

A schizo do olhar: quando a realidade é espetáculo de efabulação

Ricardo BARBERENA¹

Qual será a visibilidade disciplinar de algumas figurações nacionais que não se encontram em condição – institucionalizada – de constituir uma identidade única enquanto aparato burocrático e simbólico? Será que estamos preparados para a assimilação de um *corpus* cultural que redesenha o espaço nacional pela perspectiva da diversidade e da não-linearidade? Aonde se olvidam as estratégias de representação que compõem, imaginam e instituem a identidade nacional enquanto um debate cultural voltado para uma ressignificação dos valores de homogeneidade e unicidade geográfica, simbólica, identitária? A partir dessas perguntas introdutórias, buscamos, à luz da crítica pós-colonial, uma série de problematizações referentes ao desmantelamento da concepção totalizadora de cultura nacional e à emergência de outras **geografias simbólicas** provenientes de sujeitos culturais à margem. Nesse sentido, objetiva-se uma *condição-de-desconfiança* perante os postulados do moderno conceito de sujeito nacional. Avalia-se, para tanto, como a identidade nacional passa a ser rediscutida por intermédio de uma releitura do Brasil, na qual os **indivíduos-margem** se encontram situados como mote principal de narrativas brasileiras contemporâneas (fílmicas e literárias). Instigado pelas matrizes contra-canônicas dessas realizações culturais, lançamos mais duas indagações que perpassam, enquanto pano-de-fundo discursivo e teórico, todas as considerações efetivadas: **Quem somos nós?** E mais: Será que a nossa identidade cultural é tão harmônica, unificada e monolítica como a tradição intelectual/cultural nos levou a acreditar?

Tendo em vista esta opção crítico-teórica, referenda-se o estatuto de uma identidade nacional contra-hegemônica que passa a ser representada numa malha imagética e discursiva. Em última instância, estamos propondo a visibilidade de uma **diferença**, não resumida apenas enquanto binarismo de um “Eu” nacional e um “Outro” exterior. É preciso, portanto, que focalizemos uma identidade marcada internamente por uma alteridade atuante nos constantes deslocamentos da própria nacionalidade em questão. Antes de uma lógica de exterioridade, investe-se numa perspectiva teórica que dá conta da efetiva pertinência de uma outridade que desconstrói as diversas paisagens identitárias através do feixe de diferentes pertencimentos de classe, raça e gênero. Considerando a relevância da discussão acerca dessas *outras* paisagens identitárias, produz-se, então, uma mirada crítica sob a identidade nacional através de um constante diálogo com artefatos culturais transnacionais. Ao

¹ Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PUCRS). Doutor em Letras e Pós-Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

aproximar diferentes narrativas, é possível mapear um escopo simbólico e identitário que não podia ser restringido aos simples e contenciosos limites de uma brasilidade monolítica. Assim sendo, essa moldura teórica nos leva a discutir uma identidade declinada sob a diferença, pois se recorre aos posicionamentos críticos norteados pelo questionamento das noções clássicas de imutabilidade do “**limite**” e da “**fronteira**”.

Nessa esteira epistemológica, diríamos que o foco central de atenção se situa nos mecanismos de **representação** da brasilidade em narrativas que apresentam uma nação deslocada em relação aos paradigmas de uniformidade cultural e identitária. Por conseqüência, dedica-se um maior fôlego crítico para essa gama de histórias dissonantes que relatam as complexas travessias pelo interior de um país conjugado na pluralidade de significados e valores político-sociais. Mas há que se ressaltar que toda essa investigação passa por uma premissa teórica fundamental: as culturas, circunscritas a uma territorialidade, são constituídas não apenas por instituições culturais, mas também por representações, símbolos e imagens que a transformam em um **discurso** – um modo de construir sentidos e organizar tanto as nossas ações quanto a concepção de nós mesmos. A cultura nacional, portanto, passa a ser analisada enquanto uma grande **narrativa** produtora de sentidos e significados sobre a nação, com os quais construímos as nossas *identidades*. E aí seria possível chegar a um dos pressupostos que norteia essa trajetória de pensamento: uma narrativa da nação está indexada nas obras de uma literatura nacional, gerando diversos cenários, eventos, rituais, panoramas, símbolos que representam as experiências de triunfo e desastre [sentidos nacionais], supostamente, *compartilhadas* por todos os indivíduos da comunidade. Ao transitar entre diferentes linguagens [literária/filmica/fotográfica], pretendemos apontar para o efetivo processo de **desierarquização** das produções culturais que possibilitou a relativização da especificidade disciplinar e a intersecção entre linguagens distintas. Com efeito, torna-se evidente a afiliação diante uma crítica literária que procura os aspectos de uma produtividade marcada por uma tensão entre a continuidade e a descontinuidade: a necessidade de comparar realidades geográficas, culturais, lingüísticas. Essa [trans]disciplinaridade de conceitos parece demonstrar um ponto de abertura tanto para a pluralidade e a outridade, quanto para o reconhecimento das singularidades e particularidades. Ao proceder esta mobilidade, abre-se um campo de discussão teórica descentrada e consciente das diferenças que integram cada cânone literário nacional. Esta postura crítica, mais que uma estratégia-de-leitura, caracteriza-se como um diálogo transcultural sustentado pela aceitação das diferenças dos movimentos de desterritorializar e reterritorializar linguagens, histórias, culturas, literaturas diaspóricas.

Afinando o nosso discurso aos Estudos Culturais, procurei estabelecer um *locus* enunciativo que busca analisar as diversas formas de produção em relação às práticas

sociais e às estruturas históricas no tocante ao funcionamento da cultura na cena contemporânea. E, no cerne deste projeto epistemológico, encontra-se o meu estudo das produções culturais e das identidades sociais enquanto conjunto de práticas de comunidades diversas e plurais. Devido ao seu caráter interdisciplinar, os Estudos Culturais me possibilitaram a inclusão de novos objetos culturais que proliferam os entrecruzamentos entre literatura e outros sistemas semiológicos. Ainda seria importante ratificar que, ao trazer à tona objetos artísticos finisseculares, dediquei a minha atenção ao real processo de democratização dos meios de disseminação cultural, pois parece difícil negar o efeito contra-narrativo desse *corpus* perante a antiga cristalização de uma tradição e História Oficial. Ora, o que me incentivou foi a tentativa de fortalecer um estudo que se coloca na contracorrente de visões canônicas atreladas aos moldes de uma brasilidade pautada num registro dominante de códigos e valores. E é justamente essa atitude de desestabilizar as cristalizações deterministas acerca do signo *verdadeiramente* nacional que movimenta a matéria-de-pensamento que busco problematizar de forma que seja possível se debruçar também nas descontinuidades de uma narrativa de brasilidade em infinito processo de transformação e reconstrução – a cada esquina, a cada imagem, a cada película. Dentro deste balanço do contexto político-cultural de uma identidade em movimento, cada vez mais, a nação brasileira pode vir a se tornar um substrato de reflexão no tocante ao desenvolvimento de um aporte teórico voltado para o estudo de uma diversidade cultural que atravessa uma “comunidade imaginária” fragmentada e heterogênea.

No presente ensaio, persegue-se uma postura crítico-teórica que busque tomar consciência de uma diferença cultural vivenciada no interior da cultura nacional. Mas para se seguir esse percurso analítico há que se reconhecer a vigência, como primeiro entrave crítico-teórico, de uma herança derivada de uma longa tradição cultural institucionalizada e convencionada nos moldes de uma literatura nacional, de uma história, de uma iconografia nacional, inseridas num determinado cânone e historiografia. Devido a esta tradição biografista e canônica, considero, então, premente um *revisionismo* no que se refere às premissas de valor-verdade na formação de uma identidade nacional orientada pela ancestralidade de um passado pretensamente imutável. E é justamente neste flanco revisionista que reside a minha principal investida num *tropo* crítico voltado para os influxos internos dos múltiplos Brasis. Ao escolher três produções literárias (*A República dos Sonhos* [1984], *Cidade de Deus* [1997] e *Cabeça a Prêmio* [2003]) e os Documentários Etnográficos da primeira década do século XXI), continuo, portanto, não apenas preocupado com o texto literário [*stricto sensu*]. Nesse sentido, entendo que a *narrativa* pode ser definida como a propagação de enunciados, como a reunião de um conjunto de conteúdos materializados pela enunciação, como a realização de um ato de relatar, e, finalmente, como a produção de um

modo de expressão (lírico, narrativo, dramático²). A narrativa, nesses termos de análise, torna-se dependente de uma série de suportes expressivos presentificados por modalidades verbo-icônicas – narrativa literária e/ou cinematográfica. Dentro de um *narrative system*³, o que importa é como um dado *significado* é construído no interior de uma determinada forma – seja ela verbal, seja ela escrita.

A partir da seleção dessas narrativas culturais, destaco, desde logo, uma premissa que necessita ser elucidada: o conteúdo destas narrativas está marcado enquanto paisagens identitárias antagônicas ao tradicional nacionalismo conjugado num bloco de poder declinado sob figurações nacionais e sob uma própria hegemonia. Assim sendo, cada nacionalismo se encontra *referencializado* numa determinada conjuntura histórica atravessada por uma classe, uma raça e um gênero dominante. Como ponto-de-partida, conforme os próprios pressupostos pós-coloniais, justifica-se aqui o agudo descentramento das representações de uma nação pura e homogênea. Tal compromisso crítico pressupõe, então, uma reivindicação política que coloque em xeque as representações da nação enquanto reflexos de uma superestrutura amarrada por construções políticas, culturais, raciais, lingüísticas monolíticas. Mas essa nação que se move através da sua diferença cultural não deve ser confundida como uma forma de absolutizar a alteridade por intermédio de um aglomerado pluralista e apolítico. O que está em jogo, nesse recorte proposto no meu *corpus*, não é um relativismo que oblitere as relações reais de poder em nome de uma noção nivelada de multiplicidade na qual todos se caracterizam como “outros”, pertencentes a um grupo subalterno qualquer. Quando me referi ao deslocamento da nação, estou na verdade mencionando o remapeamento de um tradicional conceito de *nacional* que enquanto formação cognitiva baliza uma alegoria de coletividade homogênea. Ao tematizar uma outridade que não foi legitimada por certas instâncias institucionais, volto o meu foco de análise para objetos culturais [literários e fílmicos] negociados sob um poder simbólico também articulado em segmentos sociais à margem do *status quo* vigente. Ao buscar iluminar estes sujeitos nacionais *subalternos*, o ensaio propõe também uma releitura da univocidade canônica para que se possa estabelecer uma porta-de-entrada para o entendimento da engrenagem narrativa-valor-identidade na efetivação dos mecanismos de mitificação e eleição de certas representações como ficcionalizações fundacionais. Entendo, por conseqüência, que o estudo

² Quanto à múltipla natureza da narrativa, cabe ressaltar a definição de Roland Barthes: “Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação”. BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972, p.20.

³ BAL, Mike. *Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto, 1985, p.3.

de tais narrativas se mostra pertinente justamente nesse processo de re-leitura de uma identidade nacional não mais orquestrada por um sentido de brasilidade único e homogêneo. E se poderia questionar se tal estratégia crítica pretende decretar a falência da nação enquanto pertencimento estável e centralizador. Diante de tal indagação, responderia que essa nova estratégia crítica talvez não implique na completa derrocada do tradicional conceito de nação coercitiva, mas, sim, na instauração do direito à *desconfiança* perante o caráter metonímico e essencialista da nacionalidade. Ao propor uma maior abertura curricular aos objetos culturais protagonizados por identidades minoritárias, esta postura revisionista fixa terreno numa incursão pedagógica norteada pela releitura das fraturas entre as representações culturais da identidade nacional e a realidade do país. Assim, a minha proposta se apresenta balizada por uma agenda epistêmica preocupada com uma alteridade que se desloca em diferentes instâncias de debate político e representação de uma identidade nacional caleidoscópica.

Interrogar a continuidade progressista de um nacionalismo estreito que se articula sob as égides das exclusividades lingüísticas, culturais e étnicas resulta, em termos práticos, na defesa de princípios acadêmicos pautados pela discussão acerca de solidariedades políticas multilíngües, multiconfessionais, multirraciais. E os objetos culturais, inseridos nesse ensaio, contribuem para que se possa refletir a respeito de uma nação permeada por uma diferença cultural expressada nas lutas reais e cotidianas dos grupos minoritários – sejam elas vivenciadas no *apartaid* social dos moradores da *Cidade de Deus*, sejam elas sonhadas nas lutas dos habitantes da *República dos Sonhos*. À medida que se admite que o sujeito nacional pode ser não-masculino, não-branco, não-burguês, abre-se um leque crítico para visitar as crises e os combates de uma cotidianidade marcada por várias esferas de poder e por múltiplos pertencimentos identitários. Há, portanto, que se perceber os textos literários e fílmicos como estratégias de narrativização de uma dada identidade agenciada por uma determinada classe, raça e gênero. Para escolher essas narrativas contemporâneas, foi preciso definir o próprio objeto de análise pela ótica da descontinuidade como uma visão não-linear, não-cesural e não-cumulativa da história. Partindo dessa perspectiva, pretendo me alinhar a uma herança pós-estruturalista que começa a trabalhar com as noções de corte, transformação, limiar, caracterizando-se um visível antagonismo perante àqueles antigos pressupostos teóricos que buscavam seguir as curvas evolutivas e as tradições institucionalizadas. E isto quer dizer várias coisas: além da falta de modelos e limites previamente fixados, se aceita o entrecruzamento dessas instâncias discursivas como uma possibilidade de retraçar territorialidades literárias e não-literárias. Esse debate autoriza a releitura de um feixe de pressupostos críticos presentes na história oficial, introduzindo-se um questionamento de certos conceitos etnocêntricos como os critérios de filiação, de

hereditariedade, de fonte e influência. Em sintonia com este debate sobre as mediações entre a Literatura e as demais narrativas, constrói-se, então, uma pesquisa que busca se atentar ao jogo oscilante de secularização–desvalorização–reinvenção dos mitos nacionais dentro de um quadro social marcado por identidades tencionadas por uma realidade dividida entre o transnacional e o regional. Além disso, o presente ensaio se origina da crença na *mobilidade* do remapeamento das identidades territoriais numa perspectiva de fluidez e flexibilidade das fronteiras nacionais: afinal, aquele antigo discurso universalista encapsulador está abalado por uma necessidade de transpor espaços totalizantes e por um diálogo articulado no limiar dos textos, das culturas, do tempo, dos símbolos. Assim, mais do que nunca, procuro discutir a anti-essencialização de uma nacionalidade compartilhada por um sistema de representação.

Dentro dos paradigmas críticos modernos, torna-se bastante plausível afirmar que os índices nacionais são importantes fontes de identidade cultural, pois desde o nascimento nos acostumamos com certas definições a respeito de uma identidade subjugada a caracterizações e tipificações inscritas numa conjuntura social e política – o malandro, o subdesenvolvido, o marginal. A rotulação dos genuínos exemplos de brasilidade passa por este processo de *identificação* numa lógica de essencialização da natureza/origem do indivíduo alinhada a uma perspectiva determinista concebida através de um protótipo para os legítimos brasileiros, argentinos e tchecos, resultantes do esquecimento de uma premissa básica epistemológica: quando se fala nos colombianos, brasileiros, russos, fala-se *metaforicamente*, nenhum gene humano contém estas informações. As identidades nacionais, portanto, não são geradas por propriedades específicas da fisiologia do nosso organismo que desencadeariam manifestações da “natureza” de um queniano ou de um inglês, derivam, sim, de uma negociação no interior da *representação*. Nesta perspectiva de releitura das identidades na contemporaneidade, pretendo questionar os significados de ser/estar “brasileiro” conforme os mecanismos utilizados para *representar* os diversos significados integrantes de uma “brasilidade” institucionalizada. Objetivo, então, discutir como as representações nacionais não se encontram hermeticamente finalizadas num grupo de signos específicos da nação, afinal, o que está em jogo é o funcionamento de um *sistema* de representação cultural. As nações, portanto, no seu próprio nascimento, estão permeadas por diferenças culturais que desautorizam e rasuram uma linearidade de valores culturais numa perspectiva de línguas, costumes e tradições. Desta maneira, a formação de uma identidade nacional unificada mostra-se dependente do apagamento das múltiplas etnias que contribuem para a integralidade daquela comunidade através da instauração de uma fantasia sobre a pureza racial e cultural. Cabe ressaltar, aqui, que esse processo de branqueamento foi

oportunamente salientado por Edward Said⁴ quando se refere ao estudo *Black Athena*, de Martin Bernal, que evidencia um “esquecimento”, no decorrer do século XIX, da presença de elementos das culturas meridionais, orientais, egípcias e semitas na construção da civilização grega para a sua transformação no berço da cultura “ariana”, incompatível com um passado híbrido de raízes africanas e semitas. O silenciamento de tais diferenças é percebido nos temas de lealdade propostos pelo estado-nação moderno como “todos iguais perante a lei”, “um único povo”, “uma pátria para viver”, quando sabemos que a realidade político-social⁵ é bem oposta ao conteúdo destas palavras de ordem “fundacionais”. A constituição deste sistema depende da participação ativa dos indivíduos legais – cidadãos – que discutem e *imaginam* uma nação como uma comunidade simbólica capacitada de despertar, por intermédio das suas representações, um sentimento de identidade e lealdade.

Para uma melhor compreensão do caminho que conduzirá o suporte teórico, torna-se fundamental que se explicito o meu tropo analítico quanto ao tratamento da cultura nacional: considero que as culturas nacionais não são construídas unicamente e linearmente por instituições culturais, mas, sim, por um conjunto de símbolos e representações traduzidos em um *discurso* pautado por sentidos, ditos nacionais, diretamente vinculados às nossas ações cotidianas e às idealizações de nós mesmos. Estes sentidos dissipados pela cultura nacional – autorizados pelo poder simbólico da nação – produzem uma rede de significados que permitem ao indivíduo se *identificar* com certas figurações da sua nacionalidade. Obviamente, tais sentidos nacionais podem ser historicizados através dos conteúdos das estórias oficiais atreladas às memórias da pátria, que influenciam as imagens formadas num presente político-social. De forma mais resumida, diria que o poder simbólico⁶ de uma nação é negociado dentro da sua cultura nacional através de uma narrativa pautada por significados culturais e por um foco de identificação sustentado num sistema de representação – pretensamente unificado. Quando me refiro à suposta unicidade nacional, é necessário que fique clara uma premissa básica que desestabiliza tal hegemonia identitária: as nações, na sua esmagadora maioria, são originadas de culturas diferenciadas – separadas geograficamente⁷ e simbolicamente – por um extenso período de guerras até galgarem uma unificação.

⁴Ver: SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁵O crítico Stuart Hall afirma cabalmente que na Europa Ocidental não existe qualquer nação formada por apenas um único povo, uma única cultura ou etnia, pois “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”. HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora; 1999, p. 62.

⁶Tal conceituação está vinculada à perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, que define o poder simbólico da seguinte forma: “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular do **mun**do social) (...)”. (grifo meu). BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p.9.

⁷Não podemos esquecer o clássico exemplo da formação do reino britânico, quando foi estudada a marcante presença das culturas céltica, romana, saxônica, viking e normanda.

As identidades nacionais, portanto, são incapazes de subjugar e apagar a complexa rede de *diferenças* manifestada por inúmeros discursos que se situam em uma relativa posição de “marginalidade”. Apesar de todo um passado crítico de silenciamento das diferenças culturais, os “outros” significados, que não são os institucionalizados, sempre estão presentes no interior da cultura nacional através de suas representações perturbadoras da identidade nacional. Desta forma, as identidades nacionais talvez não sejam tão imutáveis e estáveis como tradicionalmente se propunha, mas, sim, resultado das transitórias⁸ negociações de sentido que constituem um processo de identificação pautado por uma pluralidade de *diferenças*. Dentro dessa releitura dos significados culturais, as identidades nacionais podem ser estudadas como produto de um espaço de fronteira onde se discutem as diferenças através de uma relação híbrida de sentidos, pautada por um entre-lugar discursivo. Pensar a identidade em terras brasileiras, num momento pós-colônia, nos leva a refletir sobre a possibilidade de uma diferença que não seja compatível com as idéias da universalidade⁹ humana concreta e da sociedade igualitária secular, pois aquele evolucionismo primitivista de resgate do “selvagem” da natureza e de exaltação do outro “civilizado” está abalado por uma nova conjuntura social diferenciada daquela da Metrópole-Colônia. Na efetivação desse ensaio, que não se restringe ao aporte pós-colonial, recorro ao suporte teórico de um discurso antropológico pautado pela relativização dos sujeitos sociais e pela construção de uma crítica contundente a uma ideologia universalizante. O exercício de tal relativismo antropológico representa a implantação de um poderoso instrumento de crítica cultural que avalia as desigualdades sócio-econômicas e problematiza os tradicionais padrões de normalidade aceitos pela comunidade. Este viés crítico introduz uma reflexão política sobre o modo de *relativizar* as identidades nacionais, demonstra a impossibilidade da formação de uma análise da diversidade nacional alienada de uma perspectiva antropológica, pois tal teoria está organizada através de uma leitura das representações simbólicas como uma relação entre o símbolo e o que ele simboliza – uma função significativa aberta e contingente constituída por traços de indeterminação e pluralidade.

Essas narrativas, recolhidas nas duas últimas décadas do século XX e na primeira década do século XXI, tecem uma gama diegética e imagética que comprovam como as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e

⁸O pensador Boaventura de Sousa Santos tematiza, em diferentes momentos da sua obra crítica, tal aspecto do funcionamento das identidades na modernidade e afirma com muita propriedade que “as identidades são, pois identificações **em curso**”. SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira. In: Tempo Social. São Paulo. Volume 5, n. 1-2, Novembro de 1994; p. 31.

⁹Quando trabalhamos com o pressuposto da impossibilidade de uma identidade humana universal, estamos perante uma discussão **antropológica** que, de um lado, utiliza a idéia da unidade do gênero humano e, de outro, a concepção da **multiplicidade das culturas**.

transformadas no interior da *representação*. Ao reler uma brasilidade na contemporaneidade, essas manifestações culturais se inscrevem numa identidade fragmentada na qual uma celebração móvel possibilita ultrapassar e redesenhar uma geografia política e cultural. Esses novos protagonistas, articulados da ponta de um revólver carioca às lágrimas de um imigrante da Galícia, deflagram deslizamentos que permitem a erosão de uma identidade mestra que não esteja em sintonia com os descentramentos de um Eu suplementado por um Outro.

Como a unidirecionalidade das concepções fixas e sedentárias despertam sérias desconfiças, a ênfase do debate teórico passa a ser situada numa identidade heterogênea submetida às clivagens de toda ordem. Antes de explicitar os meus principais pressupostos teóricos, cabe, agora, uma rápida descrição das narrativas que compõem o meu *corpus* literário e fílmico. De princípio, vou me remeter aos romances *A República dos Sonhos*, *Cidade de Deus e Cabeça a Prêmio*. O romance *A República dos Sonhos*, de Nélide Piñon, publicado em 1984, reflete os incontáveis cruzamentos e descaminhos de um povo brasileiro, perdido nos seus desejos-ânsias de justiça, trabalho, igualdade. Mas esses sonhos brasileiros também são os sonhos dos Outros, pois, ao se desenrolar a narrativa, fica evidente a presença de *outras* identidades imigrantes e diaspóricas (seja em personagens asiáticos, seja em personagens europeus). Fardo onírico, o Brasil comporta-se como terra de encontros e travessias entre histórias venturosas e deslocamentos trágicos. Como uma grande colcha de retalhos o romance desnuda uma história social brasileira atravessada pela oscilação intercambiante de múltiplos segmentos identitários e culturais. Através da personagem *Breta*, consolida-se a imagem de uma mulher brasileira que desconstrói as cristalizações patriarcais e burguesas. No interior da família *Madruça*, essa personagem reorienta um espaço de luta identitária que em muito se assemelha às conquistas das mulheres na contemporaneidade nacional. Há que se atentar também para as questões de raça na obra de Nélide Piñon. A personagem *Odete*, empregada da família *Madruça*, é uma afro-brasileira que preserva as tradições dos seus antepassados afros. Entretanto, *Eulália* e *Madruça*, imigrantes da Galícia, têm um juízo estereotipado e eurocêntrico em relação a este Outro não-branco: “Ainda no início, o ativo cheiro das axilas de Odete forçava Madruça a abandonar a mesa quando a tinha por perto. E, por tal incômodo, quis dispensá-la”. A personagem *Eulália* presentifica um desejo de dominação e “domesticação” da raça negra, e, em última instância, do Brasil mestiço, híbrido, plural. Na contramão, *Breta* revela sentimentos pontuados por uma respeito à alteridade afro no tocante à constituição étnica nacional: “Breta veio-lhe ao encontro insuflando-a a crer que se não fora a presença africana entre nós, seríamos hoje irremediavelmente déspotas e sanguinários”. Além disso, *Breta* é a personagem que será revolucionária não somente na família *Madruça*, pois, como ativista de esquerda, irá se engajar na luta de milhões de pessoas contra a ditadura militar e contra o AI-5. Já a

personagem *Esperança*, filha de Madruga e Eulália, corporifica um processo-de-aprendizagem quanto à sua própria consciência de condição de mulher em oposição às castrações impostas pela sociedade. Nesse quadro familiar, *Tobias*, filho mais novo, incorpora um forte discurso quanto à problemática da reforma agrária, da exclusão social, e da opressão das minorias no Brasil pós-68. Em termos narrativos, o romance relega, luckacsianamente, as personagens históricas a papéis secundários. Assim, esses intertextos em relação à Historiografia instauram um posicionamento crítico no que se refere à História Oficial da nação. Emerge, isso, sim, uma narrativa como grande metáfora da nação brasileira, voltada para as posições-de-sujeito marcadas pela margem social e pela outridade. A História do Brasil passa a ser entendida como a História de vários Sonhos – sonhados em plurais versões e traduções.

Já na ponta dos dedos de Paulo Lins escorrem as tintas de uma *Cidade* à sombra das edílicas topografias da capital carioca. O romance *Cidade de Deus*, publicado em 1997, registra, quase que sob o timbre da etnografia, uma viagem através de um escopo étnico/racial/lingüístico situado nas experiências e emoções caóticas de uma comunidade marginalizada. Há que se destacar que o próprio escritor se apresenta numa condição de completa inserção quanto aos dramas e celebrações daquele mosaico humano: antigo morador da Cidade de Deus, Paulo Lins tem a vivência subjetiva do olho no olho, do calor da hora das palavras trocadas, dos matizes sígnicos nessas conexões de alteridade. Assim sendo, busco analisar esse texto como um dos primeiros romances etnográficos na literatura brasileira que se encontra pautado por um feixe de memórias pueris do escritor [ou, até mesmo, biográfico ou autobiográfico]. Parto de uma premissa narratológica e epistêmica: um dos grandes méritos dessa obra reside na construção de uma detalhada pesquisa etnográfica que não busca convencer o leitor de que a sua narrativa se mostra amalgamada ao plano do real – do factual histórico, da verdade positivista, do relato determinista. Ao intercambiar etnografia e matéria lírica, o escritor ilumina uma imaginário *periférico* e violento, assombrosamente verossímil, que é permeado pela saga anti-épica de uma guerra urbana. A partir dessa perspectiva de focalização narrativa, não interessa mais qual das histórias foi inventada e qual foi recolhida nos dolorosos depoimentos gravados durante anos de pesquisa. Entre personagens reais e nomes fictícios, nesse acidentado relevo identitário, diversas vozes, em trágica dissonância, reconstroem múltiplas vidas e significados olvidados no interior de uma cultura dominante. Parece, agora, difícil continuar *fazendo-se cegar* perante aqueles trezentos mil moradores. Afinal, tudo havia sido iniciado no já distante ano de 1966 quando uma leva de favelados foi transferida precariamente devido às inundações nos morros cariocas. Ali, no bairro Cidade de Deus, lugar imêmore e distante, ergue-se uma comunidade assolada pelo medo, pela injustiça, pela alegria, pela não-trégua, pela fúria

bacântica. Neste romance, então, o personagem é uma população inteira que busca um tênue equilíbrio entre a sobrevivência sobrepujada e o cotidiano ritmado pelos calibres 38. Nas bordas do Rio de Janeiro, nas bordas da nação brasileira, ouvem-se, finalmente, as ânsias e valores de um grupo minoritário em contraste em relação àquela identidade branca, masculina, hegemônica.

Na primeira década do século XXI, *Cabeça a Prêmio*, de Marçal Aquino, publicado em 2003, evidencia uma narrativa policial que não se restringe às formas narratológicas desse tipo de literatura, pois, inegavelmente, percebe-se uma escrita arrojada que em muito se assemelha a uma literatura *tout court*. Esse escritor brasileiro contemporâneo investe num rompimento quanto aos marcos do gênero policial, no tocante ao retratamento de um Brasil bárbaro e profundo, submerso numa malha de paixões e desesperos humanos. A nervosa e inquieta narrativa de Aquino não se resume à descrição de uma realidade *pulp* de matadores e vítimas trucidadas. Há, isso sim, um timbre narrativo cru e direto que combina uma estrutura narrativa complexa e descontínua, repleta de avanços, de elipses vertiginosas, de intensos deslocamentos geográficos. Ao introduzir ambientes e personagens, o romance pontua um matiz textual presente nos *tough writers* norte-americanos – Raymond Chandler, James M. Cain, Dashiell Hammett. Quanto à sua concisão narrativa, alinhada à escrita de Hemingway, ressaltam também os influxos do cinema no exercício da produção de diálogos ágeis que rechaçam qualquer tipo de floreio beletrista e ornamental. Na sua estrutura temporal, *Cabeça a Prêmio* se encontra descentrado em dois tempos distintos nos quais se deslocam cinematográficos *flashforwards* e *flashbacks*. Num desses tempos, dois matadores profissionais, *Albano* e *Brito*, planejam uma tocaia para arrebatam a vítima em questão. Já no outro *lôcus* temporal um piloto tem uma relação amorosa secreta com a filha do fazendeiro-trafficante que o emprega. Como nos *scripts* narrativos policiais, ao final da trama, todas as trajetórias-de-existência se entrecruzam. De uma forma ou de outra, todos os personagens têm a *cabeça a prêmio* num Brasil atravessado por identidades em travessia e constante recriação.

Nessa primeira década do século XXI, quanto à produção fílmica nacional, volto a minha atenção para um momento de intensa produção documentarista que conquistou espaço nos principais festivais de Cinema e nas diferentes salas de exibição. Cristalizando um mercado de distribuição e legitimação, tal cultura do documentário começa a fixar um espaço de criação antes alijado de um escopo mercadológico eficiente de larga escala. As próprias Redes de TV, públicas e privadas, ensaiam um novo fôlego ao estabelecer várias parcerias no que se refere aos projetos não-ficcionais. Dessa maneira, essa revalorização do documentário passa a dialogar com uma tradicional resistência acadêmica no tocante à aceitação das virtudes estilísticas e narrativas no campo documental. Esta maior abertura

acaba sendo correspondida pelo público, pois as bilheterias comprovam que nunca se viu tanto documentário como nos últimos anos. Como uma sede contemporânea pelo *real*, reproduzem-se as narrativas *em primeira pessoa* num verdadeiro *boom* documental e híbrido marcado por uma vontade de reinterpretar a nossa identidade nacional de forma mais instável, mais hostil, mais insegura. Aqui, para exemplificar esse período documental pungente, cito dois realizadores, um brasileiro e outro estadunidense, que simbolizam essa fantástica retomada estética, política, narrativa: Eduardo Coutinho e Michael Moore. Nas suas diferentes instâncias de atuação e criação, esses documentaristas realizaram filmes que, sobretudo, obtiveram uma legitimidade pública que em muito excede as esferas meramente cinematográficas. Cabe lembrar que o cinema nasce através do documentário, afinal, os próprios irmãos Lumière foram pioneiros de um gênero não-ficcional. E quanto ao Cinema Nacional [pós-desmanche *Collor*] é preciso que se faça uma observação em relação às suas duas produções mais exultantes: *Central do Brasil*, de Walter Salles, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles. Esses dois belíssimos filmes se originaram de duas produções documentaristas¹⁰ que monitoraram uma força-motriz de releitura de uma identidade nacional tingida por significados subalternos em deslocamento. Nesse sentido, mais do que estudar as inter-relações entre cinema ficcional e o documentário nacional, interessa-me, nesse ensaio, avaliar como essa nova safra documentarista representa uma brasilidade numa contemporaneidade inflacionada por imagens de naturezas distintas. Para tanto, volto-me para um *corpus* de sete documentários brasileiros realizados nesses primeiros cinco anos da primeira década do século XXI: *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, produzido em 2000; *Ônibus 174*, de José Padilha e Felipe Lacerda, produzido em 2002; *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, produzido em 2002; *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, produzido em 2003; *Justiça*, de Maria Augusta Ramos, produzido em 2004; *O Cárcere e a Rua*, de Liliana Sulzbach, produzido em 2004; *Peões*, de Eduardo Coutinho, produzido em 2004.

Balizado pela desarticulação estabelecida pelo quadro teórico pós-colonial, procuro mapear as possíveis respostas para indagações fulcrais quanto aos descentramentos nas paisagens culturais de classe, raça, gênero, nacionalidade: como podemos pensar a questão nacional frente a um legado de exclusão e esquecimento? Como se coloca hoje o conceito de pertencimento nacional? Quem são os sujeitos dessa nação? Esses se caracterizam como questionamentos-chave a partir dos quais constituem as minhas estratégias de leitura para revisitar essas últimas três décadas de discussão cultural quanto à suposta unicidade de um

¹⁰ *Central do Brasil* tem sua inspiração num documentário de 20 minutos, chamado *Socorro nobre*. Já *Cidade de Deus* foi concebido também a partir do documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles.

sujeito universal e homogêneo pressuposto da identidade do estado-nação. Ou seja, daí depreende-se a hipótese que fomenta a presente investida epistêmica: o espaço narrativo pode ser visto como um lugar marcado pela produção de subjetividades incompatíveis com a noção de sujeito definido pelos *scripts* de gênero, raça e classe, legitimados pela História Oficial da nação. No âmbito desse referencial teórico, busco evidenciar, através da análise das estratégias narrativas presentes nos objetos escolhidos, como o tradicional conceito de nação, pautado na concepção do sujeito branco, masculino, dominador, é desestabilizado pelas rachaduras na representação de um espaço nacional, concebido pelo signo da diferença de uma alteridade subalterna.

A partir dessa ênfase na representação do sujeito, no caso, personagem à margem de uma estratificação social-econômica brasileira, problematizo como se tecem as afiliações discursivas e identitárias no tocante às essencializações psíquicas e políticas numa cultura dominante. Nesse sentido, parto da premissa que estas narrativas literárias e fílmicas se comportam, sobretudo, como formas liminares de representação social que garantem um redimensionamento das práticas políticas vinculadas à cultura nacional. Persigo, por decorrência, uma problematização do constante flerte sócio-político entre o radicalismo nacionalista, o racismo e fascismo xenófobo. Na medida em que as forças de totalização são debatidas, objetivo, através do arcabouço pós-colonial, tornar visível a desestabilização de certos preceitos ultranacionalistas pautados pela busca de uma dada *essência* nacional. Nos dois campos narrativos, um literário e outro fílmico, procuro operacionalizar pressupostos teórico-críticos que estejam atentos à superfície híbrida de uma identidade nacional não mais enrijecida pelas fronteiras do essencial/exótico, do nativo/estrangeiro, do natural/esquizóide, do centro/periferia. Daí a escolha de um *corpus* que aponta para confluências identitárias inscritas num contracânone em dissonância com os emblemas naturalizados de uma cultura nacional. Afinal, dentre esse manancial diegético e imagético, pretendo voltar a minha análise para uma erosão interna suplementada através de uma política representacional que se mostra aberta ao reconhecimento de outros sujeitos. Antes de trivializar uma versão celebratória das diferenças, procuro avaliar a *mobilidade* e a *não-fixidez* da migrância das narrativas sociais e culturais que fornecem imagens, cenários, símbolos e histórias, representativos do sentimento imaginário de realidade compartilhada e coexistente. E pensar uma identidade nacional também vivenciada na sucessão de imagens e saberes não-dominantes é fundamental para que se possa admitir uma brasilidade urdida por seus Outros: Outros sujeitos, Outros valores, Outros conhecimentos.

A partir do momento que se analisa a marcação da diferença enquanto elemento-chave no mecanismo de construção da identidade, a fixidez dos sistemas simbólicos acaba caindo em descrédito devido à exposição da contingência de uma identidade nacional minada

pelos múltiplos fóruns de debates de pertencimentos locais, globais, pessoais, sexuais. Quanto mais se procurar elementos *inerentes* a uma nacionalidade, mais se fortalecerá o retorno dos significados obscurecidos pela pecha da não-autenticidade e da não-essencialidade. A crítica pós-colonial elabora um contradiscurso daqueles que foram objeto da dominação colonial através de uma teorização da cultura como lugar, por excelência, da resistência aos discursos hegemônicos. A escrita passa a ser entendida como um complexo processo de filiações discursivas entre as instituições da sociedade e os mecanismos de saber/poder, e, para o desenvolvimento de tal enfoque, promove-se um deslocamento no objeto de análise, do estético para o político, em um estudo sistemático das representações culturais subversivas descentradas da presença colonizadora. Os pensadores, inseridos nesse viés pós-colonial, propõem uma crítica radical da forma político-cultural imposta pelo sistema colonial. Por consequência, o discurso crítico, que propaga este repensar o nacional, trabalha com uma nova conceituação de nação como um espaço no qual se organizam as diferenças culturais. Trata-se de um dismantelamento da concepção totalizadora de cultura nacional, vinculada à fixidez espacial da noção de nação-estado, a partir dos fluxos transnacionais (movimentos migratórios e diaspóricos) que deslocam as fronteiras identitárias da nação e da emergência de culturas locais articuladoras de novos sujeitos pela perspectiva da diferença de raça, gênero e classe. O nacional, portanto, passa a ser caracterizado como um espaço permeado por identidades e alteridades, representações ambivalentes desestabilizadoras da lógica binária eu X outro, que se entrecruzam na formação de afiliações múltiplas e não-lineares. Dentro da construção desta nova epistemologia crítica, ressalta-se a obra *O Local da Cultura*¹¹, de Homi K. Bhabha, publicado pela primeira vez em 1994, em Londres, que reúne ensaios produzidos entre 1985 e 1992. Esses trabalhos seminais apresentam uma pungente reflexão sobre as identidades contemporâneas e constituem o esforço mais sistemático de definição do projeto pós-colonial na área da teoria literária. O principal mote analítico seguido por Bhabha é a caracterização de um sujeito colonial que ultrapassa os limites da mera textualidade.

O sujeito colonial, desta forma, está envolto por uma incerteza que atesta a sua própria existência no corpo de uma identidade concebida nunca como produto acabado e sempre como um processo problemático de acesso a uma imagem de totalidade. A imagem passa a ser uma ilusão de presença e um signo da ausência e da perda, pois uma economia do suplemento demonstra como um Eu se forma pelos traços de um Outro. Entretanto, Bhabha descreve os procedimentos de instauração de um mito de origem resultante de uma recusa opulenta da alteridade no papel da construção da identidade. Esta mitificação instaura

¹¹BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

a fantasia de um sujeito puro/monológico libertado das fissuras da diferença presentificada no interior das referências identitárias. O crítico indo-britânico situa a influência perturbadora da literatura na sua faculdade de revelar aquilo que não pode ser nomeado, afinal, a obra literária, ao falar do inominado, obriga a uma revisão dos juízos éticos. No ensaio referente ao ideário de Franz Fanon, Bhabha expõe a sua crítica ao dualismo binário que suporta um sistema valorativo tradicionalmente incorporado pelas obras tradicionais de reflexão sobre cânone literário. O processo da construção da identidade, por sua vez, não se resume à conceituação de uma identidade absoluta e pré-existente, mas, contrariamente, refere-se à formação de uma “imagem” e ao desejo de uma referência identitária. Esse processo de projeção é desencadeado por uma necessidade de existir para um Outro através de uma constante relação diferencial: o retorno de uma imagem de identidade marcada pelo traço de duplicidade do lugar do Outro. A negação psíquica, percebida nestas atitudes fundacionais, presentificam uma reativação da fantasia original em torno da ansiedade da castração e da percepção da diferença sexual: um jogo simultâneo entre a metáfora (substituição) e a metonímia (acusação de uma lacuna), possibilitando o acesso a uma espécie ambígua de identidade. A crítica de Bhabha também problematiza a passagem do psíquico ao político, relacionando o processo psíquico com a construção ambígua e conflitante da identidade na situação colonial, pois essa correlação desenvolve as posições discursivas dos sujeitos coloniais e introduz as estratégias de supremacia do discurso colonial. Os mecanismos de exclusão do discurso colonial estão sustentados por um aparato de reconhecimento e recusa de diferenças raciais/culturais/históricas, ou seja, essa formação discursiva justifica e autoriza procedimento de ocupação/inação por meio da criação de conhecimentos estereotipados e maniqueístas sobre o colonizador e o colonizado. O discurso estereotipificado caracteriza-se como uma forma de representação que rejeita a alteridade e nega o intercâmbio da diferença como um diálogo entre um Eu e um Outro. A autoridade desse discurso se encontra permeada por uma duplicidade discriminatória (psíquica/discursiva), acarretando numa estratégia de individualização e marginalização vinculada a um estereótipo colonial. Desse modo, a crítica pós-colonial inicia um estudo voltado para os autores diaspóricos marcados por histórias de desenraizamento e re-territorialização, situados num entre-lugar discursivo, que acabam rompendo com uma figuração una da nação através de descrição de um espaço de fronteira.

Dentro de uma releitura pós-colonial, o conceito de “fronteira” não é mais associado unicamente à demarcação dos limites coesos da nação moderna, pois também passa a ser repensado como uma liminaridade interna contenciosa que promove um lugar do qual “se fala

sobre – e se fala como – a minoria, o exilado, o marginal e o emergente”¹². E, nesse sentido, percebemos uma mudança no enfoque analítico: o conceito de *fronteira* que era apenas concebido em relação a um espaço “exterior”, agora, também se apresenta relacionado com a finitude interior do território nacional. Em conseqüência, podemos começar a pensar uma nação que se organiza através das diferenças existentes dentro do seu interior em visível oposição ao funcionamento daquela antiga lógica da exterioridade que se sustentava pela busca dos contrastes entre duas ou mais culturas. Dito de outra forma, esta releitura crítica do conceito de *fronteira*, de fato, procura desconstruir aquele signo da modernidade – a nação – que se encontrava pautado por um apagamento das diferenças culturais e por uma visão horizontal da sociedade. Daí a problematização, justamente, de um discurso nacional que se estruturava pela denominação de um *povo* em termos de um anonimato de indivíduos circunscritos à “horizontalidade espacial”¹³ de uma comunidade [supostamente] hegemônica. No fundo, o que perpassa a crítica de Homi K. Bhabha é o deslocamento do povo para os limites da narrativa da nação de maneira que se possa explorar as formas de identidade cultural e solidariedade política emergentes das temporalidades disjuntivas da cultura nacional:

essa é uma lição da história a ser aprendida com aqueles povos cujas histórias de marginalidade estão enredadas de forma mais profunda nas antinomias da lei e da ordem - os colonizados e as mulheres¹⁴.

Vista deste ângulo, a fronteira representa um lugar onde se articulam as diferenças culturais numa perspectiva de negação da naturalização da normalidade e da unicidade: um espaço não linear e descontínuo, que não coincide com a geografia. Seja nas pinceladas da pintora etíope-senegalesa-norte-americana, seja nas linhas dos postulados pós-coloniais, parece que uma indagação fica pintada e/ou escrita: será que o antigo conceito de fronteira contenciosa ainda resiste aos novos movimentos migratórios de desterritorialização? O reconhecimento das diferenças culturais/históricas, por sua vez, possibilita uma releitura dos processos de representação da nação através do signo da *diversidade* cultural, pois nenhuma cultura apresenta caráter unitário ou, simplesmente, dualístico no seu diálogo do eu com o outro. E como resultado deste redimensionamento, do ponto de vista conceitual e histórico, percebemos um rompimento com os discursos ideológicos da modernidade que buscavam uma normalidade hegemônica para o desenvolvimento irregular das histórias diferenciadas das raças, comunidades, povos. Dessa forma, a reformulação do conceito de nação é

¹²BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 211.

¹³BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 212.

¹⁴BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 214.

produzida através da revelação da diferença cultural marcada internamente no espaço nacional. A diferença cultural torna-se fundamental na rede de relações hierárquicas propostas pela classe dominante, pois modifica o cenário das representações sociais/literárias, reorientando o conhecimento pela perspectiva do Outro que resiste ao discurso centralizador. Sendo assim, nada mais coerente que a ameaça desencadeada por uma *diferença cultural* não seja mais problema de um outro povo, mas, sim, uma questão presente na pauta dos debates políticos atrelados à alteridade das narrativas marginais que permeiam o contexto interno de uma nação. É certo que se poderia, aqui, lembrar a presença marcante do pensamento de Franz Fanon na construção do conceito de *diferença cultural*. No plano de leitura pós-colonial, é sabido que as idéias de Fanon passam a enfocar o lugar do conhecimento do povo: aquela cultura nacional alicerçada por uma seqüência de formas estereotipadas, agora, está sendo abalada por um tempo presente [do povo] que introduz outras práticas representativas situadas numa “zona de instabilidade oculta”¹⁵. E, por conseqüência, o reconhecimento de tais expressões marginais desencadeia uma instabilidade de significação cultural que evidencia a impossibilidade de unificação e coesão das temporalidades múltiplas presentes na cultura nacional. Esses processos simbólicos plurais – o povo entre outros – afrontam, diretamente, os discursos políticos e literários que designam a nação nos moldes de uma unidade cultural. Não seria por menos, por sinal, que a totalidade da nação começaria a ser abalada frente o constante movimento *suplementar* de uma *outra* escrita [vozes antes não reconhecidas] que se encontra articulada em um espaço intermediário e entre tempo e lugares. Desse modo, estas narrativas marginais passam a conjugar a matéria nacional por intermédio da *diferença* e da não-unicidade cultural, o que acaba desestabilizando o elenco de significados pré-concebidos de uma identidade tida como hegemônica:

É desta incomensurabilidade em meio ao cotidiano que a nação fala a sua narrativa disjuntiva. Das margens da modernidade, nos extremos insuperáveis do contar histórias, encontramos a questão da **diferença cultural** como a perplexidade de viver, e escrever, a nação¹⁶.

Assim, a relativização da noção de *fronteira* e a reorganização do espaço do *povo* – processos discutidos anteriormente – estão diretamente ligadas à construção de um conceito de *diferença cultural* que transcenda o simples jogo de “polaridades e pluralidades no tempo homogêneo e vazio da comunidade nacional”¹⁷. Isto é, a diferença cultural passa a se realizar por intermédio de uma aglutinação de conhecimentos declinados numa série de significados

¹⁵BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 215.

¹⁶BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 227.

¹⁷BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 227.

articulados no bojo das estratégias político-culturais minoritárias que, de forma alguma, apresentam-se submissas a um discurso nacional de fundo totalizante. É preciso, nesse sentido, não esquecer que a diferença cultural não se caracteriza unicamente por uma interposição de conteúdos oposicionais permeados por um certo tipo de valor cultural, pois, num plano maior, também estamos diante de um processo de afirmação de outras formas de sentido e de identificação. Com o reconhecimento de uma diferença cultural interna, as identidades nacionais passam a serem analisadas como formas incompletas e abertas situadas dentro de um sistema de tradução cultural que se encontra minado pela pluralidade de saberes. Em suma, a formação de uma identidade nacional não pode ser mais associada a um processo monológico e homogêneo que desautorize o conhecimento dos signos de uma diferença cultural. Daí se justificar, amplamente, a leitura de uma nação que passa a se reorientar no rastro de uma série de identidades nacionais que se apresentam realizadas dentro de um plano simbólico e referencial de uma outridade [alteridade] negociada por uma gama de valores contrários àquele desejo de totalização. Estamos falando, portanto, de uma identidade nacional que carrega – no seu interior – a marca de uma diferença cultural que rasura a antiga fantasia acerca da suposta correlação existente entre a unicidade espacial e a unicidade cultural. Em outras palavras, Bhabha propõe uma análise da nação ocidental como um jogo de determinadas afiliações lingüísticas em torno de uma certa forma de viver a localidade da cultura:

uma forma de vida que é mais complexa que ‘comunidade’, mais simbólica que ‘sociedade’, mais conotativa que ‘país’, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o ‘sujeito’, mais psíquica do que a civilidade, mais **híbrida** na articulação de **diferenças** e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (grifo meu)¹⁸

A citação, necessariamente extensa, evidencia como se articula a releitura do conceito de nação moderna por intermédio de um questionamento sobre as estratégias complexas de identificação cultural e de interpretação discursiva que respondem em nome *do povo* de forma a construir sujeitos imanentes de um conjunto de narrativas sociais e literárias. Nessa ótica, a nacionalidade, enquanto construção cultural, passa a ser compreendida como uma forma de afiliação social e textual vinculada a uma certa dimensão temporal capacitada a inscrever as entidades políticas na matriz das fontes simbólicas de uma identidade nacional. De onde se vê, a nacionalidade estaria atrelada a uma produção cultural e a uma força política através

¹⁸BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p.199.

dos condicionamentos de uma estratégia narrativa que produziria um deslizamento constante em determinadas categorias - sexualidade, afiliação de classe, paranóia territorial ou diferença cultural no ato de escrever a nação. Esses deslocamentos permitiriam, inclusive, a problematização do caráter horizontal de um espaço e tempo nacional, pois as produções culturais que permeiam uma comunidade – metropolitana ou migrante – estão negociadas num certo tipo de duplicidade de escrita, norteadas por uma temporalidade de representação “que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada”¹⁹.

Desse modo, frente à disseminação de movimentos culturais descentralizados de uma unicidade simbólica, uma sociedade horizontal, organizada por um espaço homogêneo, passa a dispersar aquela antiga lógica racionalista e iluminista que estava discutida nos termos de uma soberania nacional e de um ideal universal. Assim, o espaço-nação está minado por uma série de temporalidades ambivalentes que desestabilizam as áreas de fronteira da modernidade, principalmente, quando falamos na percepção de um tempo disjuntivo que se encontra articulado num “saber dividido entre a racionalidade política e seu impasse, entre os fragmentos e retalhos de significação cultural e as certezas de uma pedagogia nacionalista”²⁰. Esse tipo de discurso de homogeneização e subtração - da diversidade, apenas uma identidade essencialmente nacional – se constituiu como um dos conceitos fundacionais da sociedade política da nação moderna, de forma que as representações de uma nacionalidade passaram a ser conjugadas numa constante *metafísica* da unidade: estaríamos, todos, no centro de um povo unitário, de um espaço territorial uniforme, de uma cultura traduzida por traços hegemônicos. Mas é justamente esse espaço do “povo” que irá motivar Bhabha a continuar a sua aguçada crítica. O povo, enquanto movimento narrativo duplo, seria resultado de um complexo mecanismo de “retórica de referência social” que desestabilizaria a rede de significação e interpelação discursiva. Ou seja: o conceito povo teria sido discutido como um tempo-duplo que se encontraria dividido, por um lado, numa “pedagogia nacionalista” baseada na busca de uma origem vinculada ao passado histórico, e, por outro, num discurso sustentado na leitura de *sujeitos* de um tempo presente da vida nacional. Assim pensada, a nação seria resultado da transformação de um conjunto de “retalhos” da vida cotidiana em uma série de signos pertencentes a uma cultura nacional coerente, pois o ato da performance narrativa estaria gerando um círculo crescente de sujeitos nacionais. Nesse sentido, essa narrativa da nação se encontra marcada por uma cisão entre uma temporalidade continuísta – inserida no pedagógico – e uma estratégia repetitiva – presente no performativo. Isto é, ao compor um mecanismo narrativo atravessado por tensões e ambivalências, o crítico indo-

¹⁹BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 201.

²⁰BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 202.

britânico passa a repensar o povo como um conhecimento que “assombra” a antiga unicidade da formação simbólica de uma autoridade nacional. Para melhor entendimento, deixemos que o crítico defina o espaço do povo com as suas próprias palavras:

O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional; ele representa o ténue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosas, desiguais, no interior de uma população ²¹.

Conforme tais conceituações, a nação - enquanto interpelação narrativa - procura organizar o povo num espaço histórico (pedagógico) passado, sem perder de vista uma performance enunciativa que se justifique como signo nacional do presente. Diz mais, ainda, o crítico, sobre a narrativa nacional, quando destaca o performativo na sua capacidade de introduzir uma temporalidade do entre-lugar que desarticula as polaridades fundacionais de um modelo de nação autogeradora em si mesma:

Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua auto-geração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagonicas e por locais *tensos de diferença cultural*²².

O trecho é significativo, por certo, no contexto do que se está a explorar: escrevendo-o na década de noventa, Bhabha elabora uma aguda crítica sobre a produção de um pensamento totalizador que foi matizado pela busca de uma unicidade absoluta de significações nacionais de forma a ignorar as diversas representações que emergem de uma diferença cultural atuante. Daí a dissemi-*nação* de outros signos nacionais – não aqueles institucionalizados – que orientam a cultura por intermédio do reconhecimento das diferenças e das fronteiras negociadas num campo de práticas e discursos em torno de uma coletividade contaminada por uma heterogeneidade e pluralidade identitária.

Esta breve contextualização da crítica pós-colonial aponta para um dos questionamentos propostos pelo descentramento pós-estruturalista que desestabiliza e vitima o conceito moderno de Nação: se o real é uma construção passageira das palavras ou dos significados, sempre oscilante e instável, em parte presente e em parte ausente, como pode haver qualquer verdade ou significação determinada?

²¹BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 207.

²²BHABHA, Homi K. *Idem, ibidem*, p. 209.

BIBLIOGRAFIA

Ficcional

PIÑON, Nélida. **A República dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AQUINO, Marçal. **Cabeça a Prêmio**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Teórica

ABDALA JÚNIOR, Benjamin [org]. **Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AHMAD, Aijaz. **Classes, Nations, Literatures**. London: Verso, 1992.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. London: Verso, 1983.

_____. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

BALIBAR, Etienne; WALLERSTEIN, Immanuel. **Race, Nation, Class: Ambiguous Identities**. New York: Verso, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **A Ilusão Vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BHABHA, Homi K. **Nation and Narration**. New York: Routledge, 1990.

_____. A questão do outro: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa de. **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture: Twentieth century ethnography, literature and Art**. London: Harvard University Press, 1988.

HALL, Stuart. Cultural studies: two paradigms. In: DIRKS, ELLEY and ORTNER (dirs.). **Culture, power, harmony**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SALES, Walter. O Documental Como Socorro Nobre da Ficção. **Cinemas** n.º 9. janeiro/fevereiro de 1998. pp. 23-24.

STAM, Robert. **Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture**. London: Duke University Press, 1997.

FILMOGRAFIA

Babilônia 2000. Rio de Janeiro, 2000. Direção de Eduardo Coutinho. Fotografia: Jacques Cheuiche, Daniel Coutinho, Eduardo Coutinho, Geraldo Pereira. Montagem: Jordana Berg.

Edifício Master. Rio de Janeiro, 2002. Direção de Eduardo Coutinho. Fotografia: Jacques Cheuiche. Montagem: Jordana Berg.

Ônibus 174. Rio de Janeiro, 2002. Direção de José Padilha e Felipe Lacerda. Fotografia: Cezar Moraes, Marcelo Duarte. Montagem: Felipe Lacerda.

O Prisioneiro da Grade de Ferro. São Paulo, 2003. Direção e Roteiro de Paulo Sacramento. Produção: Gustavo Steinberg. Fotografia: Aloysio Raulino. Edição: Idê Lacrete e Paulo Sacramento.

Justiça. Rio de Janeiro, 2004. Direção e Roteiro de Maria Augusta Ramos. Fotografia: Flávio Zangrandi. Montagem: Paola Vieira. Produção: Luis vidal, Niek Koppen, Jan de Ruiten, Renée van der Grinten.

O Cárcere e a Rua. Porto Alegre, 2004. Direção de Liliana Sulzbach. Roteiro: Liliana Sulzbach e Ângela K. Pires. Fotografia: Sadil Breda. Produção: Annette Bittencourt. **Peões.** São Paulo, 2004. Direção de Eduardo Coutinho. Fotografia: Jacques Cheuiche. Produção: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Edição: Jordana Berg.