

## “- É IRMÃO. A VIDA É DURA”: A BASTARDIA EM *DESALMA*, DE ANA PAULA MAIA.

Maria Fernanda GARBERO<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho é uma leitura das configurações de bastardia, a partir das personagens criadas pela autora brasileira Ana Paula Maia. Para tanto, pretendo pensar em alguns problemas que se traduzem no encontro dos bastardos com o outro, figura hipotética que se recria na cena de leitura como o desvelador de um embate hostil entre projeções identitárias e leis, logo, conduzindo à perspectiva de abandono operada pela mítica representação do que engendramos sobre a *pólis*, ora compreendida com espaço social de poder. Entre vinganças inscritas em assassinatos sob encomenda e mortes com assinatura, lemos também uma condição de anonimato daqueles aos quais são destinados o subsolo e os dejetos como espacialidades de resistência aos cenários de desabrigo e deslegitimação. Assim, é pela borda que transborda, expulsando de si a condição precária de um abrigo poroso à bastardia, que essas personagens encontram, na errância, na ameaça e no binômio “ataque-defesa”, as credenciais para (sobre)viver nessa bricolagem de enredos sociais e polaroides tarantinescas.

PALAVRAS-CHAVE: bastardia; hostilidade; deslegitimação; deslocamento; conflitos.

### O nascimento bastardo

*Se me der na veneta eu vou,  
Se me der na veneta eu mato,  
Se me der na veneta eu morro,  
E volto pra curtir ..*

“Revendo amigos”, Jards Macalé.

Quanto vale um matador de aluguel? Até quanto pagaríamos por um órgão traficado, num estado de desespero? Qual é o limite ético de que dispomos sobre a vida de um pedófilo, um estuprador, um infanticida? Moralismos à parte, quem nunca

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria literária, UFRRJ, Instituto Multidisciplinar, Faculdade de Letras, Departamento de Literaturas. Av. Governador Roberto Silveira, s/n, Moquetá. Nova Iguaçu. Rio de Janeiro. Brasil. E-mail: nandagarbero@gmail.com

pensou em matar alguém que atire a primeira pedra. E, entre o desejo e o ato, talvez o problema seja mais a ausência de coragem que o excesso de zelo à vida alheia. Enfim, entre conflitos éticos ou “medo de pecar”, sempre haverá alguém disposto ao “trabalho sujo dos outros”, a meter a mão na massa e atentar contra as cartilhas de catecismo, sem muito a perder porque, nesse jogo, resiste quem mais perdas coleciona, quem aprendeu a fazer da deslegitimidade sua condição de enfrentamento e precária identidade nas bordas da bastardia.

É dessa condição bastarda que parto para pensar na bricolagem de personagens posta em cena pela escritora Ana Paula Maia. Quem já leu alguns dos livros da autora sabe que, ao menos, um tiro de raspão levará dessa leitura. Incólume, ninguém sai. Numa mistura arriscada de referências aos *westerns* de Sergio Leone, e às violentas e absurdamente risíveis cenas que compõem os enredos de Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, Maia destina seu projeto literário à aposta nos brutos, aos que vagam entre a ilegalidade e a recriação de novas leis para os anulados socialmente. Com “ofícios” pouco caros à *pólis* da democracia, essas personagens ocupam os espaços vazios à manutenção de um estado de direito e bem estar. Assim, elas e seus trabalhos passam a existir dentro de uma demanda extraoficial que, sempre às escondidas, expõe a fragilidade sobre a qual se edificam as mínimas e míticas paisagens de ordem, progresso e, por que não, cidadania.

Entre parágrafos onde o riso se colide com o espanto, propondo quase uma leitura *pulp*-contemporânea do Teatro do Absurdo, a gargalhada emerge de uma violência grifada pelo flerte com o *nonsense*. Como na cinematografia de Quentin Tarantino, as personagens da autora nos questionam sobre nossos limites e fazem, de nosso riso, uma potente arma crítica aos nossos hábitos-preconceitos, ao que rejeitamos. É no sangue que “esguicha” do livro e da tela de cinema que, ao nos fazer fechar os olhos e não querer ver, a miséria social da qual somos parte nos atinge (ou tinge?), seja de raspão ou direto na cara, como nos muitos tiros em primeiro plano do diretor americano.

Como uma leitura em tradução da linhagem dos *westerns* aos quais Tarantino também se inscreve como legatário, temos em Maia o grifo periférico de muitos “cães de aluguel”<sup>2</sup> que, sem terno, gravata e maleta, brigam por trocados sujos e mal pagos nas escondidas rinhas de cachorros brasileiras. Nesse jogo, subúrbio e subsolo dividem

---

2 Referência ao filme *Cães de aluguel* (1992), de Quentin Tarantino, e ao livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), de Ana Paula Maia.

mais semelhanças que somente uma derivação prefixal: eles se transformam nas espacialidades hostis capazes de apartar e recriar outros sentidos de exílio.

Lançado em outubro de 2014 como “o novo folhetim virtual”, *Desalma*<sup>3</sup> é dividido em sete capítulos que, ao estilo brutal que marca a filiação ficcional de Maia, apresentam ao leitor a trajetória de Carnicara, um assassino de aluguel que em sua composição desvela o resgate de outras personagens de seus romances anteriores, marcando mais uma referência à bricolagem tarantinesca. Como num palimpsesto, vemos os nomes de outras produções retornarem à obra atual, seja como uma repetição capaz de construir uma personagem única e reiterativa, ou mesmo como sugestões às conexões que devem feitas por leitores e telespectadores que partilham (e se filiam) desses projetos e com eles formam certa comunidade afetiva.

Aderido à atualidade da potência das redes sociais e à linguagem dos blogs, o texto foi anunciado no site de mesmo nome, bem como na página de *Facebook* da autora, e os leitores deveriam acompanhar semanalmente a publicação de cada capítulo. A narrativa veio ao público em 15 de outubro de 2014, com a palavra “estreia”, em lugar de outra para marcar o início do projeto e, ao mesmo tempo, com a finalidade de demarcar o caráter folhetinesco, “noveleiro”, da entrega em partes. Com aproximadamente dois meses de duração, o livro permaneceu no ar por pouco tempo, sendo retirado para, naquele momento, ganhar um novo formato ou se misturar a outros projetos.

No entanto, por ter sido disponibilizado durante o percurso da “novela”, muitos leitores tiveram acesso e, embora longe das estantes das livrarias ou dos sites da autora, *Desalma* ganhou corpo, vida, e um grupo de personagens que traduz a bastardia como uma condição capaz de dar um espaço simbólico aos que parecem despejados de quaisquer margens, bordas ou mesmo cordas bambas. Como “okupas”, só que sem uma marca político-social definida de suas ocupações, os bastardos de Maia habitam a precariedade sem endereço certo. O lugar provém da ocasião dada pela brecha, pelo abrigo onde convergem a ilegalidade e a instabilidade, no qual galpões abandonados podem ambientar o refúgio, a cena de assassinato e/ou um “hospital” clandestino a seus cães de aluguel feridos.

Nesse folhetim, mais uma vez, estamos diante de um assassino cuja trágica história de vida se torna responsável por sua frieza; alguém que mata por encomenda e

---

3 A versão do texto presente neste artigo foi gentilmente cedida pela autora.

seleciona seus “trabalhos”, sem perder de vista a imagem de uma vingança palimpsêstica na execução de suas mortes. Carnicara, outrora Chico, logo nos é apresentado como um hábil pistoleiro que acaba de dar fim a uma mulher que havia matado uma criança. A narrativa que conjuga *flashback* e *flashforward* coloca o leitor já num primeiro impasse ético e, para uma leitura ingênua dessas personagens, podemos até pensar em termos como vilão e mocinho, afinal, trata-se de uma morte vingada, não uma morte gratuita. Embora ambas sejam sublinhadas pela violência que o ato implica, as personagens em questão nos inquerem sobre a valência social entre a vida de um homicida e uma infanticida. E, nisso, Maia é implacável em seu jogo com os leitores: nós nos simpatizamos com a ficcionalização de Carnicara, inevitavelmente.

O processo de empatia com o capataz sanguinolento não para por aí. Durante os sete capítulos que integram *Desalma*, somos expostos à composição da personagem bastarda que, após ter perdido a família assassinada por bandidos em questões de disputas de terra, larga o curso superior e entra na criminalidade para lavar a honra de seus familiares mortos. À medida em que o enredo se desenvolve, compreendemos a passagem de Chico a Carnicara, e somos apresentados a Tio Luiz, personagem que, de certa forma, “adota” o pistoleiro, rebatizando-lhe com outro nome e outros códigos morais.

Sobre essa presença, cabe também refletir sobre algumas referências que compõem a bastardia, afinal nomear uma personagem como “tio” estabelece uma nova imagem familiar que surge da precariedade dos vínculos afetivos evidenciados nessa aposta de criação. Sem parentes, Chico e Tio Luiz redesenham uma irmandade para dar conta da vingança. Unidos pelo sangue das mortes que provocam, esses bastardos nos questionam sobre as possibilidades de experiências de alteridade, uma vez que as uniões que se dão entre eles sugerem uma aliança provocada pela perda, mas sem possibilidade alguma de restituição para além dos débitos. Nessa grande colcha de retalhos de Maia, entrevemos ainda a costura dos aparatos das máfias, reatualizada em muitos países, dentre eles o nosso, na composição das facções criminosas, com seus códigos de conduta, leis e, sobretudo, defesa do que se compreende sobre honra nesse panorama adverso.

Por outro lado, as personagens estão tão à deriva que nem sequer há uma organização capaz de legar a elas uma identidade que, forjada na ilegalidade, viabilize um mínimo e instável pertencimento. Elas estão sozinhas, soltas, genuinamente bastardas inglórias e presas a um passado insone responsável por sua condição rejeitada.

Assim, Tio Luiz e Chico participam desse encontro onde a vingança medeia perda e ausência, quase como numa versão masculino-brasileira da lendária Beatrix Kiddo, protagonizada pela atriz Uma Thurman, em *Kill Bill* (Tarantino, 2003). Logo, é dessa partilha de uma dor a ser vingada que ambos passam a atuar juntos para honrar seus mortos e os de quem tem a tragédia como credencial de entrada nesse cenário.

Após a apresentação da personagem que mata uma infanticida e dos motivos por que Chico se tornou Carnicera, o leitor vai sendo apresentado também à composição necessária a essa passagem do jovem que perdeu a família ao bastardo hábil em suas encomendas. Se, inicialmente, as mortes lhe são apresentadas como tradução de uma justiça que o estado não prevê, pois julgar ainda lhe parece pouco e a impunidade para uns ainda é bem maior que para outros, achar o bando e matar um por um é a sentença final de seu último apelo ao afeto. Porém, como dirá Tio Luiz, o ofício dá gosto e vicia: “Eu adoro matar desgraçados. É melhor que fumar maconha” (Maia, 2014:12).

A passagem identitária da personagem se desenlaça ao matar os assassinos de sua família, como uma puberdade ora lida por sua potencial metáfora na ilegalidade: a primeira morte ingressa Chico num novo código, ao qual será preciso suas próprias regras e reinvenções morais. Sua habilidade não decorre apenas de uma alma seca (como a personagem mesma se descreve e se postula à criminalidade). O trabalho encomendado tem que merecer o zelo do assassino, o qual friamente apresenta a seus mandantes algumas opções do que pode ou não ser feito, afinal, é também um trabalho de honra. Como na desfiguração da infanticida, apresentada rapidamente como jovem e bonita, o trato com estupradores também responderá ao desejo de vingança com assinatura. Com efeito, se não é possível engendrar uma identidade pela irmandade, pela agrupação em máfia ou facções, o reconhecimento se produz numa execução “eficiente” do ofício: o assassinato ou o castigo assinados, mas sem autoria, porque trabalho limpo não deixa rastro e é por isso que Carnicera não tem tempo nem para férias. Ele é bom no que faz.

No terceiro capítulo, ao ser contratado pelo pai de uma menina que fora estuprada por “quatro bastardos” (Maia, 2014:16), vemos a inscrição da vingança que, se não restitui a perda, ao menos rescreve com suas próprias regras os sentidos de honra e justiça, nesse cenário em que quem paga pelo crime também evidencia seu abandono:

- Entenda bem, senhor. Eu só mato, esquartejo ou capô. Se o senhor quiser a vingança olho por olho, nesse caso, o estupro dos rapazes, aí, é com outro

sujeito. Eu não faço isso. Enfiar cabo de vassoura no cu dos outros é demais pra mim.

- Entendo... mas eu gosto da ideia de capá-los.

- Eu acho perfeito em casos de estupro. É muita humilhação pro resto da vida. O que é um homem sem seu pau, não é verdade?

- Disse bem. Pro resto da vida. É isso então... quero que os quatro sejam capados.

- O senhor quer assistir? (Maia, 2014:17)

Contratado para dar um jeito nos meninos que, mesmo chamados de bastardos, têm pais e sobrenomes que lhes conferem a liberdade de uma inimizabilidade quase absoluta, Carnicera espetaculariza a violência, relativizando os valores que se atribuem a determinadas vidas em detrimento de outras. Assim, leitor e personagens transitam entre corpos sem membros, sem vida, contudo marcados por uma identidade que emerge da ausência de práticas de alteridade, do encontro com o outro. Com relação a isso, vale ressaltar que a sugestão precária de uma mínima empatia só se constrói entre os habitantes do subsolo, os ilegais, mais uma vez reiterando o caráter bastardo presente na espinha dorsal dessas personagens.

Absurdos e críticos, os enredos suportam um amálgama entre a gargalhada e o choro (sem que esse responda a relações com o temor que vemos emergir nas catarses provenientes da tragédia, por exemplo). Nas narrativas de Maia, como nos filmes de Tarantino, o outro é hostil e, nessa sintaxe, *com* equivale a *contra*, bem como a honra perde seu signo heroico para uma encenação de resistência brutal entre os que são odiados socialmente.

### **Em fuga, a deriva do bastardo: uma hipótese teórica.**

Em *Who sings the Nation-State?* ao discutirem sobre as fragilidades que abarcam o estado-nação, a partir de *As origens do totalitarismo*, de Hanna Arendt, Judith Butler e Gayatri Spivak propõem uma leitura dos refugiados, dos que precariamente transitam entre fugas, perdas e novas identidades numa condição de sem-estado. Ao dialogarem com o que Arendt considera a respeito das “minorias” nacionais, ou seja, no que está imbricado nos processos de expulsão, vigilância e intervenção por parte dos estados em relação a esses sujeitos, Butler e Spivak repensam sobre as condições dos

imigrantes nos Estados Unidos, bem como em certas formas de privação dos direitos que se converteram em táticas de guerra a longo prazo. (Butler; Spivak, 2007:52).

O livro é um jogo de entrevistas entre as duas teóricas, nas quais ouvimos os ecos dos pensamentos marxista e gramsciano, caros sobretudo a Spivak, bem como sobre a questão da performatividade na composição dos refugiados, discutida por Butler a partir dos enlaces com Austin e, unindo ambas as autoras, Jacques Derrida. Nessa arena, o trabalho aparece como uma fenda por onde ambas enxergam alguns problemas, uma vez que junto a marcadores como idade, raça, gênero e nacionalidade, o status laboral compõe os atributos viáveis à desqualificação para a cidadania e à conversão “qualificada ativamente” dos sujeitos em condição de “sem-estado”. Desse processo, derivam-se a perda de direitos e o apagamento, a começar, pois:

Tornam-se sem-estado a cumprir com certas categorias normativas. São produzidos como sem-estado ao mesmo tempo que são despojados de formas jurídicas de pertencimento. Trata-se de um modo de entender como alguém pode ser um sem-estado dentro do estado, como parecem ter bem claro aqueles que estão encarcerados, escravizados ou que residem e trabalham de maneira ilegal. De diferentes formas, todos estão significativamente confinados dentro da *pólis* como seu fora interiorizado. (Butler; Spivak, 2007:54)

Valho-me, então, da perspectiva derridiana para pensar em como esses problemas podem dialogar com as personagens de Maia. E, embora os bastardos de *Desalma* e das narrativas anteriores não evidenciem uma forçosa circunstância de exílio ou desterro, leio-os como os despojados de um tecido social que os aloca no subsolo. Logo, é da possibilidade de desfazer a fixidez do cenário onde Carnicara e Tio Luiz existem na precariedade que lemos a composição de um novo território nômade onde as personagens lutam contra sua própria aporia. Desta forma, vemos uma linha narrativa se construir junto ao percurso de Chico-Carnicara, indicando-nos a estranheza e a assimilação como vistos para esse ingresso clandestino.

Como alguém que aprende uma nova língua, as personagens de Maia tateiam por sentidos que se constroem com a experiência marcada no crime, na exclusão e na irredutível solidão que evidenciam com sua história de vida em abandono. Nessa desfiliação, a certeza de uma justiça que não se inscreve pelas leis da *pólis* define a bastardia que, diferente da orfandade, não garante nem mesmo tutela.

Voltando às teóricas, um pouco mais adiante, Butler e Spivak tocam nas estratégias discursivas que operam no campo do poder como fatores indissociáveis para a deslegitimação dos sem-estado. Nesse sentido, elas propõem um olhar à relação entre

essas vidas abandonadas e as leis que não deixam de regê-las, “a vida abandonada pode estar, inclusive, saturada juridicamente sem por isso gozar de direitos, como ocorre tanto com os prisioneiros como com os que vivem baixo uma ocupação” (Butler; Spivak, 2007:66).

Ora, e o que fazem as personagens de Maia (e de Tarantino, por exemplo) senão entenderem para si novas leis capazes de corrigir, a seu modo, um cenário onde todas se sentem rejeitadas pelo estado, pela *pólis*? As vinganças pessoais ganham um sentido que, como já mencionado, embora não restitua a ausência, ao menos reestabelece um código de honra às avessas a personagens desfiladas e, forçosamente, sem pertencimento. Com isso, elas evidenciam a violência que o poder opera sobre os que são apagados socialmente, os que não têm sobrenome ou pai conhecido. Elas recriam, a seu modo, o périplo inglório e vingativo de Caliban, personagem de *A Tempestade*, de William Shakespeare, que aprende a língua do dominador para poder insultá-lo e desvelar os horrores que formam parte dessa ocupação pelo poder, sem, contudo, alcançar a consciência para a sua liberdade.

O diálogo teórico com *Who sings the Nation-State* obviamente não para por aqui. Ademais de problematizarem sobre esses sujeitos produzidos pelas sociedades capitalistas, os sem-estado, Butler e Spivak discutem amplamente sobre os sentidos que se recriam e se performatizam na condição migrante, sobretudo no exemplo dos hinos nacionais, sua relação com a língua dos imigrantes e nas transformações que surgirão a partir da assimilação de determinados códigos de pertencimento por aqueles aos quais o direito de pertencer não é legitimado.

Por agora, penso mais detidamente nesse diálogo entre os sem-estado e os bastardos. Se não posso dizer que um implica o outro, pelo menos, como uma hipótese, posso questionar o que de um há no outro. Ou seja, também produzidos discursivamente por uma sociedade que os coloca no subsolo, mas que deles se vale para “o trabalho sujo” (como o escravo Caliban, outrora dono de sua terra, e sua relação com Próspero, o duque mago que lhe rouba o território), os bastardos vagam sem tutela, porém presos e conscientes de que há uma lei que se aplica contra eles. Assim, justiça e injustiça perdem a valência opositiva para se tornarem, para essas personagens, algo que só pode ser realizado a partir de um código que, retomo a língua estrangeira, é compreendido na experiência com aquele outro que o aponta em sua condição forasteira e estranha.

Entre hotéis de beira de estrada e fazendas abandonadas que servem de cenário para os crimes, Carnicera vagueia como num western de Sergio Leoni reatualizado por



Tarantino. Ele deambula, anda sem rumo à caça de novas mortes, à prática de seu ofício que, de vento em popa, não lhe permite as férias no Paraguai, lugar que, ao aparecer na narrativa, grifa a projeção da deslegitimação operada econômica e discursivamente com aqueles aos quais não vemos inscrita uma perspectiva de irmandade sul-americana, baseada no respeito e na valoração sociocultural. Nesse jogo, só o contrabando nos une e, preferencialmente, com a inscrição explícita da vantagem econômica de um *nós* sobre esse apartado *nosotros*.

Com efeito, é de imagens como o subsolo, a fronteira interdita e a terra dominada, que aprendemos a traficar identidades e reinventar o que nos (des)honra. Nesse encontro onde o *pulp* nos empresta sua composição residual, como um palimpsesto viável à leitura do que compreendemos como resto, a primeira escrita ressurgiu, trazendo à luz a necessidade de uma leitura social, através da ficção. É uma historiografia que se desvela em *pulp fiction*<sup>4</sup>, na qual os bastardos criados pelo desejo da *pólis* higienista resgatam a memória de homens e mulheres construídos narrativamente como sem-estado. Assim, os miseráveis de Maia também traduzem, ora com outros problemas, a xenofobia posta em cena por Tarantino em sua referência crítica à relação dos brancos norte-americanos com os mexicanos e com os negros, estes mais presentes em seus filmes recentes, como *Django Livre* (2012) e *Os oito odiados* (2015). Ou, ainda numa perspectiva de relação com o que a história coleciona como seu maior evento brutal, o genocídio de milhões de judeus pelo estado nazista, recuperado em *Bastardos Inglórios* (2009), como aposta numa vingança, ora sinonímica de empatia.

Tomadas as distâncias necessárias, não penso que tais eventos possam ser comparados de maneira equivalente. No entanto, acredito que, quando levados às telas do cinema e às páginas literárias, a ficção nos ajuda a ler com suas ferramentas os fatos de uma realidade hedionda, que só pode ser verossímil quando o *nonsense* está presente. Aqui, é pela capacidade de “dar forma ao informe”, como nos lembra Karlheinz Stierle sobre o primeiro ato de *figere*, palavra da qual provém etimologicamente o termo ficção, que a figura criada convoca a uma nova leitura, justamente por não ser mimética, questão também imbricada em sua compreensão conceitual. Assim, ao lermos os bastardos de Maia, não estamos diante de um assassino de aluguel ou de um traficante de órgãos, bem como nas ambientações recriadas por Tarantino com referências à Shoah ou às guerras estadunidenses. Essa *con-figuração* nos apresenta outros agentes, que trazem a realidade

---

4 Referência ao filme *Pulp Fiction*, de 1994, também de Quentin Tarantino.

como pano de fundo, servindo como uma potente imagem palimpséstica viável a novos questionamentos e pontos de vista, minimamente, menos iníquos.

Se é pela voz de Caliban que temos acesso às metonímias dos processos de colonização, logo, dominação e reconstrução de poder, e são pelos nossos olhos e pela nossa experiência como colonizados que compreendemos a violência de Próspero, a bastardia se desvela como uma criação *sine qua non* para a deslegitimação. Ao transformar o outro em ninguém, seja por sua língua, sua origem, sua cor ou outros tantos marcadores que socialmente são empregados de maneira ostensiva para o apagamento, a empatia não dá como uma construção a partir do encontro. O sujeito bastardo vive no confronto e seu ponto de partida já se inaugura com a desigualdade imposta às suas credenciais. Ficcionalizado ou real, ele mora numa casa em ruína que esconde uma violência antiga, todavia, nunca passada.

Para ensaiar uma breve conclusão às inevitáveis bricolagens que ao presente artigo fui agregando como pontos em diálogo, penso ainda no que isso poderá representar na Itália, país em que se compilarão as Atas do último V Simelp e nas quais figurará meu texto. Mais uma vez, volto ao duque de Milão traído por seu irmão e banido para uma ilha na companhia da filha: Próspero. É-me, no mínimo, curiosa a relação (antecipada às avessas) que a peça de Shakespeare trava com a história atual dos “bastardos” meridionais e seus “compatriotas” setentrionais, na cartografia social italiana. Longe de qualquer pretensão politológica ou mesmo de chegar a concluir algo a respeito, alinho-me distante e modestamente a um desejo de compreensão posto em projeto por Maia e Tarantino. E é da cidade em que o congresso foi realizado que partirei para localizar um novo ponto de vista sobre o espaço que, desde pequena, se inscreveu em minha filiação não-bastarda num país tropical, pós-colonial ou, como considera Spivak sobre panoramas afins, *neocolonial*.

### **All the bastards: uma conclusão “mal-parida”**

*Lecce, província de Salento, Puglia, sul da Itália. Outubro de 2015.*

*Nuie simmo venute a pere da luntano*

*Nuie simmo venute a pere p'abballà..*

“Pizzica / La calata dei napolitani al santuario de San Paolo in Galatina”

Situada lá na pontinha do salto da bota que desenha o mapa italiano, está a cidade que recebeu o V SIMELP (Simpósio Mundial da Língua Portuguesa), em outubro deste ano e, no muro de uma pracinha do centro histórico, onde entre uma mesa-redonda e uma conferência, eu tomava meu café, estava a frase pichada: *All* (algo rabiscado) *the bastards!* Em inglês, em letras de forma, pretas e com um marcado ponto de exclamação ao final.

Embora a possibilidade de a palavra riscada ser *cops*, ou seja, “polícia” em inglês, e isso se remeter às pichações que desde a década de setenta começaram a surgir na Inglaterra, o que nela me desloca é a tentativa de apagamento pelo exagero de um grafite sobre outro. Uma escrita que em riscos também se traduz com novos significados e imagens, tomando a potência da letra em forma de rasura para a recriação de sentidos. Como as bonecas russas, nas quais cada uma guarda uma menorzinha, inicialmente parecidas, mas com detalhes que as diferenciam entre si, a frase *All cops are bastards* acarreta múltiplas apropriações, que se variam entre grupos bastante heterogêneos insurgidos contra o que chamam de “sistema”, palavra ainda mais complicada e embutida de compreensões em tensão.

No Brasil, confesso que até hoje não vi em muro algum e, se não fosse um bom amigo italiano me contar sobre a relação que se estabeleceu entre a frase e os fatos que marcaram a reunião do G8, em julho de 2001 na cidade de Gênova, eu ficaria até agora achando que era só mais uma pichação num muro qualquer de um lugar a mais entre tantos outros pichados e com grafites rabiscados. Se eu não tivesse chegado à informação dos abusos cometidos pela polícia contra o grupo de manifestantes que se organizavam em protesto à cúpula dos “oito países mais poderosos do mundo” e ao assassinato do estudante Carlo Giuliani, talvez aqueles bastardos da frase permanecessem anônimos para mim por muito tempo. A questão é que a frase, depois dos crimes policiais contra os ativistas, ganhou os muros de várias cidades da Itália e se ressignificou nas páginas do livro *ACAB – All cops are bastards*, do jornalista Carlo Bonini, em 2009, e no cinema, como uma adaptação do mesmo livro, pelo diretor Stefano Sollima, em 2012.

Agora, mais que uma *matrioska*, penso na frase como colcha de retalho, em que um evento se costura ao outro e juntos mostram as violências da *pólis*, a repressão policial, o grifo do poder sobre a vida do outro, sobretudo sobre vidas que parecem à disposição de um regime que se instaura na coerção e se escreve sobre o apagamento. Sobre a rasura. Volto, então, ao “estado” de desconhecimento do termo ilegível para ler o que a palavra de origem desconhecida me propõe, afinal, nada mais sinônimo de bastardia

do que a imagem de uma palavra rabiscada. Finjamos que eu não saiba de nada. Recomeço como se fosse, a seguir, meu primeiro parágrafo e, mal parindo, nasce outro início.

### Trabalho de parto: renascimentos

Quem resolve adotar a bastardia em suas pesquisas não olha para uma coisa assim sem enxergar. Mais que uma simples pichação, aquela frase naquele muro reivindica alguns questionamentos dos quais não podemos nos furtar quando decidimos pisar nessa pontinha do salto e, sobretudo, caminhar com ele, afinal estou em Lecce, na Puglia! Entretanto, para um brasileiro desavisado, ou apenas de turismo, o que também confirma certo perambular desprezioso, *all the bastards* naquela paisagem bucólica só ganha sentido se os bastardos forem os outros, num possível *you* rasurado pela escrita que a subversão do picho traduz.

Fotografei o muro e, por vários momentos, revia a foto entre tantas outras, bastante díspares como costumam ser as fotos de uma viagem, e me perguntava se a tradução que melhor se adequava àquele contexto se conjugava com *somos*, inclusivo, ou *são*, logo, vocês, os outros, afinal, as guerras se travam entre *you* e *we*.



Corte dei Cicala, Lecce. Arquivo pessoal.

Entretanto, devo admitir que o italiano – ou ao menos essa língua criada que aprendemos como língua oficial também de um país engendrado num projeto de nação atroz e violento do século XIX – me é familiar e, pelo afeto e pela memória construída por aqueles que de lá emigraram sem, contudo, deixar de reivindicar um pertencimento, traduz um espaço simbólico onde muitas filiações me foram ofertadas, ainda que sem ter conhecido o longínquo “pai” do pai do meu avô que acabou morrendo brasileiro e sem papéis que viabilizem, hoje, uma “cidadania europeia” tão cobiçada pela classe média brasileira.

Divagações à parte, a Itália que eu quis aprender está em mim. E, num primeiro impacto, aqueles bastardos eram os outros, não o nós ao qual eu, mesmo sem visto, me filio. Por outro lado, dialogar com a bastardia implica a tentativa de uma prática na qual os bastardos parecem impossibilitados, ou melhor, sem repertório afetivo capaz de dar conta das negociações presentes na experiência da alteridade.

Embora a primeira tradução seja “Todos são bastardos”, sabendo um pouco sobre como se constituiu o estado-nação italiano e procurando ver as fendas que deflagram a fragilidade das relações históricas entre o norte e o sul, para mim, a frase ganha mais sentido quando inclui nessa bastardia o *nós*. Logo, *are* é somos. Mas quem somos? Somos os do sul versus os do norte? Somos os mafiosos da *Sacra Corona Unita*, máfia mais *low profile*, em comparação com a histórica e cinematográfica *Cosa Nostra*, siciliana, ou a *Camorra*, napolitana, ou ainda a temível e tentacular *Ndrangheta*, da região também meridional de Regio Calabria? Ainda: somos nós que nos tornamos, com o sangue e a violência, forjadas na bravura de Garibaldi, uma só nação e, pelas vias de uma discursividade nefasta, apagaram nossas línguas, transformando-as em dialetos e nos fizeram crer que não passamos de uma terra de mafiosos que atrasa o processo de crescimento dessa mítico-megalomaniaca pátria italiana? Somos as mulheres em transe que dançavam em Galatina, por causa da aranha capaz de desatar nossa teia-asfixia social? Ou somos os milhares de imigrantes africanos sobreviventes das tragédias em Lampedusa? Afinal, com qual “somos” a palavra rasurada pode escrever nossa empatia?

Nessa terra em que a figura da mãe se mostra sacroprofanada em todos os espaços e relações (basta ver a formação dos insultos na língua italiana. Grande parte envolve a relação familiar, principalmente a imagem materna), chamar-se bastardo ou nomear um outro como bastardo é, em certa medida, colocar em questão as relações de pertencimento que os cidadãos podem experienciar com esse lugar que precisa requisitar a heterogeneidade e a pluralidade linguística como mínimos restitutivos.

Se o bastardo nasce justamente de uma ausência de reconhecimento, dessa falta não tiramos a mãe. O bastardo nasce com o pai. A mãe sabe que o pariu, a despeito das circunstâncias, ele pode até ser abandonado após o parto, mas, literalmente, ele é um filho da mãe. Com efeito, ainda jogando com os sentidos que os progenitores legam às identidades, por mãe temos materno, logo temos tantas junções que se fazem dessa imagem, entre elas (e talvez a mais forte) a língua. No outro lado do campo, ou da trincheira, dependendo do ponto de vista, do pai temos a pátria, o estado, a *pólis*. O pai, querendo ou não, escreve a lei, sendo-a ou impondo.

1x0. Com mãe, com língua, sem pátria, sem lei. E, aqui, mais um entretanto: com uma língua duplamente cambiada e traduzida por seu valor maior: do italiano forjado no sonho fiorentino ao inglês, língua bárbara, língua tradutora do poder norte-americano e britânico, este último decisivo para a aglutinação dos estados, hoje, italianos do sul no processo de unificação do século XIX. Nesse conjunto, onde a língua suplantada se soma ao potente discurso de deslegitimação verticalmente operado no país, ser do sul é habitar uma margem na qual a migração ao norte reabilita uma identidade que, da sua irredutível condição de perda e amputação, se redesenha numa assimilação do discurso que há muitos anos corrobora o empobrecimento dos estados meridionais. Desfilados, os meridionais que embarcam rumo aos estados setentrionais, não só precisam apagar seus sotaques, como reinventar novos códigos de pertença, sabendo-se desde o primeiro desembarque que nunca serão legitimados como os do norte, “mais saxões” que os “latinos” do sul.

E, assim, como bem descreveu um outro italiano, reatualizando as ideias entre vida e política de Aristóteles até o conceito de vidas nuas, de Hanna Arendt, vemos com Agamben, de maneira muito mais aprofundada e bem tratada do que agora figura nessa conclusão em “fórceps de alívio”, o *homo sacer*, cuja anomia deflagra uma vida sem importância, ou melhor, ao qual os direitos são negados e a cidadania aparece sob constante rasura, assim como o sujeito rabiscado de “*all the bastards*”. Dessa elipse, se não identificamos o sujeito, a língua requisita para si o reconhecimento de uma maternidade também bastarda. Em inglês, a língua de Shakespeare, a língua que não é nossa, nem de Próspero e Caliban, nem dos salentinos ou daqueles turistas que por ocasião do V SIMELP chegaram a Lecce para falar em português, querendo (ou não) se comunicar, a frase jaz na pracinha: somos todos bastardos.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Agamben, Giorgio. 2004. O poder soberano e a vida nua: homo sacer. Barcarena: Editorial Presença.

Butler, Judith e Spivak, Gayatri. 2007. Who sings the Nation-State? Calcuta: Seagull Books.

Maia, Ana Paula. 2009. O trabalho sujo dos outros. Rio de Janeiro: Record.

\_\_\_\_\_. *Desalma*. Folhetim virtual, disponível no blogue da autora entre outubro de 2014 e janeiro de 2015. A versão utilizada é uma cópia do texto, em arquivo word 97, gentilmente cedida pela autora.

Shakespeare, Willian. A Tempestade. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Sierle, Karlheinz. A ficção. Tradução: Luiz Costa Lima. Organização: Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

Derrida, Jacques. 1998. Apories. Mourir – s’attendre aux “limites de la verité”. Paris: Éditions Galilée.

Aprile, Pino. 2010. Terroni. Milão: Piemme.

Spivak, Gayatri. 2010. Pode o subalterno falar? Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG.

