ALEGORIA DO IMIGRANTE NO BRASIL:
reflexões em torno de Uma história de família, de Silviano Santiago

Ângela Dias

RESUMO	*Estudo do romance* Uma história de família, *de Silviano Santiago, a partir do eixo da alegoria como prática da escrita e como visão da história.*		
palavras chaves	**teoria**	**literatura brasileira**	**história**

Literatura, hoje em dia, é quase um objeto arqueológico em meio à feérie cultural do cotidiano midiatizado. Apesar disso, vez por outra, ainda surge algum texto meio teimoso insistindo em manter acesa a lembrança do nome. É o caso desta história, que ouso chamar de literária porque, como diz Barthes, se encontra na encruzilhada de todos os discursos[1] para melhor atravessá-los e circular seus saberes.

Assim, *Uma História de Família* transita, folgada e à vontade, entre narrativa, ficção, ensaio, história, crítica da cultura brasileira e poesia. E coloca todo esse elenco de textos girando em torno do obsessivo tema da morte que é pátria, mãe, túmulo, família, e princípio gerador de seu universo pregnante e opressivo.

Toda essa instigante movimentação de textos, subtextos e tradições se organiza a partir de um eixo nuclear: a alegoria como prática da escrita e como visão da história. Neste sentido, a *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin, constitui o preciso roteiro de acesso aos signos e vozes cifradas desta história. Em introdução ao estudo benjaminiano, Rouanet[2] anota a etimologia da palavra, composta de *allos* (outro) e *agoreuein* (falar na ágora) , para deduzir dela o significado de "dizer uma coisa para significar outra". E esse outro, embora cambiante e vicário, termina invariavelmente, no Barroco, remetendo "a um referente unitário que engloba todas as significações" : a História como natureza selvagem, como história mundial do sofrimento[3].

Justamente tal concepção sustenta esta outra história de família sufocada entre as montanhas de Minas, "numa cidadezinha perdida do interior"[4], para onde retorna um escritor bem sucedido, quando resolve pesquisar o passado recente da família. Pains e, mais adiante, Formiga constituem o cenário onde estes imigrantes italianos insistirão, de maneira obstinada e trágica, em apagar

as próprias marcas da origem, sentidas como signo de exclusão. Tio Mário, o tio louco e marginalizado, concretiza, a este respeito, a diferença cultural da família, a parte maldita a ser amputada. A narrativa constrói-se como uma longa carta, interrompida e fragmentária, do próprio escritor ao tio Mário, seu tio doente e sem voz. A cada momento, surge, reiterado, em tom de lamento, canto fúnebre, o coletivo desejo de morte votado pela família ao tio Mário : a alteridade radical a ser definitivamente banida.

> *Todos querem a sua morte, tio Mário.*
> *Os mais próximos e os que mais te amam.*
> *Ninguém tem a paciência da espera.*
> *Todos querem a sua morte já, por decreto divino, para o seu bem, no seu lugar. Decidiram aqui na terra, decidido está lá em cima. A vontade nossa dos homens impera, chegou a hora. Decisão feita em silêncio tácito e conivente. São eles – os mais próximos e os que mais te amam – que decidem sobre o seu destino. Não é você quem decide, tio Mário. (p.7)*

Tio Mário, "um índio ante o ensinamento do padre missionário" (p.21), com toda a carga de marginalização e impotência que a comparação venha a sugerir, é o permanente e único destinatário das cartas do escritor/ narrador. Mas sua relação, apesar do referido tom lamentoso de exéquias e luto ritual, não é afetiva. Ou seja, a bússola da memória reconstituída jamais é o signo afetivo, sensível, a memória involuntária de Proust. Toda a história dos segredos familiares, descoberta através de uma sofrida e intencional investigação, é desdobrada a partir de uma outra carta de um outro narrador-personagem participante de alguns acontecimentos. O caráter anti proustiano desta narrativa, como se não bastassem as considerações deste outro narrador--personagem – o Dr. Marcelo –, fica bastante marcado pela natureza da memória reconstituída de maneira descontínua, entrecortada, propositadamente partida e isolacionista, sempre estranha à aura do conjunto, que seria um retrato recomposto. Assim a primeira imagem da memória revisitada reafirma o princípio da descontinuidade estanque e estridente, exatamente como na história em quadrinhos absurda imaginada pelo narrador.

> *Minha primeira lembrança sua, tio Mário, foi o seu rosto sorridente arrastando os meus olhos para a esquerda para que visse somente a sua figura enquadrada pelo caixote verde da janela lateral.*
>
> *Vejo na soleira a figura negra da sua mãe aterradora, medonha, e de braços abertos para me acolher (deve ter sido pelo misto de assombração e aconchego materno que desviei o olhar para a janela lateral*

onde você estava, a metade superior do corpo apoiada nos braços cruzados).

Ela me assustou, tio Mário. Você pode imaginar melhor do que eu como tive pavor dela.

Parecia coisa de história em quadrinho, de gibi.

Dentro do retângulo, no balão: Vem, meu querido neto, e o desenho não combinava com as palavras, era o rosto sinistro da madrasta megera.

No balão: Deve estar cansado. Com fome, e o desenho era de uma figura de luto e arrastada de pesadelo.

No balão: Vem com a vovó, vem. Não pode imaginar as saudades que estava sentindo. Tem café com leite quentinho lá dentro, e no desenho uma bruxa agourenta em noite de lua cheia. (p.32, 33)

Este modo de construção da memória descontínua e voluntária, aqui praticado, recupera, exatamente, o modo de construção alegórico: "O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. Esvaziado de todo o brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria... Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria."[5] A metamorfose do vivo no morto, dentro desta lógica, é a constante da narrativa pela reificação dos personagens e pela transformação de suas ações em práticas mecânicas. Como, por exemplo, na passagem sobre a relação erótica da avó do narrador com o seu amante, inteiramente destituída de qualquer traço de humanidade e emoção, através da palavra do narrador.

O Dr. Marcelo se delicia em descrever a possível experiência sexual da sua mãe mais Seu Onofre como se fossem anunciadores de uma era de autômatos aperfeiçoados pela inteligência humana, em que as ações apaixonadas próprias do homem iam pouco a pouco se desintegrando para readquirirem o contorno de práticas mecânicas devidamente reguladas pelo tempo marcado previamente [...] Sua descrição dos encontros amorosos colocava em cena dois robôs.

Sim, dois robôs, tio Mário, que eram teleguiados por uma força intensa e curta que não sabiam de onde vinha...(p.83, 84.)

De maneira semelhante à história-destino, concebida pelo Barroco, em torno da morte e do não sentido, nesta história mineira, também a vida

é indecifrável e fatal. Por isso, a "memória entretecida pelos acontecimentos [. . .] enigmáticos do cotidiano" (p.78) é sofrida pelos personagens imigrantes como irreversível, na experiência do "jogo de cabra cega da vida", gravada pelo narrador como tributo à morte.

Por outro lado, o arbítrio da história-destino barroca, nesta narrativa mineira, atravessa um outro discurso: o discurso da história da cultura brasileira.

A encruzilhada referida por Barthes para caracterizar o viés literário da linguagem, segundo as práticas discursivas da modernidade, neste texto, combina a história das idéias com outra história específica, de dimensão diferente: a história da imigração no Brasil.

Em conseqüência do cruzamento discursivo surpreendido, o enigmático do destino, nesta história, além do peso da fatalidade cega, adquire também um outro viés, uma nova causalidade: a inscrição caprichosa de uma determinada conjuntura histórica.

Com efeito, a saga desta família de imigrantes no seio das Minas hostis a qualquer diferença aponta, inequivocamente, para a implicação, na história da cultura brasileira, entre o debate sobre a imigração e os projetos de nação brasileira. Assim, desde o período de transição do trabalho escravo para o trabalho livre no país, a partir de 1850, pela supressão definitiva do tráfico negreiro, intelectuais, classe dirigente, fazendeiros e comerciantes propõem distintas políticas de imigração, de acordo com os objetivos formulados para a construção do futuro nacional. A este respeito, Luiz Felipe de Alencastro observa, analisando o período de 1850-1872, o quanto o trabalho dos europeus pobres imigrados, por sua natureza, "dá relevo às tromboses que a escravidão dos africanos engendrara no organismo social."[6] Ou seja, se o branqueamento da raça privilegia a imigração dos europeus, sua participação em tarefas manuais ou antes executadas pelos escravos, ocasionará, no brasileiro, a perspectiva depreciativa e discriminatória deste branco, tido como decadente e aviltado. O labéu da escravidão, desde este patamar extremo, vai gerar reações nuançadas e distintas na avaliação do imigrado pobre, bem como condicionará os padrões de sua integração no país.

No que tange especificamente à imigração italiana no Brasil, a partir de 1880, determinadas constantes mencionadas por Herbert Klein[7] aludem à arbitrária trama desta história de família e, de alguma maneira, constituem a sua moldura.

Numa visão comparativa entre Brasil, Estados Unidos e Argentina, como países americanos destinatários da imigração italiana, o estudioso estabelece uma série de contrapontos entre o perfil e o desempenho profissional e existencial dos contingentes europeus em suas respectivas terras de adoção. Assim, no final da década de1880, o Brasil transforma-se, temporariamente, na principal zona de imigração, em decorrência da abolição da escravidão e da tendência expansiva da agricultura do café, em São Paulo.

Por outro lado, o destino infausto do trabalhador no Brasil, desde sempre, leva o governo italiano, em 1902, a a se opor aos subsídios concedidos pelo Brasil para imigração, em conseqüência das péssimas condições de vida experimentadas pelos agricultores imigrantes.

Apesar disso, é curioso que as pesquisas revelem, segundo o ensaísta, o formidável peso dos italianos como proprietários de terra no Brasil: "pelo censo de 1920, eles possuíam 5,5% das fazendas do país, ainda que representassem apenas 1,8% da população total" (p.106). Dentro desta lógica, estes imigrantes concentram-se nos estados agrícolas mais ricos da república: São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Especificamente sobre Minas, H.Klein oferece uma informação altamente reveladora para a compreensão de uma certa conjuntura mais ou menos implícita na história que me interessa.

> *Até mesmo em Minas Gerais, o segundo estado mais rico em termos de valor da propriedade rural e um dos estados menos influenciados pela imigração estrangeira, os italianos tiveram uma presença significativa. Representavam mais da metade de todos os proprietários de fazendas nascidos no exterior e, ape-sar de constituírem menos de 1% da população total, respondiam por 1,8% do valor dos imóveis rurais. (p.106)*

A partir deste dado, o viés histórico da saga mineira como alegoria melhor se expõe pelo entroncamento entre o discurso do historiador sobre o estado brasileiro mais refratário a estrangeiros e a constatação do narrador da história a respeito da figura do avô.

> *Esse excesso de zelo em casa era o modo como buscava uma certa invisibilidade para a família em Pains. Todos tinham de ser corretos demais para dar impressão de que não eram diferentes e opacos. Ele voltava o olhar reprovador da comunidade para a família imigrante e buscava as regras do aprimoramento e da perfeita transparência nas críticas e admoestações alheias. Se estas silenciassem, teria atingido o ideal...(p.31)*

O "olhar reprovador da comunidade" e a obrigação/obsessão da "perfeita transparência" constituem a amarga contingência que, pode-se dizer, arma a alavanca da fatalidade da história-destino, nesta história de família, tão aparentemente sem historicidade.

Entretanto, a suposta planura, de uma certa e simulada ausência de historicidade, guarda escamoteados vários estratos de significação, várias vozes e versões para o enigma desfiado pela carta. Dr. Marcelo, por exemplo, na condição de alter-ego, de missivista originário, assume o papel teórico-crítico

de metavoz, delineando, através da versão e dos comentários do narrador sobre suas cartas, um metatexto, provocador e indiretamente elucidativo de alguns princípios da figuração narrativa.

A "história dos amantes-assassinos", como drama barroco mineiro, fica, a partir deste contraponto de falas implícito pela enunciação, não só problematizada, como passível de várias versões, também decifrada pelo desdobrar-se mesmo da escritura - como alegoria. Uma alegoria em que as vozes feitas cacos ressoam como ecos e misturam, numa espiral em abismo – documentos, depoimentos, reminiscências, fotogramas, intenções –, no desenho do fantasma terrível de um passado a ser esquartejado. Assim, apesar do escasso sucesso da excursão pelo interior mineiro, o escritor, inesperadamente, recebe uma carta de Dr. Marcelo com a revelação do enigma.

Entretanto, o próprio escritor-narrador, vítima do mistério que tanto buscou desvendar, de orgulhoso "dono da voz", passa à voz sem dono e, como ele mesmo constata, "massa anônima", pelo nojo do passado a degradar o presente. Sua avó adúltera, assassina do marido e renitente na obsessão da morte do filho doente, prepara – na escabrosa parceria com o amante, Seu Onofre – o apagamento da diferença familiar: anular o traço estrangeiro do imigrante e silenciar, de vez, a marca aviltante da maldição e da culpa pela eliminação do filho excluído.

Dr. Marcelo, médico e último confidente da mulher agonizante de Seu Onofre, desfia, em carta, este rosário de horrores que, contados pela voz do narrador, sentenciam a morte da memória familiar. Isto porque o empenho cerebrino da narração distanciada e movida à curiosidade, longe de redimir a tragédia familiar, reacende, pela assustada introjeção da culpa, os caminhos ancestrais do mal e da auto-destruição. A escrita voraz, governada pela ânsia do saber, se deixa aprisionar pela "curiosidade insaciável" e, na presunçosa ambição de um projeto literário, deságua na aspereza sombria do distanciamento crítico-afetivo, característico da alegoria. Daí o diagnóstico crucial de Dr. Marcelo, sobre a dicção do narrador, como o último assassinato perpetrado contra tio Mário: o assassinato alegórico.

> *Passei a ser testemunha de algo muito constrangedor: o único e possível ponto comum entre tio Mário e você era a dor [. . .] E a impressão que tive [...] era que você viajava para outro estado, ia ver lugares e pessoas, vinha me ver, conversar comigo – você queria e iria me usar, se ler das minhas palavras para transformar as informações colhidas num espinho a mais na coroa de sofrimentos que insistiam e insistem em pôr em torno da cabeça dele. Não bastava a hostilidade cotidiana da cidade. Tentaram apedrejá-lo pelos quatro cantos de Pains, quiseram*

matá-lo em vida, e agora que ele está morto e enterrado chegava de terras vizinhas e outros costumes um sobrinho que iria assassiná-lo alegoricamente. (p.69)

O depoimento implacável de Dr. Marcelo sobre a relação do narrador com a história que narra, reproduzido por ele mesmo, entre perplexo e amargurado, aponta sobretudo para uma característica crucial do alegorista: "O intrigante é o senhor das significações" [...] Elas [...] originam um estado de luto, pelo qual elas são responsáveis, juntamente com o intrigante." [8] O narrador, apesar do espanto, não se furta ao auto-reconhecimento desencadeado pela carta de Dr. Marcelo.

De chofre me diz que, apesar de anunciar a expressão de bons sentimentos por detrás da minha curiosidade, a minha fala tinha um lado camuflado de intriga – afirma na carta e me pergunta se eu não sou sensível ao duplo efeito e se ele ainda existe [...] Você buscava (será que ainda busca?) uma lógica na vida dele que pudesse explicar o encadeamento dos acontecimentos da sua vida. E, no entanto, vocês não se casavam, afirma categórica e definitivamente.

Vocês não se casam.

Não nos casamos.

Mário é imaculado como um original.

Você é o avesso do avesso do avesso, retorcido que nem ferro batido em desenho de gradil. (p.70, 71)

Mas se o desconforto da narrativa é a constante desta história, como implicação direta da não empatia entre narrador e tio Mário, tal perturbação como "assassinato alegórico" cristaliza o intenso mal-estar da própria família com a sua marca de estrangeiridade. O ser imigrante, numa comunidade fechada como a de Minas Gerais, constitui insuportável opacidade, anomalia, mancha a ser apagada. A integração, o esquecimento de qualquer diferença, a profilaxia do desajuste se fazem prementes e, tragicamente, se chocam com a figura de tio Mário: "a alteridade bruta, a alteridade dura da raça, da loucura, da miséria, da morte." [9] Extirpar esta parte maldita torna-se, então, a palavra de ordem. A concentração alegórica dos sentidos da exclusão na figura de tio Mário, como emblema trágico do inaceitável, agrava-se caso se tome em consideração a moldura do "fin de siècle", enquanto conjunção de momentos significativos, em relação à presente história.

De um lado, o final do século passado constitui o amplo contexto da imigração italiana para o Brasil e, portanto, o horizonte temporal do início desta saga e, de outro, o contemporâneo final do século XX vai implicar a

recriação deste enredo como escrita da memória. As crises do "fin de siècle", analisadas por E. Showalter [10], configuram momentos sobrecarregados de mitos e imagens do apocalipse, bem como de desequilíbrios sexuais inerentes à sensação de um final. Em decorrência desta angustiante correlação entre o término do século e a suposta conclusão de uma era, as representações na arte e na cultura recolhem tanto agora, quanto na última transição para este século, inequívocos sintomas de "anarquia sexual", ou seja, de deperecimento de todas as leis que regem o comportamento e a identidade sexual, na ameaçadora direção de um colapso. (p.15)

Assim, escândalos sexuais, insegurança cultural, dissolução das fronteiras convencionais entre os sexos, fragilização da diferença racial, desestabilização social e degeneração urbana são fenômenos comuns, tanto ao final do século XIX, quanto a este nosso "fin de siècle". Dentre todos esses símbolos da desordem, sem dúvida, o mais significativo ponto de contato entre as duas épocas é a metáfora de doenças venéreas epidêmicas como irreparável castigo a excessos e transgressões. Assim, da mesma forma que "temas de crime e castigo, pecado e penitência, culpa e inocência" (p.246) dominaram o discurso oficial sobre a sífilis, hoje o fazem com a AIDS.

Ambas "também receberam forte influência da classe, da raça e da opção sexual" (p.248), sendo igualmente tratadas de maneira "sexista, xenófoba, e racista" (p.246). Na realidade, "a linguagem e os padrões narrativos associados à ficção e às reportagens sobre a AIDS foram desenvolvidos antes que a enfermidade existisse", conforme constata Williamson [11]. Desta forma, assim como a disseminação da sífilis responsabilizava os imigrantes e era "também discretamente associada ao homossexualismo masculino" (252), a contaminação com a AIDS freqüenta os mesmos bodes expiatórios:

Enquanto o açodamento no sentido de atribuir a culpa da AIDS a algum grupo estrangeiro gerou nos Estados Unidos a idéia de que ela seria uma doença haitiana ou africana, no resto do mundo a AIDS é considerada o resultado da exportação do estilo de vida dos gays norte-americanos. (p.248)

Após esse breve excurso baseado no livro de E.Showalter, torna-se mais evidente o potencial alegórico do personagem de tio Mário como figuração do Mal Absoluto: o imigrante estrangeiro, o louco, o doente, o aidético, o homossexual, o pervertido, o contaminado, aquele que deve ser exterminado para o bem da família e da comunidade. A invisibilidade desejada pelo avô do narrador para a própria família, perseguida através da rigidez e da extrema severidade na educação dos filhos, é obsessivamente tentada pela macabra performance da avó.

Esta "verdadeira virago" (p.80), "madrasta megera", figura negra de mãe aterradora" (p.32), além de levar o marido à morte, "ao lutar compulsiva,

pela morte do filho doente, termina por conduzir o amante à loucura. "Em busca da perfeição na família... e, para conquistar a invisibilidade social que tinha de ser conquistada a qualquer preço" (p.101), esta mulher encarna, na intensidade máxima, a "pulsão de morte", ao "negar toda a alteridade"[12] em busca de um molde ideal. (p.102)

> *Forasteira, a mãe de Mário cresceu e virou gente em Pains, pondera o Dr. Marcelo. Ela amadureceu e ganhou a consciência de mulher observando o dia-a-dia da cidade que a acolhera e, com observações atentas sobre o comportamento das famílias tradicionais, [...] foi fabricando para si e a futura família um molde ideal a que procurava se adaptar e adaptar os filhos por aproximações gradativas. (p.102)*

A quimera da homogeneização total do mundo pelo expurgo da parte maldita – a estrangeiridade, o irredutível da alteridade – leva a personagem ao paroxismo do apagamento da língua materna (p.102) para melhor integração da família à comunidade. A obstinação pelo Mesmo, o nível de repulsa e aversão pela sua origem são exacerbados a tal ponto que a avó italiana chega a assumir, raivosa, o ponto de vista da intolerância, oposto à própria condição de forasteira. Assim, durante os encontros vespertinos com o amante, no empenho da cobrança do assassinato de tio Mário, a mãe desesperada chega a enunciar, em toda extensão, o preconceito mais corrente contra o marido imigrante assassinado, responsabilizando-o pela doença do filho. O epíteto de "napolitano sifilítico" atribuído ao pai de tio Mário constitui o argumento final na estratégia de persuasão de Seu Onofre quanto à necessidade de extermínio do filho doente. "O farmacêutico cede" (p.104) à insanidade da amante e termina vítima da própria armadilha, finalmente derrotado e louco.

A exacerbação da repulsa pela origem estrangeira conduz a avó enlouquecida, pela introjeção do discurso da identidade dominante, ao monstruoso sentimento de auto-racismo, numa impressionante recuperação dos estigmas atribuídos ao imigrante, desde o final do século XIX. E se "cada um vive da armadilha que prepara para o outro"[13], conforme constata Baudrillard, o destino da "fera carcamana" (p.32), ironicamente, é o da auto destruição, já que:

> *Toda tentativa de resgate da parte maldita, de resgate do princípio do Mal, só pode instaurar novos paraísos artificiais, os paraísos artificiais do consenso, que são de fato um verdadeiro princípio de morte [...]. Todo espectro da alteridade negada ressuscita como processo auto-destruidor.*[14]

Mas se a opacidade do mal não consegue ser apagada e tio Mário resiste e insiste na vida, indiferente ao sofrimento que teimavam em impingir-

lhe, o personagem de Seu Onofre, o amante de sua mãe e seu potencial assassino, da mesma forma que ela, será vítima da própria armadilha.

Na arquitetura alegórica do romance, Seu Onofre encarna, pelo menos, duas significações distintas e altamente imbricadas. De um lado, o mulato "janota" (p.78) encena o príncipe, ou seja, aquele que tenta "estabilizar a história" através da submissão das criaturas, protegendo-as da mudança através do domínio absoluto.[15]

Carcereiro de duas mulheres, por diferentes maneiras, ele as subjuga, exclui e impede que exerçam seu potencial de dinamismo e transformação, relegando-as à melancólica condição de apagamento inerente à identidade convencional e prevalente. A cada uma, seu destino de sufocação e sofrimento:

> *O Seu Onofre mantinha as duas mulheres em cárcere privado: uma que, à míngua do prazer, se desbotava com o passar dos anos e trabalho escravo, tendo acabado os seus dias sem forças e sem cor e com câncer generalizado, e a outra, independente e vestida de negro, uma verdadeira virago que, ao som compassado das batidas do relógio, desabrochava no sofá com boca fechada, mil cores, perfumes e luxúria de orquídea, levando o marido à morte e o amante à loucura – escreve o Dr. Marcelo (p.80).*

De outro lado, o personagem sinistro engendra o desenho preciso da "aristocracia cabocla" embranquecida e bem sucedida e problematiza, agudamente, a questão da mestiçagem no Brasil. A inversão dos papéis entre o italiano proletarizado, pai de tio Mário, e o mulato refinado não esquece os menores detalhes, nem mesmo o ateísmo, característico do diletante atualizado frente ao estrangeiro embrutecido.

> *Tio Mário, o que seu pai tinha de grosseiro, o Seu Onofre tinha de maneiroso – é o que Dr. Marcelo escreve. Apesar de amulatado, o farmacêutico era muito mais europeu do que seu pai. [...] Homem elegante e refinado, o Seu Onofre se perdia, nos meses secos, em branco e chapéu panamá pela poeira vermelha da cidade e, na estação das chuvas, saltava, comprimindo o chapéu de feltro ramenzoni contra a cabeça, as poças d'água e se perdia pelas enxurradas, respingado, manchado, tomado pelo barro que lhe subia grudento pelas botinhas marrons e pelas calças [...]*
>
> *Sempre havia um chamado inesperado, e, por dever de ofício, lá ia ele pela chuva e o barro ou pela poeira*

e o sol qual um explorador de H.G.Wells extraviado na máquina do espaço. Pains era a terra pátria do seu pai, tio Mário, e Pains era o berço natal do Seu Onofre, e as calçadas dos Champs Elysées, com o imponente Arco do Triunfo à sua frente e o Louvre pelas costas, era o passeio por onde desfilava a sua elegância cosmopolita. Na farmácia, sempre de avental de linho S-120 com botões de madrepérola, impecavelmente branco e engomado; nas rodas noturnas, vestido com tropical inglês, sapatos clark, gravata de seda francesa, colarinho plastrom, punho duplo, abotoaduras de ouro, colete, era um verdadeiro janota espocando champanha no Moulin Rouge enquanto a mão, com anel de topázio, se espichava para colocar uma pedra de dominó ou lançar uma carta no jogo de truco na mesa masculina da Confeitaria Elite. Era respeitado pelos parceiros sorvendo goles do exclusivo conhaque Napoléon. De todos era o único que não dava os seus pulinhos na zona. (p.78, 79)

A escandalosa assunção dos valores e emblemas dominantes pelo mulato embranquecido, como estratégia de promoção e afirmação social, concretiza, com precisão, o estatuto ambíguo da mestiçagem, no seio de sociedades autoritárias e historicamente colonizadas. A este respeito, Luiz Felipe de Alencastro, em seu "*Geopolítica da Mestiçagem*"[16], levanta um conjunto de fatores e variáveis altamente complexos, em termos históricos e sociológicos, que se encontram exemplarmente imbricados nesta "história de família", como alegoria de um outro enredo mais amplo e extensivo: a história das relações sócio-raciais no Brasil. O "estatuto incerto dos conceitos de raça e cultura", apontado (p.50) como "indeterminação" presente em grande parte dos estudos sobre relações raciais, agrava-se com intensidade, no Brasil, já que a diferença entre brancos e não brancos vai-se constituir, historicamente, a partir do estigma da escravidão, num traço altamente excludente: a depreciação do trabalho manual e braçal destinado ao escravo é a constante da degradação e opróbrio versus a dignidade do trabalho intelectual ou do ócio reservado aos brancos.

Da mesma forma, "as reversões sucessivas de causalidade entre as noções de raça e cultura" não só produzem diferentes ideologias raciais, conforme o período, como também "explicam a multiplicidade de funções atribuídas à mestiçagem" (p.51), na ampliação do seu campo semântico em expressões como: "arquitetura mestiça", economia mestiça", literatura mestiça" etc...(p. 51).

No Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, pela importação das teorias raciais (darwinismo e evolucionismo) e sua conseqüente interferência na reflexão sobre uma identidade nacional, o componente

miscigenado passa a ser altamente valorizado, de maneira controvertida e polêmica. Na verdade, desde Von Martius, no início do século passado, via Sílvio Romero, em seu darwinismo, até o "mito da democracia racial", cunhado por Gilberto Freyre, que o país é decididamente "uma nação singular porque miscigenada" [17]. Mas o tratamento desta diversidade racial, apesar da dominante pessimista do "fin de siècle", também entre nós, vai variar, não só pela fragilidade institucional do país, como também pela coexistência contraditória entre o discurso liberal oficialmente adotado pelo Estado e o novo ideário positivo-evolucionista das teorias raciais absorvido pelos estabelecimentos científicos.

Justamente esta ambígua convivência vai gerar, em determinados momentos históricos, o fenômeno da "personalização do mestiço" (p.60). A este respeito, Alencastro observa que, "por razões que derivam do controle social ou dos imperativos do mercado de trabalho, a posição relacional do mestiço varia consideravelmente de uma época para outra" (p.60). Mas é importante enfatizar que tal mobilidade ocorre sempre como introjeção pelo dominado dos valores culturais da comunidade dominante (p.60). Assim, "a personalização do mestiço" vai engendrar-se de braços dados com "a epidermização da inferioridade".

> *Nesse novo sistema ideológico,* ser *e* parecer *podem confundir-se. A personalização do mestiço dependerá de seu grau de proximidade com o fenótipo dominante: se o mulato aspira a parecer (branco) é porque é o ser (branco) que determina o não-ser (negro). A lógica da mestiçagem afirma-se, já que embranquecer a pele se converte em uma estratégia de promoção social. (p.60)*

Assim o estabelecimento de hierarquias entre raças e povos, decorrente do racismo científico aliado à fluidez do conceito científico de cidadania, possibilitam a combinação de dois fenômenos cruciais gravados nesta história de família e na história do Brasil: a ocasional mobilidade do mulato e a criação de políticas seletivas de imigração para civilizar e branquear a população.

Seu Onofre, o mulato embranquecido, contracena, então, com a figura do imigrante italiano, admitido no país por seu fenótipo, mas, ao mesmo tempo, desvalorizado e discriminado como inferior, pelo tipo de trabalho que realiza. Daí todo o esforço da família pela invisibilidade, na tentativa de apagamento da diferença estrangeira como subordinada e vergonhosa: parte gangrenada a ser extirpada, maldição concentrada em tio Mário. Por aí, mais uma vez confirmada a já aludida "reversão de causalidade entre as noções de raça e cultura". Em Seu Onofre, a raça pode ser embranquecida pela aculturação, enquanto que, para o imigrante, a cultura da desvalorização do trabalho manual amaldiçoa e grifa sua estrangeiridade como raça diferente a ser apagada. Aqui emerge, pleno de sentido, o epíteto terrível da matriarca

que imbrica numa mesma cadeia hereditária e maldita o marido assassinado e o filho doente: "Sangue do meu próprio sangue, não, nunca. Sangue dele, daquele napolitano sifilítico." (p.104)

A artífice do aniquilamento, no desejo crescente de "tornar o clã estrangeiro... igual aos outros" se auto-isenta da própria origem como compensação pelo empenho da assimilação "aos olhos de Pains." No Brasil, o mito da democracia racial disfarça o liquidificador cultural da alteridade, exigido pela miragem evolucionista do embranquecimento da raça.

Mas, voltando a uma outra ponta desta multifacetada alegoria, o narrador, em seu contraponto pedagógico com Dr. Marcelo, perde o "auto-controle que construiu e montou durante a leitura-escritura" (p.95) e, pelo conhecimento da memória, ao contrário de acrescentar-se, reconhece que "a capacidade que tinha de produzir frases originais evaporou como que por mágica" (p.96). A memória, aqui, ao contrário de singularizar-se e integrar-se na teia dinâmica da identidade, dissolve toda a possibilidade diferenciadora e produz o anonimato: "Sou apenas massa anônima. Virei prisioneiro dos meus reféns." (p.96)

"O legítimo proprietário da palavra criminosa é o Seu Onofre" (p.97), reconhece o narrador-repetidor da "gosma palavrosa engolida e vomitada" (p.97). O vômito é a tortura da memória porque não a assimila como componente da teia da experiência, na dinâmica da identidade, mas a expele como dejeto, resto inútil, excremento. Assim, o narrador, "por nojo", reconhece a imperiosa necessidade da expulsão de palavras que não lhe pertencem: "Tenho de vomitá-las antes mesmo de digeri-las." (p.98)

A morte da memória familiar resulta, então, alegorizada na imagem exemplar da "coroa-de-cristo", do "anel de metal" (p.98) cujos parafusos são continuamente apertados, até o fim. :

> *A dor atravessa de lado a lado o crânio da memória familiar. Você grita de dor, tio Mário, eu grito de dor, todos nós gritamos de dor. Insensível continuo a apertar os parafusos da coroa. O diâmetro do anel diminuiu sensivelmente, todos me alertam inutilmente. Os olhos da memória-familiar saltam pra fora esbugalhados. Seus olhos, meus olhos, nossos olhos. Horror, horror. Os ossos do crânio estalam e afundam. Morre, morro, morremos. Todos. (p.98)*

E a morte é a repetição sem variação, como "exercício de canto do aprendiz de tenor, num processo infinito e inconsciente de aprendizado" (p.99). A morte encarna, também, as frases frias "escritas em retas e arabescos pelo mineral da voz" (p.98) do narrador. Da mesma forma que, na trama desta história, as vozes reduplicam-se e, entre pânico e fúria, se auto-aludem, numa recorrente repetição em busca da palavra-verdade originária, também

a própria narrativa, em sua assumida mineralidade, retoma a força inaugural de um outro escritor, o poeta João Cabral:

> *É mineral o papel*
> *onde escrever*
> *o verso; o verso*
> *que é possível não fazer. [...]*
>
> *É mineral*
> *a linha do horizonte,*
> *nossos nomes, essas coisas*
> *feitas de palavras.*
>
> *É mineral, por fim,*
> *qualquer livro:*
> *que é mineral a palavra*
> *escrita, a fria natureza*
> *da palavra escrita.*[18]

A mineralidade da morte – gravada como história do transitório no rosto da natureza – pela violência alegórica do narrador-intrigante lacra e protege a mineralidade opaca e refratária das Minas Gerais contra a mudança, porque só o arbítrio da significação é estável. Por outro lado, esta mesma mineralidade, que é a de toda escrita, no caso específico da atual narrativa pode adquirir inusitada complexidade.

A repetição desterritorializada que a caracteriza como "eco que reproduz o eco do eco" (p.96), num incansável processo de releituras e deslocamentos, talvez aluda à situação *gauche* e exaurida do fazer literário, em tempos de cultura midiática e industrial. A ruína da memória tecida de esquecimentos, ruídos e violência, se certamente a avilta, configura, de outra parte, a única via, ainda que distorcida, de sinuosa permanência.

A alegoria da escritura, na página final, bifurca-se na encruzilhada de um ambivalente desenlace: a cena de Etelvina e sua peneira de catar feijão e afinar fubá para o angu retoma, qual "eco do eco", enviesada e de revés, uma outra cena poética: mais uma vez, João Cabral, o artesão da mineralidade.

No primeiro parágrafo, Etelvina, no colo uma peneira, curvada em C, catando feijão. No segundo, Etelvina de pé, o corpo em f, afinando fubá. Nesta cena, o preparo do angu, recupera, cifrado, a angustiante questão do personagem-narrador sobre a destinação a ser dada ao discurso de Seu Onofre, "o legítimo proprietário da palavra criminosa" (p.97): "Quem vai passar pela peneira as acusações do Seu Onofre?" A escrita da repulsa e do asco "é o inevitável vômito que serve para torturar de maneira radical e definitiva a [...] memória familiar." (p.98)

A impossibilidade da "perturbadora digestão", de um processo gradativo de transformação da memória familiar em experiência pessoal

amplificada, reduz a escrita à condição de vômito, descartável confessionalismo? Ao contrário, do fubá à preparação do angu, Etelvina "duas ou três vezes... joga fora na lata de lixo o que ficou de restolho no fundo da peneira" (p.105), a peneira da escrita só deixando passar "o pó mais fino... desfazendo os beijus menos renitentes" (p.105), em detrimento dos diferentes: "os mais resistentes". Também na primeira cena, no catar feijão de Etelvina: "O que era sujo fica limpo. O que era sujeira é jogado na lata de lixo." (p.105). À semelhança do restolho do fubá, "um depósito com feijão chocho, pedrinhas, torrõezinhos de terra e minúsculos objetos não identificáveis" (p.105) é igualmente despejado.

A alegoria da escritura, justaposta à narrativa propriamente dita, ainda uma vez, se reflete no eco da *Psicologia da Composição* do poeta João Cabral, desdobrada em *Catar Feijão*, só que para evitar o "risco do grão imastigável", já que, com Etelvina, "os olhos atentos e a mão ágil" expurgam toda impureza. A escrita fluida, escorreita, peneira que só retém "um monte de grãos limpos de feijão enxofre" (p.105), como ideal encenado por Etelvina, constitui o oposto desta outra do poeta que não teme nem rejeita a "pedra", a isca, a dificuldade do imprevisto.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois joga-se fora o que boiar.
Certo toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo;
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão imastigável, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviante, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco. [19]

O "saber presunçoso" do narrador-intrigante, ao tentar, perplexo e angustiado, livrar-se do peso da memória descoberta, consegue apenas vomitá-la como mineralidade e estranhamento. O expurgo da "parte maldita", concretizado pela peneira de Etelvina, alegoriza, de um lado, o ideal de uma escrita anti-risco de impureza, não problemática, não comprometida com a memória do conflito, da violência, da anulação da alteridade. De outro, a justaposição desta estirpe de escrita do esquecimento à narrativa realizada, e, de fato, vomitada como mineral, ruína de asco e fatalidade, talvez esboce,

sem querer ou querendo, as atuais possibilidades da *poiesis*, do fazer literário como empresa anti-risco, *gadget* a ser descartado: ou brincadeira inconseqüente ou confessionalismo, mero desabafo, material de despejo vomitado por uma subjetividade dilacerada e, afinal, traída pelo próprio exibicionismo. No horizonte, apenas a cifrada alusão arqueológica a uma antiga escritura – a outra, a do "*fazer no extremo, onde o risco começa*".

Entretanto, o efeito alegórico desta falhada escritura-estrela de três pontas provavelmente reforça o poder aurático da aludida escrita *in extremis* em relação às demais. Mas sua luminosa e desconstrutiva construção, pelo viés da melancolia, talvez só consiga, ironicamente, poli-las com o verniz do engenho, com a razão voluntarista da intencionalidade autofágica e ressecada de criticidade. É assim que, em todo o tempo, se processa a narrativa e seu intrigante apêndice: pelo e através do distanciamento do narrador.

A constante do apagamento da "parte maldita", como desdobrável metáfora desta história – desde a estrangeiridade da família, passando pela doença de tio Mário até, finalmente, "as acusações do Seu Onofre" a serem, sem sucesso, peneiradas pelo narrador – constitui o grande mote a ser glosado, em todos os seus níveis de significação, desde os explicitamente conteudísticos, até os intrinsecamente formais.

Por isso, acompanhando a alegoria, exagerando a abstração ou assumindo, de público, o arbítrio do narrador enquanto verdade, é bom lembrar que: neste país de italianos, mulatos, mineiros e/ou brasileiros, a mestiçagem segregadora afirma seu poder pelo embranquecimento da raça, que é a repetição *ad infinitum* do esquecimento da "parte maldita" – o estigma da escravidão, a mancha da espoliação institucionalizada.

Assim, lá pelas tantas, nos conta o narrador, no eco de outras histórias:

> *Na cabeça dos poderosos da terra os imigrantes pobres europeus eram os substitutos justos para o negro. Já o mulato é a aristocracia cabloca. Os imigrantes italianos em Minas têm algo de bom, têm algo de mau: tão logo pisam na nova terra, passam uma esponja molhada no passado, deixando a lousa completamente virgem e adubada para novas percepções e vivências inéditas. Ao contrário dos italianos que foram para São Paulo e mais para o sul, os de cá não quiseram mostrar a originalidade da própria presença em terras estrangeiras, [...] Nada fizeram para tornar mais justa a sociedade de que passaram a fazer parte. E concluía Dr. Marcelo: foram sendo pobremente constituídos por uma memória entretecida pelos acontecimentos para eles enigmáticos do cotidiano, como se vivessem a vida inteira na condição de eternos e endiabrados meninos.*

Referências Bibliográficas

1) BARTHES, Roland. Aula (*Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*) .Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980. p.26.

2) ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. IN: BENJAMIN, Walter.Origem do drama barroco alemão. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.37.

3) IBIDEM, p.38.

4) SANTIAGO, Silviano. Uma história de família. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. Todas as demais citações desta obra terão a indicação da página, no corpo do texto, entre parênteses.

5) ROUANET, Sergio Paulo. OP. CIT. p.40.

6)ALENCASTRO, Luis Felipe de. Escravos e proletários. IN: NOVOS ESTUDOS CEBRAP. São Paulo, nº 21, julho1988, pp.30-51.

7)KLEIN, Herbert S. A integração dos imigrantes italianos no Brasil, na Argentina e nos Estados Unidos. IN: NOVOS ESTUDOS CEBRAP. São Paulo, nº 25, outubro1989, pp.95-117.

8)BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.231.

9)BAUDRILLARD, Jean. A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas SP: Papirus, 1990. p.131.

10)SHOWALTER, Elaine. Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. Todas as demais citações desta obra terão a indicação da página, no corpo do texto, entre parênteses.

11)WILLIAMSON, Judith. Programme notes. Panic in the streets, NFT, ag 1988, APUD: SHOWALTER, Elaine. OP. CIT. p.249.

12)BAUDRILLARD, Jean. OP. CIT .p.122.

13)IBIDEM, p169.

14)IBIDEM, p.144, 129.

15)ROUANET, Sergio Paulo. OP. CIT. p.41.

16)ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Geopolítica da mestiçagem. IN: NOVOS ESTUDOS CEBRAP. São Paulo, nº 11, janeiro 1985, pp.49-63. Todas as demais citações do presente ensaio terão a indicação da página, no corpo do texto, entre parênteses.

17)SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.247.

CABRAL , João de Melo Neto. Antologia poética . 2ª ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.p.251, 252.

18)Ibidem, p.17.

19)Ibidem, p.15.