureza, o autor discute o fato de que, ao transfigurá-la, a cultura se depara com limites impostos pela própria natureza. Para ele,

A idéia de cultura, então, significa uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, por outro. É uma rejeição tanto do naturalismo como do idealismo, insistindo, contra o primeiro, que existe algo na natureza que a excede e a anula, e, contra o idealismo, que mesmo o mais nobre agir humano tem suas raízes humildes em nossa biologia e no ambiente natural. (EAGLETON, 2005 a, p. 14).

Dessa forma, cultura e *natureza* não seriam opostos, mas complementares, dois lados de uma mesma moeda. A noção de cultura como sinônimo de *civilização* surgiu no século XVIII, contemplando as idéias de conduta polida e comportamento ético. Esse era o pensamento francês, em oposição à concepção alemã de cultura como “[...] algo inteiramente mais solene, espiritual, crítico e de altos princípios, em vez do estar alegremente à vontade com o mundo”. (EAGLETON, 2005 a, p. 22). De sinônimo, a concepção de cultura afastou-se da de *civilização*. Observe-se:

A civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável. O conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade. (2005 a, p. 23).

A partir daí, começou-se a pensar a cultura não como um conceito único, uma narrativa grandiosa, unilinear, mas sim como algo cuja abrangência contemplava a heterogeneidade, a diversidade. No entanto, primeiramente, as *outras culturas* eram *outras* em relação a uma cultura eurocêntrica, dita superior, em oposição aos demais povos, muitas vezes considerados selvagens, primitivos.

A proposta de colocar o termo no plural – *culturas* no lugar de uma *cultura* única – foi estabelecida apenas no início do século XX. O relativismo cultural questionou a idéia de totalidade, abrangendo as formas de vida, ao contrário de uma discriminativa idéia de cultura

como civilização. Eagleton volta sua atenção para o que chama “relativismo pós-moderno”, em que, segundo o autor, “[...] os modos de vida totais devem ser louvados quando se trata de dissidentes ou grupos minoritários, mas censurados quando se trata das maiorias”. (2005 a, p. 27). Ele se refere à união de grupos como os *gays*, por exemplo, em detrimento à de grupos nacionalistas. A luta social, política, a crença em grupos majoritários estaria sendo deixada de lado no contexto contemporâneo, na sua opinião.

Nessa nova configuração das identidades, o autor ressalta um dos paradoxos do pensamento atual: o de que o pluralismo não dissolve identidades distintas, mas as multiplica; portanto, o pluralismo pressupõe identidade e a hibridização, pureza. No entanto, não há como considerar a idéia de pureza cultural, visto que não há culturas isoladas, todas são, em maior ou menor grau, híbridas e heterogêneas.

Eagleton afirma que, “[...] se a primeira variante importante da palavra ‘cultura’ é a crítica anticapitalista, e a segunda um estreitamento e, concomitantemente, uma pluralização da noção a um modo de vida total, a terceira é a sua gradual especialização às artes”. (2000, p. 29). O termo *cultura* passa a ser compreendido, então, também no sentido de erudição. A vinculação de cultura e arte no romantismo tentou propor uma alternativa à política e também uma crítica a ela. A afirmação de totalidade, de desenvolvimento das capacidades humanas em todos os sentidos, de simetria e unidade tornou a cultura uma crítica ao capitalismo.

Essa crítica também contemplava a recusa ao partidarismo. Tomar posições tornou-se sinônimo de ser inculto. A palavra de ordem era moderação, ser razoável, o que significava também estar aberto a concessões. Eagleton resume:

O que é que liga cultura como crítica utópica, cultura como modo de vida e cultura como criação artística? A resposta é certamente uma resposta negativa: todas as três são, de diferentes maneiras, reações ao fracasso da cultura como civilização real – como a grande narrativa do autodesenvolvimento humano. (2005 a, p. 35).

Isso porque, na modernidade, a cultura adquiriu um papel diferente daquele que assume hoje. Palavras como *diferença*, *localidade*, *identidade cultural* eram sinônimos de obstáculos ao objetivo grandioso de emancipação humana, de direito à igualdade universal, ou seja:

Cultura, para o iluminismo, significava, de modo geral, aqueles apegos regressivos que nos impediam de ingressar em nossa cidadania do mundo. Significava nossa ligação sentimental a um lugar, nostalgia pela tradição, preferência pela tribo, reverência pela hierarquia. A diferença era, em grande medida, uma doutrina reacionária que negava a igualdade a qual todos os homens e mulheres tinham direito. (EAGLETON, 2005 a, p. 48).

A cultura passou a ser, então, um ataque à razão, fonte de preconceitos e desvinculada da vida social, à medida que não era considerada como descrição da existência da sociedade, mas de certos grupos *dissidentes*, marginais ou distantes.

O fracasso dos ideais iluministas de desenvolvimento e redenção da humanidade como um todo, da idéia de unidade, das certezas de um progresso para todos, é um dos sintomas do colapso do *projeto de modernidade*, que modificou drasticamente o modo de pensar a cultura e a identidade, como já se viu anteriormente. Isso abriu portas para que se atribuísse especificidade à cultura (cultura dos lugares, de empresas...), tirando, ao mesmo tempo, muito de normatividade, já que pensar cultura como um tipo de sociedade é “[...] uma forma normativa de imaginar essa sociedade”. (2005 a, p. 41).

Eagleton propõe uma ponte entre a noção de cultura e o nacionalismo. Segundo ele, quando surgem os estados-nação modernos, não se mantêm os papéis tradicionais e “[...] é a cultura, no sentido de ter em comum uma linguagem, herança, sistema educacional, valores compartilhados, etc., que intervém como o princípio de unidade social”. (2005 a, p. 42).

Tem-se, então, a idéia de que fazemos parte de uma cultura existente em meio a outras, algo similar a um todo dentro de outro todo, definido pela diferença. “Definir o próprio modo de vida como uma cultura é arriscar-se a relativizá-lo. Para uma pessoa, seu próprio modo de vida é simplesmente humano; são os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares [...]”, diz Eagleton. (2005 a, p. 43). Estamos, dessa forma, em uma constante relação de alteridade, existindo como algo em relação ao outro.

Alinhado à idéia de que tudo está interligado, Geertz assume a cultura como uma rede de significações. Afirma: “[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. (GEERTZ, 1978, p.15). Essa abordagem interpretativa de cultura rejeita um conceito unívoco, uma crença em uma realidade autônoma e superior. Dessa forma, a cultura não deveria ser entendida como um *poder*, mas como um contexto, ou seja:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...], a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1978, p. 24).

Pode-se notar, a partir dessas idéias, que o conceito de cultura adquiriu novas significações ao longo dos tempos até alcançar os amplos sentidos que várias abordagens diferentes lhe atribuem na contemporaneidade. É bem provável que a dificuldade de se tentar

apreender o fenômeno cultural seja comparável a de se pensar na questão da identidade, visto que ambos estão intimamente vinculados.

4.2 Identidade

Para Woodward (2005), a identidade é relacional, existe apenas quando em relação à outra (aquilo que não é), marcada, dessa forma, pela diferença. Essa relação é estabelecida pelos símbolos, associados a uma identidade. As identidades “[...] adquirem sentido através da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”. (2005, p. 8).

A construção das identidades é, dessa forma, simbólica e social, a partir do momento em que a afirmação de diferentes identidades tem causas e conseqüências materiais. Um exemplo dessas conseqüências pode ser comprovado na existência de inúmeros conflitos étnicos entre povos. Assim, os sistemas de representação auxiliam a moldar identidades. Observe-se:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2005, p. 17).

Contudo, na contemporaneidade, esses lugares que permitiam ao sujeito se posicionar tornaram-se bastante fluidos e inconstantes. Hall (2002) fala em uma “crise de identidade”, que consiste na idéia de que o indivíduo moderno, considerado unificado, sofre agora uma fragmentação, tem seus quadros de referência deslocados. O autor discute o “colapso das identidades modernas” ocorrido devido às mudanças estruturais do final do século XX que fragmentaram as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade – paisagens que, no passado, localizavam solidamente os indivíduos sociais.

Segundo o autor, ocorrem também mudanças nas identidades pessoais, há uma descentração ou deslocamento do sujeito. O “sentido de si”, um sentimento de compreender-se como sujeito integrado sofre uma ruptura e acontece um duplo deslocamento: do indivíduo em relação ao seu lugar no mundo social e cultural e do indivíduo em relação a si mesmo.

Para discutir as mudanças que sofreu o conceito de identidade do indivíduo, Hall parte de três concepções: o sujeito do iluminismo, o sociológico e o pós-moderno. Para o teórico, o sujeito iluminista era representado pelo indivíduo unificado, racional, cujo *centro* consistia em um núcleo interior – presente desde seu nascimento – e contínuo. O sujeito sociológico, diferentemente do iluminista, não era autônomo e auto-suficiente, mas formado pela relação com outras pessoas. Há uma concepção interativa da identidade e do *eu*: considera-se ainda uma essência interior, porém ela é formada e modificada no diálogo com outros mundos culturais.

Finalmente, o sujeito pós-moderno é o indivíduo fragmentado, composto não por uma única identidade, mas por várias, algumas vezes conflituosas. O autor ressalta:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2002, p. 13).

Hall traça uma breve trajetória da concepção do sujeito para que se compreenda como ela sofreu modificações ao longo do tempo até chegar à idéia atual. Na época pré-moderna, a noção de individualidade era divinamente estabelecida, não estava sujeita a mudanças, ou seja, a pessoa não era um indivíduo soberano. Houve uma ruptura com essa idéia na modernidade, que entendia o indivíduo como indivisível (unificado em seu interior) e possuidor de uma identidade singular, distintiva, única – o sujeito cartesiano – racional, consciente, formado por mente e matéria.

Vários fatores contribuíram para o descentramento do sujeito cartesiano, como a descoberta do inconsciente por Freud, para quem a identidade é formada ao longo do tempo, mediante processos do inconsciente e não algo inato, completo. Outro fator foi a afirmação de Saussure de que a língua é um sistema social e não individual. Também os estudos sobre o poder feitos por Foucault abalaram a autonomia do sujeito cartesiano ao colocá-lo como policiado, disciplinado, controlado pelas instituições. As teorias feministas igualmente contribuíram, contestando as noções de família, identidade feminina e masculina, diferença sexual, ou seja, questionando as estruturas antes firmes que sustentavam o sujeito em seu lugar.

Nesse novo contexto, surgem diversas formas de identificação, como a “[...] etnia, a 'raça', o gênero, a sexualidade, a idade, a incapacidade física, a justiça social e as preocupações ecológicas”. (WOODWARD, 2005, p. 31). Assumem-se diferentes identidades ao mesmo tempo e, muitas vezes, nem sempre de maneira “apaziguadora”. Woodward cita Mercer que afirma que o questionamento da idéia de uma identidade única, calcada em estruturas tradicionais de pertencimento, como classe social ou partido político, ou até mesmo estado-nação estabelece a crise de identidade. (2005, p. 36). Daí surgem os movimentos sociais que expõem identidades antes mantidas à parte da história, que ficaram à margem da sociedade, como os feministas, *gays*, étnicos, etc. A autora afirma:

Os processos históricos que, aparentemente, sustentavam a fixação de certas identidades estão entrando em colapso e novas identidades estão sendo forjadas, muitas vezes por meio da luta e da contestação política. As dimensões políticas da identidade tais como se expressam, por exemplo nos conflitos nacionais e étnicos e no crescimento dos “novos movimentos sociais” estão fortemente baseados na construção da diferença. (WOODWARD, 2005, p. 39).

Dessa forma, a afirmação da diferença, da distinção entre *nós* e *eles* é o que separa uma identidade de outra. Os sistemas partilhados de significação, que se podem entender, nesse caso, também como culturas, contribuem para a oposição estabelecida. Complementarmente, há a questão da subjetividade, termo que envolve a percepção pessoal de quem se é, do sentimento e pensamento pessoal do indivíduo. Woodward argumenta que as “[...] posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades”. (2005, p. 55).

Essas posições assumidas pelo sujeito também constituem (e são constituídas por) aquilo que Hall aponta como uma das fontes de identidade cultural: as culturas nacionais, que, apesar de não terem origens genéticas, são tidas como parte de uma natureza essencial. A nação funciona como um sistema de representação cultural, uma comunidade simbólica, que toma para si sentimentos como lealdade e identificação, antes colocados em relação às tribos, à religião, à região. Hall afirma:

Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (2002, p. 50).

A respeito desse discurso, o autor ressalta a existência de uma *narrativa da nação* que é contada e recontada pela literatura, história, mídia, cultura popular, e que simboliza e

representa as experiências partilhadas. A ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade dá a idéia de que os elementos essenciais do caráter nacional são imutáveis, unificados, contínuos – o que oferece um ponto de apoio para o sujeito que está continuamente perdendo suas bases.

Outro aspecto importante ressaltado no discurso da cultura nacional é a invenção da tradição, constituída por um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que inculca valores e normas de comportamento através da repetição. Aliado a isso, há também um mito fundacional que vincula a origem da nação a um passado mítico, a uma idéia de povo puro, original.

Essas identidades nacionais sofreram um grande impacto a partir do processo de globalização, que colocou em contato áreas diferentes do planeta, causando diversas modificações. Uma delas é a compressão espaço-tempo, em que se sente o mundo como sendo menor, as distâncias como sendo mais curtas, provocando efeitos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas, ou seja:

Os *fluxos culturais*, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2002, p. 74).

O autor afirma que, em um mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, as velhas certezas e hierarquias de identidades têm sido postas em questão – há dificuldade em se pensar um sentimento de identidade coerente e integral. É possível, por outro lado, que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades. Para Hall, é improvável que a globalização “[...] vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações ‘globais’ e *novas* identificações ‘locais’”. (2002, p. 78).

Uma dessas novas maneiras de se lidar com a identidade é o que autores como Robins e Bhabha chamam *tradução*, que consiste na relação das identidades *dispersadas* de sua terra natal (e que, por isso, mantém um vínculo forte com suas tradições) com as novas culturas em que vivem e com as quais têm de negociar. Esse processo não é uma simples assimilação de uma cultura por outra, mas a criação de culturas híbridas – identidades traduzidas.

Se, por um lado, existe a hibridização cultural, por outro, a globalização também traz uma reação negativa nas tentativas extremas de manutenção da tradição e de fechamento na defesa de identidades *puras*, a exemplo do nacionalismo europeu e do fundamentalismo. Concordando com essa posição, Woodward afirma:

As mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e econômicas no mundo contemporâneo colocam em relevo as questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas. Mesmo que o passado que as identidades atuais reconstroem seja, sempre, apenas imaginado, ele proporciona alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza. [...] num mundo que se pode chamar de pós-colonial. Este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento. (2005, p. 25).

Dentre essas novas maneiras de o sujeito se posicionar, aparece o enfoque local, regional, ou seja, a referência primeira do indivíduo, a partir da qual é possível alicerçar todas as demais em suas *negociações*.

4.2.1 Região e identidade regional

Primeiramente, é necessário compreenderem-se alguns aspectos sobre a formação da identidade regional. Para Bourdieu (2003), os critérios objetivos da identidade regional (língua, por exemplo) são produtos de *representações mentais* (conhecimento/reconhecimento dos agentes) e de *representações objetuais* (bandeiras, atos, a *prática*, enfim). As propriedades simbólicas são percebidas na prática e são utilizadas em função dos interesses do portador. Ele afirma:

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por esse meio, de fazer e de desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo. (BOURDIEU, 2003, p. 113).

Mediante um ato de autoridade, é traçada a linha concreta e simbólica que separa a região, a fronteira do território. Esse ato se legitima quando do conhecimento e

reconhecimento, quando dito com autoridade, ou seja, oficialmente, publicamente, à vista de todos e em seu nome. Isso mostra que as fronteiras não são *naturais*, mas construídas, produtos das lutas de classificações, da relação de forças materiais e simbólicas.

O discurso regionalista é “[...] *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora”. (BOURDIEU, 2003, p. 116).

A oficialização do grupo regional se realiza na *manifestação* através da qual o grupo antes ignorado, negado, ganha visibilidade tanto para os demais como para si próprio, atestando o seu conhecimento e reconhecimento, pois “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”. (BOURDIEU, 2003, p. 118). O regionalismo faz parte das lutas simbólicas que envolvem a identidade social. Segundo o autor:

A reivindicação regionalista [...] é também uma resposta à estigmatização que produz o território de que, aparentemente, ela é produto. E, de fato, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como “província” definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao “centro”, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência. (BOURDIEU, 2003, p. 126).

Para Bourdieu, a afirmação da diferença e o reconhecimento dessa distinção também são cruciais na construção das identidades, pois dependem de uma garantia jurídica, real, ou seja, de assegurar a diferença de maneira oficial. Dessa forma, a região não pode ser considerada somente uma delimitação geográfica, mas deve ser entendida, principalmente, pelo *fator humano* próprio, pelas suas relações culturais e sociais.

Pozenato, acompanhando o pensamento de Bourdieu, afirma que “[...] a região, sem deixar de ser em algum grau um espaço ‘natural’, com fronteiras ‘naturais’, é, antes de tudo, um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, dentre as quais as de diferentes ciências”. (2001, p. 586).

Esse espaço, então constituído pela vontade humana, é uma *realidade* passível de análise, pois a região é construída simbolicamente a partir das redes de relações estabelecidas, logo, não pode ser entendida como a própria realidade, mas como uma representação. A regionalização seria o processo em que se estabelecem as relações dentro do espaço que vai sendo delimitado por essa própria rede de relações.

Na regionalização, estão presentes as relações das identidades internas com as influências vindas do exterior. Note-se, no entanto, que a noção de contraponto

região/nacional vem se transformando em região/global nas últimas décadas. O fenômeno econômico trouxe a necessidade de se reverem as relações sociais e “[...] começa a afetar o perfil produtivo das regiões e, mais, o modo como cada uma delas afirma a própria identidade”. (POZENATO, 2001, p. 589).

O estigma da região como espaço separado em relação ao centro, como afirma Bourdieu, é revisto nos dias de hoje, sob a ótica da globalização, da ultrapassagem das fronteiras físicas. Nessa nova configuração, Pozenato ressalta que a região “[...] deixa de parecer um espaço isolado entre fronteiras e dependente de um centro para se tornar apenas um complexo de relações inserido numa rede sem fronteiras”. (2001, p. 591).

A discussão sobre a questão dos limites e das fronteiras entre as regiões é trabalhada por Chaves, que diferencia o *limite* como uma linha de separação dos territórios, e a *fronteira* como o entorno desse limite, como uma *zona privilegiada de encontro*, observe-se:

É fácil ver onde o problema torna-se cultural e passa a interessar fundamentalmente à literatura. Se estamos diante de outro espaço, e assim, diante do espaço do outro, a verdadeira questão que ora se impõe é a questão da alteridade. No reconhecimento do espaço do outro, quer nos afastemos ou nos aproximemos, na diferença ou na identificação, sempre dar-se-á no outro e no espaço do outro o reconhecimento de nós mesmos. (CHAVES, 2006, p. 64).

O embate de identidades diversas, oriundas de diferentes regiões, hoje se transferiu da fronteira física. Esse campo de troca de que fala Chaves expandiu, escapou aos limites geográficos e se realiza virtualmente através dos suportes tecnológicos. A permanência dessas identidades, da alteridade, continua assegurada, como explica Oliven quando afirma:

Uma das razões pela qual a problemática da nação e da tradição permanece sendo extremamente atual, num mundo que tende a se tornar uma “aldeia global”, se deve ao fato de as pessoas continuarem a nascer num determinado país e região, a falar sua língua, a adquirir seus costumes, a se identificar com seus símbolos e valores, a torcer por sua seleção nacional de esporte [...] (1992, p. 27).

Santos (2005, p. 157) também observa a impossibilidade de qualquer parte do planeta escapar ao processo de “[...] globalização e fragmentação, isto é, individualização e regionalização. [...] E o tempo acelerado, acelerando a diferenciação dos eventos, aumenta a diferenciação entre os lugares, enquanto o fenômeno de região ganha universalidade”. Ou seja, quanto maior o esforço feito no sentido de padronização, maior a resposta da regionalização.

Acompanhando esse pensamento, Coelho chama a atenção para a tentativa de se afirmar uma *cultura da identidade*, mas não como um traço único de nacionalidade, unificador, como observa:

[...] porém de uma identidade vista ora numa ótica maior ou anterior – a de uma etnia – ora numa ótica menor, a de uma preferência sexual ou a do gênero, ora em ambas simultaneamente. Um rótulo mais atual para designá-la é *cultura da autenticidade*: o que ele designa é a busca de uma visão de mundo e de um modo de estar no mundo que teria sido alegadamente reprimido ou sufocado. A cultura *gay* se encaixa nessa divisão tanto quanto as que recorrem a rótulos do tipo afro-americanidade e afro-brasilidade. (2005, p. 178).

Nota-se que a identidade regional se mescla a diversos outros apelos identitários, o que torna bastante complexa a questão, somando a esse processo idéias como de fragmentação, hibridização e multiplicidade. A identidade dos indivíduos é “negociada” entre identidades globais, nacionais e regionais, além de tantas outras, como já se viu anteriormente.

Pode-se supor, então, que o discurso produzido por esses indivíduos seja fonte interessante para que se compreendam as novas relações no mundo atual. Explorem-se, pois, algumas características do discurso latino-americano, que, além de contemplarem as questões já trabalhadas, abarcam outra relação importante: a da colonização.

4.2.2 O entre-lugar do discurso latino-americano

Mediante os estudos culturais contemporâneos, pós-colonialistas mais especificamente, discute-se a produção artística latino-americana. É importante que se faça uma breve retomada desse contexto, para que se compreenda melhor o espaço do discurso latino-americano hoje.

Santiago (1978) discute o lugar ocupado pelo discurso do colonizado (América Latina) em relação ao dos colonizadores (Europa). Ressalta que, pela violência, o colonizador forçou um código lingüístico juntamente com uma doutrina religiosa que impuseram o poder colonialista. A imposição de um deus, um rei e uma língua como sendo *verdadeiros* fez com que a América perseguisse um ideal de se aproximar do discurso colonizador. “A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontra na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores.” (SANTIAGO, 1978, p. 16).

Mais tarde, o neocolonialismo estabelece um desequilíbrio *pré-fabricado*, controlado pelo colonizador que manipula o poder e a inferioridade nas sociedades de *Terceiro Mundo*. No entanto, a mestiçagem desses países compromete profundamente a noção de unidade. A hibridização cultural do código lingüístico e do religioso abala a idéia de pureza, pois “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”. (SANTIAGO, 1978, p. 18).

Dessa forma, Santiago defende uma posição de “falsa obediência” da América Latina em relação ao modelo europeu. Para ele, é preciso que se marque sua diferença e sua presença dentro do discurso mundial por meio de uma posição de reação à aceitação de modelos impostos. “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (1978, p. 19), afirma. Essa idéia em muito se assemelha à posição ocupada pelo pós-modernismo, segundo a visão de Hutcheon, como já se discutiu anteriormente.

“Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país?” (1978, p. 19), questiona-se o autor. As respostas para essa pergunta, que se coloca como crucial para a formação de um discurso próprio, não são fáceis. Santiago sugere que o artista latino-americano se esforce para escapar do estigma de alcançar o modelo colonizador. Para que inscreva seu discurso na cultura ocidental, é preciso que se afaste a questão de fonte e influências, que parece medir a dívida e a imitação, constituindo um lugar paralelo e inferior.

Santiago lembra a separação que Barthes faz entre os textos *legíveis* – aqueles clássicos, que não podem ser reescritos – e os *escrivíveis* – textos que convidam o leitor a “[...] abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos”. (1978, p. 21). A partir dos textos *escrivíveis*, seria operada uma transformação na expressão da própria experiência. A utilização de outros textos, dos modelos europeus adquire uma nova posição: o escritor desarticula, estabelecendo um jogo com outras obras.

A utilização do recurso da paródia é um exemplo disso. Santiago concorda com Hutcheon quando diz que o escritor latino-americano vive “[...] entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”. (SANTIAGO, 1978, p. 25). Esse lugar duplo que ocupa é um *entre-lugar*. O autor explica:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e

a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (1978, p 28).

Hanciau amplia a discussão de Santiago, propondo que o *entre-lugar* adquire muita importância na configuração “[...] dos limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade [...]” (2005, p. 125). A presença daqueles que Hutcheon chama *ex-cêntricos* se consolida nessa conjuntura, pois, agora, “[...] as narrativas indígenas encontram a oportunidade para afirmar sua contra-história, resgatar seus costumes e consolidar as lutas por território e autonomia. Surgem novos discursos, diferentes sujeitos, dinâmica de fronteiras”. (HANCIAU, 2005, p. 13).

Esse lugar onde nascem os novos discursos do colonizado é discutido por diversos autores, que, apesar de utilizarem diferentes denominações, possuem idéias que confluem. Hanciau faz uma boa síntese:

Entre-lugar (S. Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (revista *Chora*), *in-between* (Walter D. Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o *hors-lieu*, são algumas entre as muitas variantes para denominar, nesta virada de século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura européia. (2005, p. 127).

Para que seja conquistado um lugar na cultura intelectual geral, é preciso que o discurso latino-americano evite o eurocentrismo e localize a diferença, afirmando uma identidade própria. A autora lembra do conto *A terceira margem do rio*¹³ de Guimarães Rosa, em que a personagem vaga no que se pode chamar um *entre-lugar* que é o meio do rio, sem tocar as margens. Ela faz um paralelo entre o conto e a situação da literatura latino-americana:

Nas dicotomias oralidade e escrita, palavra e imagem, formas arcaicas e modernas, racionalidade e magia, que compreendem as escrituras híbridas dos tempos da pós-modernidade, a literatura projeta-se em direção à ocupação da terceira margem, poetizada por Rosa, do *entre-lugar*, proposto por Silviano, ou de um espaço intersticial (liminar, “no além” ou terceiro espaço), sugerido por Homi K. Bhabha. (2005, p. 130).

Percebe-se, pelas características apontadas até o momento, que o discurso latino-americano compartilha, em vários aspectos, características atribuídas ao discurso pós-modernista. Além disso, na discussão do *entre-lugar*, é preciso também pensar a literatura

¹³ In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

brasileira e as negociações que se estabelecem entre o Brasil, como parte da América Latina, em relação ao mundo, e também entre a região, o local em relação ao Brasil, à América Latina e ao mundo.

4.3 Regionalidade

Pode-se dizer que, nesse *terceiro espaço*, desenvolve-se também a literatura no Brasil. Desde a criação de uma consciência de que a literatura brasileira deveria ter autonomia em relação às influências européias, houve uma valorização do regional como formador de um caráter de brasilidade. O modernismo acentuou a procura pelos regionalismos como representantes da realidade nacional, daí sendo o regionalismo um fruto do nacionalismo e não seu oposto. Oliven afirma:

[...] é justamente a uma conclusão parecida que chegaram os modernistas a partir da segunda fase do movimento quando se deram conta de que a única maneira de ser universal é ser nacional antes. [...] o único modo de ser nacional, num país de dimensões como o Brasil, é ser primeiro regional. (1992, p. 35).

As expressões artísticas podem, então, absorver as múltiplas identidades do indivíduo contemporâneo e, além disso, algumas vezes, fazer uma conexão entre um sentimento regional e a universalidade – uma visão de regionalidade, conceito desenvolvido por Pozenato (1974).

O autor aborda a problematização da literatura gaúcha nas perspectivas regional e universal. Primeiramente, delimita os conceitos de regional e regionalismo. Pozenato entende regionalismo como se referindo “[...] ora à representação de uma realidade regional numa obra literária, ora à intenção de realizar essa representação” (1974, p. 15). Há, na obra de caráter regionalista, uma programação de “[...] representar literariamente determinada região em determinado tempo”. (1974, p. 15). Diz: “[...] chamar-se-á pois regionalismo aquela representação do regional que obedece a um programa, a uma vontade de fazer, a um projeto elaborado segundo as convenções e a ideologia do que se pode denominar um movimento literário” (1974, p. 15).

Já o termo *regional*, ora se opõe a universal, ora a nacional. Ao se opor a nacional, representa uma literatura delimitada por critérios geográficos e também culturais. Dessa forma, haveria literaturas regionais correspondentes às regiões culturais de um país. O autor

chama a atenção para a simplificação que essa idéia implica: a literatura, nessa perspectiva, seria apenas um elemento integrante da cultura regional. Pozenato, na intenção de resolver esse “impasse”, propõe:

[...] considerar a cultura regional, ou o regional simplesmente, como elemento da obra literária, nela investido como integrante de sua estrutura significativa. Com base no conceito de mimese, a realidade regional passa a ter existência literária como representação objetual, como objeto representado. Este conceito de representação objetual, criado por R. Ingarden, designa o *vivido* enquanto projetado e transfigurado no, e pelo contexto ficcional. Como se disse, sua raiz é o conceito de mimese, segundo o qual a representação artística é sempre representação *de algo*. (1974, p. 17).

Nessa linha de pensamento, o regional não se opõe ao universal, cujo verdadeiro termo opositivo seria *particular*. O regional é entendido, então, como uma forma de particularidade. “Isto é, a presença de representações objetuais de caráter regional deve ser encarada como uma forma da representação objetual do particular.” (POZENATO, 1974, p. 17). Dessa maneira, a representação regional presente em uma obra pode assumir um valor de universalidade ao figurar um processo “[...] em que a parte se apresenta com imagem do todo [...] significar metonimicamente o universo das significações humanas”. (1974, p. 17).

O regionalismo, por outro lado, corresponde “[...] a uma programação, a uma decisão fundada em pressupostos ideológicos e em convenções estéticas” (1974, p. 17), ao contrário do conceito de regional. Para Pozenato, o regionalismo representa temas, motivos e tipos regionais por um modo particular de uso da linguagem. A própria linguagem passa a ser um objeto representado – a linguagem passa a chamar a atenção por si e não para aquilo que representa. Nesse caso, a questão ideológica ultrapassa o fazer literário.

Dessa forma, o regionalismo é um tipo de relação com a região em que se cria um espaço simbólico pela exclusividade (linguagem, dialetos) configurando, muitas vezes, uma forma restrita de encarar a realidade. Nessa representação do particular, a linguagem regionalista comporta as idiossincrasias transportadas para a literatura, fazendo com que a linguagem vire signo: além de representar, acaba sendo, ela própria, uma representação, uma recriação. Pozenato explica que é possível uma utilização da linguagem regional sem regionalismos. Observe-se:

Em outras palavras, a linguagem literária não deve ser apenas o documento da linguagem de um determinado grupo social. Pelo contrário, ela se torna literária na medida em que é recriada [...] O equívoco da linguagem documental, vista como objeto representado, tem falseado muito regionalismo [...] O literário deve criar uma forma de representação que tenha um efeito de sentido. Se quiser que tenha um efeito de sentido de

realidade, não é preciso que os *elementos* tenham aspecto de real, e sim que suas *relações* o tenham. (1974, p. 18).

O autor cita o exemplo da obra *O tempo e o vento* de Erico Verissimo, cuja utilização da linguagem não é documental, mas atinge o objetivo de um efeito de rusticidade. Ou seja, a criação literária consegue os efeitos de sentido, pelas relações estabelecidas entre os elementos, e não unicamente pela utilização de uma linguagem determinada.

Depois desses esclarecimentos, Pozenato apresenta seu conceito de regionalidade. A regionalidade abarca tudo o que traz a marca do regional, mesmo que sem regionalismo. O autor parte da consideração de que toda a criação literária nasce de um universo e de uma vontade particular do autor. A obra seria, dessa maneira, “[...] representação de um mundo individual, feita segundo um modo individual”. (1974, p. 20). Diz:

Da mesma forma, a regionalidade está na representação de um universo regional, feita segundo um modo de ser regional. De uma maneira simplificada se poderá dizer que a regionalidade repousa sobre uma temática e um *modus faciendi* regionais, entendido este último não apenas como a utilização de uma técnica peculiar, mas como toda a maneira de se posicionar frente ao mundo, aquilo que se chama comumente “estilo de vida” [...] (POZENATO, 1974, p. 20).

A gauchesca (regionalismo) teria sido considerada como expressão única da regionalidade, o que é questionável. Por um lado, o regionalismo faz uma “representação da realidade local de forma programática”, enquanto a regionalidade faz “[...] a sua representação de forma não compromissada com projetos estéticos e ideológicos”. (POZENATO, 1974, p. 36). Isso não quer dizer que não pode haver, na gauchesca, uma universalização do pensamento. Na opinião de Pozenato, essa universalização pode acontecer pela presença do universo mítico do gaúcho cujas características de fundador, de força, de liberdade, de bravura formam, de certa forma, todo um *ethos*¹⁴ do Rio Grande do Sul.

No entanto, nem todos os autores que utilizaram a gauchesca alcançaram a universalidade. Pozenato cita Simões Lopes Neto dentre aqueles que conseguiram. Sua obra tem como base a utilização do mito e o trabalho com a linguagem, mas não se limita apenas a isso. “Não é um regionalista, uma vez que constrói sua obra à margem de toda programação, com seus postulados ideológicos e estéticos. Conseguiu, de modo exemplar, realizar a regionalidade em seu sentido mais cabal: como uma metonímia da universalidade.” (POZENATO, 1974, p. 55).

¹⁴ Termo aqui utilizado por Pozenato (1974) como um fundamento das leis que regem um universo organizado, normas que direcionam a ação e o pensamento das pessoas. Nesse caso, pode surgir a partir de uma perspectiva mítica.

O autor cita novamente Erico Verissimo, que manipulou elementos míticos e documentais da gauchesca habilmente em sua obra *O tempo e o vento*. Para Pozenato, ela não pode ser considerada apenas regionalista, pois

nesse vasto painel, feito de mito e documento, Érico Veríssimo [sic] como que recapitula toda a gauchesca. Desde a ingenuidade dos cancioneiros e dos “casos” até a denúncia social de Ciro Martins. Suas raízes são pois todas as significações projetadas na palavra de inúmeras gerações. Como tal, permanece ao mesmo tempo como um documento e um monumento de toda a peculiar experiência de mundo vivida por uma província. (1974, p. 59).

Torna-se interessante pensar que toda a explanação anterior sobre cultura, identidade e região abarca idéias que parecem se repetir ao longo do trabalho. Conceitos como o de descentralização, hibridização, fragmentação por exemplo, são recorrentes ao se discutirem a contemporaneidade e suas relações. Acontece um entrecruzamento e uma mescla dessas idéias, pois não há como compartimentar áreas no grande emaranhado cultural. Dessa forma, pode-se notar que o apelo regional é uma das presenças *ex-cêntricas* constantes na contemporaneidade, e que influenciam também a estética pós-modernista e, dentro dela, o romance *Glaucha*.

4.3.1 A relação entre regionalidade e pós-modernismo: a presença ex-cêntrica

Como já se viu, Hutcheon avalia o pós-modernismo como um processo, uma atividade cultural em desenvolvimento e acredita que é necessária não uma definição estável e absoluta, mas uma poética, “[...] uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 32), construída aliando-se os estudos da teoria e da prática culturais.

A concepção de cultura no pós-modernismo é contraditória, pois “[...] usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideologias (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro”. (HUTCHEON, 1991, p. 15). A autoconsciência de questionar um discurso do qual se faz parte é uma das problematizações trazidas pelo pós-modernismo.

A referência ao regional, no pós-modernismo, vai de encontro a uma vontade universalizante moderna e também a uma massificação contemporânea. A presença do local,

do regional se insere nessa tendência por meio de outra característica apontada por Hutcheon: a presença da perspectiva feminista, *gay*, étnica, enfim, das minorias no discurso pós-modernista: os *ex-cêntricos*. Eles têm lugar no romance pós-modernista, pois este “[...] questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados fechados: questiona, mas não destrói” (1991, p. 65), e também considera tudo aquilo que é diferente, heterogêneo, híbrido, provisório.

Esses grupos que historicamente ficaram à margem, silenciados, agora ocupam lugar de destaque no pós-modernismo. A atenção dada pelos estudos culturais contemporâneos às minorias é elogiada por Eagleton, que vê nisso um resgate de tudo aquilo que a cultura ortodoxa relegou às margens. Ajuda-se, então, a “[...] criar um espaço no qual o descartado e ignorado possa encontrar uma língua, uma fala”. (2005 b, p. 28).

Por outro lado, para o autor, está acontecendo um ataque ao *normativo*, pois, no pós-modernismo, as normas e convenções são encaradas como opressivas, como um molde único para indivíduos que são diferentes. Conclui que “[...] apenas o marginal, perverso e aberrante pode escapar a essa deprimente arregimentação”. (2005 b, p. 28). No entanto, ele lembra que “[...] as normas são inevitáveis, basta que se abra a boca”. (2005 b, p. 29). Ressalta que a própria linguagem é normativa, tem de ser. Dessa forma, o autor questiona esse ataque às normas protagonizado pelos estudos contemporâneos, defendendo ser um equívoco encará-las como puramente restritivas.

A atenção dada às minorias reflete também uma mudança social, uma divisão das sociedades em muitas subculturas. O teórico problematiza a separação entre margem e maioria, afirmando que as distinções, no mundo atual, parecem não ser claras: o que é hoje central, amanhã pode deixar de sê-lo. Chama a atenção para o fato de que grandes grupos, nações inteiras são empurrados para as margens pelo poder econômico. Por isso,

Não pode haver nenhum retorno a idéias de coletividade que pertencem a um mundo se desfazendo diante de nossos olhos. A história humana agora é, em sua maior parte, tanto pós-coletiva quanto pós-individualista. Se isso dá a sensação de vácuo, também pode representar uma oportunidade. Precisamos imaginar novas formas de pertencimento – que, em nosso tipo de mundo, tenderão a ser múltiplas, em vez de monolíticas. (EAGLETON, 2005 b, p. 38).

Eagleton observa, ainda, haver uma impressão de que tudo aquilo que é marginal, no pós-modernismo, ganha *status* de bom, de transgressor, de politicamente radical, quando ele pondera que nem sempre isso se confirma. No entanto, em *Glaucha*, a transgressão criativa acontece. O romance pode configurar a voz das margens que nunca antes puderam falar, e que agora têm a possibilidade de ser escutadas.

Dessa forma, antes de explorar a presença regional na obra, é possível investigar em *Glaucha* a fala de outras vozes *ex-cêntricas*. A protagonista é *ex-cêntrica*, uma voz antes calada, às margens do discurso oficial, da literatura, representante de minorias que, no pós-modernismo, ganham espaço e possibilidade de expressão. No entanto, ela não representa uma única identidade *ex-cêntrica*, mas várias: ela é mulher, pobre, interiorana, prostituta, bissexual, latino-americana, brasileira, gaúcha, nascida em Bom Jesus, moradora de Porto Alegre.

A multiplicidade de apelos identitários nesse romance reflete a pluralidade de identidades reconhecida na contemporaneidade. A própria polifonia, as várias vozes que aparecem durante a narrativa, está vinculada a essa pluralidade. “Os negros e as feministas, os etnicistas e os *gays*, as culturas nativas e do ‘Terceiro Mundo’ não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos.” (HUTCHEON, 1991, p. 90).

Após o aniquilamento da idéia de sujeito cartesiano, de o *projeto de modernidade* não ter se completado, a fragmentação das identidades explica a presença dos *ex-cêntricos*. Hutcheon esclarece: “Ser *ex-cêntrico*, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora e ter uma perspectiva diferente [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 96). Essas vozes são contestadoras, contraditórias e não se expressam apenas através dos chamados *novos movimentos sociais* como o feminista, o negro e o *gay*, como esclarece a autora: “O *ex-cêntrico* na América não é uma simples questão de sexo, raça ou nacionalidade, mas também de classe [...]” (1991, p. 175), como se pode observar em *Glaucha*.

A personagem habita o Sul do Brasil, nasceu em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, esquecida nos confins das Américas, mas compartilha um sentimento de mundo, de estar imersa em um contexto contemporâneo em que não existem mais certezas, em que o dinheiro e o poder econômico ditam regras, em que os esquecidos precisam tentar sobreviver sem assistência, sem esperar auxílio do Estado, sem a crença em uma possibilidade de mudança.

Glaucha vive em um ambiente marginalizado e é, ela própria, marginal na sua condição de prostituta. Entre pivetes, cafetões e o perigo de sua profissão, *Glaucha* reflete:

Canelas expostas, dez pares de canelas expostas. Pernas femininas, há um verdadeiro cortejo de outras garotas que como eu passam o dia e a noite neste peregrinar por estas calçadas da Voluntários em busca da clientela. [...] Porra, esta vida não é fácil. É até perigosa, também. (RIBEIRO, 1989, p. 60).

Nesse pensar sobre seu cotidiano nas ruas de Porto Alegre, sobre a falta de expectativas de mudanças, a personagem se liberta, como se viu, pelo manifesto

“zecalencarista”, adquirindo o direito de contar sua própria *estória*. Como pano de fundo dessa doutrina, ouve-se a voz do cineasta Glauber Rocha e se assiste à sua câmera que focaliza os excluídos, os pobres, os esquecidos, grupos dos quais Glaucha faz parte.

Outra configuração *ex-cêntrica* da personagem é sua condição de mulher. O romance aborda de maneira enfática o gênero feminino e suas novas concepções em relação ao gênero masculino. Veja-se:

As mulheres estão sós no mundo: inocentes e novas, mesmo depois de tantas conquistas e avanços. Elas não têm mais do que pequenos espaços concedidos pelo homem, a partir do momento do abandono deste espaço anterior, em face do novo espaço conquistado. [...] A mulher se limita ao triste e paupérrimo espetáculo de argumentação de cozinha, quando é preciso estar atenta para o novo homem. O homem moderno. O homem moderno adora cozinha. Um homem que aceita sua independência, mesmo a sexual, enquanto a mulher se preocupa em estender-se em bibliografias extensas, justificando-se sexualmente e reivindicando o seu enorme direito de não lavar fraldas. [...] A mulher deve lutar para ter um homem ativo. É preciso um esforço cotidiano para a afirmação de uma nova época, vivendo em harmonia com o seu tempo. (RIBEIRO, 1989, p. 132).

Atualmente, superadas as reivindicações das feministas pioneiras por direitos iguais, (ainda que não ultrapassadas de todo), investe-se nas discussões de gênero como construção cultural, abordando-se as relações de poder que se estabelecem. Da questão da igualdade de direitos, passa-se à questão da diferença entre os gêneros, da idéia de oposição, passa-se à de convivência.

Glaucha discute a possibilidade de uma mudança na concepção dos gêneros, defende que se pense em novas perspectivas para novos tipos de relacionamentos, que se ultrapassem os conceitos antigos e que seja aceita essa nova época em que se instauram outras formas de amor. Como o amor entre duas mulheres, por exemplo. Ela diz: “[...] Nada mais adúlterante do que o amor entre duas mulheres, dentro dos critérios masculinos. Elas se fecham a sós em seu mundo. [...] não sabem como encarar esse novo amor.” (RIBEIRO, 1989, p. 132).

Dessa forma, outra identidade *ex-cêntrica* é trazida para discussão: sua condição homossexual. A personagem faz um balanço dos relacionamentos que teve com Jocélia e Samantha:

Quando convivi com Jocélia, para nós, aquele amor era sublime. A participação de um homem em nossas vidas naquele instante era motivo, entre quatro paredes: de riso, no mundo exterior: de medo. É errado. Precisávamos tornar nossas personalidades adaptáveis a uma vida a duas. Não poderíamos nos voltar para um mundo a sós. É lógico que, dentro deste procedimento, a tentativa de aproximação de um homem era rechaçada com crueldade, egoísmo e hipocrisia. Sem segurança no novo mundo, a aproximação de um homem era encarada de maneira MACHISTA [...]

Duas fêmeas. Nós dávamos os primeiros passos sobre o caminho do pudor e era preciso reagir com armas novas. Originais. Diferentes. Era preciso criar capacidades de resistência, casca de defesa. Escudos de proteção. Tudo isto eu só fui entender convivendo com Samantha. Com Jocélia, todas estas prevenções se manifestavam de forma supremamente machista. [...] Agindo assim, continuaríamos apenas a ser o conteúdo para toda a meditação, para a psicanálise, para toda a literatura masculina. (RIBEIRO, 1989, p. 132-133).

A personagem aponta questões importantes sobre o que pensa acerca das novas configurações do gênero feminino. A mulher em sua relação com outra mulher acabaria agindo de maneira machista ao rechaçar a presença masculina, como se o homem fosse um invasor indesejado, e sua presença, inconcebível. Por estarem dando “os primeiros passos sobre o caminho do pudor”, as mulheres estão desafiando a cultura em que nasceram, conceitos que elas próprias aprenderam como errados (amar o sexo oposto, por exemplo), enfrentando o preconceito de uma sociedade heterossexual. Seria preciso ultrapassar velhas posturas e criar novas maneiras de lidar com a situação. A incompreensão e o despreparo para compreender essas novas configurações levam ao isolamento, à solidão.

Ao lado de Samantha, Glaucha aceitou esse pensamento novo, que não colocara em prática com Jocélia. Era preciso encontrar uma nova saída, do contrário as mulheres estariam apenas repetindo a postura tradicional e servindo de “conteúdo” para a literatura masculina. Pode-se entender que não seria possível uma escritura feminina nos moldes de pensamento calcados em concepções antigas. Dessa forma, Glaucha propõe que a mulher se esforce na tentativa de encontrar seu lugar (ou lugares) a ocupar no mundo contemporâneo. A personagem diz:

Duas mulheres, tudo é novo. Ora, que maneira nova de pensar? Batatas às almas. Os toques, as palavras são antigas como a humanidade. É necessário, então, fazer tudo: recriar. Crer e criar os estímulos para voltar-se para a realidade de um novo cotidiano, com as suas próprias leis. Sem enclausuramento [...] (RIBEIRO, 1989, p. 135).

No entanto, não é de maneira pacífica que a personagem procura aceitação para sua condição *gay*. Glaucha pretende executar uma estranha empresa na volta à sua cidade natal: instalar na praça central uma estátua em homenagem ao amor entre mulheres, reafirmando sua homossexualidade. A estátua representa seu amor por Samantha e Jocélia. Veja-se:

Os homens do meu sonho não compreenderiam que a Estátua no Centro da Praça é a vontade de estar só. Só nós três. De estarmos somente dentro de nosso mundo, de nosso tempo. Eles não saberiam, porque suas manifestações se assemelham a outras manifestações conhecidas por todas as mulheres. Eles, mesmo vivendo longe do mundo real, agiram como o mundo inteiro e único. Eu sonhei por comparação. (RIBEIRO, 1989, p. 131).

Glaucha parece defender o amor, independentemente da questão da homossexualidade ou heterossexualidade: o amor como sentimento humano em um novo tempo, um tempo para repensar e recriar antigas concepções. No entanto, quer obter aceitação para sua identidade *gay*, deseja chocar e fazer calar as vozes que a oprimiam. Faz isso, ironicamente, através da opressão: de oprimida, passa a opressora. Utiliza o poder que adquire com o dinheiro para submeter todos à sua vontade. Esse é um traço que será explorado mais adiante.

A estátua de bronze era uma representação do sexo entre duas mulheres. “A estátua são duas mulheres em pleno leito...” (RIBEIRO, 1989, p. 112), ela a descreve: “brutas e fascinantes, duas mulheres esculpidas. Insólito flagrante de amor. Raro,” (RIBEIRO, 1989, p. 113). Um dos indícios de que a volta da personagem a Bom Jesus é um delírio, um sonho, pode ser percebido na própria estátua. Glaucha provavelmente viu a peça na casa de Samantha. Veja-se o trecho anterior do romance em que Samantha conta possuir uma estátua bastante parecida:

Nesta tarde Samantha mete sua nudez num simplório vestido de organdi, insistindo em ter na cabeça um flácido adereço que é quase um chapéu. Ela está com o pensamento distante, descendo os olhos muito tempo para a miniatura em bronze em cima da mesa. É a reprodução de duas mulheres nuas. Isso lhe permite ser criança, como se estivesse diante de um novo brinquedo. Uma pequena relíquia, a única de sua vida, adquirida dum traficante de obras, 93 anos, numa exposição em Barcelona. Não sabia nem a origem nem o autor da peça e residia aí o valor misterioso que Samantha lhe depositava. (RIBEIRO, 1989, p. 70).

A estátua pode ter ficado na memória de Glaucha, que a resgatou em seu delírio, típico recurso do sonho. A estátua pode simbolizar a libertação de seus sentimentos homossexuais, uma homenagem a Samantha, a Jocélia, às dezenas de pernas nuas que a acompanhavam na vida que levava na Voluntários da Pátria. As duas mulheres de sua vida estavam representadas naquela estátua.

Além da aceitação de sua identidade homossexual, está em jogo o reconhecimento de sua própria gente, em sua terra natal. Insere-se, neste ponto, a presença do apelo regional em *Glaucha*, que se considera como sendo outra voz *ex-cêntrica* dentro do romance. Como se viu, pode-se observar que há a inclusão do local e do regional contrapondo-se à idéia do central, do global, dentro da perspectiva do *ex-cêntrico*, daquele que fora silenciado e que agora fala no discurso pós-modernista. Para Hutcheon,

O local e o regional são enfatizados diante de uma cultura de massa e de uma espécie de vasta aldeia global de informações com que McLuhan teria conseguido apenas sonhar. A Cultura (com *C* maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com *c* minúsculo, e no plural) [...] E isso parece estar ocorrendo apesar – e, eu afirmaria, talvez até por causa – do impulso

homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente: mais uma contradição pós-moderna. (1991, p. 30).

Dessa forma, há uma relação entre a referência regional em *Glaucha* e a presença dos *ex-cêntricos* do pós-modernismo. A referência regional aparece no desenrolar da narrativa em que o local, a região, estão traduzidos sobretudo na forte ligação da personagem com sua cidade natal, Bom Jesus,¹⁵ e na necessidade de retornar a ela, de voltar e ser finalmente aceita no lugar em que nasceu. Glaucha não pertence a Porto Alegre, e sente-se rejeitada em Bom Jesus. Pode-se considerar que ela própria vive em uma espécie de *entre-lugar*, algo intermediário, um solo movediço e incerto sobre o qual tenta encontrar seu lugar no mundo.

O início do primeiro capítulo de *Glaucha* já demarca um dos espaços onde se passa o romance: a rua Voluntários da Pátria na cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Ela diz: “; porra, só sonho com a Loto. Costumo ficar durante a noite, aqui nesta esquina da Volunta, até três ou quatro horas, escutando o ronco do vizinho do edifício ao lado, numa distância de 16 metros e 4 centímetros”. (RIBEIRO, 1989, p. 15). Fica claro, portanto, no decorrer de todo o romance, que a trama se passa no Rio Grande do Sul. A presença da protagonista nas ruas de Porto Alegre se mescla a suas lembranças da cidade natal. Veja-se:

Antes de ser adulta, começou tudo na Capela de Nosso Senhor Bom Jesus, numa cidadezinha de nome: Bonja, Gaúcha. Nasci no movimento da única rua, enquanto um mascarado inspetor de polícia descontava cheques sem fundo no Banrisul. Felicitações por alto no jornal local (sexion). Depois, foi só roer de unhas e algum baseado apressado sentada nas escadas do Fórum Municipal. Este casacão está ficando apertado para mim. Quantos livros lá na casa do Professor Dante de Laytano! Antes de cair nessa eu bem que lia. Quantos livros, tinha até alguns de economia, onde se lia na contracapa, eu só lia na contracapa, não tava para o Professor entrar de repente e me pegar de livro na mão. E assim, sempre assustada: menstruí. Cultura é uma coisa que se deve pedir licença para tê-la. Não tive, e caí na gandaia – Cama de Manobra. (RIBEIRO, 1989, p. 17).

A personagem fumava maconha nas escadarias da justiça, lia livros na casa do professor Dante de Laytano,¹⁶ onde não podia ser “pega de livro na mão”, como se estivesse sendo “pega com as calças na mão”, fazendo alguma coisa errada. O neologismo, pode-se

¹⁵ Bom Jesus, cidade localizada no nordeste sul-rio-grandense, situa-se na região dos Campos de Cima da Serra, na fronteira com o Estado de Santa Catarina. No início do século XX, foram implantadas as primeiras serrarias na cidade. Nos anos 50, havia mais de 100 que empregavam por volta de dez mil trabalhadores, explorando, sobretudo, a mata nativa de araucárias. A atividade atingiu seu auge nos anos 60 e 70 e levou a região a um grande aumento populacional devido à demanda por mão de obra. Houve a abertura de estradas, pontes, e um sonho ilusório de progresso. Com a escassez dos recursos naturais e as tardias leis de proteção ambiental que restringiram o corte da mata nativa, as madeireiras começaram a se retirar. Como os lucros obtidos por elas não foram investidos na região, Bom Jesus foi abandonada. O êxodo populacional esvaziou a região devido à falta de trabalho. Hoje, a cidade possui pouco mais de 12 mil habitantes e sobrevive da atividade agrícola e turística, apesar do grande desequilíbrio ambiental causado pela devastação de sua mata nativa.

¹⁶ Referência ao professor, historiador e folclorista gaúcho, grande estudioso do regionalismo.

dizer parodicamente rosiano, “menstruía”, liga as palavras menstruação à instrução e critica o fato de que é preciso “pedir licença” para alcançar a erudição. Como a personagem não conseguiu essa permissão, como tantas outras meninas pobres, recorreu à prostituição. Aliada às lembranças de Bom Jesus, a rua Voluntários da Pátria é o cenário dos devaneios de Glaucha e é constantemente citada pela personagem. Observe-se:

O Carnê das Lojas Renner venceu ontem, mas eu não tô nem aí, depois com este céu nublado que fez hoje não vai pintar programa mesmo. O negócio é ficar na paquera dos pensamentos aqui nesta Santa Voluntários da Pátria, enquanto um pivetezinho organiza a venda de baralhinho de sacanagem na esquina. (RIBEIRO, 1989, p. 23).

Outra voz narrativa, Samantha, amante rica de Glaucha, é também habitante da capital Porto Alegre, mas vive em outro mundo dentro da mesma cidade. Veja-se:

Décimo-segundo andar de um prédio luxuoso de arquitetura ao contrário, na luxuosa 24 de Outubro, no luxuoso bairro Moinhos de Vento, o ventrículo esquerdo da anatomia porto-alegrense, há dez anos Samantha picaretiza-se no mercado de investimentos em obras de arte. (RIBEIRO, 1989, p. 69).

Nota-se que o espaço da trama é bem demarcado dentro do romance, que se passa no Brasil, no Estado do Rio Grande do Sul e nas cidades gaúchas de Porto Alegre e Bom Jesus. No entanto, a referência regional não se limita apenas ao espaço em que se desenvolve o romance. A relação da personagem com sua terra natal envolve mais, abarca uma noção de regionalidade, um sentimento de pertencimento, uma maneira peculiar de sentir o mundo.

Glaucha nutre um desejo de vingança. Em sua volta para casa, ambiciona ser acolhida e reconhecida em sua terra de origem, quer se tornar aquela que foi para a cidade grande e venceu. Almeja sujeitar sua cidade natal, Bom Jesus, a abrigar uma estátua retratando o amor de duas mulheres. Pretende fazer isso usando a força do dinheiro oriundo da herança de sua amante. Pode-se reconhecer nessa vontade de Glaucha um desejo de forçar a aceitação da sua condição *ex-cêntrica*. Os poderosos se curvariam a uma prostituta que, não fora o dinheiro, seria execrada.

O romance explora o uso do dinheiro como instrumento de aceitação da personagem e também como influenciador das decisões morais dos habitantes daquela região. Glaucha confirma a hipocrisia daquela gente que, preconceituosa, aceita a colocação da estátua por estar sendo bem remunerada para tal. A personagem introduz sua cidade natal já com uma reflexão que deixa clara sua posição em relação aos seus conterrâneos: considera-os pessoas que só se importam com o dinheiro. Veja-se:

Dinheiro é tudo na vida. A vida da gente é uma coisa que está traçada desde quando somos uma simples foda nove meses antes em meio à vegetação que cresce entre a cidade. Cuba libre e alegria do TWIST. Disto eu nunca

duvidei. Mesmo com toda a sua arquitetura de telhados de tabuinhas irregulares, Bonja se levanta em forma de um incerto bestário italiano emigrado. A educação, que duma coisa sempre nos dava o fundamento maior: o dinheiro. O dia que eu tivesse dinheiro, as pessoas, as coisas, as situações deveriam ser como eu quisesse que fossem. E agora, Glaucha, a puta velha de guerra, era uma mulher com 64 milhões de cruzados. Muita coisa começava a mudar. Exatamente numa tarde de agradável verão, estou chegando a Bonja, cidadezinha entre montanhas, que é só uma cidade da infância contente de ser assim descrita nas frases. A tentadora infidelidade de um dia se tornar barriga-verde. (RIBEIRO, 1989, p. 108).

Educada para reconhecer a força do dinheiro, Glaucha volta à cidade natal no intuito de colocar em prática esses ensinamentos, talvez para fazer com que aquelas pessoas compreendam, através da opressão, como elas próprias sempre foram opressoras. A cidade é apresentada ao leitor num tom irônico: “Uma cidade calma, no entanto, de muitas pessoas bizarras”. (RIBEIRO, 1989, p. 109). A personagem diz:

Acompanhada dos três homens, desço de uma alongada jamanta. [...] O sino da Igreja chama para a Missa das Seis. Bem no fim da empoeirada tarde, a curiosidade da pequenina cidade volta-se para o caminhão Vabis¹⁷; suas lonas formando um enorme embrulho, como as nuvens volumosas embrulham um sol, fazendo réstia na esquina da loja (RIBEIRO, 1989, p. 109).

Glaucha vai submeter sua cidade natal a seus desejos, a seu capricho, numa atitude de revanche, de desforra, que pode ser traduzida em um desejo de aceitação, de ser admirada pelos seus, de ser aquela por quem ninguém nutria esperanças, mas que venceu e voltou. Nota-se um sentimento conflituoso entre a vontade de ser aceita e a vontade de forçar sua aceitação. A personagem, por um lado, despreza aquelas pessoas, julga-as apenas como indivíduos regidos pelo dinheiro e não por princípios, por outro lado, ainda assim, quer ser aceita, do contrário, não haveria razão em voltar. A personagem conta, ao chegar na cidade e se deparar com o vigário:

– Boa tarde senhores. Boa tarde senhorita! Fizeram boa viagem? Está tudo bem? – pergunta o padre.
 – Oh! Obrigada Padre! – respondi, como respondi num tom de personagem de algum livro. Ao mesmo tempo que retirava meus óculos escuros, voltava a sentir a futilidade de escrever o que se aprendeu a admirar na infância. A força do dinheiro. (RIBEIRO, 1989, p. 109).

No romance, aparecem referências da história da cidade de Bom Jesus como a menção feita pela personagem a um acidente que aconteceu na região durante a conversa que estava tendo com o vigário, em que defendia o suicídio coletivo de todos os padres:

[...] Em 1969, Senhor Padre, se o Senhor não sabe serve como informação, “senão estou enganada” – eu disse olhando bem nos seus olhos, – “Frei

¹⁷ Antigo caminhão de grande porte do fabricante Scania-Vabis.

Getúlio de Vacaria e Frei Valério de Sananduva entraram a 140 por hora numa curva da Rodovia Federal 116, perto de São Marcos, por estranha ironia, Cidade dos Motoristas. Se estrebucharam Senhor Padre! O Senhor nunca soube da notícia??? – Ele já nem me ouvia, era boquiaberto de todo. Eu prossegui: – Meu Querido Irmão em Cristo, Senhor Padre, desculpa a franqueza, mas eu, Glaucha, prostituta milionária da Voluntários da Pátria, 25 anos, nenhum sinal particular no corpo, lhe digo: o próximo passo será incendiar todas as igrejas e mais, comer a carne do Papa frito. Papar o Papa – eu concluía muito séria. – Por fim, Senhor Vigário, eu já soube que o Senhor foi o maior opositor de nosso projeto. Pelo que, toda essa sua solicitude é hipócrita e falsa. [...] (RIBEIRO, 1989, p. 111).

O texto mescla fatos verídicos e paisagens de Bom Jesus para tecer sua ficção. Essa é uma característica do discurso pós-modernista, como já se viu. Glaucha narra a própria *estória* e deixa claro, através das repetidas alusões à escrita, que se trata de ficção. Veja-se:

[...] Ezequias crescido em sua zombeteria tem o exato itinerário do caminho da Praça Matriz ao Hotel Bela Vista, enquanto pasmo: letrinha por letrinha, todas juntas, me fazendo em livro de ler. Nosso estranho cortejo desfila pelas ruas de Bonja no entardecer. Na futilidade da infância. (RIBEIRO, 1989, p. 111).

Glaucha vira “Dona Glaucha” (1989, p. 112) para o prefeito da cidade, que, assim como o padre, a trata com cordialidade extrema, já que estava em Campanha Eleitoral. Glaucha demonstra que todos têm seu preço e que ela estava disposta a pagar, a ver até que ponto as pessoas trairiam suas convicções persuadidas pelo dinheiro.

Mesmo após ser ofendido violentamente pela personagem, o vigário faz uma visita à Glaucha. A influência de seu dinheiro faz com que o sacerdote esclareça que sua posição nunca foi contrária à colocação da estátua. Ele diz:

[...] Você sabe minha filha, não foi exatamente da minha parte que ocorreu oposição. É que numa reunião de Cursilhistas, algumas senhoras se manifestaram contrárias à localização da estátua aqui na Praça. Eu tive de servir de porta-voz junto ao Prefeito. Mas depois eu falei a elas: Minhas filhas, não há nada demais. Nós devemos reconhecer o direito de cada um expressar seus sentimentos e suas vontades [...] (RIBEIRO, 1989, p. 129).

Glaucha enxerga falsidade, mas diz: “ – Oh, tudo bem, Senhor Padre. Fico feliz que o Senhor pense assim. Obrigada! (Hipócrita-punheteiro se justificando... guarda-chuvinho novo, heim!!!)” (1989, p. 130), ou seja, apesar de desaprovar, de considerar a estátua uma afronta, o padre fora bem remunerado para mudar de opinião, visto que já comprara até um guarda-chuva novo. Glaucha pensa consigo mesma: ““O que é o dinheiro? Como é que toma a forma que tem?” que questões maravilhosas estas, dissera Ezra Pound a Henry Miller. (Que não seja imortal, posto que é fama), MAS QUE SEJA INFINITO ENQUANTO DÓLAR...” (1989, p. 131).

A personagem compreende esse apego ao dinheiro não como um fenômeno somente percebido em Bom Jesus, mas como uma questão do sistema capitalista, como podemos inferir mediante as referências aos escritores Pound¹⁸ e Miller¹⁹. O pensamento segue com a transformação paródica dos dois últimos versos do *Soneto de fidelidade* do poeta Vinícius de Moraes: “Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure”. (1982, p. 62). O poema trata do amor, da fidelidade, da eternidade do instante em que se ama, e de sua finitude. A transformação paródica se instaura na transposição desses pensamentos em relação ao dinheiro: a finitude da fama, do dinheiro em contraposição com a perenidade da moeda norte-americana, o dólar.

As impressões de Glaucha sobre aquela cultura, que é também a sua, assinalam uma forte presença do regional na proposta do livro, em que cabem todos os sonhos e alucinações da personagem, mesclando presente e passado, realidade e sonho, o particular e o universal. O ponto máximo em que Glaucha revela sua necessidade de reconhecimento está no trecho que segue:

CASA VELHA:

Como o trabalho de colocação da estátua marcha bem, decido dar uma caminhada pelas ruas do Principado. Caminho, pelas ruas de Bonja. É marcante a vulgaridade de se voltar aos passos da infância. Caminho a pé ao longo de toda a rua principal. Todo o longo da tarde. Até que paro em frente a uma velha casa de madeira. Uma casa que parece me trazer lembranças. Eu não esboço nenhuma reação, eu apenas fixo um ponto preciso das velhas paredes exteriores com um ar ausente e, com excessão [sic] dos meus óculos escuros que eu retirara, e a cabeça que eu reclinara um pouco para o alto, meu corpo está imóvel. A cena dura um bom momento. Eu estou emocionada, minha cabeça está um pouco bruma, meu olhar é profundo e sombreado, a minha boca está fria e feminina. Meus cabelos grisalhos contrastando com o sol. Eu tenho no dedo um simples anel. Eu tenho a cintura alongada. Eu tenho um lindo corpo de 25 anos e que já batalhou tanto na vida. Na vida: Voluntários. Acho que é o instante máximo deste momento: o meu reconhecimento. Então eu entro, aliás, eu lanço, sim, eu lanço a minha meditação para o interior do pequeno jardim, fico longamente, meditando. Na casa não há nenhum sinal de vida, em nenhuma das peças, e é isto que me dá a estranha sensação de vida. Eu pouse os meus pés sobre um banco ao meu lado, passo as mãos nos cabelos e começo a chorar. As lágrimas são lembranças. A casa, a cidade, o banco, o jardim. Nada mudou em 20 anos. Foi aqui que conheci Jocélia. (RIBEIRO, 1989, p. 114).

Glaucha está lembrando a infância, está se reconhecendo naquele ambiente em que cresceu e viveu. Os cabelos grisalhos contrastam com o corpo jovem de 25 anos: Glaucha está envelhecida, está morrendo, está voltando à infância. Ainda que não veja qualidades naquelas pessoas, ainda assim, é uma volta para casa. Apesar do sentimento de revanchismo, de exigir

¹⁸ Poeta e crítico norte-americano (1885-1972).

¹⁹ Escritor norte-americano (1891-1980).

assume os vários apelos identitários no que parece ser seu derradeiro delírio, uma conciliação de idéias antes da morte, em seus momentos finais:

Eu me permito ser qualquer coisa, que não fique só nas intenções. As fronteiras do meu ser estão desguarnecidas, os sentidos dão folga, eu quero me deixar levar pela casualidade deste momento caótico. Estou querendo me ver em qualquer coisa: bandida heroína legendária mártir dama espã de qualquer parte. Essa ilusão, esse teatro em minha frente no sonho não deverá ser bruscamente dissipado. Eu não quero perder o sono, o sonho, o meu barco talvez, estrada, cavalo, minhas botas de sete léguas. Eu já perdi muito na vida, penso abraçada na estátua. (RIBEIRO, 1989, p. 139).

Glaucha compreende e aceita sua condição nos momentos finais, e diz:

[...] O meu amor será semelhante a qualquer amor, mas dos seres que inventam o seu próprio amor.[...] Na praça deserta, só eu e minha estátua. Estar aqui é como uma prova definitiva: nunca mais me sentirei como aquele polvo desajeitado, que não pode mais reter seus tentáculos. Destruir-se a si mesmo. (RIBEIRO, 1989, p. 141).

Ela se afirma, finalmente, com naturalidade, não mais marginalizada ou oprimida pelas concepções sociais preconceituosas e que ela própria adotara como corretas. Nesse instante, a personagem aceita sua condição e reclama seu “[...] direito de ser, de viver”. (RIBEIRO, 1989, p. 141). Glaucha faz a revisão de sua vida e de seus sentimentos e compreende: “[...] eu que começara a noite como defensora dos fracos e oprimidos, foi necessário sonhar para me saber a mais fraca, a mais oprimida. Para saber que não conseguia defender-me a mim mesma”. (RIBEIRO, 1989, p. 142). E reflete: “O que escrevi não é mais do que uma mulher embriagada, sem ter bebido uma gota.” (1989, p. 143). Revisando suas cicatrizes, Glaucha parece morrer em paz.

O romance está estreitamente conectado à idéia dos *ex-cêntricos* da contemporaneidade e, talvez também por isso, a personagem se volte para sua terra natal. A regionalidade, como se viu, é um aspecto cultural que vai muito além de um regionalismo limitador, configurando uma visão de mundo que ultrapassa a questão geográfica, criando uma identidade, um sentimento de pertencimento que, ao se vincular a um sentimento de mundo, da condição humana, pode atingir a universalidade.

Apesar de esse romance não ser um exemplar do regionalismo, nele aparecem referências a uma identidade regional, um “fazer parte” de uma cultura. Características locais, da Região Sul do país figuram nessa obra, reconhecem-se as ruas, as cidades, as atitudes das pessoas, sua maneira particular de estar no mundo.

Ao teorizar sobre regionalidade e analisando aspectos da obra de Erico Verissimo, Pozenato ressalta que vários romances do autor são também ambientados na cidade de Porto

Alegre. “Como Santa Fé, Porto Alegre é o lugar de que são vistos não apenas os fatos locais, mas os de todo o mundo, com seus problemas de miséria, a carência de liberdade, a falta de espaço para a vida.” (1974, p. 59). Em *Glaucha*, essa universalidade pode também ser observada.

Há, nesse romance, a presença do que se poderia chamar um *ethos* da região, uma maneira de viver, de sentir o mundo, peculiar aos indivíduos que constituem essa cultura e são também constituídos por ela. Não há regionalismo ou a presença da gauchesca, no entanto, o romance dialoga também com essa idéia quando se faz presente o testemunho de um povo gaúcho que não corresponde ao mito do *centauro dos pampas*, do *monarca das coxilhas*, uma parcela empobrecida, esquecida, de gaúchos desprovidos de cavalos.

Glaucha dialoga com várias referências, com um universo que ultrapassa a “província” e que se relaciona com ela, ainda assim. Esse romance opera aquilo que Pozenato chama de “metonímia do universo contemporâneo” (1974, p. 59). A regionalidade atesta a dimensão de observação de um determinado fenômeno regional, mas com direção ao universal, pois, nela, os acontecimentos podem ser vistos sob uma ótica da regionalidade, não sendo restritos ou limitados a acontecimentos apenas locais. Dessa forma, por regionalidade se entendem as relações do fato literário com uma dada região, mas com possibilidade de atingir o universal.

A partir das colocações de Pozenato, pode-se considerar a regionalidade dentro do pós-modernismo também por ela não se tratar de um movimento literário, pois não há um manifesto, nem regras rígidas a serem seguidas, como acontece no regionalismo. Do mesmo modo, a denominação *discurso pós-modernista* surge de uma observação de características que se espalham pelas produções artísticas contemporâneas e não de um postulado de normas a serem seguidas. Há, nesse ponto, uma aproximação entre regionalidade e pós-modernismo, pois em ambos se observa a espontaneidade na utilização dos recursos.

Em *Glaucha*, a regionalidade pode ser observada na expatriação da personagem que vai ao encontro de suas raízes de identidade em relação à sua cidade natal. Glaucha volta em busca de vingança e também de aprovação. Volta a uma região que também pode ser pensada como um *entre-lugar*: Bom Jesus pertence e não pertence ao Rio Grande do Sul: é um canto esquecido entre este Estado e Santa Catarina, e que, depois de terminado o período da riqueza da extração de madeira, parece não ser reivindicado por nenhum dos dois.

Há também, no romance, o contraponto do retrato de um mundo porto-alegrense marginalizado (cidade grande), onde sobrevive a personagem e a lembrança e volta à sua terra natal, Bom Jesus (cidade do interior), que é importante na formação de sua identidade, pois a

personagem tem de “negociar” sua identidade anterior com a realidade da cultura em que vive.

Na afirmação de sua diferença (prostituta, mulher, *gay*), configura-se também a existência de um vínculo, de uma identificação, de uma lembrança. Na necessidade de voltar e afirmar sua diferença, estabelece-se um paradoxo: ser diferente e fazer parte daquela cultura, ainda assim.

Na contradição de seus sentimentos em relação a Bom Jesus, Glaucha demonstra a complexidade de possuir tantas identidades simultaneamente, fenômeno apontado como fundamental na constituição do sujeito contemporâneo. Nesse romance, vê-se evidenciado o sentimento experimentado na contemporaneidade, em que, segundo Hutcheon, “[...] as contradições desalojam as totalidades; as descontinuidades, as lacunas e as rupturas são privilegiadas em oposição à continuidade, ao desenvolvimento, à evolução; o particular e o local assumem o valor antes mantido pelo universal e pelo transcendental”. (1991, p. 132).

O Capítulo XIV inicia com uma frase de Jung:²⁰ “O homem a que com justiça chamamos moderno é solitário.” (RIBEIRO, 1989, p. 129). O homem contemporâneo está só frente ao desmoronamento das idéias que o mantinham num solo firme, como as metanarrativas, como a questão da identidade e da cultura, agora plurais. Glaucha universaliza o pensamento ao inserir a região em um sentimento que não é somente regional, é de todos os homens: a solidão de saber que não existem mais verdades absolutas. A solidão das vozes *ex-cêntricas* em seu esforço para serem escutadas, para reclamarem um lugar que nunca lhes foi permitido ocupar. Essa é uma realidade experimentada em todas as regiões, em todo o mundo.

O retorno da personagem ao seu ponto de origem pode significar, talvez, uma tentativa de compreender diferença e semelhança em um mundo que, cada vez mais, coloca ambas lado a lado. *Glaucha* é uma obra que capta, na atmosfera em que foi criada, algo relacionado a uma mudança radical no pensamento, pois se observa que, cada vez mais, “[...] o particular, o local e o específico substituem o geral, o universal e o eterno”. (HUTCHEON, 1991, p. 133).

O romance retrata a angústia humana que marca a contemporaneidade em que o homem se redescobre em meio a inúmeras informações, referências e apelos identitários. Dividido entre posições locais, nacionais e mundiais, tenta moldar uma identidade própria, que é múltipla, plural. Nessa perspectiva, o romance ultrapassa fronteiras geográficas para se inserir como testemunho de um sentimento contemporâneo.

²⁰ Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço (1875-1961).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contemporaneidade é marcada por ser um período em que não há mais verdades absolutas. Desde a decepção com a não consolidação dos ideais modernos, o ser humano parece viver sobre uma espécie de solo movediço. Na verdade, desde que Galileu Galilei tirou a Terra do centro do universo, outros golpes foram continuamente sendo desferidos contra as tradicionais concepções humanas sobre sua própria existência. Charles Darwin e Sigmund Freud, por exemplo, desarticularam as idéias do ser humano como criação divina e como portador de uma identidade unificada e fixa. As grandes narrativas que ordenavam os acontecimentos da história também entraram em colapso.

A humanidade compreendeu que suas configurações fazem parte de um universo muito mais complexo e instável. A cultura e a identidade, conceitos antes bem definidos, multiplicaram-se em diversas culturas e inúmeros apelos identitários. Essas idéias de hibridização e de fragmentação, a velocidade dos avanços tecnológicos, a compreensão do discurso histórico também como sendo ficcional, são apontados como aspectos das grandes mudanças experimentadas em nosso tempo. Nesse contexto turbulento, surge uma tendência estética que se alimenta do movimento que a antecedeu, ao mesmo tempo em que se opõe a ele.

No decorrer deste trabalho, viu-se que modernismo e pós-modernismo possuem inúmeros traços em comum e outros que os diferenciam. Compartilham, por exemplo, a auto-reflexividade discursiva e a experimentação da linguagem. Os maiores traços de distinção talvez sejam a postura pós-modernista em relação ao passado e a utilização deliberada que se faz da intertextualidade. Ao resgatar o passado de maneira crítica e com a possibilidade de utilizar as referências de todos os discursos disponíveis, o pós-modernismo ultrapassa a preocupação modernista da originalidade. Nessa recuperação do passado histórico, reconhece-se sua condição de discurso, de construção humana, questionando-se a concepção da

historiografia como portadora da verdade. Isso é feito por meio da intertextualidade, da paródia, da ironia. Aliam-se, assim, paradoxalmente, continuidade e ruptura.

O romance pós-modernista é um romance labiríntico. O *corpus* desse estudo, *Glaucha*, é uma narrativa não-linear, polifônica, de linguagem experimental e que se serve de suportes diversos, sobretudo visuais, exigindo do leitor uma postura ativa na construção dos significados. A configuração da narrativa assemelha-se à câmera nervosa do diretor Glauber Rocha, aproximando-se de uma montagem cinematográfica, ao utilizar fragmentos para compor a trama, tal como cenas que compõem uma seqüência. Enquadramentos ora breves, ora longos, descortinam aspectos da vida e personalidade dos personagens.

Ao leitor é oferecida a entrada em um labirinto de significações, pois *Glaucha* é um romance intensamente intertextual. Inicia-se com um “Zecalencarismo” glauberiano, que discute o *entre-lugar* de nossa cultura em uma perspectiva latino-americana, “terceiro-mundista”. Contrapondo e, ao mesmo tempo, aproveitando a cultura do colonizador, há a vontade de se construir algo novo, algo que contenha os reflexos de uma perspectiva própria com relação ao mundo.

Viu-se que, por meio desse manifesto, *Glaucha* resgata parodicamente as vanguardas européias e os movimentos modernistas, citando figuras como a de José de Alencar, João Guimarães Rosa e Glauber Rocha. A utilização da paródia e da ironia transcontextualiza idéias para propor a criação de uma literatura brasileira. A partir do resgate desses autores, acontece a continuidade de suas propostas e, ao mesmo tempo, uma ruptura ao transformá-las e inseri-las em um novo contexto.

Ao deixar claro que se trata de um discurso, o romance questiona os limites entre realidade e ficção, acompanhando as tendências dos novos estudos historiográficos. A obra debate sua própria condição ficcional e a personagem confessa sua vontade de escrever e de contar sua história. Metaficcional, *Glaucha* não chega a ser uma metaficção historiográfica, na concepção do termo adotada por Hutcheon (1991). No entanto, o romance é bastante político ao discutir a situação sócio-econômica do Brasil na época. É também político ao dar espaço, em suas páginas, a diversas vozes *ex-cêntricas*.

A protagonista do romance é várias ao mesmo tempo. Seus diversos apelos identitários estão em sintonia com a concepção de Hall (2002) acerca do sujeito pós-moderno, que é múltiplo, plural. *Glaucha* é mulher, pobre, interiorana, prostituta, homossexual, latino-americana, brasileira, gaúcha, bom-jesuense e habitante de Porto Alegre.

As dificuldades financeiras e sua condição de prostituta fazem-na representante das parcelas excluídas da população brasileira. *Glaucha* questiona sua possibilidade de escrever,

de contar sua própria história já que é uma prostituta, cujo acesso às letras é negado. No entanto, encorajada pelo movimento “zecalencarista”, decide tomar a palavra e narrar suas idéias, compartilhando com o leitor seu fazer literário.

Outra identificação *ex-cêntrica* está no fato de ela ser mulher. A personagem discute a questão do gênero feminino, da necessidade de a mulher repensar seu papel na sociedade contemporânea, abrindo-se às novas posturas masculinas. Propõe-se um outro tipo de pensamento, coerente com as novas relações que se estabelecem entre homem e mulher.

Glaucha é uma mulher que ama outras mulheres. Questiona-se a utilização de conceitos tradicionais para se lidar com uma questão que não é tradicional: é preciso adotar novas concepções. A voz homossexual de Glaucha defende o amor humano, indiferente à questão de gênero, ou seja, a personagem ultrapassa reivindicações sexistas para reclamar apenas o direito de ser o que é, de ter liberdade para amar quem desejar.

A inadequação sentida pela protagonista tanto em Porto Alegre, na vida perigosa que leva na rua Voluntários da Pátria, quanto em Bom Jesus, sua terra natal, demonstra a carência de um lar, um lugar para onde voltar, para onde regressar, mesmo na morte. Em ambas as cidades, ela era vítima de preconceito, por sua condição *ex-cêntrica*, por ser diferente.

Perdida em meio a tantos apelos identitários, a personagem tenta encontrar seu lugar no mundo ao regressar para casa. A partir dessa volta ao local de origem, à sua região, a personagem segue uma tendência contemporânea de revalorização do local frente à globalização das relações, na tentativa de pisar em solo firme em meio a tantas incertezas.

O apelo regional não se dá apenas pelo espaço da trama localizado na região sul-riograndense, mas sobretudo pela forma de pensar daquelas pessoas, pela sua maneira de sentir e estar no mundo, pelos seus preconceitos, por seus valores regidos pelo dinheiro, pois dão mais importância ao ter do que ao ser.

Não há traços regionalistas no romance, mas há a presença da regionalidade, posto que as personagens possuem uma postura peculiar em relação ao mundo. Apesar de parecer um universo fechado, reacionário, Bom Jesus assume metonimicamente o papel do mundo em relação às manifestações *ex-cêntricas*, mediante o preconceito e a tentativa de silenciá-las.

Ao voltar para sua terra, Glaucha tem sentimentos conflituosos: deseja vingar-se do preconceito a que foi submetida e, ao mesmo tempo, adquirir a aceitação da sua gente e, sobretudo, dela mesma. Ao submeter os conterrâneos à colocação de uma estátua que retrata o amor homossexual, a personagem obriga-os a enxergar essa realidade, a conviver com ela, ainda que não a aceitassem. Essa estátua pode simbolizar uma libertação, um assumir-se, um admitir de sua natureza, de seus desejos. No entanto, no pesadelo que tem em meio ao seu

delírio, a personagem sente a desaprovação das pessoas, seu preconceito, que de certa forma, é um sentimento que ainda estava nela mesma. Nos momentos finais do romance, entende-se que a personagem fez uma revisão de suas cicatrizes, aceitando a si mesma, compreendendo-se para morrer em paz. Mesmo depois de tantas idéias e sonhos, ela se torna apenas mais uma prostituta assassinada nas esquinas escuras de uma metrópole.

Percebe-se que o leitor segue pistas e referências para compreender o romance, atribuir-lhe significado. Aí, reside a questão da intertextualidade: ainda que sejam ignoradas as citações, o romance terá outros sentidos. A percepção do intertexto e a descoberta dos textos-fontes não são obrigatórias, afinal, cada leitor atribui significados a partir de suas próprias referências. No entanto, a descoberta do intertexto permite ao romance se abrir em novas e surpreendentes gamas de significação, e isso fica claro em *Glaucha*.

Notou-se que as características pós-modernistas ressaltadas no romance encontram-se mescladas ao longo de toda a narrativa. Ao se evidenciar a mescla de suportes, por exemplo, nota-se a forte presença intertextual, assim como quando se analisa a metaficção. A deliberada utilização da intertextualidade é, pois, a característica pós-modernista mais evidente nesse romance.

Glaucha é uma obra pós-modernista e a regionalidade, presente nela, toma corpo entre as vozes *ex-cêntricas* dessa tendência. Passa-se de um sentimento local para um sentimento de contemporaneidade ao se conectarem os diversos apelos identitários da personagem ao desconforto de viver em um mundo instável, em que não se acredita mais em verdades absolutas, em que tudo é questionável e, ao mesmo tempo, em que há novas possibilidades criativas. A contemporaneidade, ela própria, torna-se labiríntica.

Profundamente conectado à sua própria época, *Glaucha* é um exemplar pós-modernista que talvez venha a ser considerado, futuramente, referência dessa tendência literária. Esse trabalho, ao demonstrar a riqueza de elementos pós-modernistas presentes nesse romance, buscou resgatar sua importância na literatura sul-rio-grandense. Notou-se que, nele, são lançadas diversas questões, mas as soluções às inquietações da personagem não parecem ser claras. Da mesma forma, Hutcheon chama a atenção para o fato de o pós-modernismo apenas perguntar, não oferecendo respostas. No entanto, esse questionamento pode ser encarado como uma vontade de obtê-las. A única certeza é de que, agora, não serão irrefutáveis.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Ennio Farias de; ABREU, Marisa da Costa. **Bom Jesus: duas épocas**. Porto Alegre: EST, 1981.
- _____. **Bom Jesus: histórias de uma cidade**. Caxias do Sul: UCS, 1977.
- ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Ática, 1981.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- APPIGNANESI, Richard et al. **Pós-modernismo para principiantes**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BARROS, Diana Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialoguismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. e posfácio de Teresa Cruz, Lisboa: Vega, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. Pré-modernismo e modernismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. **Cultura regional: língua, história e literatura**. Caxias do Sul: Educus, 2004-2006.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Ponta de estoque**. Caxias do Sul: Educus, 2006.

- COELHO, Teixeira. **Moderno-pós-moderno**. Porto Alegre: LPM, 2005.
- CONNOR, S. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1992.
- COSTA, Lígia Militz da. **L.F. Verissimo, J. Saramago e G.G. Márquez: a paródia na ficção contemporânea**. Cruz Alta: Unicruz, 2004.
- _____. **Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos**. 2.ed. Cruz Alta: Unicruz, 2001.
- _____. **Textos críticos: analisando a literatura**. Santa Maria: Pallotti/ Unicruz, 2003.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). A nova literatura. In: _____. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sulamericana, 1971.
- DELAVY, Zilá Terezinha Teixeira. **Estorvo e a pós-modernidade**. Dissertação (Mestrado). UFSM, Santa Maria, 1996.
- EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2005 a.
- _____. A política da amnésia. In: _____. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 b.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Sesc, 1997.
- FOKKEMA, Douwe W. **História literária: modernismo e pós-modernismo**. Trad. de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, [1983 ?].
- GEERZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- GELLNER, Ernest. **Pós-modernismo, razão e religião**. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- GERBER, Raquel. **Glauber Rocha**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HANCIAU, Nubia Jacques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.
- HELDER, Herberto. **Poesia toda**. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
- HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do séc. XX**. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique Revista de Teoria e Análise Literárias: Intertextualidade**. Coimbra: Almedina, 1979.

LYOTARD, François. **A condição pós-moderna**. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. Pós-modernismo. In: PORTELLA, Eduardo. **Teoria literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

MORAES, Vinícius de. **Livro de sonetos**. 13. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

NITRINI, Sandra. Intertextualidade. In: _____. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2000.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAVIANI, Jayme. **Cultura, humanismo e globalização**. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2007.

PEREIRA, Joviane de Almeida. **Araucárias: serrarias e ilusões**. Monografia (Pós-Graduação – Especialização em História). UCS, Caxias do Sul, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: **Poétique Revista de Teoria e Análise Literárias: Intertextualidade**. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. Crítica e intertextualidade. In: _____. **Texto, crítica, escritura: Ensaios**. São Paulo: Ática, 1978.

PORTELLA, Eduardo et al. Pós-modernismo. Os estilos de época na literatura ocidental. In: **Teoria literária**. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1976.

POZENATO, José Clemente. **O regional e o universal na literatura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

_____. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, H. P. de M.; ZILLES, U.(Org.). **Filosofia: diálogo de horizontes**. Caxias do Sul: Educs, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Paulo. **Glaucha: SIC!** atrizes... primeira obra do Zecalencarismo. Porto Alegre: Sulina, 1989.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo**. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Alhambra, 1985.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2005.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Trad. de Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Menezes. São Paulo: Nobel, 1984.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 17. ed. Petrópolis, Vozes, 2002.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-modernismo: sujeito & ficção**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.