

PERFORMANCES ESCRITAS: O GESTO AUTO-ETNOGRÁFICO EM MÉXICO DE ERICO VERÍSSIMO

Carla Damêane P. de Souza (Mestranda, UFMG)

carlotadameane@yahoo.com.br

RESUMO: Este ensaio destina-se a analisar o diário de viagem *México*, 1996, do romancista Erico Veríssimo apontando em sua estrutura narrativa a expressão do performático. Além de fazer uma leitura inter-cultural possibilitada pela *zona de contato*, ou seja, o país no qual esteve, sua narrativa apresenta formas de desenhar as diferenças culturais, e o local é representado segundo uma dinâmica de movimentos no tempo e no espaço a partir do encontro com o estranho. Desde o conceito de transgênero performático conforme defende Graciela Ravetti (2003), estuda-se o gesto auto-etnográfico e se propõe identificar de que maneira Veríssimo efetiva, através de sua narrativa itinerante, um resgate das memórias oficiais e populares do povo e do território mexicano. As descrições do outro sugerem diferenças locais e culturais, e inspira a pergunta: quem ainda aprende com as narrativas ou relatos de viagem?

Palavras-chave: Narrativas de viagem, escritas performáticas, memória cultural

Que me seja permitido lançar ao mar o fardo da memória. Mesmo sabendo que, como o cadáver de um afogado, ele possa continuar seguindo implacavelmente o meu navio. (VERÍSSIMO, 1985, p. 21).

É a bordo de um navio, seguindo pela costa atlântica rumo aos Estados Unidos da América pela primeira vez, que Erico Veríssimo pensa em relatar suas experiências

itinerantes. A partir desta viagem inaugural, o escritor, extasiado diante das paisagens, anseia chegar ao seu destino. Fascinado pelas imagens de lugares e personagens reais antes por ele fabulados, o prosador decide apostar no relato de viagem como um gênero no qual o seu fantasiar ganharia formas mais ou menos palpáveis diante de seus olhos. Não mais um narrador, é o escritor que conta uma história sobre ele mesmo e sobre personagens de carne e osso e lugares que não existiam apenas no plano do ficcional. O seu interesse concentrar-se-ia segundo o próprio autor “nas criaturas da vida real, na grande e inesgotável comparsaria da comédia humana” (VERISSIMO, 1985, p. 22).

Autor de ficções urbanas como *Olhai os Lírios de Campo*, *Caminhos Cruzados*, *O Resto é Silêncio*, de romances históricos como *Incidente em Antares* e a famosa trilogia *O tempo e o Vento*, Erico Veríssimo não é muito conhecido por suas narrativas de viagens, nem por alguns capítulos referenciando viagens feitas por ele, que fazem parte dos dois volumes de sua autobiografia *Solo de Clarineta*. Diferentes quanto à marca do ficcional que projetou o escritor gaúcho a partir da década de 30 até aqui, estes relatos podem ser lidos como transgêneros, uma vez que trazem consigo uma hibridez narrativa na qual encontramos traços autobiográficos e imaginativos próprios de um legítimo contador de histórias. Desse modo, jamais poderíamos distinguir nestes relatos de viagens o visto do imaginado.

Encontramos nestes textos um Erico Veríssimo cosmopolita, viajante, interessado pelos lugares, como que faminto por estabelecer intercâmbios nos espaços que, antes imaginários, tornam-se, por meio do contato e da troca intercultural, significantes diante de seu olhar multifacetado. Para o viajante, possibilidade de constituir uma política de interação entre o conhecido e o alheio. Para o escritor, de estabelecer fronteiras e, por meio do exercício literário, demonstrar as manifestações culturais próprias às *zonas de*

contato, explicitando, em suas diferenças e semelhanças inseridas no plano histórico, seu passado e presente.

O termo *zona de contato*, utilizando por Mary Louise Pratt em *Olhos do Império*, caracteriza “as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação” (PRATT, 1999, p.34). Para analisarmos em *México* sua expressão performática considerando o tempo e o espaço da viagem então realizada pela pessoa do escritor, temos esta *zona de contato* como principal referência para que Erico Veríssimo realizasse um diálogo intercultural, pois é a partir daí que o território México faz-se presente como *o lugar da memória* no qual, segundo Hugo Achugar, (2006, p.181), “uma avaliação do passado é central na construção do mesmo”.

Num momento anterior, é necessário dizer que em outras narrativas de viagem escritas por Veríssimo – *Gato Preto em Campo de Neve* (1941) e *A Volta do Gato Preto* (1946), dois momentos distintos em que o escritor esteve nos Estados Unidos a trabalho; e *Israel em Abril* (1969) sobre viagem de recreio à Israel –, a avaliação de um passado referente a estes locais é efetivada de forma semelhante à que se dá em *México*. A maneira pela qual Veríssimo realiza esta avaliação, aprofundando formas de percepção capazes de inserir o leitor em sua narrativa itinerante, rompendo com o tempo cronológico e assumindo uma postura testemunhal, interfere no caráter performativo de sua escrita, tornando-os certamente textos que, além de contar a sua experiência, acabam por deslindar jeitos de ser das pessoas, especificidades culturais e geográficas, descritas de maneira que a alteridade destes lugares configura um saber respectivo.

Mary Louise Pratt emprega o termo “auto-etnográfico” para se referir àqueles textos que são elaborados em resposta aos etnográficos ou em diálogo com as representações metropolitanas. Em *Olhos do Império* (1999), Pratt diz que os relatos de viagem dos anos 60 e 70 não representam senão o resgate do discurso mercantilista vinculado às propagandas de turismo comercial com relação aos países que viviam as contradições pós-coloniais. A autora chama, entretanto, de *hífen pós-colonial* aqueles relatos que na década de 50 traziam uma intenção menos voltada à representação crua do real referente à *zona de contato*. O *hífen pós-colonial* constituía um relato de viagem no qual o escritor, produto da transculturação, parodiava e reacomodava as tradições herdadas, tecendo uma obra na qual “as fronteiras entre o conhecido e o desconhecido são permeáveis” (PRATT, 1999, p. 369).

Graciela Ravetti pensa o auto-etnográfico como transgênero performático presente nos relatos de viagens, partindo das considerações feitas por Pratt, e os conceitua como “textos híbridos nos quais se mesclam a narração de sobrevivência, de busca de conhecimento científico e de registro de maravilhas e curiosidades vistas ou imaginadas” (RAVETTI, 2003, p.44).

Após relatar a sua experiência durante uma viagem de férias ao México, penso que Erico Veríssimo, do ponto de vista auto-etnográfico proposto por Graciela como transgênero performático, utiliza a performance como “chave de leitura e escrita” a fim de “reler e escrever a história da América Latina de outro ângulo” e, no caso específico de *México*, “para deslindar novos espaços de conhecimento cultural e literário” e “iniciar a descrição de outro arquivo” (RAVETTI, 2003, p.39).

I - Desvendando olhares

Em “Viagem dentro da viagem” (1996), Erico Veríssimo se refere a um dos sonhos que o angustiarão durante o longo percurso de travessia do deserto de Chihuahua rumo à cidade do México. Em seu devaneio, o escritor brasileiro vagava em agonia por uma região opaca e desolada, povoada de vultos e fantasmas. Perdido no tempo entre vãos, vozes e sombras, acorda suado e com a sensação de desalento, mas logo lembra onde está e para onde se destina. Outros sonhos que surgem no decorrer deste percurso e de sua estadia no México misturam personagens remanescentes da história do país, amigos brasileiros que ali firmaram residência, a telúrica população e paisagem local e principalmente presságios sintetizados numa carta mentalmente escrita por ele sem um destinatário específico: “Escrevo-te dum estranhíssimo trem que não parece viajar no espaço temporal, mas na eternidade...” (VERÍSSIMO, 1996, p. 21).

Em *México*, Veríssimo desvenda um olhar anteriormente curioso – quanto às particularidades de um país até então desconhecido por ele – frente a uma série de olhares antes postos sobre tais particularidades, incluindo aqui desde informações datadas do período pré-colombiano, relatos de viagem relacionados ao processo de conquista e de colonização do território mexicano, e uma bibliografia que, consultada num momento anterior à viagem, permitiu ao autor confrontar o que havia sido arquivado com o repertório atribuído à *zona de contato* concedida pela experiência da viagem.

Veríssimo reescreve uma história do povo mexicano que se contrapõe claramente ao poder branco representativo na ideologia colonialista dentro da metrópole. Para ele, o importante é constatar que no México é impossível manter o discurso do colonizador diante, por exemplo, da manifestação dialógica que constitui o barroco mexicano:

Disse Werner Weisbach que a arte barroca do Ocidente é a arte da Contra Reforma, isto é, essencialmente católica e latina. E, pergunto, não terá sido o barroco mexicano uma reação indígena contra a arquitetura que os espanhóis trouxeram para o México logo depois da conquista? Cortés e seus soldados arrasaram os templos astecas, e os missionários católicos muitas vezes usando das próprias pedras de teocallis destruídos ergueram suas igrejas nas quais havia muito mais Idade Média que Renascimento, templos, em suma, que na sua sombria sobriedade de linhas e tons, nada diziam à alma dos índios tão ávida de ornamentos e cores vivas. (...) Ora, os frades desde o princípio tiveram de contar para a construção de seus templos com trabalhadores locais, índios ou mestiços (e o mestiço é um ser que no México está mais próximo do índio que do branco). (...) Esta é a razão porque vemos tantos destes anjos, arcanjos, querubins, santos e até Cristos com caras indiáticas. (VERÍSSIMO, 1996, p.121).

Até aqui, além de efetivar um diálogo intercultural entre o escritor brasileiro e uma cultura que difere da sua, Veríssimo ainda possibilita ao leitor o conhecimento de um diálogo já existente na *zona de contato*, diálogo entre a cultura hispânica e as culturas pré-colombianas em seu processo de construção identitária moderna, além de apontar influências culturais francesas e norte americanas presentes no território mexicano adquiridas ao longo de sua história. Ainda, no decorrer do relato, diz sobre a cultura hispânica e identifica as suas características, também resultantes das múltiplas culturas que constituem o ser hispânico transfigurando as diferenças culturais da metrópole.

Poderíamos suscitar, no que se refere à idéia de identidade e cultura, as postulações de Édouard Glissant (1996), para quem a noção de cultura atávica, aquela que parte do princípio de filiação e gênese, faz contraste com a noção de cultura compósita, que é resultado da relação entre duas culturas distintas. Glissant, inclusive, para explicar a *crioulização* enquanto processo relacional entre duas ou mais culturas em um mesmo território, utiliza o México como exemplo. Diz:

(...) Associei o princípio de uma identidade rizoma à existência de culturas compósitas, ou seja, culturas nas quais se pratica uma criouliização. Mas nessas culturas, muito frequentemente, nós nos encontramos diante de uma oposição entre o atávico e o compósito. Analisei essa questão, por exemplo, a propósito da composição e do povoamento da Américas. Se considerarmos um país como o México, perceberemos imediatamente que existe ali uma cultura atávica, que corresponde à cultura dos ameríndios do México – a cultura dos chiapas – e uma cultura compósita, que é a cultura geral do país mexicano atual. E percebemos que existe uma oposição entre as duas culturas. (GISSANT, 1996, p. 72).

Diante das colocações de Glissant, podemos inferir que Erico Veríssimo em *México* escamoteia os traços culturais presentes, acentuando as distinções entre as duas culturas e tornando esta oposição mais evidente para o leitor como forma de reconstituir o processo relacional, especificando o que permaneceu enquanto atávico e o que, por meio da relação, tornou-se compósito. É o caso do exemplo dado por ele através da análise do barroco mexicano.

II - Outros Retratos

Acompanhado de sua esposa e munido de uma câmera fotográfica que, segundo o autor, “nenhum dos dois sabia manejar direito” (VERÍSSIMO, 1996, p.14), é com signos que as imagens se deslocam do celulóide fílmico para as páginas de *México*. Na capital mexicana o autor faz emergir, contra a modernidade, a Tenochtitlán do século XV. Erico Veríssimo reconstitui a história e, segundo o próprio escritor, tal façanha não seria possível não fossem textos literários de viajantes pioneiros como Bernal Diaz del Castillo com suas crônicas da conquista, ou Hernán Cortés com suas cartas reais. Amparado por livros de crônicas e histórias sobre o período da conquista, o escritor gaúcho configura um México ainda não descoberto pelos espanhóis. Tomado pela mão,

o leitor é conduzido pelos caminhos da memória traduzida e se faz participante das atividades comuns no cotidiano da antiga capital asteca:

(...) Porque não seguir aquela procissão que ali vai, na direção dum desses templos? (...) No centro do cortejo, como figura principal, caminha um belo adolescente de formas impecáveis, tendo na cabeça um cocar de plumagens multicores, numa das mãos um espelho e na outra um punhado de flautas... O jovem foi escolhido para encarnar Tezcatlipoca, o poderosíssimo e belo Deus da juventude, que tem na mão um espelho fumegante onde se refletem o mundo e a criaturas. (VERÍSSIMO, 1996, p. 39).

O cortejo, parte de um ritual onde o belo adolescente será sacrificado em nome de Tezcatlipoca, é trazido para o presente do escritor e do leitor e arrancado de um passado no qual as marcas coloniais ainda não se faziam presentes.

Veríssimo reinventa um povo e uma situação, a partir daquilo que conhece por parte do arquivo e do que consegue sentir através do vasto repertório oferecido pelo contato com a população mexicana, que traz consigo a memória coletiva ausente, tal como a que está imersa em monumentos históricos, por meio da memória oficial. Veríssimo escreve suas memórias – uma vez que o seu diário de viagem é um escrito auto-biográfico – e em consequência as do povo mexicano, fazendo destas “a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções” (VERÍSSIMO, 1997, p.14). É o que, segundo Deleuze em *Crítica e Clínica*, caracteriza a arte literária como um meio pelo qual um povo menor teria direitos à enunciação e à literatura, como uma saúde capaz de libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem.

Penso que, lendo *México* de Veríssimo com a chave da performance proposta por Graciela Ravetti, poderíamos identificar identidades e identificações do povo mexicano por meio da apropriação de mitos, lendas, narrativas ouvidas pelo escritor no decorrer da viagem, e pela desconstrução do discurso hegemônico. De acordo com autora,

veríamos formas que foram (e são) usadas para reformar os mitos escriturá-los. É comum, que nesse processo o que se destaque sejam os corpos representados em ação, as palavras saindo dos corpos mostrados ou sendo inspiradas nos mesmos, a voz e o sentido inscritos em um corpus sempre da interpretação, ou melhor, sempre passíveis de novas interpretações. Seriam gestos auto-etnográficos cuja sofisticação se faz evidente apenas com o passar do tempo, porque, ao resistir às mudanças de visão interpretativa e de filtros ideológicos, mostram seu lado performático (RAVETTI, 2003, p.50).

A proposta de Erico Veríssimo em *México* seria repensar o país em sua realidade presente, no ano de 1957, a partir de uma revisão historiográfica. Ou seja, rememorar durante sua estadia as manifestações e o cotidiano dos povos pré-colombianos, o violento processo de conquista do território, a instabilidade do período colonial, a independência do país, a perda de parte do seu território, o porfiriato, a revolução de 1910. Soma-se a isto uma reflexão que toma forma na indagação de um futuro resultante de um passado justificável a partir da revisão da *memória plural* que, para Hugo Achugar,

representa para o intelectual latino-americano o maior de seus desafios, pois não se trata somente da memória do intelectual, mas das múltiplas memórias que os múltiplos novos e tradicionais sujeitos sociais defendem e tentam resgatar. (...) memória ou memórias que se supõe, além disso, inexoráveis esquecimentos e, sobretudo imprescindíveis negociações em torno dos *esquecimentos escolhidos* e dos *esquecimentos impostos* (2006, p. 182).

É importante sobre isto dizer que Veríssimo, em *México*, faz em trabalho de resgate da memória histórica e coletiva do país que visita, contra o seu anterior desconhecimento desta memória e contra um possível esquecimento dela por parte dos seus. Veríssimo dá voz a um povo que sofreu um processo histórico semelhante ao de seu povo, o brasileiro. São produtos de uma história como *coletivo singular*, que Paul Ricœur considera importante para pensar o fundamento historiográfico da pós-modernidade. História que não está mais localizada, mas infere projeções e relações

entre lugares. Neste caso, pensamos em uma história dos povos latino-americanos, ou, mexicanos e brasileiros. E pensamos em aproximações territoriais e culturais que implicam uma proximidade também histórica. “Se soubesse o erro que comete chamando-me de mister! mister! Certamente passaria a chamar-me de paysano o hermanito. Porque eu me sinto irmão destes mexicanos, irmão pelo menos na carne, se não no espírito” (VERISSIMO, 1996, p. 119). Este é o pensamento do escritor que, como maioria dos latino-americanos, desconhece a história dos países vizinhos, embora a de seu próprio país seja praticamente a mesma.

Em México, o tempo da narração oscila no mesmo compasso da memória, de um lado, e do esquecimento, do outro. Em palavras de Ricceur, poder-se-ia falar de “olvido y la persistencia de las huellas” (RICCEUR, 2000, p. 395). Persistências de pegadas que não se relacionam exatamente ao arquivo ou ao cérebro, mas que consistem em: “la persistencia: un acontecimiento nos ha afectado, impresionado, y la marca afectiva permanece en nuestro espíritu” (RICCEUR, 2000, p. 547), ainda que com respeito ao México, com única função de conservar a marca da ausência, fazendo-a sobreviver à modernidade e aos esquecimentos. Trata-se de um passado histórico cujas marcas deixadas estão sempre dispostas a serem revitalizadas, seja em sonhos ou em prognósticos de tragédias do viajante fabulador:

Se um grande terremoto derrubasse um dia esta igreja e estes palácios, revolvendo o solo, possivelmente veríamos surgir do ventre da terra o cadáver de Tenochtitlán, a que se misturariam os escombros do México colonial e os da metrópole do século XX com seus arranha-céus, cinemas, night clubs, e soda fontains... E nossos olhos testemunhariam cenas espantosas como, por exemplo, a cabeça dum ídolo asteca – Tezcatlipoca ou Quetzalcoalt – coroada com um desses discos vermelhos da coca-cola que vemos sacrilegamente pregadas nas faces destas velhas arcadas (VERISSIMO, 1996, p.44).

México seria, por isso, uma destas narrativas as quais Graciela Ravetti convém chamar latino-americanas da ordem da escrita performática, pois se insere ao que a autora caracteriza como textos “narrados em primeira pessoa e compostos desde uma perspectiva subjetiva posta em circulação de forma explícita e tomando outros perfis narrativos, seja como relatos de experiências coletivas (testemunhos), como correspondência pessoal ou publica, como crônicas de viagens” (RAVETTI, 2001, p.54.). Em seu diário de viagem, o autor tece um relato, conta e reconta histórias, realiza um estudo antropológico. Através de clicks e pincéis, torna possível para o leitor pensar poeticamente, assim como Lorca, em um lugar no qual nunca esteve.

Vem-me um pensamento: Será que Federico Garcia Lorca nunca visitou esta parte do mundo? Não me lembro de ter encontrado em toda sua obra um único poema referente a este país. No entanto, certas regiões do México só podem ser descritas com poética verdade em termos garcia-lorquianos, como aqueles de seu Agosto:

Agosto
contraponientes
de melocotón y azúcar,
y el sol dentro de la tarde,
como el hueso de una fruta.

Nos arredores de Huejotzingo passamos por vários laranjais e limoeiros. De novo me vem à mente trechos de um poema de Federico:

Limonar
Nido
De senos
Amarillos
Limonar
Naranjal desfallecido,
Naranjal moribundo,
Naranjal um sangre.
(VERISSIMO, 1996, p. 117)

Em *México*, o gesto auto-etnográfico como transgênero performático dá-se por meio de respostas às representações metropolitanas de outros relatos de viagens, em que o diálogo transcultural reduz-se a simples descrições do espaço temporal como paisagem dissociada da memória local do país no qual se está.

A narrativa de viagem *México* é uma tentativa de Veríssimo de sobrepor, no espaço da obra literária, a possibilidade de se conhecer um mundo que não nos é dado conhecer. O México que Veríssimo nos apresenta não é apenas o do século XX, mas os vários desde a fundação de Tenochtitlán. E aqui não se trata de uma conotação histórica como fundamento, mas mitológica, história como tecido impregnado de linhas de tempo e pessoas que o construíram e o constroem. É ação que se faz necessária mediante os processos de ruptura pelos quais passou o povo mexicano. Como testemunha, Erico Veríssimo dá voz a estas pessoas que percorreram ou ainda percorrem o tempo-espaço mexicano. E este dar voz significaria a pretensão exata ao que Graciela discorre como testemunho que enquanto performance possui esta função enunciativa de “dar corpo e movimentos aos que por definição, são considerados (auto) irrepresentáveis por serem seus territórios simbólicos praticamente inescrutáveis para o olho não preparado para captar a diferença cultural” (RAVETTI, 2003, p. 58).

A visita de Erico Veríssimo ao México e o relato de sua experiência concedem corpo à memória e à história cultural do México. Seu relato transgride o verbo e o simples estar, visitar ou admirar. Esta visita lhe possibilitou mergulhar nas águas da eternidade do país onde consegue, entre o palpável e o etéreo, tornar para o leitor sua experiência visível e experimentável.

RESÚMEN: Este ensayo se destina a analizar el diario de viaje *México*, 1996, del romancista Erico Veríssimo, apuntando en su estructura narrativa la expresión de lo performático. Además de hacer una lectura intercultural, posibilitada pela *zona de contacto*, o sea, el país en el cual el escritor estuvo, su narrativa presenta formas de dibujar las diferencias culturales y lo local es figurado según una dinámica de movimientos en el tiempo y el espacio a partir del encuentro con lo extraño. Desde el concepto de transgénero performático conforme lo defiende Graciela Ravetti (2003), se estudia el gesto auto-etnográfico y se propone identificar de que manera Veríssimo efectiva, través de su narrativa itinerante, un rescate de las memorias oficiales y populares del pueblo y del territorio mexicano. Las descripciones del otro sugieren diferencias locales y culturales pero inspira la pregunta: ¿quién todavía aprende con las narrativas o relatos de viaje?

Palabras-clave: Narrativas de viaje, escritas performáticas, memoria cultural

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *O planeta sem boca: Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Clínica e Crítica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

PRATT, Mary Louise. *Olhos do Império: Relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: Universidade do sagrado coração de Jesus, 1999.

RAVETTI, Graciela. “Narrativas Performativas”. In RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras. errancias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de letras românticas, Poslit/FALE/UFMG, 2002. p. 45-68.

_____. “Performances Escritas”. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lisley; ROJO, Sara (orgs.). *O corpo em performance, imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: Núcleo de estudos em letras e artes performáticas/FALE/UFMG, 2003. p. 29-61.

RICCEUR, PAUL. *La memória, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

VERÍSSIMO, Erico. *México*. São Paulo: Globo, 1996.

_____. *Gato Preto em Campo de Neve*. Rio de Janeiro: 1985.