

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS (POSLIT)

A ironia na obra de Cristina Peri Rossi:
ditadura, exílio e *depois*

Janaína Aguiar Mendes Galvão

Belo Horizonte
Fevereiro / 2007

Janaína Aguiar Mendes Galvão

A ironia na obra de Cristina Peri Rossi:
ditadura, exílio e *depois*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (POS-LIT) da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Graciela Inés Ravetti Gómez

Faculdade de Letras - UFMG
Belo Horizonte
2007

Dissertação de Mestrado intitulada “*A ironia na obra de Cristina Peri Rossi: ditadura, exílio e depois*”, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (POSLIT), da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e submetida à Banca Examinadora composta por:

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti Gómez
(Orientadora - UFMG)

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho – (UFMG)

Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves – (UNESP)

*Para as minhas filhinhas
e para a mãe da mãe delas*

Agradecimentos

*À Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti Gómez, minha orientadora,
pela leitura sempre dedicada e urgente deste trabalho.*

Ao Alexandre, meu amor, por não ter me deixado só.

*Aos meus irmãos e às minhas irmãs Aline e Simone,
pela escuta solidária.*

*Aos Professores de Espanhol e de Literatura em Língua Espanhola da FALE,
pelo carinho e incentivo.*

*A todos os demais familiares e amigos, em especial à Júlia e Ludmila, pela
presença.*

***Siempre en lo que el “otro”
escucha hay una parte que es
la que se prefiere escuchar.***

Cristina Peri Rossi

Resumo

Este texto propõe um estudo da ironia na obra da escritora Cristina Peri Rossi, analisando contos dos livros *La tarde del dinosaurio* (1976) e *Una pasión prohibida* (1986). Circunscritos no marco histórico da ditadura e pós-ditadura uruguaia, buscamos examinar como se reflete a tensão gerada pela ironia na significação que este momento político exerce sobre os elementos que compõem seus contos e influenciam sua narração. Num primeiro momento, o confronto entre direita e esquerda se faz mais presente, e a ironia expressa a concomitância dos dois discursos na composição dos contos. Num segundo momento, os contos retratam a transição para uma ordem homogeneizante de redemocratização, e a ironia exacerba um vazio de um futuro que não avança e induz à interrogação da própria consciência que, na impossibilidade de fixar-se em um objetivo a conquistar, busca no passado uma re-significação irônica que culmina num vazio não preenchível – como uma ironia que não possui um sentido único e não pode ser significada em uma única perspectiva.

Resumen

Este texto propone un estudio de la ironía en la obra de la escritora Cristina Peri Rossi, analizando cuentos de los libros *La tarde del dinosaurio* (1976) y *Una pasión prohibida* (1986). Circunscritos en el marco histórico de la dictadura y post-dictadura uruguaya, buscamos examinar como se refleja la tensión generada por la ironía en la significación que este momento político ejerce sobre los elementos que componen sus cuentos e influyen su narración. En un primer momento, el confronto entre derecha e izquierda se hace más presente, y la ironía expresa la concomitancia de los dos discursos en la composición de los cuentos. En un segundo momento, los cuentos retratan la transición a un orden homogeneizante de redemocratización, y la ironía exagera un vacío de un futuro que no avanza e induce a la interrogación de la propia conciencia que, en la imposibilidad de fijarse en un objetivo a conquistar, busca en el pasado una re-significación irónica que radica en un vacío no relleno – como una ironía que no posee un sentido único y no puede ser significada en una única perspectiva.

S U M Á R I O

Introdução	10
Capítulo 1 - Sobre a ironia.....	21
Capítulo 2 - Um dinossauro na areia	37
Capítulo 3 - Revelar a ironia: o inesgotável	67
Considerações finais.....	90
Bibliografia	95

I N T R O D U Ç Ã O

Cristina Peri Rossi nasceu em Montevideu em 1941 e vive em Barcelona desde 1972, quando do seu exílio. Sua primeira obra foi publicada em 1963 e, desde então, produziu um número bastante expressivo de títulos em prosa e poesia. É formada em Literatura Comparada e exerceu o jornalismo e a tradução, colaborando em jornais como *El popular*, e *Marcha*, ainda no Uruguai, e mais tarde na Espanha escreveu para *El país*, *Diario 16*, *El periódico*, *El Noticiero Universal*, *La vanguardia* e *El Mundo*¹.

O início de sua carreira literária contou com o apoio de importantes nomes da literatura latino-americana, em grande medida, responsáveis por sua apresentação. Mario Benedetti se encarrega da orelha de seu segundo livro de contos, “*Los museos abandonados*” (1968), publicado como vencedor do “Premio de Narrativa de la editorial Arca”. No ano seguinte recebe o “Premio de novela” com “*El libro de mis primos*” (1969), publicado pela Biblioteca Marcha. Tal prêmio lhe teria aberto as portas do semanário *Marcha*, no qual escreveu crítica literária para o caderno de literatura dirigido por Ángel Rama e Jorge Ruffinelli. Em 1976 recebe o “Premio Inventarios Provisionales” e Julio Cortázar se encarrega do prólogo de “*La tarde del dinosaurio*” (1976) intitulado “Invitación a entrar en una casa” e escreve:

¹ Cf. PERI ROSSI, 2003.

(...) Una mujer que conoce los infiernos de la tierra – la suya, allá en el sur – y los de la escritura en nuestro tiempo – aquí, en todas partes. Su hermosa opción está en proyectar a planos imaginarios un contenido histórico, trágicamente real, que no sólo guarda su sentido más preciso, sino que multiplica su fuerza en la otra imaginación, la de ese lector que ahora entra en la casa, que tiende la mano hacia la primera puerta, por supuesto prohibida, por supuesto fascinante, abriéndose a un recinto en cuyo extremo hay una segunda puerta, por supuesto prohibida, por supuesto fascinante.²

Ressaltemos, pois, o desafio de iniciar um estudo desta autora em nosso âmbito nacional. Trabalhar com a obra de Peri Rossi é inaugurar um trabalho local, uma vez que sua obra é totalmente desconhecida, não havendo, até os dias atuais, traduções ao português. Não obstante, as obras da autora estão traduzidas a mais de dez idiomas. É raro, entretanto, que no Brasil, tão fértil no estudo das literaturas hispano-americanas, sua obra esteja até então desconhecida.

Muito se tem investigado a obra de Cristina Peri Rossi, principalmente seus romances. Os contos, no entanto, permanecem quase impenetráveis pelo discurso crítico, e raras vezes figuram como *corpus* de pesquisas sobre a produção da própria autora. Este trabalho pretende, no entanto, debruçar-se sobre a contista Cristina Peri Rossi, estudando dois livros de contos, considerando-os fundamentais para a apreensão de sua escrita, uma vez que através deles a autora revela sua arte literária de forma mais abrilhantada e surpreendente. É também através dos contos que poderemos difundir a obra da autora mais facilmente, exercendo, assim que possível, o trabalho de tradução dos que mais nos

² PERI ROSSI, 1976, p. 17

[(...) Uma mulher que conhece os infernos da terra – a sua, lá no sul – e os da escrita de nosso tempo – aqui, em toda parte. A beleza de sua opção está em projetar a planos imaginários um conteúdo histórico, tragicamente real, que não guarda somente seu sentido mais exato, e sim, multiplica sua força na outra imaginação, a desse leitor que agora entra na casa, que estende a mão até a primeira porta, obviamente proibida, obviamente fascinante, abrindo-se a um recito em cujo extremo há uma segunda porta, obviamente proibida, obviamente fascinante.]

interessarem. Temos também o projeto de tentar a montagem de alguns deles, cujas características performáticas são adequadas para empreendimentos teatrais.

O *corpus* deste estudo se constitui a partir dos contos produzidos nas décadas de 70 e 80. O primeiro deles – “*La tarde del dinosaurio*” – foi publicado em 1976, contexto em que a autora já havia estabelecido-se como exilada em Barcelona; o segundo se chama “*Una pasión prohibida*”, publicado em 1986 - já inscrito num período de redemocratização tanto de seu país de origem quanto da América Latina em grande parte.

A seleção deste *corpus* enfoca as produções da escritora a partir do momento em que ela foge, exila-se na Espanha, em função do contexto de repressão política instaurado pela ditadura militar. Enrique Coraza de los Santos, em um texto sobre a instauração da ditadura no Uruguai, explica que ainda que a ditadura militar neste país comece em 1973, o autoritarismo se mostrava desde a década de sessenta, em que já havia indícios do golpe de estado por alguns grupos políticos e militares. A situação é agravada dentro do contexto de uma crise em toda a América Latina, relacionada com o esgotamento do modelo de substituição de importações e os fracassos dos modelos de desenvolvimento elaborados desde a perspectiva industrial e urbana, que sobreviviam em virtude de uma conjuntura internacional favorável. Com o fim da 2ª guerra mundial, da guerra na Coreia e com o restabelecimento da Europa, a distribuição internacional do trabalho retorna e as tentativas de industrialização fracassam frente à recuperação da industrialização norte-americana e européia. A dimensão real do país é evidenciada com a permanência das estruturas tradicionais de produção e exportação de matérias primas com destino ao mercado internacional. Evidencia-se, na mesma medida, a falta de respostas políticas, especialmente desde o governo, aos indicadores da crise e às mudanças no interior das forças armadas. Da mesma forma, há um crescimento de certos agrupamentos da esquerda, assim como reações

sindicais que, na presença de indicativos de golpe de estado, começam a reagir com a estruturação de planos de resistência. Surgem também organizações armadas da esquerda revolucionária – o MLN (Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro), o mais expressivo no Uruguai, e também da direita – a JUP (Juventud Uruguaya de Pie) além de outros. Esses fatos culminam no golpe de 27 de junho de 1973. Também as forças armadas sofrem mudanças no interior de sua estrutura e crescem certos grupos que planejavam sua ação à margem de sua função constitucional.³ Sob este aspecto, Hugo Achugar faz importantes observações que reproduzimos a seguir.

1968 pertenece ya indudablemente al mito. Es en ese año que las tensiones sociales y políticas, en medio de la crisis general del modelo económico en curso desde la década anterior, conocen un agudizamiento particular y es en ese año que comienza a ser notorio el creciente autoritarismo del gobierno, precursor de los hechos de inicios de la década siguiente y del golpe de estado cívico-militar de 1973. Entre 1968 y 1973 (o 74) son derrotados o casi desarticulados la guerrilla, el movimiento sindical y estudiantil y la mayoría de los partidos políticos. El país cultural, sin embargo, no es desmontado con el mismo cronograma. Si bien la censura, la clausura de periódicos, la reglamentación de la enseñanza, la destitución de los cuadros docentes y la migración de muchos cuadros culturales es permanente durante todo el período 68-73; con posterioridad al golpe hay todavía elecciones universitarias que son ganadas por la oposición democrática y algunos semanarios e instituciones culturales contrarias al régimen militar sobreviven un corto tiempo más. En realidad, el desmontaje total del Uruguay anterior por parte del nuevo régimen termina de procesarse entre 1974 y 1976. Para el final de ese plazo el país, en todos sus aspectos, está bajo el control de la dictadura cívico-militar y permanecerá, sin mayores variantes, hasta cuando, luego del desgranamiento del período final, en marzo de 1985 se vuelva a la democracia.⁴

³ Cf. SANTOS, 2004.

⁴ ACHUGAR, 1990, p. 63.

(1968 pertence já indubitavelmente ao mito. Nesse ano é que as tensões sociais e políticas, em meio da crise geral do modelo econômico em curso desde a década anterior, conhecem um agravamento particular e é nesse ano que começa a ser notório o crescente autoritarismo do governo, precursor dos fatos do início da década seguinte e do golpe de estado cívico-militar de 1973. Entre 1968 e 1973 (ou 74) são derrotados ou quase desarticulados a guerrilha, o movimento sindical e estudiantil e a maioria dos partidos políticos. O país cultural, no entanto, não é desmontado com o mesmo cronograma. Ainda que a censura, o fechamento de periódicos, a regulamentação do ensino, a destituição do quadro de docentes e a migração de muitos quadros culturais é permanente durante todo o período 68-73; com posterioridade ao golpe há ainda eleições universitárias que são vencidas pela oposição democrática e alguns semanários e instituições culturais contrárias ao regime militar sobrevivem mais um curto período tempo. Na realidade, a desmontagem total do Uruguai anterior por parte do novo regime termina de processar-se entre 1974 e 1976. Para o final desse prazo

Neste contexto da repressão, muitos escritores se exilam. Na impossibilidade de acesso a um estudo sistematizado sobre os escritores uruguaios que se dispersaram em virtude do exílio, reproduzimos aqui alguns nomes encontrados, diretamente relacionados à literatura e à crítica. São eles: Mario Benedetti, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Roberto Echavarren, Hugo Verani, Eduardo Galeano, Juan Carlos Onetti, Carlos Quijano, Nelson Marra, Alberto Oreggioni, Hugo Giovanetti, Hiber Conteris, Hugo Achugar, Jorge Rufinelli, Mario Levrero, Jacobo Langsner, Mauricio Rosencof, Carlos Martínez Moreno. É importante salientar a importância de um estudo específico sobre o período como um todo, que dentro da diversidade de produção destes intelectuais fosse capaz de estabelecer alguns parâmetros de comparação entre eles e permitir que a história deste período ganhasse coesão enquanto *corpus* de estudo. Os trabalhos encontrados estão pautados em obras individuais e em nomes mais conhecidos e difundidos, nos quais raramente encontra-se o nome da autora estudada neste trabalho. Como observa a professora Haydée Ribeiro Coelho, existe a necessidade de considerar as produções durante o período do exílio de escritores e intelectuais latino-americanos, numa investigação que busque abarcar a criação e a investigação dos mesmos.

Para grande parcela dos intelectuais, o exílio representou trabalho, produção, construção de uma nova ordem, alargamento de fronteiras culturais, sem o abandono de uma postura política e crítica, necessária ao entendimento de nossa existência no mundo.⁵

Esperamos, com este trabalho, contribuir para a realização de parte desta tarefa e estimular que outros estudos, neste âmbito, venham a fazer parte de nossas pesquisas. Esta idéia está proposta também por Abril Trigo, segundo o qual o Uruguai

o país, em todos seus aspectos, está sob o controle da ditadura cívico-militar e permanecerá, sem maiores variações, até quando, logo do desmanche do período final, em março de 1985 se volte à democracia.)

⁵ COELHO, 2002, p. 222.

(...) al igual que muchos otros países del mundo actual, debe pensarse desde más allá de sus propias fronteras geopolíticas, ya que resulta inviable conceptualizarlo sólo desde el territorio único que lo conforma en su dimensión más física, por estar fragmentado en realidades e imaginarios desplazados, en diversos territorios desterritorializados.⁶

O contato com a escritora foi estabelecido em uma das disciplinas oferecidas no curso de graduação de Letras (FALE / UFMG) intitulada ‘O cânone Literário hispano-americano’, ministrada pela professora Graciela Ravetti. Omitindo aqui a complexa discussão sobre a questão de como se constitui o cânone e os valores que norteiam essa “instituição”, faz-se necessário aclarar que a nossa autora somente poderia incluir-se na disciplina mencionada pelo fato de estar a cargo de uma intelectual que tem desenvolvido seu trabalho acadêmico interessada

no papel de mulheres que falam a partir dos novos movimentos sociais e do protagonismo que hoje assumem (ou lutam para assumir) os sujeitos que, por não ocuparem espaços consagrados, são classificados como alternativos, especialmente as mulheres que se posicionam contra a neutralidade genérica na enunciação dos discursos, deixando ver que o escamoteio em tratar a questão do gênero não é mais que uma máscara que encobre uma falha pela qual se perdem sentidos.⁷

Paralelo ao estudo dos consagrados autores hispano-americanos, nos foi possível conhecer também uma literatura escrita por mulheres e estudá-la a fim de impedir que, como observado anteriormente, essa produção permanecesse ‘avulsa’ na nossa história e na crítica literária. A literatura feminina escrita neste final de milênio propõe novas

⁶ TRIGO, 2003, p. 40.

[(...) como em muitos outros países do mundo atual, deve pensar-se além de suas próprias fronteiras geopolíticas, já que se torna inviável conceituá-lo somente desde o território único que o conforma em sua dimensão mais física, por estar fragmentado em realidades e imaginários deslocados, em diversos territórios desterritorializados.]

⁷ RAVETTI, 1999, p. 94.

abordagens, refletidas, por exemplo, na definição de gênero, como aponta Teresa de Lauretis:

(...) a possibilidade, já emergente nos escritos feministas dos anos 1980, de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meios de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só pela experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido.⁸

Os estudos desta literatura escrita no final de milênio na América Latina exigem novos paradigmas de análise, abarcando a diversidade dos sujeitos subalternos que, caracteristicamente, buscam novas formas de entendimento e de auto-conhecimento. Na construção da diferença cultural, no sentido que propõe Bhabha⁹, criam-se as identidades minoritárias que evidenciam descontinuidades complexas na contemporaneidade cultural. A mulher, enquanto sujeito, pode teorizar sobre sua condição sócio-histórica e cunhar um novo espaço discursivo na sociedade atual, evidenciado também pela literatura escrita por mulheres no final do século XX.

As marcas presentes em seus textos nos permitem localizar a escrita de Peri Rossi no marco da narrativa feminina em conflito com o legado histórico colonialista, em uma atitude de auto-construção, levando em conta a problemática do gênero.¹⁰ São elas:

⁸ LAURETIS, 1994, p. 208.

⁹ Cf. BHABHA, 1998, p. 19-20. (“O afastamento das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero’ como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.”)

¹⁰ Cf. RAVETTI, 1998.

- o espaço do exílio – que desenha pela ausência a significação da pátria contemporânea latino-americana marcada por uma política de violência e exclusão social;
- o sentimento de orfandade – que, como postula Derrida¹¹, encerra a ambigüidade dependência/emancipação;
- os personagens em estado fronteiro – nomeando fronteira ao lugar em que é possível interrogar sobre as relações que emergem da cultura e das possibilidades de pensar a troca de experiências, considerando a alteridade como uma realidade irredutível;¹²
- os procedimentos que tendem à desconstrução genérica em seus estereótipos tradicionais – como a tematização do mito do incesto e as relações homossexuais;
- a memória como um procedimento para recriar o passado (esquecendo-se dele para propor outras significações e interpretações) – ou seja, a revisão da história de uma maneira subjetiva;
- a fragmentação textual – que implica uma leitura e compreensão fragmentadas, com diferentes gêneros discursivos convivendo em uma mesma obra;
- o erótico – traduzindo experiências básicas do corpo feminino;
- a denúncia das falhas do sistema patriarcal – através da paródia, do humor e sobretudo, o que nos interessa em especial, da ironia, que dessacraliza

¹¹ DERRIDA, 1991 apud RAVETTI, 1998.

¹² Cf. ROJAS, 2002.

(Se poderia dizer então que com a emergência do outro, uma comunidade se põe a pensar no outro e em si mesma, mas se põe antes de tudo a pensar. Acontece como comunidade na medida em que nela acontece o pensamento e que nela mesma se resolve como pensamento (alguns indivíduos começam a pensar, por exemplo, em sua própria forma de pensar, com o qual o de “próprio” se suspende). Livre tradução.

as instituições e os discursos que se postulam como representantes de idéias e entidades legitimadas pela sociedade (a representação da família, do estado, da igreja, do exército, do contexto político, da academia, das artes etc.)

Em um artigo que versa especificamente sobre o novo conto uruguaio “*El nuevo cuento uruguayo - La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo*” Fernando Ainsa destaca uma série de autores que seriam representantes da nova “constística” uruguaia. Héctor Galmés, Miguel Ángel Campodónico, Mario Levrero, Ricardo Prieto, Gustavo Seija, Tarik Carson, Teresa Porzecanski, Elbio Rodríguez Barilari, Juan Carlos Mondragón, Hugo Burel, Leonardo Rossiello y Rafael Courtoisie e também Cristina Peri Rossi figuram em sua análise como autores que

(...) ahondan en ese “sinsentido” que fragmenta y estría la realidad y exploran (y explotan literariamente) la miríada de reflejos irreales y “surreales” en que se descompone el “orden de las cosas” establecido. No se trata, en ningún caso, de una literatura fantástica pura, sino más bien de un realismo “oblicuo” o “ensanchado”. El realismo se distorsiona en grotesco o se multiplica en alegorías de interpretaciones ambiguas, cuando no contradictorias. Sin embargo, sus leyes no han sido totalmente abolidas, aunque sí transgredidas o soslayadas con ironía. Se ha invitado a la “desobediencia” sin proponer la subversión. Se esquivo su cumplimiento sin derogar dichas leyes perentoriamente.¹³

Cinco nomes, dos citados anteriormente, são escolhidos pelo autor para desenvolver sua análise, dentre eles o de Cristina Peri Rossi. Na obra da autora, Ainsa se propõe a estudar o tema do estrangeiro. Alegando que a obra de Peri Rossi habita um país alternativo, ainda que, contraditoriamente, apresente referências à memória do conflito vivido em seu país, o autor identifica elementos que permitem atribuir à construção do

¹³AINSA, 2001. p .5.

[(...) aprofundam nesse “sem-sentido” que fragmenta e estria a realidade e exploram (e explodem literariamente) a miríada de reflexos irreais e “surreais” em que se descompõe a “ordem das coisas” estabelecida. Não se trata, em nenhum caso, de uma literatura fantástica pura, mas muito mais de um realismo “oblíquo” ou “expandido”. O realismo se distorce em grotesco ou se multiplica em alegorias de interpretações ambíguas, quando não contraditórias. No entanto, suas leis não foram totalmente abolidas, ainda que transgredidas ou esquivadas com ironia. Convidou-se à “desobediência” sem propor a subversão. Esquiva-se seu cumprimento sem revogar ditas leis peremptoriamente.]

texto literário de Peri Rossi um olhar estrangeiro, estranho, alheio, desde as margens, em que transparecem a solidão e a incomunicação, o sentimento de imobilidade frente à própria linguagem, a rejeição à falta de sentido para a realidade e a existência, o desejo de livrar-se do desconforto vital da grande cidade sob o impacto da violência que transformam o cotidiano e a intimidade num espectro estranho que os personagens buscam compreender ou explicar em vão. Nas palavras de Ainsa “*Un mundo que se aparece como incapaz de reaccionar a su propio proceso degenerativo, no por falta de lucidez, sino por estar inmovilizado en las estructuras lingüísticas que impiden plantear propuestas alternativas.*”¹⁴ Ainsa também aponta para a utilização da ironia pelos autores deste período e elementos por ele apontados estarão também presentes em algumas reflexões nas análises feitas.

O primeiro capítulo deste trabalho está destinado ao exame da ironia enquanto estratégia discursiva, passando por estudos teóricos, que vão da lingüística à teoria da literatura, a fim de estabelecer uma relação entre o conceito de ironia e a obra de Cristina Peri Rossi. O segundo capítulo analisa alguns contos de “*La tarde del dinosaurio*”, de 1976, com atenção especial às repercussões do marco histórico da ditadura e a divisão entre esquerda e direita da época, refletidos no contexto familiar. O terceiro capítulo analisa contos de “*Una pasión prohibida*”, de 1986, com atenção voltada ao marco histórico da pós-ditadura em que se fazem notar as diferenças em relação ao momento anterior. A ironia, como elemento de composição da narrativa de Cristina Peri Rossi, está presente nos dois livros, produzindo significações que nos permitem acompanhar os dois

¹⁴ AINSA, 2001. p. 7.

(Um mundo que aparece como incapaz de reagir a seu próprio processo degenerativo, não por falta de lucidez, senão por estar imobilizado nas estruturas lingüísticas que impedem formular propostas alternativas.)

momentos históricos, os quais nos interessa examinar, não especificamente do ponto de vista histórico, mas sobretudo, como expressão do fazer literário que reflete como a subjetividade dos sujeitos envolvidos se manifestam no cenário do horizonte social. Por fim, as considerações finais sintetizam o processo de análise dos livros e dão margem a novos diálogos que, por ventura, tenham como objeto a obra de Cristina Peri Rossi ou a ironia como estratégia discursiva na literatura latino-americana do fim do século XX.

C A P Í T U L O 1

Sobre a ironia

*Por que alguém iria querer
usar essa estranha forma de
discurso onde você diz algo
que você, na verdade, não quer
dizer e espera que as pessoas
entendam não só o que você
quer dizer de verdade, como
também sua atitude
em relação a isso?*

Linda Hutcheon

O procedimento escolhido como ferramenta teórico-metodológica para abordar os textos de Peri Rossi e suas relações com as questões ressaltadas é a ironia, encontrada como um traço comum e importante em suas obras, permeando sua escrita/leitura da cena política experienciada nos tempos de ditadura militar, bem como dos papéis atribuídos às instituições e aos cidadãos que povoavam esta história, juntamente com as implicações desse legado sobre os sujeitos e as noções de identidade e alteridade que se constituem neste processo.

Para este fim, percorremos as abordagens teóricas do termo ironia, já vastamente estudado. Segundo Dane,¹⁵

a palavra ironia não aparece com uma definição rigorosa e unívoca. É, pelo contrário, um termo variável, uma arma crítica que se aplica a diversos fenômenos discursivos, um produto de interpretações dadas por diferentes escolas separadas no tempo e no espaço. Definir a ironia não pode ser outra coisa que descrever sua história, e ao mesmo tempo reconhecer as delimitações de suas diversas definições.

A crítica literária, em sua tentativa de abarcá-la, costuma perseguir seu desenvolvimento desde as origens gregas até o presente, isolando momentos particularmente significativos. Uma história ideal que simplifica o conceito de ironia distinguiria dois momentos fundamentais na cristalização do conceito: da Grécia ao século XVIII e desde o século XIX até o presente. No primeiro se esboça e se concretiza a chamada ironia retórica; no segundo, a ironia romântica.¹⁶ A “ironia romântica” é uma noção especialmente importante para o estudo da literatura de ficção em que se manifesta e

¹⁵ DANE, 1991 apud RUIZ, 2003. Livre tradução.

¹⁶ A respeito desta distinção entre *ironia retórica* e *ironia romântica* existem estudos bastante controversos, alguns considerando ambos conceitos numa relação de continuidade e complementação, outros, por sua vez, acreditam não haver confluência entre os conceitos. Cf. HUTCHEON, 2000.

se problematiza a consciência do fazer literário, cujos processos de “significância” se atualizam na interação entre autor e leitor. Embora não se restrinja ao período romântico, tal noção surge no romantismo, que representa a ruptura com a concepção clássica da literatura enquanto “imitação” da realidade, vinculada a um código mimético preestabelecido pela poética. Em contrapartida, a visão de mundo romântica coloca-se frente a uma problemática: a valorização do indivíduo em sua subjetividade confronta a infinitude do seu desejo à finitude da vida e às imposições da sociedade. Dessa forma, a valorização de uma auto-consciência do sujeito é sobretudo reconhecer a incapacidade do mesmo em apreender a totalidade do real e, conseqüentemente, de a arte representar o mundo totalmente.

A ironia é objeto de investigação de outros especialistas em áreas diversas como teoria literária e estudos culturais, lingüística e ciências políticas, sociologia e história, estética e religião, filosofia e retórica, psicologia e antropologia¹⁷ e segue provocando continuamente os estudiosos. Em uma dissertação¹⁸ apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em 2006, Danielle de Oliveira passa por um exame detalhado, através de teorias lingüísticas sobre o que é a ironia. A primeira concepção abordada é de Dan Sperber e Deirdre Wilson (1978), em que se considera a ironia como uma *menção*. Ela se originaria nos *ecos*, ou seja, em procedimentos de citação. A contradição não é considerada por estes teóricos como uma especificidade da ironia, mas sim um de seus elementos de base, ainda que não represente a única forma de caracterizá-la. Em seguida, a autora apresenta uma “teoria das menções” de Alain Berrendonner (1987), que desenvolve os estudos de Sperber e Wilson, concluindo que a ironia é uma “*contradição*”

¹⁷ Cf. HUTCHEON, 2000.

¹⁸ Cf. OLIVEIRA, 2006.

argumentativa” na qual a idéia de contrário deve ser entendida como valor argumentativo inverso, e não, simplesmente, antônimo. Logo expõe a reflexão de Oswald Ducrot (1987), que, baseando-se em Sperber e Wilson (1978) e em Berrendonner (1987), se serve da ironia para fundamentar sua teoria polifônica da enunciação. Uma observação importante feita por Ducrot é que ele substitui a expressão “*mencionar um discurso*”, utilizada por Sperber e Wilson, pela expressão “*fazer ouvir uma voz*”, apoiando-se no dialogismo bakhtiniano que concebe a língua como essencialmente polifônica. Por fim, apresenta o questionamento de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) sobre a concepção elaborada por Sperber e Wilson (1978) considerando a ironia como um “*tropo*”, ou seja, uma figura que promove uma inversão semântica da hierarquia usual dos sentidos das proposições.

A abordagem da ironia que pretendemos privilegiar neste trabalho segue a linha da teórica Linda Hutcheon que, em um recente e rigoroso estudo intitulado “*Teoria e política da ironia*”¹⁹, destaca como premissa inicial e decisiva de sua reflexão, que não se pode seguir abordando a ironia através do binarismo ‘dito / não dito’.

A circunlocução da ironia complica consideravelmente os vários modelos existentes de comunicação intersubjetiva entre um falante e um ouvinte (...) Com a ironia, existem em vez disso, relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva. É isso que atrapalha as teorias bem organizadas da ironia que vêem a tarefa do interpretador simplesmente como a de decodificar ou reconstituir um sentido “real” (geralmente chamado de irônico)(...), um sentido que é oculto, mas tido como acessível, por trás do declarado. Se o caso fosse esse, a política da ironia seria muito menos contenciosa. (...) ²⁰

Linda Hutcheon argumenta em seu estudo que o significado considerado irônico possui três características semânticas principais: ele é relacional, inclusivo e diferencial. Na intenção de clarificar a definição da autora, recorreremos a exposições mais extensas.

¹⁹ HUTCHEON, 2000.

²⁰ HUTCHEON, 2000, p. 27.

Sobre a utilização do termo relacional, a autora adverte que a ironia opera não apenas entre significados (ditos / não ditos), mas também entre pessoas (ironistas / interpretadores), sendo o significado irônico fruto de uma relação, de um encontro performativo e dinâmico, no qual estão incluídos diferentes criadores e significados que a dotam de uma ‘aresta’²¹ crítica do julgamento.

Ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, a ironia parece ensejar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento. (...) Neste sentido, ela é o que a teoria dos atos de fala chama de um ato “perlocutório” também, pois ela produz “certos efeitos conseqüentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações das platéias ou do falante ou de outras pessoas.”(Austin, 1975:101)²²

A respeito do caráter inclusivo da ironia, Hutcheon sugere que encontrar o significado irônico é uma atitude que privilegia um movimento perceptual oscilatório, que indaga mais pelo processo relacional entre dito e não dito que pela exclusão do literal em lugar do silenciado. Este aspecto está, por sua vez, totalmente conectado ao fato de a ironia ser, como postula a autora, diferencial. A “solução” semântica da ironia dada por Hutcheon é a de manter em suspenso o dito mais alguma coisa de diferente dele e em acréscimo a ele, que permaneça não dito. A autora se inspira em modelos mais inclusivos (em termos semânticos) que exclusivos ou restritivos, (citando autores que se projetaram através das teorias pós-estruturalistas) com premissas não de contrariedade direta ou oposição, mas simplesmente de diferença.

As observações da autora permitem definir teoricamente esta estratégia discursiva chamada ironia, numa proposta audaciosa de analisar a ironia em manifestações artísticas não restritas ao código verbal, criando condições para que, independente do meio em que se possa encontrá-la, ela siga mantendo características específicas e conservando

²¹ Cf. HUTCHEON, 2000.

²² HUTCHEON, 2000, p. 66.

propriedades. Em relação a este aspecto, contudo, é importante alertar que as teorias que se voltam para ironia como recurso utilizado na escrita costumam apontar que, no texto escrito, há elementos funcionais para transmitir a ironia. São sinais da ironia: pontuação, repetição, justaposição, simplificação e desvios (como a lítote, a hipérbole e o oxímoro).²³

Em estudos que têm o texto literário como objeto de análise, podemos recorrer às reflexões teóricas de Lélia Parreira Duarte. Ela afirma que a ironia é encontrada em obras literárias que demonstram consciência de seu processo de construção ou percepção da fragilidade da linguagem como estabelecadora de sentido. Seu pensamento culmina na valorização do leitor, reconhecido como um sujeito ativo na construção do texto.

Isso equivale à indicação de que a perspectiva apresentada no texto literário irônico não pretende o absoluto ou o universal, mas se define a partir do dialogismo (...) a presença da ironia na literatura acentua-se cada vez mais que o homem percebe a estrutura mítica em que vive, e consegue ver que muitas “verdades” são estabelecidas a fim de que a dualidade dominador / dominado permaneça e se acentue. A partir do momento em que o autor expressa sua consciência de que tudo é representação e de que nada existe com valores pré-estabelecidos, instala-se a presença da ironia que, com seus pequenos sinais, desestabiliza e solapa qualquer significação.²⁴

Outro ponto que merece ênfase, para que a tentativa de abordar a ironia através de um estudo comprometido conceitualmente se concretize, passa necessariamente pelo exame de conceitos como ‘sátira’ e ‘paródia’, uma vez que esses termos aparecem quase sempre colados ao conceito de ironia e com ele usualmente se confundem. Outra razão que mostra a relevância de um tipo de abordagem que tome a ironia como objeto surge da constatação de que estamos tratando um conceito em sua evolução, a exemplo do que se pode observar em relação à paródia.

²³ Cf. OLIVEIRA, 2006. (Para um estudo mais detalhado dos termos).

²⁴ DUARTE, 1991, p.10.

Para tanto, recorreremos à investigação de Elzbieta Sklodowska em seu livro sobre a paródia no romance latino-americano de 1960 a 1985²⁵. Sklodowska ressalta a importância da paródia nas chamadas “Nueva novela” e “Novísima Novela” latino-americanas, correspondentes às décadas de 60 e 70-80, respectivamente. No entanto, esclarece que é necessário percorrer, como no caso da ironia, o desenvolvimento histórico do termo desde suas origens gregas até os dias atuais, percebendo atribuições que permanecem e acepções inovadoras. Sklodowska defende que a definição atual de paródia é em parte herança do neo-classicismo, época em que o termo paródia abarcava significados como: uso cômico ou não de uma obra de literatura ou de um fragmento desta por meio de uma recontextualização; às vezes com uso satírico extraliterário. Sua sistematização estava fundada na noção do cômico como resultado da discrepância entre a forma “alta” e o conteúdo “baixo”. Esta noção de cômico como sinônimo de ação “baixa” deixou seu legado pejorativo e quanto mais se valorizavam traços como originalidade e invenção criativa, mais desprezo sofria a paródia.

Segundo Sklodowska, a definição de paródia, entretanto, vai tornando-se complexa em função do próprio desenvolvimento da literatura moderna e permite estabelecer vínculos com a origem mesma da literatura européia: *Don Quijote*, por exemplo, é um exemplo indiscutível de paródia se levamos em conta a importância do romance de cavalaria em seu argumento e, como se sabe, é considerado como a origem do romance moderno. Quer dizer que é precisamente a linguagem associada a formas de escrita consideradas “baixas” que garantiu novas formas literárias na modernidade.

²⁵ Cf. SKLODOWSKA, 1991.

Linda Hutcheon²⁶ em seu estudo sobre o tema observa que a partir da terceira parte do século XIX o tratamento em relação ao termo paródia começou a mudar, juntamente com o declínio da estética romântica e o crescente interesse pela meta-linguagem e o aspecto intencional da criação artística. Paulatinamente, o termo desvencilhou-se de seu sentido negativo devido, por um lado, à prática paródica na escrita literária e, por outro, ao interesse de estudiosos por sua história, evolução e retórica, sobrepujando as preocupações éticas ou morais. O conceito de intertextualidade vem, mais tarde, para consagrar a paródia, canonizando sua potencialidade na escrita da vanguarda. Na atual noção de paródia, segundo a autora, a mudança mais significativa da crítica contemporânea está no abandono da atitude negativa que costumava relegar a paródia às esferas marginais, visto que o marginal passa a ser então um elemento incorporado à narrativa latino-americana até nas formas canônicas de escrita.

Skłodowska, ao deparar-se com a apropriação do termo paródia pelo romance latino-americano, suscita a necessidade de uma abordagem que leve em conta sua definição diacrônica e sincronicamente.

La parodia en la literatura contemporánea, y más específicamente en la novela latinoamericana del último cuarto de siglo (dimensión sincrónica), es producto de una reelaboración de la tradición paródica occidental (lo diacrónico) de acuerdo con los impulsos configuradores de un *hic et nunc* complejo. El “aquí” de nuestras consideraciones es el diverso mundo hispanoamericano – vinculado a los lazos de dependencia económica, política y cultural al mundo occidental – y el “ahora” corresponde a la época que va desde el triunfo de la revolución cubana, a través de las luchas guerrilleras de los sesenta y diferentes proyectos de democratización, hasta el afianzamiento del poder autoritario en los setenta y la desesperanza del exilio.²⁷

²⁶ SKŁODOWSKA, 1991.

²⁷ SKŁODOWSKA, 1991, p. 19.

(A paródia na literatura contemporânea, e mais especificamente no romance latino-americano do último quarto de século (dimensão sincrônica), é produto de uma reelaboração da tradição paródica ocidental (o diacrônico) de acordo com os impulsos configuradores de um *hic et nunc* complexo. O “aqui” de nossas considerações é o diverso mundo hispano-americano – vinculado aos laços de dependência econômica, política e cultural ao mundo ocidental

Depois de haver situado o conceito de paródia, podemos concluir concretizando nosso objetivo de diferenciação. São os estudos de Hutcheon sobre a paródia que nos servirão mais uma vez.²⁸ Partindo da noção de intertextualidade, a autora define a paródia moderna como uma “*imitação com diferença crítica de um discurso pré-existente.*”²⁹ Reconhecendo a freqüente simbiose entre a ironia, a sátira e a paródia, ela consegue estabelecer alguns desdobramentos. O alvo da paródia, por exemplo, é intra-textual, enquanto que a sátira se dirige sempre a uma realidade extra-literária; a comicidade é traço fundador da sátira enquanto que na paródia é traço contingencial; a paródia se serve da ironia enquanto a sátira se favorece da caricatura para destacar seu caráter crítico-moralizante. A sátira e a paródia se constituem como gêneros literários que se aproximam na medida em que ambos podem valer-se do recurso retórico da ironia para conseguir uma impressão subjetiva requerida (paródica ou satírica).³⁰

Com efeito, é necessário enfatizar que termos como ironia e paródia são recorrentemente mencionados pelos críticos e pesquisadores que têm como objeto a obra de Cristina Peri Rossi. Ao que tudo indica, parece não haver, além deste, estudos que privilegiem conceitualmente a ironia em sua obra e tampouco um exame que procure revelar como a autora potencializa essa estratégia discursiva em sua escrita (que deve propor na mesma medida a avaliação dos marcadores³¹ que permitem inferir o potencial irônico em sua leitura), tencionando a construção de seus textos e os elementos que compõem sua narrativa estão, afins às idéias de Ferraz, afetados pelo fato de que

– e o “agora” corresponde à época que vai desde o triunfo da revolução cubana, através das lutas guerrilheiras dos anos sessenta e diferentes projetos de democratização, até o afiançamento do poder autoritário nos anos setenta e a desesperança do exílio.)

²⁸ Cf. HUTCHEON, 1985.

²⁹ SKŁODOWSKA, 1991, p. 22.

³⁰ Cf. SKŁODOWSKA, 1991.

³¹ Cf. HUTCHEON, 2000.

A ironia revela sobre tudo uma visão crítica do mundo (...) tentar uma história da ironia seria tentar, pelo menos em grande parte, a história do modo como o homem tem experimentado a realidade que o circunda e, necessariamente, o seu reflexo na literatura como processo mais imediatamente representativo dessa experiência ou desse modo.³²

Esse caráter revelador da ironia aludido na citação acima foi o que nos aproximou ainda mais do estudo realizado por Linda Hutcheon, que, sem omitir o que havia sido construído sobre a ironia, em perspectivas conceituais e históricas, propõe indagações do termo e de sua incidência sobre a arte, a fim de possibilitar uma abordagem da ironia a partir do agora. Nas palavras de Hutcheon:

Ao contestar implicitamente [...] conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo.³³

Desse modo, este trabalho aumenta sua produtividade ao valer-se dos alargamentos teóricos propostos por seu estudo sobre a ironia, particularmente porque o conceito de interpretador/decodificador e a inversão operada sobre a questão das *comunidades discursivas* abrem-nos caminhos interessantes de reflexão. No capítulo intitulado “Comunidades discursivas – como a ironia acontece” a autora se propõe a revelar o milagre³⁴ da comunicação irônica. Enfatizamos, então, que a compreensão, não só da ironia, mas de todo processo de linguagem é algo complexo ainda que automatizado, assim como a compreensão do texto literário – aqui especificamente a utilização da ironia como estratégia discursiva característica da obra de Cristina Peri Rossi, alvo deste

³² FERRAZ, 1987, p. 17.

³³ HUTCHEON, 1991, p. 43.

³⁴ Termo empregado pela autora.

trabalho-. Para conseguir nosso propósito, recorreremos à estimulante formulação de Linda Hutcheon sobre as condições de existência e funcionamento do discurso:

Os discursos são formas de prática social, de interação entre participantes em situações particulares, quer isso seja uma conversa frente a frente, quer em interpretações de textos artísticos, onde as “circunstâncias de elocução” (Eco, 1979:14) que o interpretador infere de um texto são o que todo leitor tem de levar em conta.³⁵

Com o intuito de abarcar o termo comunidade e as más apropriações feitas do mesmo, Hutcheon suscita, sob o traço homogeneizante do anteriormente exposto, que as diferentes comunidades discursivas não devem ser vistas como instâncias totalizadoras nas quais se repartem os vários setores de nossa sociedade, seus respectivos discursos e a legitimação política que eles exigem. Ao contrário, ela pretende aceitar as cisões provocadas por diferentes discursos que nascem no interior destas comunidades e, ainda mais, esclarecer que, como seres sociais, nos permitimos agrupamentos variados, onde somos impelidos a formar e compartilhar nossos discursos:

A noção de comunidade discursiva não está de maneira nenhuma, livre de restrições, mas reconhece as restrições estranhamente habilitadoras de contextos discursivos e ressalta as particularidades não apenas de espaço e tempo, mas de classe, raça, gênero, etnia, escolha sexual – para não falar de nacionalidade, religião, idade, profissão e todos os outros agrupamentos micropolíticos nos quais nos colocamos ou somos colocados por nossa sociedade. Mas o que essa idéia compartilha com a noção de uma “comunidade de discurso” sociorretórica é uma percepção que todos nós pertencemos a muitas comunidades ou coletividades que se sobrepõe (e às vezes entram em conflito) (Swales,1988:213; Lefevre, 1987:93) **Essa superposição é a condição que torna a ironia possível, ainda que o compartilhar seja sempre parcial, incompleto e fragmentário; contudo, algo consegue ser compartilhado – o suficiente, isto é, para fazer a ironia acontecer.**³⁶

³⁵ HUTCHEON, 2000, p. 134.

³⁶ HUTCHEON, 2000, p. 139. (grifo nosso)

A citação extensa justifica-se para mostrar como a abordagem teórica da autora representa uma importante inversão com relação às correntes que pretendiam fundamentar a utilização da ironia como sendo exclusividade de uma comunidade sectária de determinados estratos capazes de compreendê-la ou tolerá-la – seja por sua complexidade como efeito de linguagem ou pelo desejo de ocultar significados e valores veiculados, assegurando que somente há possibilidade de utilização da *ironia* por uma pré-existência de comunidades que poderiam compartilhar seu intrincamento na linguagem. Hutcheon postula, entretanto, que é o fato de as comunidades partilharem discursos o que permite a utilização da ironia como estratégia discursiva e não o contrário. Outra teorização da autora que nos parece oportuna aqui é o que ela chama de “política transideológica da ironia”, ponto escolhido para começar seus questionamentos acerca do termo porque “*os significados da ironia nasciam (e nascem) da fricção da aresta do dito com as arestas plurais do não-dito.*”³⁷ Está suspensa qualquer certeza no ato de atribuição da ironia (e a autora prefere o termo ‘atribuição’ à interpretação), deparar-se com um texto irônico e considerá-lo como tal não significa coincidência de significações, talvez sim, coincidência de intenções:

Se as intenções são as formas de “comportamento convencional que devem ser ‘lidas’ de forma convencional” (Fish, 1982:213), então elas são “lidas” dentro de comunidades interpretadoras (Fish, 1980:14; Beardsley, 1958:26), mas os significados produzidos assim são tanto produto de atos intencionais quanto as intenções que estão sendo lidas: ambos, o ironista e o interpretador criam intencionalmente (Tyler, 1978:459)

Portanto, na feitura deste trabalho – desde a seleção do *corpus* como do quadro teórico usado – assumo a responsabilidade de, como leitora, atribuir ironia aos livros escolhidos – assim como tantos outros leitores de Cristina Peri Rossi já o fizeram. Quero

³⁷ HUTCHEON, 2000, p. 251.

assumir, assim mesmo, uma parcela maior de responsabilidade pela minha leitura, de teorização da ironia em sua obra. E este não é nenhum privilégio, é sobre tudo um risco, mas um risco *traçado* intencionalmente. Que o único privilégio seja a autenticidade. Devo, entretanto, justificar minhas atribuições irônicas à obra de Peri Rossi e só posso fazê-lo porque formulo a hipótese de que seus textos tenham intencionado ironia. Dessa forma, tenho que inferir, segundo Linda Hutcheon, esta já mencionada semântica do significado relacional, inclusivo e diferencial e, em paralelo a isto, considerá-lo como um ato intencional e, da mesma forma, basear-me em informações fornecidas pelo *contexto* da escrita dos livros e de minha leitura e pelos *marcadores textuais* que a sustentam.³⁸ Estes são os dois eixos sugeridos para que o interpretador possa atribuir ironia – o contexto e os marcadores textuais.

A formulação feita por Hutcheon para o contexto abrange três dimensões: circunstancial, textual e intertextual. Nas palavras da autora “*a experiência prática ao interpretar a ironia sugere pelo menos três elementos que se devem considerar: as circunstâncias ou situação de elocução/interpretação, o texto da elocução e outros intertextos relevantes.*” Isso posto, é necessário salientar que o contexto produzido por Cristina Peri Rossi no *corpus* deste estudo favorecerá o referencial político marcado pela instauração dos regimes militares na América Latina dos quais surgem, primeiramente, o foco na oposição entre esquerda X direita, eclodindo um poder imposto pela violência e um contra-poder que buscava resistir através de posições não legitimadas pela ordem vigente e, num segundo momento, a pós-ditadura – a constatação da derrota, que repercute nos grupos opostos á ditadura, ao qual pertencia a autora (e por isso seu exílio), mas também no horizonte social como um todo. Se o mundo e a arte estão imbricados na

³⁸ Cf. HUTCHEON, 2000, p. 171-172.

sociedade, como afirma Hutcheon, a literatura sofreu o impacto das condições impostas à sociedade pela violência e pela derrubada da democracia e manifesta este impacto como derrota. Idelber Avelar³⁹ alega que a definição do pós-moderno se relaciona com a definição de pós-ditadura na América Latina, da mesma maneira que entre os termos moderno e pós-moderno há uma relação. A este respeito, escreve Telma Borges, em sua tese “*A escrita bastarda de Salman Rushdie*”⁴⁰

O pós-modernismo indica sua contraditória dependência do modernismo, que o precede, historicamente, e o possibilita. Dito de outro modo, o pós-modernismo é conscientemente histórico, visto que o modernismo é sua fonte de referência e objeto de contestação. Quanto ao seu caráter político, deve-se levar em consideração que ele está condicionado por uma viragem estratégica, que subverteu as políticas baseadas na luta de classes, em favor de uma luta firmada na política de identidades.

É a partir desses contextos, como reflexos das tensões políticas que conjugam confronto e resistência e, mais tarde, a perda de sentido (como uma ironia não compreendida ou não significada) ou o vazio da constatação da derrota, que a autora constrói os elementos de sua narrativa. É com atenção voltada a este contexto que centraremos o presente estudo, uma vez que, segundo Hutcheon “*tudo que o ironista intencionado pode fazer é apresentar um estímulo contextualizado (Sperber, Wilson, 1986: 150) e esperar que sua percepção leve o interpretador a inferir intento irônico, em primeiro lugar, e um significado irônico específico, em segundo.*”⁴¹

Com respeito aos marcadores textuais, Linda Hutcheon prefere abandonar qualquer pretensão taxonômica sobre marcadores da ironia (ainda que considere listas e sinais irônicos levantados por outros teóricos como válidos para seu estudo⁴²) e o faz

³⁹ Cf. AVELAR, 2003.

⁴⁰ BORGES, 2006, p.12.

⁴¹ HUTCHEON, 2000, p.216.

⁴² Cf. HUTCHEON, 2000, p. 215-219.

levando em consideração o fato de que não há para esses sinais uma conotação unívoca e eles podem gerar diferentes significados tomando-se o contexto e as comunidades discursivas envolvidas. Uma vez mais, retornamos à questão da intencionalidade. Os sinais irônicos *“quaisquer que sejam eles, para serem chamados de marcadores irônicos, um interpretador tem de ter decidido que eles funcionaram em contexto para provocar uma interpretação irônica”*⁴³.

Desta forma, a ironia se manifesta na medida em que algo pode ser compartilhado (e no caso da ironia este algo é bastante mais que o significado literal) produzindo um sentido outro capaz de inverter ou rechaçar o que se acaba de entender, sentido este, diferente do que foi “concretamente” proferido, apoiado na atitude do ironista, que marca o que diz e o diz assim, e assim se pode percebê-lo. Na ironia, não há garantia do logro da comunicação – no sentido de uma mensagem que vai de emissor para receptor que através de um código compartilhe um significado. O risco é tão grande que muitos só aceitam como possível o significado literal. O sentido irônico não é compartilhado, é ignorado completamente, o que complica ainda mais a reflexão sobre o assunto, já que o compartilhamento da intenção do que profere a elocução e do que a interpreta é condição da ironia. Nas palavras de Cristina Peri Rossi:

Siempre en lo que el “otro” escucha hay una parte que es la que se prefiere escuchar. (...) A mí me parece que no hemos sabido transmitir a las generaciones más jóvenes que no sólo nos torturaron y nos exiliaron, sino que además esto fue una formación, una educación. No se acepta la parte que hemos tenido nosotros en querer alejarnos de esas instancias tan dramáticas. Por supuesto, el coste fue muy alto, y ellos tienen todo el derecho de decir “no pagamos este coste.”⁴⁴

⁴³ HUTCHEON, 2000, p.221.

⁴⁴ DEJBORD. 1998, p. 234.

(Sempre no que o “outro” escuta há uma parte que é a que se prefere escutar. Eu acho que não soubemos transmitir às gerações mais jovens que não só nos torturaram e nos exilaram, senão que, além disso, foi uma formação, uma educação. Não se aceita a parte que tivemos nós em querer afastar-nos dessas instâncias tão dramáticas. É claro, o custo foi muito alto, e eles têm todo direito de dizer “não pagamos este custo”).

O referencial político na obra de Cristina Peri Rossi provoca, através da ironia, uma tensão na dicotomia entre os contextos políticos que, circunscritos na ditadura – trazem os *ecos* das teorias capitalista e marxista, e num momento posterior, a transição à democracia hegemonzada por forças neo-liberais conservadoras.⁴⁵ Assim, os discursos da esquerda e da direita surgem em sua obra, sob o prisma do significado *relacional, inclusivo e diferencial*⁴⁶. Os discursos não se excluem, melhor dizendo, não se opõem diretamente, ainda que se neguem, não nos interessa onde encontrá-los isoladamente na obra e avaliar se, conceitualmente, a autora interpretou corretamente estas teorias. Se nosso interesse é pela ironia, não podemos empreender a caçada ao sentido literal, como se fosse possível encontrar uma verdade fundamental, escrita no texto ficcional ou no da história oficial, ou ainda em histórias de cunho alternativo, verdade que viesse a esclarecer as partes em conflito da época em que os contos foram escritos. Pelo contrário, o que nos interessa, sobretudo, é que essas diferenças ideológicas em litígio, esses discursos que podem ser lidos ou achados de alguma forma na literatura de Peri Rossi, se relacionem, se incluam e se diferenciem em sua escrita e, pela ironia, objetivamos marcar a existência concomitante dessas teorias, dessa polifonia de idéias, onde as diferenças entre elas se encarreguem de apresentá-las. O saber decorrente dessa operação é paradoxal porque, como explicamos antes, é nas ambigüidades da ironia que se concentra o que nos parece fundamental para ser resgatado em nosso presente.

⁴⁵ Cf. AVELAR, 2003.

⁴⁶ Cf. HUTCHEON, 2000.

C A P Í T U L O 2

Um dinossauro na areia

Sempre há o “deslize” inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece ser “fixo” continua a ser dialogicamente reapropriado.

Stuart Hall

O livro escolhido para começar a análise do *corpus* desta pesquisa é “*La tarde del dinosaurio*”, publicado em 1976. Composto pelo conto que dá nome ao livro e mais sete contos, o prólogo pertence a Julio Cortázar,⁴⁷ que ressalta o espaço da casa, encontrando nele a representação das relações tratadas por Cristina Peri Rossi. As temáticas dos contos estão conectadas e se influenciam mutuamente pelos conflitos com os quais seus personagens se deparam. A realidade, desde pontos de vista que congregam objetividade e subjetividade, expressam reações a respeito do lugar que os sujeitos ocupam no mundo, nos âmbitos público e privado. Há, pode-se perceber, uma cena política que fala de um lugar de origem de todos estes conflitos - a posição social destes cidadãos personagens e a nova organização das famílias e seus laços afetivos numa América Latina pós-golpe militar, sob o comando de um governo ditatorial que, por sua vez, está servindo aos interesses políticos dos países dominantes.⁴⁸ As várias tramas desta realidade política estão postas na obra em questão, exaltando a experiência da derrota da esquerda frente à direita e suas conseqüências, encontrando na *família* o núcleo de personagens ideal para que a autora possa tratá-los. Desta forma, a família opera como uma alegoria no sentido benjaminiano. A crítica Isabel Quintana debruçou-se em seu livro “*Figuras de la experiencia en el fin de siglo*” sobre os conceitos do filósofo Walter Benjamin e sobre a alegoria em Benjamin, destacando que

La alegoría se convertirá en una de las formas privilegiadas de referencia a la realidad, la única capaz de expresar el carácter siniestro que había adquirido la sociedad y volverla inteligible. “Para decirlo con Walter Benjamin”, dice Beatriz Sarlo, “las formas de la alegoría, o de intención alegórica, podían tener la capacidad de ‘extinguir la apariencia’: organizar restos de sentidos (...) Para Benjamin existe, junto a la alegoría en su

⁴⁷ Já mencionado na introdução.

⁴⁸ Para maiores informações a respeito da instauração da ditadura no Uruguai, a enciclopédia Larousse publica: “Em 1972, subiu ao poder Juan María Bordaberry, que foi tutelado pelo Exército. Bordaberry instaurou um regime de exceção, suspendeu o Parlamento, dissolveu os sindicatos, proibiu os partidos de esquerda e acabou deposto pelos militares (junho de 1976), que levaram ao poder Aparício Méndez, abrindo o período de maior repressão política no país.” Enciclopédia Larousse Cultural, Nova Cultural; 1998.

sentido clássico, uma forma alegórica de percibir y representar que, más que restaurar una totalidad de sentido, es ‘sintomática de una pérdida de sentido verdadero, inmediatamente accesible’.⁴⁹

Tomaremos um conceito de família⁵⁰ que evidencie sua condição de representação de grupo social que influencia e é influenciado pelos indivíduos que a compõem e pela sociedade em que está inserida. Para tanto, faz-se importante alertar para a observação de Vara:

(...) a família constitui o primeiro, o mais fundante e o mais importante grupo social de toda a pessoa, bem como o seu quadro de referência, estabelecido através das relações e identificações que a criança criou durante o desenvolvimento.⁵¹

Apresentando configurações outras que se formam neste contexto pós-golpe, a família reflete as transformações destes sujeitos e questiona o ideal de família legitimado pelo senso comum da época em que se situa, sobretudo por questionamentos que nascem do interior da família como estrutura mesma desestruturada. Na intimidade familiar os sujeitos manifestam seu desconforto em estar no mundo e questionam as instituições e suas imposições – o governo, a igreja, a escola, etc – como reflexo da ordem vigente. A cumplicidade do convívio íntimo instaura as frestas por onde se pode conhecer o anseio de

⁴⁹ QUINTANA, 2001. p. 14.

(A alegoria se converterá em uma das formas privilegiadas de referência à realidade, a única capaz de expressar o caráter sinistro que havia adquirido a sociedade e torná-la inteligível. “Para dizê-lo com Walter Benjamin”, diz Sarlo, “as formas da alegoria, o da intenção alegórica, podiam ter a capacidade de ‘extinguir a aparência’: organizar restos de sentido”. (...) Para Benjamin existe, junto à alegoria em seu sentido clássico, uma forma alegórica de perceber e representar que, mais que restaurar uma totalidade de sentido, é ‘sintomática de uma perda do sentido verdadeiro, imediatamente acessível.’)

⁵⁰ “Numa perspectiva histórica o termo “família” é derivado do latim “*famulus*”, que significa “escravo doméstico”. Este termo foi criado na Roma Antiga para designar um novo grupo social que surgiu entre as tribos latinas, ao serem introduzidas à agricultura e também para a escravidão legalizada. (...) Com a Revolução Francesa surgiram os casamentos laicos no Ocidente e, com a Revolução Industrial, tornaram-se freqüentes os movimentos migratórios para cidades maiores, construídas em redor dos complexos industriais. Estas mudanças demográficas originaram o estreitamento dos laços familiares e as pequenas famílias, num cenário similar ao que existe hoje em dia.” (informações obtidas na página web em 25/07/2006 http://pt.wikipedia.org/Estruturas_familiares)

⁵¹ VARA, 1996; p. 8.

cada um dos seus componentes, suas fraquezas, suas características mais marcantes, seus interesses e modos de estar no mundo. Dentro da família, Peri Rossi parece escolher dois papéis fundamentais – o pai e a criança - como fundamento das expectativas desfeitas. Esta marca está no cerne do enredo do conto que dá título ao livro. Um menino entre dois pais que representam o conflito político da época, o pai biológico de um lado – um jornalista mal sucedido na vida – e o padrasto de outro, responsável pelo sustento dele próprio e da família.

Deve-se enfatizar que esta seleção dos papéis dentro da estrutura familiar evidencia um desejo de fragilizar a posição do masculino (como o pai que funda a ordem e aquele a quem se deve seguir por tradição de herança e respeito ao poder) dentro desta esfera. Não queremos com isto, alegar que o feminino é secundário na obra de Peri Rossi. Isso negaria a maioria dos trabalhos que se têm produzido sobre a autora. Sobre este aspecto, gostaríamos de ressaltar junto a Parizad Tamara Dejbord

Lo que falta destacar (...) es el hecho de que los textos de Peri Rossi proporcionan una visión completa –en su multiplicidad – de la categoría pluridimensional de “mujer”, como identidad construida culturalmente a partir de modos de pensamiento objetivantes. Solamente dando cuenta de las múltiples inscripciones, invenciones y violencias instituidas por prácticas discursivas y sociales del ‘otro’ sobre su cuerpo –léase la tradición: social, lingüística, literaria y artística – puede realizarse una representación de su situación histórica, de múltiples experiencias que comprenden el “ser mujer”⁵².

⁵² DEJBORD, 1998. p. 110.

(O que falta destacar (...) é o fato de que os textos de Peri Rossi proporcionam uma visão completa –em sua multiplicidade – da categoria pluridimensional de “mulher”, como identidade construída culturalmente a partir de modos de pensamento objetivantes. Somente dando conta das múltiplas inscrições, invenções e violências instituídas por práticas discursivas e sociais do ‘outro’ sobre seu corpo –leia-se a tradição: social, lingüística, literária e artística – pode realizar-se uma representação de sua situação histórica, de múltiplas experiências que compreendem o “ser mulher”.)

No primeiro conto do livro intitulado “*De hermano a hermana*” inicia-se o choque com a realidade familiar – desejos incestuosos de um irmão narrador por sua irmã, que sublima pela fotografia o impossível contato corpóreo com seu objeto de desejo. A figura paterna está elidida dentro do conto, mas o masculino se faz presente através do personagem *Mario* – o namorado da irmã e por isso ‘rival’ do narrador. Nessa perspectiva de depreciação do masculino, o narrador se propõe a criticar os atributos que o afirmam culturalmente – a força física, a racionalidade, a lei. A família evidencia-se como a referência maior da qual este elemento intruso deve ser excluído:

Mario, cara de estudiante lento, cara de buen tenista, Alina se te ha metido en el pensamiento como un animal extraño, una ecuación difícil de resolver, perderás tu examen, pobre Mario, desfigurado por la pena llegarás al tribunal babeando los pobres conocimientos que has adquirido en tardes de playa como ésta y que te son ajenos, en vano intento de dominar el oficio, el lenguaje adecuado, la academia no te ha servido para nada, (...) ella está moviéndose sobre la arena solamente pendiente de ella misma, yo le tomo fotografías, es mi hermana, algo oscuro los dos sabemos por haber comparecido en el mismo antro, algo que te está vedado, algo que jamás conocerás ni tendrás lugar en él (...)⁵³

O texto apresenta fragmentos de cenas do convívio entre os irmãos, sempre marcados pela obsessão do irmão pela irmã, aludindo ao título do conto. Há, também, trechos que se remetem ao exercício da militância política no contexto histórico da época, na qual os três personagens estavam envolvidos. Este envolvimento não é, entretanto, justificado de maneira consciente, isto é, nenhum dos personagens é convidado, em momento algum, a refletir ideologicamente sobre a posição política que assumem na

⁵³ PERI ROSSI, 1976, p. 21.

(Mario, cara de estudante lento, cara de bom tenista, Alina invadiu seu pensamento como um animal estranho, uma equação difícil de resolver, perderá seu exame, pobre Mario, desfigurado pela pena chegará ao tribunal babando os pobres conhecimentos que você adquiriu em tardes de praia como esta e que lhe são alheios, se aproximará tremendo, em vã tentativa de dominar o ofício, a linguagem adequada, a academia não lhe serviu pra nada, (...) ela está se movendo sobre a areia somente pendente de si mesma, eu a fotografo, é minha irmã, algo escuro os dois sabemos por haver comparecido no mesmo antro, algo que lhe está vedado, algo que jamais você conhecerá nem terá lugar nele.)

situação da qual fazem parte. Isso se deve ao fato de o texto estar narrado em primeira pessoa e o foco central do narrador-protagonista está fundado numa relação subjetiva e nas fantasias com sua irmã. Fica claro, assim mesmo, o caráter transgressor de integrar um grupo que sai durante a noite para afixar cartazes, foge da polícia e, ao chegar em casa, têm que responder: “¿Ha sido bueno el concierto de guitarra?”⁵⁴. É a irmã quem deve dissimular e fornecer informações que esclareçam porque demoraram tanto. Como leitores, sabemos que os personagens não podem assumir em família (mais claramente, com a mãe) que estão envolvidos em atividades de tal caráter.

Linda Hutcheon, em seu estudo sobre a ironia, menciona alguns esquemas que discutem as “pistas” para a “reconstrução” da intenção e do significado irônico em textos escritos, identificando tipos de marcadores. Por exemplo, erros propositais sobre fatos ou de julgamento; contradições dentro da obra que seriam seus cancelamentos internos; conflitos de crenças entre o nosso ponto de vista e aquele que podemos suspeitar seja o do autor, etc⁵⁵. Ainda que a teórica rejeite este tipo de intento formalista de compreensão da intenção irônica, podemos servir-nos destas simples enumerações e utilizá-las como ferramentas provisórias para refletir sobre a ironia nestes textos. Se nos é dada uma ‘mentira’ da qual nos fazemos cúmplices por uma manifesta intenção textual, há paralelo a isso um prazer encerrado no desempenho dessa atividade contraventora:

Pero yo estaré contigo, mientras tú, **alegre y descuidada** estampes en los edificios nuestros carteles. Abajo la tiranía, viva la libertad. Patria para todos o patria para nadie. Y las sirenas auullarán aproximándose.⁵⁶

⁵⁴ PERI ROSSI, 1976, p. 24.

⁵⁵ Cf. HUTCHEON, 2000, p. 217.

⁵⁶ PERRI ROSSI, 1976, p. 24. Grifo nosso.

(Mas eu estarei com você, enquanto você, alegre e descuidada, estampa nos edifícios nossos cartazes. Abaixo a ditadura, viva a liberdade. Pátria para todos ou pátria para ninguém. E as sirenes uivarão se aproximando.)

A ausência de referências ao posicionamento político consciente desses personagens senão através do risco assumido em sua militância e nas palavras propagadas – inclusive prescindindo da exclamação - retira do conto (e pelo fato de estar em primeiro lugar) e do livro como um todo⁵⁷, um propósito partidário ou panfletário, de uma das instâncias em confronto com outra. Muito mais propõe a dimensão de prazer que restaura o significado de uma juventude implicada em resistir e expressar seu desejo. Desejo este que não é unívoco, mas contraditório e flutuante, preenchido pela falta mesma que o estrutura e reverbera em outras instâncias que não só uma consciência política de afiliação no sentido mais estrito. Ironicamente, há e não há um sentido político na obra, na medida em que poderia ser bastante mais explícito do que na verdade é, e se não o é, exige uma leitura que amplie suas posições entre somente direita ou esquerda, capitalismo ou socialismo, repressão ou liberdade, ordem ou transgressão. Há também, paralelo a isso, um desejo expresso do protagonista de fugir de qualquer noção de ordem (criada também pela contra-ordem) que possa por ventura aprisioná-lo (ou apoiá-lo), e a figura da amada ganha um matiz de liberdade. Vejamos o trecho abaixo:

(...) puedo con ella, podría levantarla como una pluma puesto que he crecido tanto desde que dormíamos en el mismo cuarto, puedo tomarla de la cintura, alzarla y recogerla, y con ella en los brazos echarme a correr, alejarnos, abandonar para siempre la playa, la plaza, mamá, el instituto, las pegatinas nocturnas, las disculpas, los recuerdos, entonces la tomo de la mano, la ayudo a correr, ella ríe encantada (...)⁵⁸

⁵⁷ Ao longo do texto, pretendemos alertar para relações que se estabelecem entre alguns contos do livro, quando forem oportunas figurarão neste trabalho.

⁵⁸ PERI ROSSI, 1976, p. 25.

(Posso com ela, poderia levantá-la como uma pena, porque eu cresci tanto desde que dormíamos no mesmo quarto, posso pegá-la pela cintura, levantá-la e colocá-la no meu colo, e com ela nos braços colocar-me a correr, afastar-nos, abandonar para sempre a praia, a praça, mamãe, o instituto, as colagens de cartazes noturnas, as desculpas, as lembranças, então a pego pela mão, a ajudo a correr, ela ri encantada.)

Ao lado da supressão de um significado maior que justificasse a ‘ação política’ destes personagens, há uma indeterminação em suas finalidades ou objetivos. O que pretendem os jovens personagens deste conto? Não nos será revelado, mas podemos rastrear junto ao narrador protagonista, finalidades diversas. Mario, o rival, segundo o narrador, está em busca de poder. O narrador protagonista se arrasta em busca do amor da irmã. A irmã está alegre. E lhe ordena: “*Levántate –me dice, de hermana a hermano. Jamás olvidaré esa sinuosidad de arena.*”⁵⁹ É a sinuosidade de areia que buscamos evidenciar, sentidos que se fazem e se desfazem, que se projetam e se aniquilam, mas que não se opõem simplesmente, não estão ordenados hierarquicamente, porque estão constituídos de um material que se funde e se re-significa. Esse é o chão (a areia) no qual o narrador deve se levantar.

O conto a seguir “*En la playa*” já no título evoca o primeiro, sugerindo uma continuidade. O cenário é o mesmo – a praia – espaço no qual os personagens do primeiro já circulavam. Se a análise anterior foi concluída por essa metáfora do chão de areia como ‘reconhecimento do lugar a ocupar no mundo’, o conto, cuja análise iniciamos agora, aponta de forma mais direta ao fato desta ‘areia’ ganhar formas inesperadas, às vezes criadas ou causadas involuntariamente através de nossa intervenção. O enredo retrata um casal de turistas que

Casi nunca habían querido desafiar a nadie ni a nada. Instintivamente, creían que acatando las normas más generales se preservaban de los peligros que acechaban a los disidentes, a los marginales, a los evadidos, a los opositores. También pensaban que esa suave actitud de acatamiento tenía su compensación: estos veinte días de vacaciones en un balneario de moda eran la recompensa a la obediencia, al cumplimiento de la ley. De lejos, parecían hermanos.⁶⁰

⁵⁹ PERI ROSSI, 1976, p. 22.

(Levante-se – me diz de irmã pra irmão – jamais esquecerei essa sinuosidade de areia.)

⁶⁰ PERI ROSSI, 1976, p. 28.

Só através da ironia podemos entender a comparação deste casal à descrição feita do casal de irmãos no conto anterior. Se decidimos significar a frase que diz que ‘pareciam irmãos’ não conseguimos considerá-la em seu significado literal ou, ao conseguir entendê-la desta forma, expulsamos do pensamento a maneira como se descrevem os *irmãos* que a mesma autora apresentou no conto anterior do mesmo livro. Se nossa opção (intencionada) é considerar o conto anterior, ele já teria estabelecido o contexto no qual a palavra “irmãos” está relacionada a significações prévias que diferenciam o mesmo termo (ou significante) “irmãos” pelas conotações de ordem e contra-ordem, acatamento e rebeldia. Outro ponto que os distingue é que no conto analisado aqui se trata de um casal, não de irmãos, como no primeiro conto (e aquele poderia ser tomado por um casal, uma vez que conhecemos o sentimento do irmão narrador por Alina, sua irmã). Incluímos, desta forma, o casal de irmãos do conto “*De hermano a hermana*” e o casal formado por Alicia e Aníbal no conto “*En la playa*”. Não podemos garantir um significado único capaz de unir todos estes aspectos ressaltados, mas podemos formular significações sobre o uso do mesmo termo que evidencia, pelo contraste, dois modos de vida que refletem comunidades discursivas – conceito apresentado na introdução desta análise – muito diferentes, que coexistem no mesmo cenário e dividem o mesmo espaço, revelando maneiras de ver o mundo e de se relacionar com os demais que as colocam em confronto, ainda que o confronto não tenha sido objetivado ou conscientemente proposto.

(Quase nunca tinham querido desafiar a ninguém nem a nada. Instintivamente, acreditavam que acatando as normas mais gerais se preservavam dos perigos que espreitavam aos dissidentes, aos marginais, aos evadidos, aos opositores. Também pensavam que essa suave atitude de acatamento tinha sua compensação, estes vinte dias de férias em um balneário da moda eram a recompensa à obediência, ao cumprimento da lei. De longe, pareciam irmãos.)

O conto se desenvolve em torno de um encontro com uma criança que supostamente necessitaria da ajuda do casal. A mulher se surpreende ao ver a menina sozinha na praia.

(...) Sólo una niña, pequeña, con un vestidito blanco se entretenía en la arena. No levantaba castillos, porque la arena parecía un material harto liviano (...) Era extremadamente solitaria y siempre le inspiraban curiosidad las parejas: hasta ese momento, nunca en su vida había experimentado la necesidad de compartir el silencio, la puesta de sol, el baño, nada.

-Ésa niña debe haberse extraviado –comentó la mujer-Pobrecita, llamémosla y averigüemos quiénes son sus padres.

-Ten cuidado, Alicia – contestó él-. Actualmente, los niños suelen ser muy peligrosos.

Había un desorden en las generaciones. Eso ya lo había observado el Papa, la Iglesia y el Ejército. Probablemente, un trastorno en los genes. Durante siglos, los padres se habían parecido a los hijos. En la actualidad, era difícil encontrar un padre parecido a su hijo. Inexplicablemente, se atribuía la infidelidad a los niños. El desorden podía haber sido provocado por la bomba atómica, las revoluciones fracasadas, la polución o la influencia del cine. O quizás era la comida. Cada vez la gente acostumbraba menos a comer en sus casas, preferían comer huevos fritos y salchichas en los *self-service* y en los restaurantes. Era alguno de estos factores, o todos juntos, como el cáncer.⁶¹

O que podemos ler nesse trecho destaca mais uma vez a areia como um material demasiadamente leve, que não suportaria o peso de um castelo ou uma fórmula segura de construção. A realidade histórico-cultural está claramente referida e conjugam-se o poder de discursos reguladores para a sociedade – religioso, militar e científico. O fato de colocá-

⁶¹ PERI ROSSI, 1976, p.28-29.

(Só uma menina, pequena, com um vestidinho branco se entretinha na areia. Não levantava castelos, porque a areia lhe parecia um material leve demais (...) Era extremamente solitária e os casais sempre lhe inspiravam curiosidade os casais. Até esse momento nunca na sua vida tinha experimentado a necessidade de compartilhar o silêncio, o pôr do sol, o banho, nada. – Essa menina deve ter se perdido –comentou a mulher-. Pobrezinha, vamos chamá-la e averiguar quem são seus pais. –Tenha cuidado, Alicia –respondeu ele-. Atualmente, as crianças costumam ser muito perigosas. Havia uma desordem nas gerações. Isso já havia sido observado pelo Papa, a Igreja e o Exército. Provavelmente, um transtorno nos genes. Durante séculos, os pais se pareciam com seus filhos. Na atualidade, era difícil encontrar um pai parecido com seu filho. Inexplicavelmente, se atribuía a infidelidade às crianças. A desordem podia ter sido provocada pela bomba atômica, as revoluções fracassadas, a poluição ou a influência do cinema. O talvez era a comida. Cada vez a gente costumava menos comer em suas casas, preferiam comer ovos fritos e salsichas nos *self-services* e nos restaurantes. Era algum destes fatores, ou todos juntos, como o câncer.)

los em uma relação de horizontalidade também deve ser destacado, uma vez que o discurso científico deveria garantir a isenção dos interesses políticos envolvidos. A desordem de gerações descrita inverte a ordem esperada – os pais é que deveriam parecer-se com os filhos. É a ironia que permite, mais uma vez, que um enunciado como este possa fazer-se compreender. Os fatores aos quais se atribuem ‘tal desordem genética’ conjugam, em primeiro lugar, conflitos políticos violentos, seguidos de novas configurações sociais e culturais: a expansão urbana e a indústria cinematográfica; em segundo lugar, a mudança de hábitos que incidem sobre o espaço doméstico da família e a influência americana nos hábitos alimentares, acrescida da relação de banalidade criada a partir do fato estar apresentado em relação aos demais. A conclusão, além de ser a retomada do discurso científico ou biológico (medicina) – o câncer – evoca também uma doença que desde a época da escrita do livro, além de desafiar o próprio discurso científico ou os recursos disponibilizados por este, que até então não encontrou sua cura, vem carregada de sentidos negativos que o senso comum reproduz a partir da experiência traumática à qual a doença submete o doente e seu entorno – o cidadão e a sociedade.

Surpreendidos com a sagacidade da infância, o casal ‘perde o chão’ – na exata sensação de surpreender-se com o próprio solo onde se pode ou não caminhar, e no caso da areia, fazer os próprios buracos, criar obstáculos que voltam-se sobre si mesmos. A menina rouba-lhes o lugar do adulto ‘provedor de certezas’, transformando-os em meros questionadores dos próprios vazios que se criam no diálogo.

-(...) Podemos llevarte hasta tu casa, y tú le darás de comer a tu gatico.

-No es gatico –dijo la nena-. Es un gatito. Y además, lo tengo en la playa.

-Con razón la arena de este balneario está tan sucia – reflexionó Alicia- Gatico y gatito son sinónimos, niña. ¿Sabes lo que son sinónimos? –no esperó respuesta, explicó: -Dos palabras que significan lo mismo.

-No hay sin-ominos –dijo la niña-. Todas son diferentes.
 -En el sonido sí, pero el significado puede ser el mismo.
 -No hay sin-ominos –insistió-. Todo es diferente.
 -Es terca como una mula –se irritó él.
 -Todos los niños son iguales –contemporizó la Alicia.
 -Todos son diferentes –aseguró la niña. ¿Estaba hablando de los niños o de los sinónimos, todavía?
 -¿Dónde duermen? –preguntó de pronto.
 -En nuestro hotel –contestó Alicia, orgullosamente.
 -Los bichitos –dijo la niña, mirándole otra vez el brazo.
 -Ya te dije que no son bichitos, ¿no entendiste?
 -El hotel no es de ustedes.
 -¿Qué hotel?
 -Ése donde duermen. Tú dijiste: “Nuestro hotel.”
 -Es el que hemos alquilado –respondió el marido.
 -Parece que te importa mucho el lenguaje –dijo la mujer.⁶²

No trecho acima, aparecem vários elementos que merecem uma análise mais detida. Em primeiro lugar, surge na linguagem a informação de que, ainda compartilhando a mesma língua, são estrangeiros, isto é, marca-se uma diferença geográfica no uso da língua espanhola. Quando a menina corrige a mulher é isso o que ela está insinuando, não importa para ela que signifique a mesma coisa, o que importa é que ela fala ‘a mesma coisa’ de outro modo.⁶³ Pode-se assim concluir que a preocupação da menina incide sobre o significante e não sobre o significado. Neste ponto, a teoria lacaniana, quando reformula o

⁶² PERI ROSSI, 1976, p. 35.

[(...) - Podemos levar você até sua casa, e você dará de comer ao seu *gatozinho*. -Não é *gatozinho* –disse a menina-. É um *gatinho*. E além disso, está aqui na praia. -Com razão a areia deste balneário está tão suja – refletiu Alicia - *Gatozinho* e *gatinho* são sinônimos, menina. ¿Você sabe o que são sinônimos? –não esperou resposta, explicou: -Duas palavras que significam o mesmo. -Não há sin-ominos –disse a menina-. Todas são diferentes. -No som sim, mas o significado pode ser o mesmo. -Não há sin-ominos –insistiu-. Tudo é diferente. -É teimosa como uma mula –se irritou ele. -Todos as crianças são iguais –contemporizou Alicia. -Todos são diferentes –assegurou a menina. *Estava falando das crianças ou dos sinônimos, ainda?* -Onde dormem? – perguntou de repente. -Em nosso hotel –respondeu Alicia, orgulhosamente. -Os bichinhos –disse a menina, olhando outra vez seu braço. -Já te falei que não são bichinhos, você não entendeu? - O hotel não é de vocês. - Que hotel? -Esse onde dormem. Você disse: “Nosso hotel.” -É o que alugamos – respondeu o marido. - Parece que você se importa muito com a linguagem –disse a mulher.]

Os termos em itálico destacam dificuldades de tradução deste trecho, uma vez que não encontramos em português uma diferença que marque geograficamente o uso dos diminutivos nesta língua. Outro problema se refere ao fato de designar “crianças” em espanhol através do substantivo “niños”, que mantém o mesmo gênero da palavra sinônimos.

⁶³ A diferença explicitada no texto assinala um contraste de uso na formação dos diminutivos, alternando-se estas formas geograficamente. Para informações mais detalhadas, ver HERRERO, 2003.

conceito de signo saussuriano, procura garantir ao significante uma autonomia, refutando o construto de Saussure que acreditava que ambos – significado e significante – estavam submetidos à idéia ou conceito que era igual à imagem acústica criada pelo significante.

Vejamos o que alega Terry Eagleton em seu capítulo sobre a psicanálise:

El lenguaje es “vacío” porque no es sino un proceso interminable de diferencia y ausencia: en vez de poseer algo en su totalidad, (...). Un significante implica otro significante y otro, y otro, y así *ad infinitum*: el mundo “metafórico” del espejo ha cedido el terreno al mundo metonímico del lenguaje. A lo largo de esta cadena metonímica de significadores se producirán sentidos o significados; pero ningún objeto ni persona pueden estar jamás totalmente “presentes” en esta cadena (...)⁶⁴

Ainda que as intervenções da menina não sejam tão impertinentes como julga o casal, eles alegam que estabelecer uma interlocução com ela que realize o propósito a que se haviam submetido – encontrar os pais da menina, garantir que ela não ficasse ‘perdida’ na praia – é impossível. Ela lhes devolve todo o sentido de provisão, acrescido de convenções e crenças com questionamentos que obrigam o casal a reflexões para as quais nunca se haviam voltado. A família mais uma vez é posta como referência.

-¿Lo ves? –dijo ella-. Esta niña es hija de padres divorciados. Por eso se confunde. Yo no sé para qué la gente tiene hijos.
-Para perpetuar la especie –respondió la niña, con gran serenidad. Ambos se quedaron mudos, mirándola despavoridos. Había respondido como si se tratara de un manual.
-¿Tú sabes qué quiere decir perpetuar la especie? –le preguntó él, sorprendido.⁶⁵

⁶⁴ EAGLETON, 1988 p.199-200.

(A linguagem é “vazia” porque não é senão um processo interminável de diferença e ausência: em vez de possuir algo em sua totalidade, a criança passa do significante em significador, ao longo de uma cadeia lingüística potencialmente infinita. Um significante implica outro significante e outro, e outro, e assim *ad infinitum*: o mundo “metafórico” do desejo cedeu o terreno ao mundo metonímico da linguagem. Ao longo desta cadeia metonímica se significadores se produzirão sentidos ou significados; mas nenhum objeto nem pessoa podem estar jamais totalmente “presentes” nesta cadeia (...)

⁶⁵ PERI ROSSI, 1976, p. 37.

(- Está vendo? –disse ela-. Esta menina é filha de pais divorciados. Por isso se confunde. Eu não sei para que as pessoas têm filhos. -Para perpetuar a espécie –respondeu a menina, com grande serenidade. Ambos ficaram mudos, olhando para ela apavorados. Havia respondido como se se tratasse de um manual. -¿Você sabe o que quer dizer perpetuar a espécie? –lhe perguntou, surpreendido.)

A dúvida a respeito do domínio ou não do que escutam, em termos de verdade ou mentira, adequado ou inadequado, faz com que o casal indague sobre a procedência do discurso da menina e mesmo quando ela está dizendo a mais pura e exata verdade, ela é questionada por eles, porque esta fixação pela verdade não pode ser, pelos próprios personagens, sustentada. Não podendo ater-se somente a afirmações ou negações, fica evidente que no processo de interlocução há mais elementos envolvidos que simplesmente a ‘ordem’ fundada (e tão bem considerada) por eles. Entretanto, os questionamentos da menina em relação ao casal são muito mais sólidos e se revelam no decorrer do diálogo.

- No me interesa. Me gusta hacer las cosas a su tiempo.
- ¿Qué tiempo? – preguntó la niña.
- El que corresponde.
- No sé – dijo la niña.
- ¿Qué es lo que no sabes?
- Cual tiempo es corresponde.
- No hay tiempo corresponde. Dije que me gusta hacer las cosas a su tiempo.
- ¿De quién?
- ¿De quién qué?
- De quién tiempo.
- De cada cosa. Cada cosa tiene su tiempo.
- ¿Cómo lo sabes?
- Porque me lo enseñaron de pequeño, no como a ti.
- ¿Cuál es el tiempo de ella? – preguntó la niña, señalando a Alicia.

Él quedo sorprendido. Nunca se lo había puesto a pensar. Se entretuvo imaginando respuestas apropiadas, como por ejemplo: “Su tiempo es siempre.” “Toda la vida.” “Es el tiempo del amanecer y del verano.” ¿El tiempo de la acción o de la meditación? ¿El tiempo doméstico o acaso otra dimensión, acaso menos habitual? Tuvo que elegir entre dos respuestas vagas: todos, o ninguno.⁶⁶

⁶⁶ PERI ROSSI, 1976, p. 39.

(- Não me interessa. Gosto de fazer as coisas em seu tempo. - Que tempo? – perguntou a menina. - O que corresponde. - Não sei – disse a menina. -O que é que você não sabe? -Qual tempo é corresponde. -Não há tempo corresponde. Disse que gosto de fazer as coisas em seu tempo. -De quem? -De quem o quê? – De quem tempo. - De cada coisa. Cada coisa tem seu tempo. - Como é que você sabe? - Porque me ensinaram de criança, não foi o seu caso. - Qual é o tempo dela? – perguntou a menina, apontando Alicia. Ele ficou surpreso. Nunca tinha se colocado a pensar. Se entretive imaginando respostas apropriadas, como por exemplo: “Seu tempo é sempre.” “Toda a vida.” “É o tempo do amanhecer e do verão.” O tempo da ação ou da meditação? O tempo doméstico ou acaso outra dimensão, acaso menos habitual? Teve que escolher entre duas respostas vagas: todos, ou nenhum.)

O casal termina por aceitar manter o diálogo com a menina, descobrindo que a hostilidade originava-se do fato de não serem capazes de dar-lhe respostas. É na impossibilidade de responder à menina que o casal aceita suas próprias limitações. É a menina que imprime a necessidade de pensar em mais elementos do que os simplesmente ditos (enunciados). Linda Hutcheon faz uma advertência que, ao que nos parece, é a personagem da menina que permite que o casal se de conta: “*A ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem só o que elas dizem.*”⁶⁷

O conto a seguir “*La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias*” deflagra a miséria de uma família – ou do que resta *alegoricamente*⁶⁸ desta família - em seu exílio na Europa. Da mesma maneira, podemos relacioná-lo ao conto anterior cujo conflito inicial era garantir a segurança daquela criança que andava sozinha pela praia para descobrir quem eram seus pais. A auto-suficiência suplanta o sentido de proteção e instaura o conflito a partir do qual o segundo conto de desenvolve.

O conto cuja análise propomos aqui, também por um processo de inversão dos valores veiculados pelo senso comum sobre a família, refuta as expectativas propostas anteriormente:

-Deberá venir la madre a confirmar que la niña es fruto del matrimonio con usted –concluyó el funcionario amenazadoramente-. Usted puede ser un delincuente, un raptor, un violador de menores, y esta niña, su rehén.

-Pregúntaselo a ella –protestó él.

-Este hombre es mi padre –afirmó ella, unos instantes después. En realidad, tuvo la idea de negarlo, era la primera vez que ser su hija o no dependía de ella, no de ellos; podría haber dicho, por ejemplo: “De ninguna manera, éste no es mi padre, es un impostor” o algo por el estilo (...) después elegir un padre cualquiera, o mejor, quedar súbitamente huérfana, pero no estaba convencida de que esta solución fuera realmente adecuada para su

⁶⁷ HUTCHEON, 2000, p. 32.

⁶⁸ Cf. QUINTANA, 2001.

felicidad. Era muy difícil encontrar un padre conveniente dentro del país de uno; fuera, podía serlo mucho más.

(...)

Decidieron hacerle un análisis de sangre, para comprobar la paternidad. No fue tan malo, después de todo (aunque él se desmayó, como cada vez que veía sangre. Así no se pueden hacer las revoluciones, había dicho su esposa) porque los llevaron a una clínica muy bonita, donde les dieron de comer gratis, luego de habarle extraído un cuarto de litro de sangre más del necesario, como se hacía siempre con los extranjeros. Ella comió con verdadero apetito.⁶⁹

Neste trecho, examinamos importantes informações sobre mais este casal – agora pai e filha – na chegada a seu exílio na Espanha. A ironia se volta com especial atenção ao masculino no lugar da figura paterna, incidindo também sobre o conceito de estado. A mãe deveria confirmar a paternidade, entretanto, como podemos apontar pelo próprio texto, não pode estar presente. Não sabemos exatamente onde estaria esta personagem mencionada neste trecho e recuperada pelas lembranças do pai em outros momentos do conto. Tudo o que sabemos é que ela estava envolvida na militância política da época. A figura do pai, por esta conclusão, é fragilizada perante a figura materna. A mãe é aquela que participou, mesmo arriscando seu próprio corpo e sangue.

Faz-se necessário explorar o campo semântico do termo “exílio” em seu significado de ‘*separação de uma pessoa da terra em que vive*’⁷⁰. Em geral, o termo aponta

⁶⁹ PERI ROSSI, 1976, p. 49-50.

(-A mãe tem que vir e confirmar que a menina é fruto do matrimônio com o senhor –concluiu o funcionário ameaçadoramente-. O senhor pode ser um delinqüente, um seqüestrador, um estuprador de menores, e esta menina, sua refém. –Pergunte isso a ela –protestou ele. -Este homem é meu pai –afirmou ela, uns instantes depois. Na realidade, teve a idéia de negá-lo, era a primeira vez que ser sua filha ou não dependia dela, não deles; poderia ter dito, por exemplo: “De nenhuma maneira, este no é meu pai, é um impostor” ou algo nesse estilo (...) depois escolher um pai qualquer, ou melhor, ficar subitamente órfã, mas não estava convencida de que esta solução fosse realmente adequada para sua felicidade. Era muito difícil encontrar um pai conveniente dentro do próprio país; fora, podia ser muito mais. (...) Decidiram fazer-lhe um exame de sangue, para comprovar a paternidade. Não foi tão ruim, depois de tudo (ainda que ele tenha desmaiado, como toda vez que via sangue. Assim não se podem fazer as revoluções, havia dito sua esposa) porque os levaram a uma clínica muito bonita, onde lhes deram de comer grátis, após ter extraído um quarto de litro de sangue mais do necessário, como se fazia sempre com os estrangeiros. Ela comeu com verdadeiro apetite.)

⁷⁰ Cf. DEJBORD, 1998.

para uma condição imposta sobre um indivíduo por um elemento repressivo, mas pode ser tomada nas acepções de ‘exílio forçado’ ou ‘exílio voluntário’. A este respeito, é pertinente observar que todo exílio territorial, isto é, toda separação geográfica – por razões quaisquer – é forçosa. Existe sempre um elemento opressivo que direta ou indiretamente, impulsiona o indivíduo a exilar-se e encontrar um espaço novo. Não limitando o termo a acepções de cunho unicamente político, pode-se encontrar outras formas de exílio. Quando a personagem da menina alega que encontrar um pai num país estrangeiro pode ser ainda mais difícil, parece remeter-se a isso, fundar um novo espaço, uma nova filiação, novos vínculos capazes (ou sempre incapazes) de garantir uma centralidade que permita ao indivíduo reconhecer seu lugar. Este sentimento transparece também pelo uso da língua. Os personagens alegam ter escolhido o país de destino por ter a mesma língua materna, entretanto, não se cansam de apontar para os estrangeirismos que cometem. Assumir-se em exílio é aceitar-se como estrangeiro e, no caso desta família, empreender o exílio sem a mãe (onde incluem-se a dimensão geográfica – a América – e a lingüística). Considerando desta forma, poderia ver-se como um retorno ao pai colonizador, do qual a menina decide não se desvincular.

Cabe ressaltar, junto a Graciela Ravetti, que se estamos propondo uma análise de um *corpus* localizado na América Latina pós-golpe, teremos que deparar-nos com o conceito de *orfandade* em Derrida:

A enunciação, a partir da posição que ocupam os novos sujeitos sociais pós-coloniais transnacionais, é, num primeiro momento, um deslocamento entre o que chega do passado/tradição – cânon, História, pátria / nação, família – e um impulso prospectivo de imagens para o futuro. (...) A orfandade provoca uma miséria itinerante e desesperada em busca de ajuda mas, diz Derrida, essa

miséria é ambígua porque o órfão também é culpado de ter afastado o pai para se emancipar.⁷¹

Quando a personagem diz que, por primeira vez, reconhecer-se como filha de seu pai depende somente dela, reflete seu desejo de emancipação, entretanto, sua opção é permanecer neste papel. Manter a condição de filha não significa, no entanto, sujeitar-se com submissão ao poder exercido pelo pai. Já destacamos no texto literário que este pai é frágil – seja perante o estado, a lei ou a família, e não se encontra em posição de provedor que sustenta os seus dependentes. O conto inverte inúmeras vezes as funções desempenhadas por estes personagens e na miserável situação em que se encontram cabe a menina zelar pela sobrevivência dos dois, além disso, ela procura garantir que seu pai seja uma pessoa realizada e feliz, ainda ocupando esta posição degradada na sociedade e, por conseguinte, em família.

(...) Aunque su padre no era muy rebelde, a veces pretendía tomar decisiones por su cuenta, y las empresas que iniciaba a partir de esas decisiones, casi siempre eran un fracaso. Entonces, no lo criticaba demasiado, porque su padre era muy sensible y temía desalentarlo; había que estimular el crecimiento de su personalidad, aunque fuera a través de esas iniciativas tan desgraciadas.⁷²

Não podendo deixar somente a cargo do pai a tarefa da subsistência da família a menina se ocupa em sobreviver. Tal tarefa lhe obriga a realizar ‘performances’ pelas ruas da cidade como “menina índia latino-americana” enquanto seu pai vende sabonetes pelas ruas. Mesmo sob a guarda de seu pai e habitando a metrópole, é a insígnia do indígena

⁷¹ RAVETTI, 1998, p. 232.

⁷² PERI ROSSI, 1976, p. 54-55.

[(...) Ainda seu pai não fosse muito rebelde, às vezes pretendia tomar decisões por sua conta, e as empresas que iniciava a partir de essas decisões, quase sempre eram um fracasso. Então, não o criticava demais, porque seu pai era muito sensível e temia desalentá-lo; tinha que estimular o crescimento de sua personalidade, ainda que fosse através dessas iniciativas tão desgraçadas.]

colonizado o que, ironicamente, garante a subsistência dos dois. O mito do exótico, originário, primitivo, aculturado, que reverencia o pai pela ‘formação’ e lhe devolve o sentido pelo qual seu empreendimento é reconhecido e válido. Analisemos o trecho a seguir:

Sólo una vez había tenido un pequeño accidente, durante su exhibición con el hábito de niña india latinoamericana; fue cuando un niño terrible, poco menor que ella, se le acercó maquiavélicamente y comenzó a tirarle con todas sus fuerzas de su única trenza india; entonces, olvidándose de que debía murmurar sonidos ininteligibles, lo insultó en un perfecto castellano, que no tardó en adjudicar a la colonización española de las civilizaciones autóctonas del Plata. El incidente culminó cuando, además, le encajó un perfecto golpe en la mandíbula, que dio con la metrópolis en el suelo.⁷³

No trecho acima, o objetivo desta briga de ‘crianças’ é a reação. Frente à intervenção da ‘metrópole’, a colônia responde violentamente. O disfarce (mítico, exótico e primitivo) é o que garante à personagem a sobrevivência. Através da farsa ela representa a condição de colonizador e colonizado e recebe por isto, uma vez que assume o lugar ‘legitimado’ pela miséria que encarnam neste país como exilados. Entretanto, qualquer intervenção sofrerá o golpe que confrontará este lugar de reconhecimento já fundado, da mesma maneira que ela se recusa a emancipar-se do pai, mas decide ativamente sobre suas vidas. A forma como o pai vê o ‘trabalho’ da filha também deve ser comentada:

Él la miraba con un poco de angustia y mucha admiración. Pensó que algo había cambiado en los genes, de una generación a otra; alguna oscura modificación en los caracteres hereditarios había permitido a los hijos actuales ser unos padres perfectos y admirables de sus progenitores.

⁷³ PERI ROSSI, 1976, p. 58.

(Só uma vez tinha tido um pequeno acidente, durante sua exibição com a indumentária de menina indígena latino-americana; foi quando um menininho terrível, pouco menor que ela, se aproximou dela maquiavelicamente e começou a puxar com todas as suas forças sua única trança indígena; então, esquecendo-se, de que deveria murmurar sons ininteligíveis, o xingou em um perfeito castelhano, que não demorou em outorgar a colonização espanhola das civilizações autóctones do rio de La Plata. O incidente culminou quando, além disso, lhe encaixou um perfeito soco no queixo, que deu com a metrópole no chão.)

Ésta era otra raza, provista de una singular resistencia, y en la matriz original, habían asimilado las enseñanzas de íntimas, oscurísimas derrotas; en el útero materno habían aprendido la tristeza, el fracaso, la desolación, y cuando vieron la luz del mundo, supieron cómo vivir a pesar de todo ello. Concebidos en noches amargas, en noches de pena, persecución, incertidumbre, miseria y terror, concebidos en casas que eran como calabozos o en calabozos que eran tumbas, en camas que eran ataúdes, los sobrevivientes de esas noches de torturas y de dolor, nacían con el signo de la resistencia y de la fortaleza.⁷⁴

Este conto pode ser destacado (dentro de todo o livro) como o que mais explicitamente e com menos ironia se solidariza com o sacrifício – aquele que se propõe explicitamente a falar da dor, da tortura, em síntese – a derrota e as diversas formas de sofrê-la. Alguns sofreram na própria carne, outros sacrificaram a própria consciência. Entretanto, em lugar de propor as bases no contexto histórico real da escrita da obra – a América Latina pós-golpe – a autora opta por vislumbrar em dois pontos extremos – retorna ao descobrimento e à colonização, como verificamos anteriormente; e se projeta em direção ao futuro. Mencionando o ‘transtorno nos genes’ e transformando os filhos em progenitores (relacionado ao conto anterior), a sobrevivência é já desígnio de resistência e fortaleza. Ironicamente, não se pode saber se essa força e solidez serão motores de transformações futuras como resistência à opressão ou se, pelo contrário, o sofrimento já aprendido resistirá à possibilidade de todo e qualquer sacrifício que todo ato de mudança encerra. Tendo sido gerados e nascidos nesse cenário macabro descrito na citação anterior,

⁷⁴ PERI ROSSI, 1976, p. 59.

(Ele a olhava com um pouco de angústia e muita admiração. Pensou que algo havia mudado nos genes, de uma geração a outra; alguma obscura modificação nos caracteres hereditários tinha permitido aos filhos atuais serem uns pais perfeitos y admiráveis de seus progenitores. Esta era outra raça, provida de uma singular resistência, e na matriz original, tinham assimilado os ensinamentos de íntimas, obscuríssimas derrotas; no útero materno tinham aprendido a tristeza, o fracasso, a desolação, e quando viram a luz do mundo, souberam como viver a pesar de tudo isso. Concebidos em noites amargas, em noites de pena, perseguição, incerteza, miséria e terror, concebidos em casas que eram como calabouços o em calabouços que eram tumbas, em camas que eram ataúdes, os sobreviventes dessas noites de torturas e de dor, nasciam com o signo da resistência e da fortaleza.)

estariam em busca do pleno exercício de viver – ainda que pela farsa – para tornar a morte mais tênue que a de seus pais.

O conto a seguir é o que dá nome ao livro - “*La tarde del dinosaurio*”. Além de ser o mais extenso, se formula como um ponto aglutinador de temáticas tratadas pelos demais contos e é o foco principal desta análise.

“*La tarde del dinosaurio*” tem um menino protagonista cujo nome não se menciona. Não se pode saber tampouco sua idade exata. A partir de seus pensamentos e recordações, deciframos sua história, sua origem, seus sonhos. O que é dado ao leitor é que há um ser que indaga por sua própria construção e em paralelo a ela, é possível constatar os questionamentos sobre a realidade em que vive, seja ela do ponto de vista da intimidade mais profunda (sua constelação familiar⁷⁵) como da impessoalidade mais institucional (sua função dentro da sociedade). Narrado em terceira pessoa, o leitor pode invadir os pensamentos do protagonista, acompanhar seus diálogos, surpreender-se com suas fantasias.

A *ironia* parece costurar os muitos discursos paralelos cujos enunciados (definindo enunciado como produção lingüística considerada como resultado da enunciação, numa perspectiva pragmática ‘aquilo que é comunicado’, ou mais estruturalmente: ‘a parte do discurso que pode ser isolada e analisada enquanto corpus’) o personagem se propõe a repetir, manifestando as muitas dualidades que, como ser em construção, o sustentam. Fica bastante evidente a presença de discursos antagônicos. No livro “*Teoria e política da ironia*”⁷⁶, Linda Hutcheon fala de uma condição transideológica da ironia que faz com que ela possa ser usada (como tem sido) ou para minar ou para

⁷⁵ Cf. HORTÉLIO, 2004.

⁷⁶ Cf. HUTCHEON, 2000, p. 50.

reforçar ambas as posições conservadora e radical. É desta maneira que podemos tomar o mesmo *enunciado*, atribuindo-lhe *enunciações* diferentes. Isso pode ser observado e convive de maneira muito clara no conto, permeando sempre as indagações do protagonista que busca as respostas. Mikhail Bakhtin define *enuniação* de uma forma que ilustra eficazmente as apropriações dos discursos pelo personagem central desse conto.

(...) todo discurso concreto (enuniação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciação de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.⁷⁷

Em constante diálogo com os pais e sem haver formado ainda sua própria *enuniação* sobre os questionamentos que surgem do contraste entre seu pai biológico (chamado de pai número um ou pai primeiro pelo menino) e o padrasto (pai número dois ou pai segundo) ele avalia os enunciados que escuta de ambas as partes e constrói, paralelamente, sua apropriação do discurso sobre o momento político da época, dando a conhecer que seus pais são para ele a parte mais expressiva deste contraste. Há, sobre tudo, um grifo irônico na escrita do texto que permite reconhecer que o processo pelo qual o menino dá significação a estes pais os contempla através de uma forma *relacional* – expressas pelas perguntas sobre as relações estabelecidas por eles com ele mesmo, com a figura materna, com o núcleo familiar ou com a sociedade; *inclusivo* – claramente proposto pelas inúmeras afirmações e esclarecimentos nos quais o próprio personagem se perde na

⁷⁷ BAKHTIN, 1998, p. 86.

tentativa de incluir os dois pais, recorrendo a outros termos que a simples enumeração não resolve; e *diferencial* – os contrastes que estes estabelecem em sua vida. Esta é forma pela qual, segundo Hutcheon, podemos captar o significado irônico. Mediante a ironia o menino pode atribuir significação a ambos discursos e construir um sentido sobre as realidades dos dois pais que o cercam com seus prós e contras, julgando e avaliando-se mutuamente na narração. Se afetivamente o impulso do personagem central o leva ao pai biológico, sua incômoda situação econômica limita a relação de ambos. Por outro lado, a ostentação do padrasto o constrange.

Se a figura paterna se delineia como o principal foco de atenção do protagonista do conto, é impossível não recorrer à abordagem psicanalítica, pela importância que esta teoria concede ao pai. Há um conceito lacaniano que busca avaliar a *posição degradada* deste *pai real* definido no dicionário de psicanálise como o pai da realidade familiar

(...) que possui suas particularidades, suas opções, mas também suas próprias dificuldades. Seu verdadeiro lugar dentro da família é variável, tanto em função da civilização, que nem sempre lhe deixa liberdade para agir, como em função de sua história singular, que não deixa de ter impasses ou inibições. Ora, poderia parecer que é deste pai que se espera muito (...) ⁷⁸

Se a *família* pode ser apontada como um personagem de suma importância, o lugar do protagonista (ainda uma criança⁷⁹) tem então destaque e é a partir dele (esse menino

⁷⁸ CHEMANA, 1995.

⁷⁹ Numa perspectiva histórica, pode-se exemplificar os enfoques sobre a criança, através da iconografia. As representações infantis até o século XII eram raríssimas, não obstante existissem em proporção ínfima, as crianças eram caracterizadas, para efeito de representação, como adultos em miniatura. A partir do século XIII, surgem imagens sacras, enfocando em especial a figura do “Menino Jesus”. Já no séculos XV e XVI surgem também imagens de crianças leigas, sempre em composição com adultos, quando no século XVII, enfim, as crianças passam a ser representadas sozinhas. Essa transição da imagem infantil: um ser sem particularidades, até a atribuição de uma individualização, nos remete a interpretações que “evoluíram” juntamente com os tempos e a história. Os movimentos religiosos promoveram a moralização da sociedade, assim, o conceito de família e, conseqüentemente, o conceito de criança sofreram mudanças significativas. As crianças tornam-se ícones de inocência, seres angelicais, sem paixão nem vícios. Mais tarde, com Sigmund Freud, a concepção de infância que vigorava até o final do século XIX é rompida. Freud revela a criança como um ser também desejante, que apresenta uma sexualidade perversa e polimorfa. O conceito de

cujo nome e cuja idade se ignoram) que o enredo se constrói, sendo este enredo, por sua vez, a construção do próprio personagem. A psicanalista Andréa Hortélio Fernandes, em seu texto “*Trauma e estrutura familiar*” enfoca o tema da *família* através de uma perspectiva lacaniana que pode auxiliar a compreensão do caminho percorrido pela autora neste conto. A teoria lacaniana, segundo Hortélio, postula alguns pontos que ilustram a situação apresentada. Lacan também reconhece na família um papel primordial na educação infantil. É o cenário para que a situação edípica, fundamental na teoria psicanalítica porque é através dela que o sujeito aceita a interdição do incesto e pode ser inserido na cultura, instale a sua dimensão estrutural, não mais personalizando os elementos que a compõem, senão reconhecendo diferentes funções:

Lacan retomará a questão deixada por Freud e tratará a castração como sendo a não complementaridade entre os sexos, o que leva a afirmar que não há relação sexual. Isso fará com que ele tome o complexo de Édipo na sua dimensão estrutural. Nesta perspectiva, o complexo de Édipo será tomado como uma estrutura na qual os quatro elementos (o falo, a mãe, o pai e a criança) interagem entre si, a partir das relações que cada um mantém com as três formas possíveis de falta de objeto.⁸⁰

Essa importante mudança feita por Lacan da teoria psicanalítica diz respeito ao complexo de Édipo, que continua sendo cerne de sua teoria (como em Freud), porém sua leitura deste conceito psicanalítico se pauta na função dos elementos que o compõem – o falo, a mãe, o pai e a criança, e suas relações. As indagações do personagem sobre sua própria existência, seu lugar no desejo daqueles que compõem sua estrutura familiar, a relação de sua mãe com seu pai biológico e com seu padrasto parecem expressar um desejo por situar todos os elementos desta estrutura complexa na qual se transformou sua família.

castração passa a ser a condição para qual o sujeito encontre uma maneira de inserir-se na ordem social, uma vez que ele deve aceitar a interdição do incesto para inserir-se no simbólico.

⁸⁰ HORTÉLIO, 2004, p. 318.

Isso incute no personagem uma necessidade de contrastar as várias referências dele próprio, num impulso que o leva a problematizar sua constelação familiar e pensá-la também em um âmbito mais amplo, isto é, o lugar de seus pais na sociedade. Indagações do tipo:

(...) Pero ¿quiénes serían los dueños de las máquinas, eh? ¿Quién era el dueño de ésta, por ejemplo? ¿Su padre? ¿La empresa? ¿La sociedad? ¿Una sociedad determinada o toda la sociedad? ¿Su padre número uno también era un poquito dueño de esta máquina? ¿Dueño de uno de los botoncitos, de uno sólo, quizá? ¿La maquina se repartía en partes proporcionales a qué? ¿A la estatura de los hombres? ¿A sus acciones en la compañía? ¿Al número de hijos que tuvieran?⁸¹

Os ecos da teoria psicanalítica presentes no conto vão se potencializando em enunciações do menino protagonista. Hortélio, em seu texto, ressalta que indagações deste tipo nas crianças costumam auto referir-se também, e questionam sobre seu futuro.

No texto mesmo:

Ese hombre es un intelectual – había dicho su padre segundo, una vez, despectivamente. De la guerra había surgido un sentimiento de seguridad para unos y un sentimiento de inseguridad para otros, y muchas cosas habían cambiado de signo. Era difícil saber cómo fueron antes.

- ¿Tú eres un intelectual? – le preguntó luego a su padre número uno.

- No -respondió él -. Soy un periodista. Es decir: alguien que recibe un sueldo por escribir cosas que no piensa en diarios que son financiados por empresas privadas, para que uno diga lo que ellas quieren. O sea, soy un obrero de la pluma – dijo, con ironía jocosa- Un esclavo.

- ¿Por qué las empresas no las dicen por sí mismas?

- No les gusta comprometerse. Prefieren pagarle a uno para que diga lo que ellas quieren que la gente crea. Muy complicado, hijo.

Nunca había visto la firma de su padre en el diario.

-¿No quieres comprometerte tú tampoco?

- Bueno, por un lado no me gustaría firmar cosas que no pienso, y por otro, las empresas prefieren que las cosas salgan

⁸¹ PERI ROSSI,1976, p. 93

[(...) Mas, quem seriam os donos das máquinas, heim? Quem era o dono desta, por exemplo? Seu pai? A empresa? A sociedade? Uma sociedade determinada ou toda a sociedade? Seu pai número um também era um pouquinho dono desta máquina? Dono de um dos botõezinhos, de um só, talvez? A maquininha se repartia em partes proporcionais a que? A estatura dos homens? A suas ações na companhia? Ao número de filhos que tivessem?]

sin firma. Como si fuera el pensamiento general, el que dicta el sentido común y la historia.

A él no le gustaba el asunto. Prefería la época en que su padre era un desocupado. (...)⁸²

O protagonista se divide entre os enunciados dos pais que representam modos de ser e existir contrastantes. Como já mencionado, sua enunciação se constrói a partir do discurso de um pai sobre o outro e vice-versa. O que não podemos deixar de enfatizar é que esses dois pais representam modelos e crenças contrárias e o trecho selecionado acima começa exatamente da afirmação depreciativa do padrasto de que o pai é um intelectual, o que indica que para o padrasto, ser um intelectual é algo negativo ou menor. O fato é que nenhum dos pais poderia referir-se ao outro senão julgando-se mutuamente. O contexto da ditadura está elidido no texto, referindo-se ao que o protagonista denomina *guerra*⁸³ e as inseguranças (ou desilusões) representadas por seu pai número um vs. o poder social e econômico encarnado por seu pai número dois. O diálogo evidencia a manipulação dos

⁸² PERI ROSSI, 1976, p. 84-85.

(Esse homem é um intelectual – havia dito seu pai segundo, uma vez, depreciativamente. Da guerra havia surgido um sentimento de segurança para uns e um sentimento de insegurança para outros, e muitas coisas tinham mudado de signo. Era difícil saber como foram antes. -Você é um intelectual? – perguntou depois a seu pai número um. -Não –respondeu ele -. Sou um jornalista. Quer dizer: alguém que recebe um salário por escrever coisas que não pensa em diários que são financiados por empresas privadas, para que a gente diga o que elas querem. Ou seja, sou um operário da caneta – disse, com ironia jocosa - Um escravo.-Por que as empresas não as dizem por si mesmas? -Não gostam de se comprometer. Preferem pagar alguém para dizer o que elas querem que as pessoas acreditem. Muito complicado, filho. Nunca tinha visto a assinatura de seu pai no diário. -Você também não quer se comprometer? - Bom, por um lado não gostaria de assinar coisas que não penso, e por outro, as empresas preferem que as coisas saiam sem assinatura. Como se fosse o pensamento geral, o que dita o sentido comum e a história. Ele não gostava deste assunto. Preferia a época em que seu pai era um desocupado.)

⁸³ Sobre a situação política do Uruguai, escreve Isabel Quintana (livre tradução): “*Através desta narrativa se expressa a comoção mais vasta que a sociedade uruguaia vivera especialmente a partir da crise econômica e social em 1968 e que haveria de gerar distintas respostas da sociedade, o estado e a cultura. A questão se agrava mais com advento da ditadura militar (1973-1985) a partir da qual muitos escritores se exilam ou são encarcerados. A vida cultural se aniquila através de distintas medidas como o fechamento das publicações dissidentes, a censura, a interrupção da entrada de livros estrangeiros e a destituição de docentes universitários e secundários. Nesta situação, comenta Hugo Verani, a guerrilha urbana por parte dos tupamaros e a violência institucional com a supressão das liberdades civis e a repressão militar são os fatos mais definidores do período.*” Cf. QUINTANA, 2001.

meios de comunicação e a exploração da classe trabalhadora (o pai se intitula “obrero de la pluma” e o termo “obrero” em espanhol se refere exatamente à classe trabalhadora). Entretanto, se o termo intelectual é negativo para o padrasto, o termo “obrero” (operário) deve mostrar-se como positivo, afinal é a força de trabalho que nutre o capital de uma empresa. A palavra “obrero” cunhou importância neste contexto também na medida que simbolizava um emblema da militância política da qual o pai biológico do menino havia feito parte. Outro ponto que nos chama atenção se refere à ausência de assinatura questionada pelo menino, porque o princípio de pseudo-neutralidade ao qual se refere o jornalista seu pai incide também sobre o seu trabalho. Se o que as empresas querem é manipular o pensamento comum através da ausência de autoria e seu pai se propõe a escrever o que não pensa, isso significa que ele tampouco se compromete. O diálogo culmina postulando a questão do senso comum e da história, de como se forma o que se pode conhecer como pensamento hegemônico da sociedade, acrescentando mais uma contradição: o menino alega preferir a época em que seu pai era um desocupado (não exercia esta função menor a que se referiram o padrasto e o pai) apesar da dificuldade de formular seu próprio discurso sobre a realidade do passado.

Ao referir-se à posição privilegiada do padrasto, uma vez mais os discursos antagônicos se sobrepõem:

Su padre lo había llevado una vez a su oficina. No su primer padre, sino el otro. Éste. Tenía una oficina toda para él. Parece que no se trataba de un empleado cualquiera, sino de un patrón o algo así. Daba órdenes por un dictáfono y le mostraba la oficina como si toda fuera suya, como si él mismo, con gran esfuerzo, hubiera colocado piedra sobre piedra, ladrillo sobre ladrillo, la cal y la masa necesaria. A lo mejor sólo era un empleado de alta jerarquía (y a veces aquellos que sólo podían conformarse con mandar a un simple portero) actuaban como si la empresa fuera su empresa, y todos los demás empleados, sus sirvientes, súbditos o vasallos. No tenían sentido de clase.

- Es que no tienen sentido de clase – le dijo su padre. El primero.⁸⁴

Como interpretar a possibilidade de um empregado de alta hierarquia construindo (não como um engenheiro, mas como pedreiro) o próprio escritório onde trabalha senão através da ironia, que permite relacionar os trechos anteriores e descobrir um atrito inerente ao texto de Cristina Peri Rossi. Como pensar lado a lado duas funções tão distantes dentro de uma empresa (a força braçal e seu comando) e tão juntamente como simplesmente operários. Voltemos a Bakhtin:

O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideograma, o discurso se torna objeto de representação no romance (...) A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação da sua posição ideológica, de sua palavra.⁸⁵

A *ironia* se revela, relacionando os trechos anteriores, como Linda Hutcheon afirma, pela oscilação entre o dito e o não dito. No entanto, a importância está, necessariamente, não nestes dois pólos (dito X não dito) e sim no movimento perceptual, na possibilidade de incluir e na criação de uma imagem que não seja uma simples combinação, mas algo diferente (caráter diferencial). O irônico, conforme Hutcheon, não só pretende ser

⁸⁴ PERI ROSSI, 1976, p. 82.

(Seu pai o havia levado uma vez ao seu escritório. Não seu primeiro pai, mas o outro. Este. Tinha um escritório todo para ele. Parece que não se tratava de um empregado qualquer, mas de um patrão ou algo assim. Dava ordens por um microfone e lhe mostrava o escritório como se todo fosse seu, como se ele mesmo, com grande esforço, tivesse colocado pedra sobre pedra, tijolo sobre tijolo, a cal e a massa necessária. Talvez fosse só um empregado de alta hierarquia (e às vezes aqueles que só podiam se conformar com mandar em um simples porteiro) atuavam como se a empresa fosse sua empresa, e todos os demais empregados, seus serventes, súditos ou vassalos. Não tinham sentido de classe. - É que não têm sentido de classe – lhe disse seu pai. O primeiro.)

⁸⁵ BAKHTIN, 1998, p. 135.

decodificado como um sentido que inclui outro como também o fato em si de querer preservar esta estrutura que venda e desvenda, mostra e esconde.

O título do conto “*La tarde del dinosaurio*” parece-nos referir-se exatamente à possibilidade de combinar o anterior e o posterior – a mítica imagem originária com a apocalíptica – que se revela no delírio do protagonista. A fusão dos pais, da esquerda e da direita, da infância que teve e do adulto que será, produzem aquilo que no texto se revela

En sus sueños siempre aparecía un dinosaurio emergiendo de las aguas, (...) Emerge con ingenuidad e inocencia, sin sensación de culpa. (...) Lo esperaba en sueños como a un antepasado solemne pero anacrónico. Como a un loco o a un exiliado, que conserva en el fondo de sus locuras un dejo de tristeza y de ternura. Se acostumbró a verlo aparecer, a nombrarlo, a caminar con él por las calles, a tenerlo por compañero y amigo. Compartió su vida cotidiana (...) Dino, un amigo particular, un pariente próximo de extraña fisonomía.⁸⁶

O que em sua primeira aparição era monstruoso e indesejado termina processualmente como algo familiar, afetuoso, confidencial. Não seria este delírio a metáfora da própria interlocução que o personagem instaura com os pais, um processo ao que inicialmente era impossível atribuir significação, mas que mais tarde encontra no antagonismo e na combinação de elementos refutados e repelidos um significado ao qual deveria compreender e construir seu próprio discurso. Seu discurso se propõe exatamente em fazer com que as distorções e deformidades do que escuta dos dois pais se tornem

⁸⁶ PERI ROSSI, 1976, p. 99-100.

(Em seus sonhos sempre aparecia um dinossauro emergindo das águas, (...) Emerge com ingenuidade e inocência, sem sensação de culpa. (...) O esperava em sonhos como a um antepassado solene mas anacrônico. Como a um louco ou a um exilado, que conserva no fundo de suas loucuras um tom de tristeza e de ternura. Se acostumou a vê-lo aparecer, a nomeá-lo, a caminhar com ele pelas ruas, a tê-lo como companheiro e amigo. Compartilhou sua vida cotidiana (...) Dino, um amigo particular, um parente próximo de estranha fisionomia.)

familiares, aceitar-se membro desta relação que depende do afeto de um e do dinheiro do outro:

- Me gustaría mucho saber quién hubiera sido yo si no hubiera sido yo – proclamó el niño.
- El padre lo miró un momento, intrigado. Luego a la maestra.
- ¿Está usted en condición de responder al niño, Sonia? – le preguntó en seguida.
- No me llamo Sonia. Me llamo Sara – protestó la mujer.
- Ésa no es la cuestión, Sonia. El niño ha preguntado quién hubiera sido él de no haber sido él.
- Creo que hubiera sido otro – contestó el niño, al final.
- Exactamente – dijo su padre.
- De modo que, en realidad, soy cualquiera – continuó el niño
- O puedo intentar ser el que soy. Pero es difícil ser quien se es si se sabe que pudo ser cualquier otro.⁸⁷

A conclusão do conto contempla estas diferentes ordens anteriormente mencionadas. O enunciado é simples, uma única frase, um grito:

- !Papá!

Ironicamente, este é o único momento em que o personagem não esclarece a qual dos dois pais se refere, porque não se refere a um deles propriamente, mas a fusão que os dois proporcionam na formação de sua enunciação que pede socorro e proteção e assume sua fragilidade frente ao exercício de proferir sua própria enunciação e conseguir reconhecer-se como sujeito (em lugar de querer ser outro) aceitar o outro que a enunciação da própria consciência cria em cada ser de linguagem.

⁸⁷ PERI ROSSI, 1976, p. 102-103.

(- Eu gostaria muito de saber quem eu teria sido se eu não fosse eu – proclamou o menino. O pai o olhou por um momento, intrigado. Logo à professora. – A senhora está em condição de responder ao menino, Sonia? – lhe perguntou em seguida. - Não me chamo Sonia. Me chamo Sara – protestou a mulher. – Essa não é a questão, Sonia. O menino perguntou quem teria sido ele se não tivesse sido ele. - Creio que teria sido outro – respondeu o menino, ao final. - Exatamente – disse seu pai. - De modo que, na realidade, sou qualquer um – continuou o menino -. Ou posso tentar ser o que sou. Mas é difícil ser quem se é se é sabido que pude ser qualquer outro.)

C A P Í T U L O 3

Revelar a ironia: o inesgotável

*O presente é, por assim dizer,
em princípio e em essência,
algo não acabado (...)
Ele marcha para o futuro e,
quanto mais ativa e conscientemente
ele vai adiante, para este futuro,
tanto mais sensível e mais notável
é o seu caráter inacabado.*
Bakhtin

*(...) o momento “pós” no qual nem a heroização nem
o martírio são opções possíveis ou desejáveis.*
Idelber Avelar

Este capítulo é uma proposta de leitura do livro “*Una pasión prohibida*”,⁸⁸ publicado em 1986. O livro é uma reunião de vinte pequenos contos bastante diferentes entre si. Para tanto, seguiremos, em aproximação com a análise anterior, em busca de desvelar significações possíveis que a ironia permite encontrar, com base ainda no primeiro capítulo no qual expomos o quadro teórico proposto, do qual o estudo de Linda Hutcheon “*Teoria e política da ironia*” é peça fundamental.

No entanto, com respeito ao *corpus* aqui escolhido, devemos, desde já, estabelecer suas diferenças em relação ao *corpus* analisado no capítulo anterior. O livro “*Una pasión prohibida*” tem vários pontos contrastantes com “*La tarde del dinosaurio*”. Alguns destes contrastes desenham um novo contexto político ou histórico a representar-se que, como indivíduos, os personagens refletem em novas formas de pensar, agir e expressar seu meio. Se no caso do livro publicado em 1976 conseguimos enxergar uma cisão entre dois grupos que se opõem e de onde a leitura irônica se mostra de significados, como no caso do conto que dá nome ao livro, neste, que nos cabe conhecer agora, cuja publicação é datada de 1986, a maneira pela qual identificamos seu marco histórico é bastante distinta: não há grupos – e quando os podemos encontrar, chegaremos a perceber certa intenção burlesca que a ironia potencializa, tornando-os ridículos e banais. Há, fundamentalmente, a pluralidade de opiniões e a sociedade se forma pela aglutinação destes fragmentos que coexistem e não mais se opõem. Há, no entanto, um resíduo do conflito anterior. Como encontramos no primeiro conto sobre as reações a respeito da queda de um anjo na terra:

⁸⁸ PERI ROSSI, 1986.

El ángel se precipitó a tierra, exactamente igual que el satélite ruso que espiaba los movimientos en el mar de la X flota norteamericana y perdió altura cuando debía ser impulsado a órbita firme de 950 kilómetros. Exactamente igual, por lo demás, que el satélite norteamericano que espiaba los movimientos de la flota rusa, en el mar del Norte y luego de una falsa maniobra cayó a tierra. Pero mientras la caída de ambos ocasionó incontables catástrofes: la desertización de parte del Canadá, la extinción de varias clases de peces, la rotura de los dientes de los habitantes de la región y la contaminación de los suelos vecinos, la caída del ángel no causó ningún trastorno ecológico. Por ser ingrávigo (misterio teológico acerca del cual las dudas son heréticas) no destruyó, a su paso, ni los árboles del camino, ni los hilos del alumbrado, ni provocó interferencias en los programas de televisión, ni en la cadena de radio; no abrió un cráter en la faz de la tierra ni envenenó las aguas. Más bien, se depositó en la vereda, y allí, confuso, permaneció sin moverse, víctima de un terrible mareo.⁸⁹

O trecho acima evidencia o cunho político da obra de Peri Rossi. No primeiro parágrafo do livro temos a comparação da queda de um anjo com a queda de dois satélites que representam a disputa das duas grandes potências que marcaram nosso século e, por conseguinte, as duas teorias políticas sob as quais se regiam, e os abalos causados por ambos os eventos. Os satélites representam o contexto da guerra fria e as implicações tecnológicas que, deste conflito, proporcionaram investigações bem como desastres como o de Chernobil que, vale lembrar, também ocorreu em 1986. É óbvio e também necessário advertir que tornar paralelos acontecimentos como estes merecem um grifo irônico, ainda mais quando nos colocamos diante de um ser *ingrávigo*⁹⁰, que

⁸⁹ PERI ROSSI, 1986, p. 7.

(O anjo se precipitou à terra, exatamente igual ao satélite russo que espiava os movimentos no mar da X frota norte-americana e perdeu altura quando devia ser impulsionado à órbita firme de 950 quilômetros. Exatamente igual, além disso, ao satélite norte-americano que espiava os movimentos da frota russa, no mar do Norte e após uma falsa manobra caiu na terra. Mas enquanto a queda de ambos ocasionou incontáveis catástrofes: a desertificação de parte do Canadá, a extinção de várias classes de peixes, a fratura dos dentes dos habitantes da região e a contaminação dos solos vizinhos, a queda do anjo não causou nenhum transtorno ecológico. Por ser *ingrávigo* (mistério teológico acerca do qual as dúvidas são heréticas) não destruiu, em seu curso, nem as árvores do caminho, nem os fios do alumbrado, nem provocou interferências nos programas de televisão, nem na cadeia de rádio; não abriu uma cratera na face da terra nem envenenou as águas. Pelo contrário, se depositou na vereda, e ali, confuso, permaneceu sem se mover, vítima de um terrível enjôo.)

⁹⁰ O termo *ingrávigo* não possui um sinônimo em português. Em espanhol, é definido pelo dicionário Clave da seguinte forma: 1) Referido a um corpo material, que não pesa porque não está submetido a nenhum

apesar desta característica fundamental, é capaz de cair. A grande diferença que o texto destaca entre estes acontecimentos tomados como fenômenos da mesma natureza – a queda – é que a queda do anjo se deu sem muita repercussão, não acarretando nenhum dano ou novidade – aliás, era um fato novo o anjo caído, mas não alterou nada, bem como não comprometeu as tecnologias de informação do qual este evento não parece ter sido foco de atenção. Os habitantes notaram o fato paulatinamente e se surpreenderam com seu caráter inusitado

Al cabo de una hora, se había reunido un pequeño grupo de personas. Ninguno lo tocaba, pero comentaban entre sí y emitían diversas opiniones, aunque nadie dudaba de que fuera un ángel. La mayoría, en efecto, pensaba que se trataba de un ángel caído, aunque no podían ponerse de acuerdo en cuanto a las causas de su descenso. Se barajaron diversas hipótesis.⁹¹

A diversidade de opiniões e perguntas que se formam acerca do anjo é grande. Não se pode dizer que há realmente uma conversa em grupo, cada um emite seu juízo a respeito do fato e individualmente se vão todos, ao soar o alarme de simulação de guerra da cidade, e se recolhem às suas casas apressadamente, deixando o inusitado visitante entre os escombros em que havia caído. Só uma mulher que estranhamente tinha o hábito de passear pela cidade vazia e não se preocupava mais com eventos como esse se propõe a fazer-lhe companhia, contando sobre os hábitos e caracterizando o local e seus habitantes. A fala da personagem é significativa

campo de gravidade; 2) Leve, com pouco peso ou pouca substância. Ex: Você viu como se movem sobre nós as nuvens ingravadas? Diccionario CLAVE de la lengua española, ed SM, 1997.

⁹¹ PERI ROSSI, 1986, p. 8.

(Depois de uma hora, um pequeno grupo de pessoas tinha se reunido. Ninguém o tocava, mas comentavam entre si e emitiam diversas opiniões, ainda que ninguém duvidasse de que fosse um anjo. A maioria, com efeito, pensava que se tratava de um anjo caído, ainda que não pudessem estar de acordo quanto às causas de sua descida. Embaralharam-se diversas hipóteses.)

- Se vive como se puede. Yo tampoco estoy a gusto en este lugar, pero podría decir lo mismo de muchos otros que conozco. No es cuestión de elegir, sino de soportar. (...) Me gustaría saber si alguien va a echarme de menos.

(...)

Nos regimos por medidas de tiempo y espacio, lo cual no disminuye, sin embargo, nuestra incertidumbre. Creo que ese será un golpe más duro para ti que la precipitación a la tierra. Si eres capaz de distinguir los cuerpos, verás que nos dividimos en hombres y mujeres, aunque esa distinción no revista la menor importancia, porque tanto unos como otros morimos, sin excepción, y ese es el acontecimiento más importante de nuestras vidas.⁹²

Levando em conta que este é o primeiro conto do livro, desde aqui podemos apontar alguns elementos recorrentes em outros contos: a experiência do desprazer em estar no mundo e a consciência deste sentimento; a impossibilidade de escolha; a morte como o evento mais importante de nossas vidas; a ciência como discurso escolhido para definir-nos, não obstante o sentimento de incerteza; o discurso biológico que explicaria a distinção dos sexos desde um ponto de vista puramente objetivo. A personagem expressa uma preocupação, teme que ninguém sinta falta do anjo e que por isso ele poderia permanecer num lugar no qual ele tampouco tinha escolhido para cair. O desfecho do conto também é sumamente irônico. Depois de todas as especulações sobre a queda do anjo, de tentativas vãs de defini-lo pela língua, pela raça, pela cor e o diálogo expositivo da mulher sobre o espaço que ele agora também habitava por absoluta contingência, a mulher é recolhida pela polícia local e levada.

Entonces el ángel se puso de pie. Sacudió levemente el polvo de tiza que le cubría las piernas, los brazos, e intentó

⁹²PERI ROSSI, 1986, p. 13. (

(- Vive-se como se pode. Eu também não estou a gosto neste lugar, mas poderia dizer o mesmo de muitos outros que conheço. Não é questão de escolher, senão de suportar. (...) Eu gostaria de saber se alguém vai sentir falta de você. (...) Nos regemos por medidas de tempo e espaço, o que não diminui, no entanto, nossa incerteza. Acho que esse será um golpe mais duro para você que a precipitação à terra. Se é capaz de distinguir os corpos, verá que nos dividimos em homens e mulheres, ainda que essa distinção não tenha a menor importância, porque tanto uns como outros morremos, sem exceção, e esse é o acontecimento mais importante de nossas vidas.)

algunas flexiones. Después se preguntó si alguien echaría de menos a la mujer que había caído, antes de ser introducida en el coche blindado.⁹³

Aonde havia caído esta mulher? Antes de entrar no carro da polícia? Ou já havia caído no momento em que se propôs a dialogar com o anjo mudo? A ironia permite uma leitura que indica que estavam igualmente *caídos* – seres decadentes ou seres que olham o mundo de outra perspectiva – o chão. A preocupação do anjo com a mulher reflete uma espécie de espelhamento entre ambos, evidenciado pela mudança do foco narrativo, que no final do conto, recai sobre o anjo e relativiza os juízos de um sobre o outro.

Outro ponto de contraste em relação ao capítulo anterior é, como vamos comprovar, a aniquilação do sentimento de propriedade e proteção do lar pela impessoalidade e solidão da cidade. Se antes passávamos pelo espaço íntimo e familiar da casa, aqui e nos demais contos, o espaço ocupado pelos personagens é a cidade, por onde transitam seus milhões de habitantes, encerrados subjetivamente em sua impessoalidade. Isso faz com que os adolescentes e crianças dêem lugar aos adultos em seus ofícios em busca da própria sobrevivência, tarefa árdua que precisa do meio material para suprir esta necessidade. Nessa perspectiva do individualismo, os contos passam muitas vezes a impressão de que significam indivíduos fechados em si mesmos, dentro de conflitos que vão da submissão física ao tempo e ao espaço, representados por inúmeros relatos de viagens que ocorrem por variados motivos, bem como por experiências morais vividas pelos personagens onde seus valores (como a moral e o bem, derivados da concepção cristã) são postos em cena. O filósofo Alysson Mascaro

⁹³ PERI ROSSI, 1986, p. 15.

(Então o anjo se colocou de pé. Sacudiu levemente o pó de giz que lhe cobria as pernas, os braços, e tentou algumas flexões. Depois se perguntou se alguém sentiria falta da mulher que tinha caído, antes de ser introduzida no carro blindado.)

alerta para as bases de sustentação do individualismo, advertindo sobre o impacto na estrutura capitalista, cujo modelo econômico se impôs, uma vez que os grupos identificados se diluíram.

O paradigma individualista, por seu turno, não implica apenas a forma de postulação de certo direito natural saído da razão individual (...), mas implica, fundamentalmente, a consolidação das raízes do sistema capitalista (...). É da base da economia capitalista a acumulação privada e a concorrência individual. A livre negociação e a possibilidade de acúmulo de lucros somente são feitas tendo por base a liberdade individual. (...) O individualismo se vê na propriedade privada, que não é compartilhada por todos, mas é legitimada como direito do indivíduo, e dele contra todos (...)⁹⁴

A proposta de tentativa de relacionar os contos entre si nos desafia a encontrar um significado maior, da mesma maneira que cada um dos indivíduos configura o todo da sociedade em que vive e dos valores que a alimentam. Os contos parecem exigir que sua leitura jamais possa apoiar-se no todo global da obra, são partes de uma engrenagem que de alguma forma tentam dar conta de narrativas contemporâneas da vida contemporânea e fragmentada dos tempos atuais.

Um dos nossos objetivos é propor esta leitura em blocos de significação, numa relação de parataxe⁹⁵. Buscaremos conferir uma imagem capaz de atingir o todo e garantir coerência a esta análise que não pode ter como objetivo fixar o significado da obra, bem como tampouco fixar o significado irônico – esta seria uma operação incompatível com o *corpus* e com a ferramenta que nos propomos a utilizar. O conceito de *parataxe* está desenvolvido por Teixeira Coelho, quando o autor se propõe a avaliar traços da pós-modernidade em seu estudo. É necessário ressaltar que o autor não

⁹⁴ MASCARO, 2002, p. 37.

⁹⁵ Cf. TEIXEIRA COELHO, 2001.

menciona a parataxe como invenção ou monopólio da pós-modernidade, mas alega que é na pós-modernidade que ela se potencializa e amplia seu horizonte de utilização, antes somente era encontrada na poesia. Segundo o autor, a *parataxe* se constitui tanto como objeto de análise quanto como construção poética. Esse processo se baseia em dispor horizontalmente blocos de significação (no caso desta análise serão os próprios contos) e ainda que não se explicita a relação entre eles, coordenar e justapor os sentidos.

A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos. É como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá aquela significação. (A primeira consequência disso é que a parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com a sua própria trama ou não haverá significação para ele.⁹⁶

Havíamos mencionado, antes de passar pela pluralidade de opiniões que fragmenta o discurso a respeito da queda do anjo, que havia resíduos da noção de grupos opostos evidenciados por um caráter burlesco através do qual o narrador os descreve. É necessário ilustrá-las e justificar a atribuição da ironia, nestes casos, servindo à sátira. Dessa forma, as disputas aparecem banalizadas bem como o contexto em que surgem e os propósitos dos grupos que as fomentam. Isso se deve ao vazio no qual se pautam suas oposições, seja pela falta de um sentido a ser negado ou pela rejeição de uma sociedade que cindiu todos os grupos e se apóia na fragmentação e no individualismo.

Nos contos “*El puente*” e “*El Patriotismo*” encontramos uma divisão simbolizada pela ponte a ser construída, no caso do primeiro, e das bandeiras que

⁹⁶ TEIXEIRA COELHO, 2001, p. 96-97.

representam os grupos em oposição, no caso do segundo. A divisão entre os grupos e suas diferenças existe para aqueles que retiram vantagens da oposição e mantêm o sistema nacional. Os dois contos mostram o processo pelo qual um pedaço de concreto ou de pano adquire significado na vida diária de uma nação, e isso se ridiculariza com a estratégia e a proibição insignificante do sistema nacional.

(...) Porque cuando los bandirrojos llegan al poder (sea a través de elecciones libres o amañadas, sea a través de golpes militares o la intervención extranjera), deciden, de inmediato, suprimir las banderas negras de todas las astas y los edificios de la ciudad, del mismo modo que cuando los bandinegros ocupan el gobierno (por el método que sea), prohíben la bandera roja.

Bandirrojos y bandinegros son irreconciliables, enemigos acérrimos, aunque, bien mirado, es muy difícil explicar las diferencias entre ellos, si se descuenta el color de la bandera, la presencia de un león en una y de una águila en otra. (...)

Si un extranjero de paso (los bandirrojos dicen que no les gustan los extranjeros, y los bandinegros proclaman su amor por ellos, pero se trata, también, en este caso, de una disputa retórica, pues lo cierto es que ni a unos ni a otros les gustan los extranjeros) intenta averiguar los motivos del odio secular entre unos y otros, tendrá que oír, por parte de ambos bandos, un número idéntico de agravios semejantes, todos relacionados con el color de la bandera, la forma, la posibilidad de exhibirla o no en los actos públicos, el disfraz de águila o de león y la superioridad de uno sobre el otro en el reino animal.

(...) Numerosos emblemas suplementarios son exhibidos en la tienda de la ciudad: (...) Todo lo cual revela el alto grado de patriotismo que existe en la ciudad.⁹⁷

No trecho escolhido acima, podemos reconhecer facilmente a *ironia*, que através da sátira propõe uma caricatura dos grupos opositores e da oposição em si mesma.

⁹⁷ PERI ROSSI, 1986, p. 75-78.

[(...) Porque quando os bandivermelhos chegam ao poder (seja através de eleições livres ou arranjadas, seja através de golpes militares ou da intervenção estrangeira), decidem, de imediato, suprimir as bandeiras negras de todas os mastros e edifícios da cidade, do mesmo modo que quando os bandinegros ocupam o governo (pelo método que seja), proibem a bandeira vermelha. Bandivermelhos e bandinegros são irreconciliáveis, inimigos acérrimos, ainda que, olhando bem, é muito difícil explicar as diferenças entre eles, descontando a cor da bandeira, a presença de um leão em uma e de uma águia na outra. (...) Se um estrangeiro de passagem (os bandivermelhos dizem que não gostam de estrangeiros, e os bandinegros proclamam seu amor por eles, mas se trata, também, neste caso, de uma disputa retórica, pois o certo é que nem uns nem outros gostam de estrangeiros) tenta averiguar os motivos do ódio secular entre uns e outros, terá que ouvir, por parte de ambos bandos, um número idéntico de agravos semelhantes, todos relacionados com a cor da bandeira, a forma, a possibilidade de exibi-la ou não nos atos públicos, a fantasia de águia ou de leão e a superioridade de um sobre o outro no reino animal. (...) Numerosos emblemas suplementares são exibidos na loja da cidade: (...) Tudo o qual revela o alto grau de patriotismo que existe na cidade.]

Sabemos, de acordo com o primeiro capítulo, que a sátira se dirige sempre a uma realidade extra-literária, sendo a comicidade um de seus traços fundadores.⁹⁸

Esse mesmo traço cômico é explorado no conto “*El puente*” que narra uma grande disputa de poder entre os povoados que correspondiam às margens do rio, no qual seria construída uma ponte. Os moradores da cidade acreditavam que o lugar escolhido para começar tal empreendimento seria considerado mais importante e isto gera protestos e disputas. Decide-se então, construir duas pontes, cada qual começando em uma das margens. A decisão, no entanto, não conforma os opositores, que seguem com disputas vazias em torno de uma idéia de ‘pseudo-poder’.

Tendo esclarecido os grupos remanescentes que ainda se presentificam no livro, podemos agora dar cargo a uma tarefa mais expressiva para uma leitura deste, retomando alguns pontos já aludidos na análise do primeiro conto. Como já mencionado, há um eixo de significação interessante que permite agrupar alguns contos mediante as noções de espaço e tempo, demonstrado pelo tema recorrente da migração de um grande número de pessoas em direção às grandes cidades. Podemos começar pelo conto que dá nome ao livro: “*Una pasión prohibida*” relata a história de um adolescente que, apaixonando-se por uma mulher com o dobro da sua idade é obrigado pelo pai a uma longa viagem pelo mundo. Durante este período o jovem torna-se adulto e encontra sua profissão, torna-se jogador de basquete de uma equipe italiana. Mesmo tendo regressado após um tempo significativo e num *status* de emancipação, sua volta é cíclica, isto é – (re)encontrar a antiga paixão. “*No*

⁹⁸ Cf. SKŁODOWSKA, 1991.

sintió ninguna decepción al no verla a la entrada del puerto (...) Si no había partido, no existía ninguna razón para que ella lo esperara.”⁹⁹

Como leitores, sabemos que a viagem é um fato que se deu no conto e pela ironia podemos significar um enunciado como este, uma vez que tomando este enunciado pelo sentido literal jamais conseguiremos dar-lhe sentido dentro da narrativa. A ironia mostra traços de uma noção de temporalidade alimentada pela subjetividade. Dono do seu próprio tempo, o personagem congela seu curso pelas cidades da Europa, desfazendo o conceito de tempo como uma medida linear e sucessiva, tornando-o uma mera medida convencional, bem como a noção de espaço. A memória prática dos lugares por onde passou está sempre atravessada pela imagem da mulher amada

No reconoció los astros, ni las luces de la calle, porque en noches enteras de insomnio, de viaje y desaliento, las pléyades eran intercambiables y el dominio de la ausencia era el mismo bajo las Tres Marías o la Osa Mayor. En cuanto a las esquinas, había aprendido que su mayor diferencia radica en la forma: las hay en ángulo recto y las hay redondas. La angustia, en cambio, siempre asume la misma apariencia, un túnel sin fondo, sin luz, inacabable.¹⁰⁰

A simultaneidade, como aspecto da temporalidade, também é problematizada. Cada lugar tomado pela sua realidade seria um fragmento e não haveria ninguém que pudesse acercar-se à realidade total.

⁹⁹ PERI ROSSI, 1986, p. 21.

(Não sentiu nenhuma decepção ao não vê-la à entrada do porto. Se não havia partido, não havia nenhuma razão para que ela o esperasse.)

¹⁰⁰ PERI ROSSI, 1986, p. 23. (

Não reconheceu os astros, nem as luzes da rua, porque em noites inteiras de insônia, de viagem e desalento, as pléiades eram intercambiáveis e o domínio da ausência era o mesmo sob as Três Marias ou a Ursa Maior. Quanto às esquinas, tinha aprendido que sua maior diferença culmina na forma: as encontramos em ângulo reto e redondas. A angústia, ao contrário, sempre assume a mesma aparência, um túnel sem fundo, sem luz, inacabável.)

La visión de mapamundi le producía un efecto semejante, aunque esta fascinación no tenía nada que ver con la distancia, sino con la simultaneidad: observándolo, comprobaba de una manera irresistible la coexistencia de Lovaina y Rij, Lamia o Patrai, Fleusburg y Kiel, Pórtland y Norfolk, Catania y Ragusa, Vancouver y Glenora, Trieste y Bolzano. Pero su imaginación se perdía en el infinito (o sea, el vacío) cuando se representaba la vastedad del mundo viviendo simultáneamente a una hora precisa del día, cálida o helada, y los límites de la imaginación constituían, con seguridad, una barrera para el conocimiento pleno, para el espíritu: no poder concebir – por un defecto o impotencia de la mente – el conjunto del universo en una imagen sincronizada y sin embargo, diversa era la causa, probablemente, de numerosos errores de juicio y de procedimiento, en las pequeñas partes que podíamos concebir.¹⁰¹

A noção de tempo e espaço, em estudos do século passado, ganhou especial atenção. Desde as ciências exatas até às humanas, houve uma espécie de revolução dos conceitos envolvidos nestas noções. Em relação às ciências exatas, podemos citar a teoria da relatividade. Segundo Teixeira Coelho, tempo, espaço, velocidade e deslocamentos são eventos que não existem mais por si mesmos, mas somente em função do observador, e conforme a sua perspectiva, tudo muda, tudo passa a ser, efetivamente, relativo. Nas ciências humanas, a historiografia pode sintetizar as mudanças que gostaríamos de enfatizar. Rafael Vidal Jiménez, em seu texto “*La historia y la postmodernidad*” alega que

El periodo premoderno se situaba en la perspectiva de la lógica de la repetición, encontrando su legitimación en un acto fundacional originario reproducido ritualmente: *el*

¹⁰¹ PERI ROSSI, 1986, p. 51.

(A visão do mapa-mundi lhe produzia um efeito semelhante, ainda que esta fascinação não tinha nada a ver com a distância, senão com a simultaneidade: observando-o, comprovava de uma maneira irresistível a coexistência de Lovaina e Rij, Lamia ou Patrai, Fleusburg e Kiel, Portland e Norfolk, Catania e Ragusa, Vancouver e Glenora, Trieste e Bolzano. Mas sua imaginação se perdía no infinito (ou seja, o vazio) quando se representava a vastidão do mundo vivendo simultaneamente a uma hora precisa do dia, cálida ou gelada, e os limites da imaginação constituíam, com segurança, uma barreira para o conhecimento pleno, para o espírito: não poder conceber – por um defeito ou impotência da mente – o conjunto do universo em uma imagem sincronizada e no entanto, diversa era a causa, provavelmente, de numerosos erros de juízo e de procedimento, nas pequenas partes que podíamos conceber.)

tiempo como eternidad. La época moderna se había situado no en la perspectiva de un pasado definitivo continuamente actualizado, sino en los parámetros de un ideal realizable en el futuro, encontrando la comunidad su legitimación en lo que quería llegar a ser, en la realización de un proyecto total: *el tiempo como progreso*. Estoy con Antonio Campillo al atribuir a la postmodernidad una categoría temporal específica: *la variación* (Campillo, 1995). Al no existir ya jerarquías de perfección, ante la desaparición de la centralidad de la referencia, las diferencias no pueden ser pensadas en virtud de la relación que puedan guardar con la identidad. No hay soluciones para el problema de la oposición entre sujeto e historia. Es más, éste deja de ser un problema, puesto que desaparecen los esquemas simbólicos desde los que era percibido como tal.¹⁰²

Em seu estudo sobre a literatura na pós-ditadura, Idelber Avelar encontra uma intercessão entre pós-ditadura e pós-modernidade latino-americanas. O momento em que todo o planeta é colonizado pelo capital transnacional – a pós-modernidade segundo Frederic Jameson – incide sobre a América Latina simultaneamente ao marco histórico da pós-ditadura. A derrota histórica representada pelo regime militar implicou uma derrota da escrita (e também da crítica) literária. Seguir escrevendo depois do boom da literatura hispano-americana dos anos sessenta e à sombra de idéias que evocavam o progresso da literatura latino-americana implica, segundo Avelar, que o luto se coloque como condição de escrita.

(...) de modo semelhante à definição do pós-moderno como o momento crítico e desnaturalizador do moderno, a pós-ditadura vem a significar, no contexto desta análise, não

¹⁰² JIMENEZ, 1999, p.14.

(O período pré-moderno se situava na perspectiva da lógica da repetição, encontrando sua legitimação em um ato fundacional originário reproduzido ritualmente: *o tempo como eternidade*. A época moderna tinha se situado não na perspectiva de um passado definitivo continuamente atualizado, senão nos parâmetros de um ideal realizável no futuro, a comunidade encontrando sua legitimação no que queria chegar a ser, na realização de um projeto total: *o tempo como progresso*. Estou com Antonio Campillo ao atribuir à pós-modernidade uma categoria temporal específica: *a variação* (Campillo, 1995). Ao não existir já hierarquias de perfeição, frente à desaparecimento da centralidade da referência, as diferenças não podem ser pensadas em virtude da relação que possam guardar com a identidade. Não há soluções para o problema da oposição entre sujeito e história. Além disso, este deixa de ser um problema, posto que desaparecem os esquemas simbólicos desde os quais era percebido como tal.)

tanto a época posterior à derrota (a derrota ainda circunscreve nosso horizonte, não há posterioridade em relação a ela), mas o momento em que se aceita a derrota como determinação irredutível da escrita literária no sub-continente.¹⁰³

A derrota está nos contos de Cristina Peri Rossi, e no caso de *Una pasión prohibida*, é uma derrota do indivíduo em sua solidão. Já destacamos no início deste capítulo que *não é questão de escolher senão de suportar*, suportar a derrota. No entanto, a escrita de Peri Rossi suporta a derrota ironizando-a. Ironizar¹⁰⁴ é dizer pelo enunciado, remetendo-se à enunciação. Voltar-se contra ela mesma e dirigir-se à pluralidade de vozes que se orientam nos eixos das contradições que incluem dialogicamente os discursos.

Diferentemente dos contos analisados no primeiro capítulo, em que os confrontos se circunscrevem dentro da família como uma referência sobre o lugar onde a derrota reverbera, em *Una pasión prohibida* é o indivíduo encerrado em sua consciência e em seu silêncio, na tentativa de encontrar dialogicamente seu espaço na cidade, seu tempo, sua enunciação sobre si mesmo e sobre os outros que o cercam.

Ha cometido una falta, pero no sabe cuál es. (...) Lo peor de esa ignorancia es que no puede medir las consecuencias de su falta, numerosos acontecimientos que ocurren en el mundo podrían estar vinculados a ella, sin que él lo sepa. (...) Sin embargo, cuando mira la televisión o lee el periódico, un oculto sentimiento de responsabilidad le advierte que algo ha tenido que ver con el horror del mundo.¹⁰⁵

¹⁰³ AVELAR, 2003, p. 27.

¹⁰⁴ Cf. BRAIT, 1996.

¹⁰⁵ PERI ROSSI, 1986, p. 43.

(Ele cometeu um erro, mas não sabe qual é. (...) O pior dessa ignorância é que não pode medir as consequências de sua falta, numerosos acontecimentos que ocorrem no mundo poderiam estar vinculados a ela, sem que ele o saiba. (...) No entanto, quando vê a televisão ou lê o jornal, um oculto sentimento de responsabilidade lhe adverte que algo teve que ver com o horror do mundo).

A derrota está por toda parte, e a televisão e os jornais a documentam. Atravessado por esses discursos, o personagem se sente culpado / culpável¹⁰⁶ pela derrota. Refém de sua própria culpa seu problema é sua memória - a impossibilidade de localizar essa culpa e, conscientemente, redimir-se e responder dignamente ao título de culpável (ou culpado). Não lhe é possível, entretanto, lembrar-se completamente, ou esquecer-se. Entre a memória e o esquecimento está postulado o conflito deste conto – entre lembrar e esquecer sua culpa. A culpa está gerada pela memória ou pelo esquecimento? É uma questão que não permite resposta, mas clama por seus desdobramentos que vão encontrar em Nietzsche reações a este respeito.

Na Segunda Dissertação da Genealogia da Moral¹⁰⁷, Nietzsche analisa as condições sociais nas quais gera-se a memória, sustentando que a memória não é um atributo ou capacidade individual, mas uma construção social. Desta forma, a memória é memória social. Nietzsche afirma que sua construção decorre de um processo violento, uma vez que, o homem, instintivamente, age movido por forças espontâneas e impulsivas: as forças do esquecimento. Para Nietzsche, não seria a memória a faculdade a ser exaltada, como defende exaustivamente a tradição de nosso pensamento, mas sim, o esquecimento. Portanto, a memória e o esquecimento funcionam em uma dinâmica em que a tensão entre lembrar (por imposição) e esquecer (por instinto) são igualmente necessários à vida. O personagem deste conto se encontra neste limiar – não se esquece de que é culpado e não se lembra qual é sua culpa. Fica evidente um desejo de punição que deve inseri-lo na ordem social e fazê-lo pagar pelo erro cometido e agravado pelo

¹⁰⁶ A palavra “culpable” em espanhol permite ambas traduções: culpável ou culpado.

¹⁰⁷ Cf. NIETZSCHE, 1983.

esquecimento. Ao contrário do que postula Nietzsche, o esquecimento não liberta o personagem

(...) A menudo sueña. (...) pero lo que tienen en común éstos y otros sueños es que siempre existe una doble culpa: la falta que ha cometido sin saber, y el olvido de ella.

(...) Está convencido de que la única solución es ser descubierto. Es necesario que alguien lo delate, lo denuncie, y aparezca por fin ante los hombres como un infractor. Entonces, por lo menos podrá defenderse. Pero ha disimulado tan bien durante todos estos años que es difícil que aparezca alguien dispuesto a descubrirlo.¹⁰⁸

A ironia, neste trecho, está na dissimulação, pois se o personagem não sabe que erro cometeu, como poderia dissimulá-lo? E se quer ser descoberto, redimido e devidamente punido, por que dissimula? Acaso não gostaria de livrar-se desta culpa? Se a dissimulação se torna conflituosa como conclusão do conto é certamente pela impossibilidade de tomá-la em seu sentido literal, o que esvaziaria o conflito do personagem. Por outro lado, considerá-la ironicamente obriga a pensá-la como uma forma de outorgar o esquecimento e dessa forma, evocar o discurso nietzscheano. Afinal, o personagem não dissimula que se esqueceu de algo, mas que se lembra. Desta maneira, o conto está afim à idéia nietzscheana da necessidade do esquecimento, ainda que o personagem queira ser punido. Entretanto, a punição é a possibilidade de defender-se. Só deste modo, o personagem poderia tornar linguagem essa culpa e construir uma enunciação capaz de significá-la em seu discurso, realizando o trabalho de luto que culmina na superação da perda. Embora Nietzsche acreditasse que esse

¹⁰⁸ PERI ROSSI, 1986, p. 44-45.

[(...) freqüentemente sonha. (...) mas o que têm em comum estes e outros sonhos é que sempre existe uma dupla culpa: a falta que cometeu sem saber, e o esquecimento dela. (...) Está convencido de que a única solução é ser descoberto. É necessário que alguém o delate, o denuncie, e apareça por fim frente aos homens como um infrator. Então, pelo menos poderá defender-se. Mas tem dissimulado tão bem durante todos estes anos que é difícil que apareça alguém disposto a descobri-lo.]

esquecimento é libertação, para o personagem é simplesmente a maneira de manter uma memória inelutável.

Há outro conceito nietzscheano importante, relacionado à produção social da memória, que pode auxiliar a leitura deste conto – o conceito moral de “culpa”. Segundo Nietzsche, a origem da “culpa” está vinculada ao conceito material de “dívida”. Criar no homem o sentimento de falta, o sentimento de culpa, o sentimento de ter de pagar uma dívida impagável que o vincule a um débito permanente e eterno, com o qual toda sua existência estaria comprometida.

Essa questão da dívida está, entretanto, ainda mais latente em outro conto do livro. Um relato sobre um favor prestado a um homem que promete que não deixará de agradecê-lo. “*La gratitud es insaciable*” é um conto sobre o dever de retribuição. O narrador, cujo pai recebera o favor e ‘contraíra’ a gratidão, recebe esta dívida como herança: agradecer por toda vida o favor prestado ao pai.

Una vez, un hombre hizo un favor a mi padre. Habiéndose perdido en una ciudad que conocía mal, le indicó el camino recto; y no sólo eso: lo acompañó durante un trecho, para cerciorarse de que no se equivocaba. Mi padre se emocionó mucho con este acto de generosidad, y cada vez que lo contaba (y lo contaba muy a menudo, demasiado a menudo), no podía evitar que los ojos se le llenaran de lágrimas: era la primera vez que alguien le hacía un favor y estaba dispuesto a no olvidarlo jamás. Cuando se despidieron, le prometió que nunca dejaría de agradecersele.¹⁰⁹

¹⁰⁹ PERI ROSSI, 1986, p. 81.

(Uma vez, um homem fez um favor ao meu pai. Havendo-se perdido em uma cidade que conhecia mal, lhe indicou o caminho reto; e não só isso: o acompanhou durante um trecho, para assegurar-se de que não se equivocava. Meu pai se emocionou muito com este ato de generosidade, e cada vez que o contava (e o contava freqüentemente, freqüentemente demais), não podia evitar que os olhos se enchessem de lágrimas: era a primeira vez que alguém lhe fazia um favor e estava disposto a não esquecê-lo jamais. Quando se despediram, lhe prometeu que nunca deixaria de agradecê-lo.)

Não se trata, pois, de um favor material, mas voltando a Nietzsche, encontramos o cerne da culpa gerada pela dívida numa relação contratual de credor e devedor, que segundo ele, seria a mais antiga e originária relação pessoal que há. É necessário assim, construir uma memória que estabeleça confiança, que ofereça rigor ao cumprimento da promessa, que reforce a memória da obrigação do devedor para com o credor. Esse sentimento de culpa e de débito, pressão de compromisso e memória, alimenta o sofrimento do homem consigo mesmo, ele sofre pela falta de sentido na vida, estando esta submetida ao dever, que, neste conto, é o dever de gratidão.

La gratitud es insaciable, asegura un reverendo y filósofo inglés: la deuda lejos de pagarse, se multiplica, y nunca trabajamos el suficiente como para borrarla. (...)

La gratitud es ansiosa, afirma el mismo filósofo y reverendo inglés: la menor duda en cuanto al hecho de haber sido agradecidos, aumenta la deuda. (...)

La verdadera gratitud es inagotable: no tiene fondo, observa el reverendo pensador inglés. Cuanto más se intenta saldar la deuda más crece, por una proporción geométrica entre el favor realizado y el que se cree haber recibido. (...)¹¹⁰

Na medida em que a gratidão não estabelece parâmetros objetivos ela se torna uma dívida incomensurável. A ironia está expressa nas máximas sobre a gratidão de um suposto reverendo, representando o discurso religioso sobre um princípio cristão de generosidade infinita. Sua proporção geométrica é dada por uma ‘matemática’ subjetiva que multiplica a dívida e põe em xeque o agradecimento. Ainda com Nietzsche, é preciso construir uma memória naquele que promete para reforçar na consciência a restituição como dever e obrigação. A organização em comunidade fornece ao homem vantagens, por exemplo,

¹¹⁰ PERI ROSSI, 1986, p. 82-83.

(A gratidão é insaciável, assegura um reverendo e filósofo inglês: a dívida longe de ser paga, se multiplica, e nunca trabalhamos o suficiente para apagá-la. (...)) A gratidão é ansiosa, afirma o mesmo filósofo e reverendo inglês: a menor dívida enquanto ao fato de termos sido agradecidos, aumenta a dívida. (...) A verdadeira gratidão é inesgotável: não tem fundo, observa o reverendo pensador inglês. Quanto mais se tenta saldar a dívida mais cresce, por uma proporção geométrica entre o favor realizado e o que se acredita ter recebido. (...))

receber um favor, mas cobra comprometimento e gratidão para com os benefícios concedidos pela comunidade. A ironia se revela através do dano causado por uma atitude que enaltece o caráter do homem – a gratidão se torna uma desgraça na vida de toda família. O narrador se mostra consciente de toda a dívida e seu dever familiar de permanecer preso a ela, mas sua promessa futura é a de jamais se render a alianças a exemplo da que foi feita por seu pai. *"En efecto, la deuda había sido cara, y desde ese momento, si bien aceptamos el legado de nuestro padre, nos cuidamos muy bien de merecer cualquier otro favor."*¹¹¹

O rompimento dos sistemas que aprisionam o homem é mantido também pelos contos que incluem Deus como personagem. O conto *"La revelación"* relata (como indicado pelo título) uma revelação de ordem divina. Surpreso e atormentado com um sonho, seu protagonista se levanta e se prontifica com segurança e exatidão a cumprir a missão que por Deus lhe foi designada. Diferente dos sonhos que havia experimentado, ele alega a urgência de uma mensagem forte e simples: abandonar tudo e sair às ruas para pregar a verdade. Ditoso com a missão recebida, ele inaugura uma nova função para si mesmo no mundo:

"Abandónalo todo y échate a la calle a predicar la verdad." No había duda de que esas fueron las palabras, y, en el sueño, él se inclinó espontánea y sumisamente, experimentando una gran felicidad, un sentimiento de humilde dicha: le pareció que, por fin, se había integrado a un orden sin incertidumbre, que la misión lo despojaba de todas las cosas veniales a las que se había dedicado en la vida, manifestándose la única trascendente.¹¹²

¹¹¹ PERI ROSSI, 1986, p. 84.

(Com efeito, a dívida tinha sido cara, e desde esse momento, ainda tendo aceitado o legado de nosso pai, nos guardamos muito bem de merecer qualquer outro favor.)

¹¹² PERI ROSSI, 1986, p. 97.

(“Abandona tudo e vá para a rua para pregar a verdade.” Não havia dúvida de que essas foram as palavras, e, no sonho, ele se inclinou espontânea e submissamente, experimentando uma grande felicidade, um sentimento de humilde graça: lhe pareceu que, por fim, se havia integrado a uma ordem sem incertezas, que a missão o despojava de todas as coisas veniais às quais tinha se dedicado na vida, manifestando-se a única transcendente).

Na certeza de que não se trata de um delírio – é uma missão de verdade – ele escolhe metodicamente a vestimenta mais adequada ao seu cumprimento. Não querendo ser considerado louco ou extravagante, se decide por um antigo terno negro, o qual tinha se recusado a jogar fora por razões sentimentais que neste momento desconhece. A revelação lhe causa uma sensação de estar livre de todos os outros compromissos da sua vida. Sua missão dava todo sentido a sua existência, que o livrava inclusive de seu passado e da escolha sobre seu futuro – ele seguiria a ordem imperativa ao seu momento presente e a toda sua eternidade. Se dirige ao ponto de ônibus mais próximo, de onde chegaria ao centro da cidade e concretizaria seu sonho – a missão. Não se incomoda com o tempo da demora. Quando está subindo no ônibus ele se lembra da revelação de uma forma duvidosa, a imagem evocada lhe pareceu não a revelação mesma, senão a recordação desta. Deprimido, se esforça para “*recuperar la imagen primera, sin las correcciones de la memoria*”¹¹³. Inútil esforço, seu sonho agora estava adulterado por sua lembrança porque “*la pequeña figura de Dios, ahora, aparecía con dificultad, y lo que era peor: su rostro había adquirido una mueca ridícula que no podía corresponder, de ninguna manera, al gesto del sueño.*”¹¹⁴ Maldizendo a si mesmo pela imaginação que adulterava seu sonho e atenuava a sensação de felicidade e resignação experimentada no momento da revelação, ele se culpa e cogita a possibilidade de sua imaginação ser um pretexto para fugir do imperativo que tinha recebido com tanta certeza e submissão. Assim mesmo, ele desce do ônibus com a certeza de que deseja cumprir a missão. A cada recordação, entretanto, somam-se elementos que

¹¹³ PERI ROSSI, 1986, p. 101.

((...) recuperar a imagem primeira sem as correções da memória.)

¹¹⁴ PERI ROSSI, 1986, p. 101.

(a pequena figura de Deus, agora, aparecia com dificuldade, e o que era pior: seu rosto tinha adquirido uma careta ridícula que no podia corresponder, de nenhuma maneira, ao gesto do sonho.)

deformam a imagem divina, fosse pela careta no rosto de Deus, que na insistência da lembrança se tornou caricaturesca, ou pelos gestos, ou o cenário de onde emanava a revelação. Perdido entre as lembranças e a missão, atordoado, não sabe o que fazer:

El mensaje oral todavía repicaba en sus oídos, pero ahora le parecía que eran imprescindibles unas cuantas precisiones. No alcanzaba con apostarse en la mitad de la plaza principal y contar el sueño. ¿En qué consistía la verdad que debía predicar?¹¹⁵

Sem uma resposta à própria indagação, o personagem se constringe, mesmo consciente de que a infidelidade era de sua memória. Volta ao trabalho, impossibilitado de contar a qualquer que seja sua experiência. Jurou que este seria um segredo guardado entre ele e Deus.

Redujo su alegría a la modesta convicción de haber sido una vez iluminado, pero la infidelidad, mucho más que en su voluntad o en su disposición, estaba en sus propias facultades: hubiera sido ciertamente descabellado seguir las instrucciones de un Dios que recordaba tocado por una mueca ridícula y que apartaba de sí las nubes como balones. (...) De vez en cuando, se pone el traje negro y sale a predicar a la calle, con la esperanza de encontrar a alguien que pueda escuchar su relato sin incómodas preguntas, pero si lo encuentra, se detiene: la parodia del sueño ya se realizó en su imaginación y la última que no desea cometer es la del lenguaje.¹¹⁶

Na promessa do segredo ele se afiança do compromisso rejeitado por uma incongruência da sua imaginação. Em tal incongruência se revela uma ironia, um Deus que faz caretas, caricaturizado, realizando gestos banais. A experiência está fadada ao

¹¹⁵ PERI ROSSI, 1986, p.103.

(A mensagem oral ainda repicava em seus ouvidos, mas agora lhe parecia que eram imprescindíveis umas quantas precisões. Não conseguiria plantar-se no meio da praça principal e contar o sonho. Em que consistia a verdade que devia predicar?)

¹¹⁶ PERI ROSSI, 1986, p. 104-105.

[Reduziu sua alegria à modesta convicção de haver sido uma vez iluminado, mas a infidelidade, muito mais que em sua vontade ou em sua disposição, estava em suas próprias facultades: teria sido certamente descabido seguir as instruções de um Deus que recordava com uma careta ridícula e que afastava de si as nuvens como balões. (...) De vez em quando, põe o terno negro e sai para predicar na rua, com a esperança de encontrar alguém que possa escutar seu relato sem incômodas perguntas, mas se encontra, se detém: a paródia do sonho já se realizou em sua imaginação e a última que não deseja cometer é a da linguagem.]

esquecimento, uma vez que o personagem não está disposto a responder perguntas incômodas para as quais talvez jamais encontre respostas. A ironia revelada num Deus irônico, elaborado a partir de uma memória infiel que obriga o personagem ao silêncio de um segredo absoluto. Ele teme alterações às quais a linguagem o impugnar e teme, sobretudo, que um julgamento se volte sobre ele, sobre sua imaginação, sobre sua memória. Teme ter sido autor de uma imagem que não pode entender, ainda que a mensagem oral tenha sido clara, forte e simples. O fato de sua imagem de Deus ter se deformado tanto depois de uma revelação – o dado irônico – receberá significações que podem fazer com que, mesmo que involuntariamente, ao personagem se atribua heresia; delírio; piada; loucura, etc.

A ironia chega aqui, a um ponto desestabilizador de significações, que impõe um silêncio polifônico, porque a escrita literária irônica de Cristina Peri Rossi desafia o texto e sua leitura. Mais do que liberdade de leituras, se encontra um vazio, onde toda verdade – até mesmo a verdade do Deus de revelação por ela criado – se rende.

Finalizemos com as reflexões de Hutcheon, indispensáveis a todo este trabalho:

(...) a existência de um significante – “ironia” – nunca deveria cegar-nos a pluralidade de suas funções assim como de seus efeitos. Sob esse rótulo enganadoramente amplo inclui-se uma variedade complexa e extensa de tons, intenções e efeitos (...) pode-se encontrar os termos avaliadores positivos em disciplinas que vão da teologia (onde diz-se que a ironia oferece regeneração como um caminho para uma “visão da verdade” [Goog, 1965:271]) até a literatura (onde se vê a ironia como sinal da “sutileza e flexibilidade” da expressão estética [Gaunt, 1989:31]). A ironia pode ser aprovada como um “modo inquiridor” (Furst, 1984:9) ou como uma maneira de evitar o único e o dogmático. A desaprovação pode considerar a ironia em termos de limitadora, trivializante, obscura, insincera (Chaberlain, 1989:31), ou mesmo como aquietadora - “um tipo especial substituto do silêncio” (Bakhtin, 1986:148).¹¹⁷

¹¹⁷ HUTCHEON, 2000, p. 73.

Desde este ponto, podemos assegurar que uma análise da ironia na obra de Cristina Peri Rossi aceita o silêncio do personagem do último conto analisado no capítulo anterior. Aceita, da mesma forma, que de uma oposição tão importante para a história não venha nenhum significado absoluto, à literatura tampouco tem esta pretensão – os personagens de “*Una pasión prohibida*” passam despercebidos num horizonte que não lhes dá um nome próprio, um lugar, uma finalidade. Quando enfim um deles acredita estar integrado a uma ordem sem incertezas, descobre em seguida que a pretendida transcendência é seu segredo: seu dogma de silêncio que até a paródia – recurso tão caro à nossa constituição literária autêntica como integrantes de uma sociedade moderna e crítica – se imobiliza. Algo similar a um ‘enunciado inacabado/interrompido’ vem em suspenso com esse conto, num vazio, anunciando um presente que é promessa de um futuro estável jamais concretizável, que o concretizemos no esquecimento irônico, cada um que, intencionalmente, estabeleça o seu diálogo com o conto, a literatura e a história.

C O N S I D E R A Ç Õ E S

F I N A I S

*Os ironistas não são os únicos,
entretanto, que podem ser puxados emocionalmente
para dentro da ironia. Se você já foi
alvo de ironia, você sabe o que eu quero dizer:
Você pode ter sido o objeto de várias ironias,
é claro, sem nunca saber (...)
você pode ter interpretado mal uma ironia (...)
A ironia pode deixá-lo com os nervos à flor da pele,
irritado, ao tentar fixar um sentido com segurança
e tentar determinar a motivação. Alguns dizem até
que ela consegue minar a certeza em termos mais gerais,
existenciais e, dessa maneira,
criar um desconforto profundo.*

Linda Hutcheon

A ironia no texto literário só se releva na leitura, numa atividade intencional de atribuição de sentidos. É no presente da leitura que ela se atualiza, levando o leitor em busca de relações dialógicas com o contexto e o próprio texto para poder situar-se melhor, mas não mais comodamente. Ela obriga constantemente a uma reavaliação do processo de leitura, causando uma relação de descontinuidade em que a expectativa pode desfazer-se a todo momento. Por outro lado, a leitura (ou o próprio leitor) é também o alvo pretendido e alcançado pela ironia do texto literário – o que termina dilacerando qualquer resíduo de uma possível comodidade. É na aceitação do risco de ler provisoriamente, não somente pela liberdade de atribuir sentidos, mas, principalmente, pelo vazio que a ironia pode criar, um eco de silêncio sem diálogo, o desconforto da falta de significância. Sendo o texto irônico um texto que se volta contra si mesmo, ele não assegura nada ao leitor. É nesta perspectiva que encerramos este trabalho – ao lidar com a ironia estamos todos em risco. A significação do texto literário enquanto expressão artística arrasta o leitor e o torna partícipe da criação, cúmplice da subversão do próprio texto, em que não existem verdades ou mentiras em oposição. A pluralidade se encarrega de representar nossas individualidades em comunidades que se sobrepõem através da intercessão sempre parcial de discursos. Nesta parcialidade a polifonia se potencializa e se complexifica. A leitura, enquanto atividade individual se reconhece em seu inacabamento, o texto não se fecha, se abre continuamente, como nas portas evocadas pelo prólogo de *“La tarde del dinosaurio”* e a tentativa de celebrar o sentido da própria existência naufraga, em silêncio e segredo, falta de sentido e de voz, negando a possibilidade de enunciação.

Da mesma forma, a relação com o marco histórico no qual foram estabelecidas as obras em estudo tampouco está dada ao leitor, a ironia provoca o passado e faz com que este apareça em diálogo com o presente, sempre atravessado por uma visão crítica, um

retorno que não é nunca nostálgico, tampouco esse diálogo acontece para prenunciar um futuro, enquanto tempo progressivo, ou um significado maior, a instauração da essência da leitura.

Isabel Quintana observa que “*Peri Rossi trabaja desde la tradición, no necesita inventar un lenguaje nuevo sino jugar con las categorías heredadas estableciendo relaciones alternativas entre ellas*”¹¹⁸. A ironia se mostra um recurso produtivo para isso. Ela especula o texto e a sua leitura, expondo discursos plurais que constroem nossa realidade social e questionando a ilusão de consenso.

Esperamos haver contribuído para que a escrita de Peri Rossi possa fazer-se mais conhecida e que os leitores possam, como Roland Barthes¹¹⁹ escreveu, ler seus textos ‘levantando a cabeça’. Barthes, em um curto ensaio, diz que ler um livro é escrevê-lo de novo, mas que tal atividade exige uma leitura mais viva, mais implicada no desejo e na liberdade de atribuição de sentidos, que ele descreve como algo do tipo ‘ler levantando a cabeça’. No caso das leituras de Peri Rossi sob a atribuição da ironia, mais que levantar a cabeça, estamos implicados em fixar uma direção a esse movimento, que é precária e provisória, que aceita as descontinuidades da história, do texto e da ironia. É preciso aceitar este convite de extrapolar através da leitura o próprio texto, aceitar ‘levantar a cabeça’ senão pelo orgulho, que seja sob o pretexto da atitude distanciadora que a ironia permite atribuir. Que sejamos fortes o suficiente para controlar os movimentos descoordenados que percebemos na consciência dos seus personagens, que possamos consolar-nos num gesto de carinho – passar a mão na cabeça dessa história que não nos deu nada – ou mandá-la à

¹¹⁸ QUINTANA, 2001, p. 55.

(Peri Rossi trabalha a partir da tradição, não necessita inventar uma linguagem nova e sim jogar com as categorias herdadas estabelecendo relações alternativas entre elas.)

¹¹⁹ Cf. BARTHES, 1998.

guilhotina num ‘cortem-se as cabeças’ e tratá-la com a mesma violência e intolerância. Atribuir ironia é uma atividade de julgamento, em que todos os ângulos escolhidos terão suas limitações, seus deveres de esquecer ou lembrar. O ato de ler levantando a cabeça tem um horizonte desconfortável, descontínuo, instável, no qual a liberdade de atribuição de sentidos não compensa a desconfortante falta de significação.

Na relação entre os dois livros analisados, podemos assinalar que a ironia se revela, em primeiro lugar, em contextos mais específicos e referências mais explícitas e, já num segundo momento, a solidão dos personagens nos depara um sentimento de “cada um por si e Deus... por todos? Contra todos?” Ironicamente, Deus não está a favor ou contra, pessimista ou otimista, Deus é irônico e faz careta e, na ironia, nem Deus se salva. Entre os dois livros analisados, buscamos revelar o espaço de ambigüidade e de instabilidade que a ironia abre, não como uma estratégia consolidada que culminaria num entendimento fechado desse momento histórico que compreende a ditadura e a pós-ditadura. Tampouco queremos dizer que a utilização da ironia é um privilégio de uma escrita que a domina – a ironia “*não pode ser usada como instrumento de domínio. Ela sempre domina quem tenta dominá-la ou conseguir poder com ela*”¹²⁰.

O horizonte da derrota em seu sentido não-irônico, em seu sentido literal, cabe à memória que a paródia não traiu e a este jamais teremos acesso. A escrita irônica de Cristina Peri Rossi será sempre atravessada pela ironia que segue provocando significações que incitam à relação entre os discursos e as várias vozes que o texto narra. A memória subjetiva deve reescrever-se através do movimento oscilante – inclusivo – de lembrar de esquecer e esquecer de lembrar, em que a escolha sobre a memória ou esquecimento estará pautada em diferenças polifônicas. Este estudo pretendeu respaldar a atribuição da ironia

¹²⁰ HUTCHEON, 2000, p. 64.

aos livros de Peri Rossi estudados aqui, mas esta atitude não pretende encerrá-los numa definição. A ironia não permite fazê-lo. Seu logro é permitir a atribuição de sentidos implicada, irremediavelmente, num posicionamento ativo e intencional da leitura. Que seus textos estejam sempre abertos a múltiplas interpretações.

B I B L I O G R A F I A

- ACHUGAR, Hugo. *Apuntes para una historia de la crítica uruguaya*. Cuadernos de Marcha, Montevideo, n. 5, p. 57-67, jun. 1990.
- AINSA, Fernando. *El nuevo cuento uruguayo - La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo*” n. 4, 2001, disponível no endereço eletrônico <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ainsa/index.htm>
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2003.
- BAKTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998. 4ª edição.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense; 1998.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BENHABIB, Seyla & CORNELLA, Drucilla. *Teoría Feminista y Teoría Crítica*. Edicions Alfons El Magnànim. 1990.
- BERRENDONNER, A. *Elementos de pragmática lingüística*. Buenos Aires: Gedisa Editorial, 1987.
- BERENGUER, Carmen et alii (Orgs.). *Escribir en los bordes*. Congresso Internacional de Literatura Feminina Latinoamericana. 1987. Santiago: Cuarto Propio. 1990.
- BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. UFMG; 2006.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- CAETANO, G. *Historia contemporânea del Uruguay – de la colonia al Mercosur*. Montevideo: Fin de Siglo, 2001.
- CALDERÓN, Teresa. *Género feminino*. Santiago: Planeta, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. Argumento, v.1, São Paulo: Paz e Terra, out.1973.
- CHEMANA, Roland (org). *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas; 1995.
- CHIAPPINI, L. et al (org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

- COELHO, Haydée Ribeiro et al (org.). O exílio de Darcy Ribeiro no Uruguai. In.: *Aletria - Revista de Estudos de Literatura – Alteridade em questão*, n. 9. Belo Horizonte, CEL/FALE, 2002.
- _____. *Las memorias de la memoria: el exilio de Darcy Ribeiro em Uruguay*. Entrevistas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.
- COSTA, Claudia de Lima. Situando o sujeito do feminino: O lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar IN: *Travessia: Revista de literatura*. N. 29-30, Florianópolis: Ed. UFSC, 1980.
- DALMAGRO, M^a Cristina. Somers, Peri Rossi y Porzecanski: mirada de mujer y postgolpe uruguayo. In: *Crisis, Apocalipsis y utopias*. Santiago: Ocho Libros Editora Ltda., 2000.
- DANE, J. A, *The Critical Mithology of Irony*, University of Georgia Press, 1991.
- DEJBORD, Parizad T. *Crisitna Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Ed. Galerna; 1998
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DONGHI, T. H. *Historia contemporânea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza, 1997.
- DUARTE. Lélia Parreira. (org) *Artimanhas da ironia*. BH: Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG. v. 11, nº 13; 1991.
- _____. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Cadernos de Pesquisa do NAPq*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n.15, p. 54-78, 1994.
- DUCROT, O. *Princípios de semântica lingüística (dizer e não dizer)*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- EAGLETON, Terry. Traducción de José Esteban Calderón. *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1988.
- FERRAZ, M^a de Lourdes. *A ironia romântica – Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder* (Trad. Julio Varela e Fernando Alvares-Uría). 2^a ed. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1980.

- GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Bogotá: Colcultura, 1994.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na América Latina* (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). 9a ed. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2004.
- _____. *Da diáspora (Identidades e mediações culturais)* (Org. Liv Sovik). (Trad. Adelaine La Guardia Resende et all). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- HERRERO, M^a Antonieta Andión. *El español como lengua extranjera: Relación entre el estándar y las variedades*. En Actas del X congreso brasileño de español, Natal, septiembre de 2003 (en prensa).
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. (org) *Tendências e impasses*. RJ: Rocco, 1994.
- HORTÉLIO, Andréa. *Trauma e estrutura familiar*. Revista Mal-estar e subjetividade / Fortaleza / v. IV / n. 2 / p. 313-328 / set 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. New York – London: Methuen, 1985.
- _____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Teoria e política da ironia*. (Tr. Júlio Jeha) Belo Horizonte: Ed UFMG, 2000.
- JIMENEZ, Rafael Vidal. *La historia y la postmodernidad*. VIII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Huelva, Universidad Internacional de Andalucía, Sede de la Rábida, 16-18 de septiembre de 1999. Disponível no endereço eletrônico <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/finhisto.html>.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'ironie comme trope*. Poétique, Paris: Seuil, n 41, p.108-127, 1980.
- MASCARO, Alysson Leandro. *Filosofia do Direito – Dos modernos aos contemporâneos*. São Paulo: Atlas, 2002.
- NICHOLSON, Linda J. *Feminismo/ posmodernismo*. Buenos Aires:Feminária, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural,1983.
- OLIVEIRA, Danielle de. *A construção discursiva da ironia em crônicas políticas de Luís Fernando Veríssimo*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; 2006.

- PERI ROSSI, Cristina. *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1976.
- _____. *Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- _____. *El pulso del mundo: artículos periodísticos 1978-2002*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2002.
- QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; 2001. p.14
- RAVETTI, Graciela. Territórios textuais, regiões culturais intelectuais na narrativa feminina latino-americana contemporânea. In: MACIEL, M^a Esther et alli. (org) *América em movimento*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- _____. *Narrativa feminina latino-americana de final de milênio*. In: Lugares críticos. Belo Horizonte: Orobó Edições FALE / UFMG, 1998.
- RICHARD, Nelly. *Masculino/ Feminino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- ROJAS, Sergio. *La inquietante lucidez del pensamiento post*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <http://www.philosophia.cl/Articulos/antiguos0102/imperial.PDF> 2002. Acesso em 21 de julho de 2005.
- RUIZ, Ricardo Navas. *El modo irónico de la literatura española*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos; ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SPERBER, D.; WILSON, D. *Lês ironies comme mentions*. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 36, p. 399-412, 1978.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960 - 1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company; 1991.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras; 2001.
- TRIGO, Abril. *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: Literatura e exílio no cone sul*. São Paulo, Anna Blume Editora, 2004.