



“Misterioso reino”: *Fitzcarraldo*, feminismo e teoria pós-colonial

“*Mysterious realm*”: *Fitzcarraldo*, *feminism and postcolonial theory*

Carolina Correia dos Santos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Brasil

carolina.santos@uerj.br

<https://orcid.org/0000-0003-1810-2921>

Resumo: O artigo parte da discussão sobre a literatura comparada na obra de Gayatri Spivak (2003), *Death of a Discipline*, para elaborar um modo de leitura de perto tipicamente feminista e pós-colonial, motivado por saberes parciais e localizados e uma ativa relação com o texto lido. Uma vez formulado, este modo de leitura nos ajudará a recontar a história de *Fitzcarraldo*, filme de Werner Herzog, especialmente através da perspectiva dos índios que, resistentes ao contato com outros povos, surpreendentemente ajudam *Fitzcarraldo* a navegar e tornam-se indispensáveis na sua jornada. A junção dos conceitos transdisciplinares propostos pelo feminismo com a abordagem necessariamente política da teoria pós-colonial permite a este artigo criar e aprofundar-se no “reino misterioso” que Herzog menciona no diário escrito durante as filmagens.

Palavras-chave: literatura comparada; filosofia feminista; teoria pós-colonial; mímica colonial; *Fitzcarraldo*.

Abstract: This text draws on the discussion about Comparative Literature in *Death of a Discipline*, by Gayatri Spivak (2003), in order to elaborate a typical feminist and postcolonial close reading, motivated by partial and localized knowledge and by an active relationship with the text to be read. Once formulated, this way of reading will help us retell the story of *Fitzcarraldo*, Werner Herzog’s film, from the perspective of the indigenous people. Even though resistant to contact, the indigenous population surprisingly help *Fitzcarraldo* to navigate and become indispensable in his journey.

The articulation of transdisciplinary feminist concepts and the necessarily political postcolonial approach allows this essay to go deep into the “mysterious realm” Herzog mentions in his journals written during the filming.

Keywords: comparative literature; feminist philosophy; postcolonial theory; colonial mimicry, *Fitzcarraldo*.

Uma relação ativa

A literatura comparada é resultado da dispersão de intelectuais europeus perseguidos por regimes “totalitários”. Estudos Culturais e Pós-coloniais estão relacionadas ao aumento de 500 por cento de imigração asiática na esteira da reforma do Immigration Act de 1965 de Lyndon Johnson. Qualquer que seja nossa visão sobre o que fazemos, somos feitos pelas forças das pessoas que se movem ao redor o mundo. (SPIVAK, 2003, p. 3, tradução nossa).¹

O trecho acima é retirado de *Death of a Discipline*, escrito pela pensadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak a partir de palestras proferidas no ano 2000. O momento, fim do século XX, parecia demandar uma posição crítica dos intelectuais a respeito de uma nova agenda para a pesquisa sobre a literatura. Spivak (2003), em parte de *Death*, responde à “literatura-mundo”, formulada por Franco Moretti (2000).

Para construir uma nova *Weltliteratur*, Moretti (2000) toma emprestado o modelo teórico da escola do sistema-mundo da história econômica e sua premissa de que o mundo capitalista é “uno e desigual”. O mapa literário de Moretti mostra, assim, um centro, ou alguns centros produtores de modelos literários, e uma periferia, ou suas periferias, influenciadas pelos modelos originais. A literatura-mundo recorre à leitura de segunda mão, aos especialistas de cada país, uma vez que, no caso dos países da periferia, ele alega, o acervo ficcional e crítico não estaria facilmente à disposição do pesquisador do centro (Moretti é italiano e

¹ No original: “Comparative Literature was a result of European intellectuals fleeing ‘totalitarian’ regimes. Cultural and Postcolonial Studies relate to the 500 percent increase in Asian immigration in the wake of Lyndon Johnson’s reform of the Immigration Act of 1965. Whatever our view of what we do, we are made by the forces of people moving about the world.”.

dá aulas nos Estados Unidos). A ambição do projeto, segundo o próprio Moretti, exige a distância, cada vez maior, da leitura.²

Moretti, já sabemos, responde com uma provocação, a literatura *à distância*, ao *close reading*, um modo de leitura, diz ele, “teológico”, procedimento impossível de ser aplicado a todas as produções literárias que comporiam a literatura mundial. Com um projeto que visa esboçar o conhecimento dos “expedientes, temas e tropos – ou gêneros e sistemas” (MORETTI, 2000, p. 176) desenvolvidos mundialmente, a literatura-mundo deve confiar em leituras já feitas, em leitores *já* nacionalmente reconhecidos e, por isso e a partir daí relevantes internacionalmente. O método se alia a um discurso identificado com o poder através de um cânone inicialmente nacional e amplia seu escopo. Ao atingir o nível internacional, aquele discurso, tão vinculado à materialidade das suas condições de existência (à pós-escravidão e ao patriarcalismo, por exemplo, no Brasil), descontextualiza-se, e a literatura-mundo ganha ares de ciência geral e objetiva, categoria, afinal, à qual parece querer pertencer. Portanto, apesar da celebração de Moretti do tão desejado fim da noção de literatura nacional, a leitura de segunda mão não faz outro que reiterar uma forma determinada, localizada e canonizada de compreensão de uma produção literária *nacional*.

Se a leitura à distância como prática analítica fornece o material para descrições iconizadas – os mapas, as ondas e as árvores da literatura-mundo – das relações entre as literaturas nacionais, Spivak defende a prática rigorosa da leitura de perto, *close reading*, na língua original de uma obra literária. Uma descrição cartográfica, afirma Spivak, não deixa espaço para um por vir, para aquilo que não pode ser lido através dos mapas, aquilo que é produzido em línguas e em territórios não fáceis de acessar, obras subalternas.

Spivak é uma pensadora feminista, marxista, pós-colonial e desconstrucionista. Sendo indiana e trabalhando com grupos de excluídos da Bengala Ocidental rural, ela não ignora, como fica claro no seu mais famoso ensaio “Pode o subalterno falar?”, a divisão internacional do trabalho, mas isso, ao contrário do que propõe a literatura-mundo, a impulsiona

² As ideias esboçadas a respeito da metodologia de Moretti, neste e nos próximos parágrafos, foram por mim desenvolvidas também em outros contextos. Acredito, assim, que o paradigma da “literatura mundial” retomado e transformado em técnica pelo teórico italiano seja uma excelente instância de estudo das possíveis ambições e ideologias da disciplina da literatura comparada. Ver: SANTOS, C.C dos, 2020.

a uma prática de leitura crítica que perturba o quadro determinado pela análise histórico-econômica e política. No lugar de corroborar centros e periferias, além de leituras motivadas pela descrição assentada dos fluxos de criatividade (onde, quando e com quais características nascem os modelos que influenciarão o resto da produção literária), Spivak (2003) sugere o trabalho lento, porque também informado pelos estudos das ciências humanas, de leitura e de *reescrita* de obras criadas em circunstâncias e com motivos, talvez, improváveis. Um axioma de análise predefinido neste caso não tem nenhuma valia. Toda leitura “de perto” geraria uma nova escrita, uma combinação entre livre criação e verificabilidade,³ entre as ciências sociais e a literatura. Este seria o trabalho – sempre por fazer, uma vez que nenhuma reescrita é definitiva – do comparatista.

Na introdução a *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Spivak (2012) reforçaria minha leitura de *Death of a Discipline* evocando Antonio Gramsci, especialmente quando o pensador italiano sugere uma relação *ativa* entre o intelectual e o meio cultural que ele se propõe a modificar. No nosso modo de ver, essa relação é semelhante àquela que o comparatista deve buscar estabelecer com a obra em toda sua complexidade e com seus possíveis leitores.

Um vínculo ativo só acontece através do conhecimento do ambiente e da iniciativa que expõe o pensamento ao mundo. Neste sentido, explicaria Gramsci (2014), é a relação (entre o intelectual e o meio) que proporciona e estimula o trabalho intelectual. Trata-se de uma prática pedagógica generalizada: acontece não somente na relação entre mestre e aluno, mas em todo o tecido social. Por isso, Gramsci chega a afirmar que

a personalidade histórica de um filósofo individual é dada também pela relação ativa entre ele e o ambiente cultural que quer modificar, ambiente que é reativo ao filósofo, e forçando-o a uma contínua autocrítica, funciona como um “mestre”.⁴ (GRAMSCI, 2014, p. 1331)

³ Spivak (2003, p. 34) afirma: “If you push literary criticism to its logical end it becomes either absolute creative freedom ... or maximum verifiability (as in the case of legalistic ‘demonstrate by textual reference’ literary criticism). We must learn to let go, remember that it is the singular unverifiability of the literary from which we are attempting to discern collectivities.”

⁴ “La personalità storica di un filosofo individuale è data anche dal rapporto attivo tra lui e l’ambiente culturale che egli vuole modificare, ambiente che reagisce sul filosofo e, costringendolo a una continua autocritica, funziona da ‘maestro’”..

A ideia de uma “relação ativa” que definiria a personalidade histórica do filósofo é um conceito que deve ser aproximado de uma parte do pensamento feminista. Além da declarada proximidade entre a própria Spivak e Gramsci, me parece que a ênfase na relação une a reflexão de Gramsci (2014) àquelas de filósofas como Donna Haraway, Isabelle Stengers e, ainda, Hannah Arendt, para quem a relação com os outros (e a esfera pública) revela a capacidade humana de falar e agir (ARENDDT, 2004).

A afinidade – Gramsci ao lado do feminismo – pode parecer estranha à primeira vista, uma vez que o ativista italiano está pensando em modos efetivos de transformar a mentalidade popular a partir do marxismo. E o marxismo, como se sabe, foi alvo de críticas feministas que apontavam para aquilo que ele parecia obliterar: um abuso primordial, a exploração das mulheres que o patriarcado favorecia.

Gramsci (2014, p.1332, tradução nossa, grifo nosso) escreve – dispersamente – sobre uma filosofia que é pedagógica, que promove mudanças. Parte de seus escritos visam principalmente um filósofo “convicto de que sua personalidade não se limita ao próprio indivíduo físico, mas é uma *relação social ativa* de modificação do ambiente cultural”.⁵ A questão para Gramsci (2014) é aquela do intelectual orgânico. Haraway e Stengers, diferente de Spivak, não se filiam, pelo menos não abertamente, a Gramsci (2014). Contudo, me parece que o clamor dessas pensadoras pelo chamado conhecimento situado (*situated knowledge*) e a ênfase na relação informam a práxis da melhor teoria feminista contemporânea.

Haraway e Stengers dedicam muitos de seus textos à leitura do que a ciência produz como conhecimento. Uma parte significativa de seu questionamento tem a ver com a análise da objetividade científica. Enunciados científicos efetuados a partir de um sujeito neutro não identificado e abstrato não só foram apontados pelas cientistas feministas como sendo disfarçadamente masculinos, como, o que era mais grave, eles deixavam de gerar um conhecimento relevante derivado da afirmação de um olhar necessariamente individual, parcial e situado, ou, em outra palavra, relacional. O trabalho das cientistas e pensadoras feministas passa a ser, então, aquele de

⁵ “Filosofo convinto che la sua personalità non si limita al proprio individuo fisico, ma è un rapporto sociale attivo di modificazione dell’ambiente culturale”.

ter, simultaneamente, uma explicação da contingência histórica radical sobre todo conhecimento postulado e todos os sujeitos cognoscentes, uma prática crítica de reconhecimento de nossas próprias “tecnologias semióticas” para construção de sentido, e um compromisso a sério com explicações fiéis de um mundo “real”, um mundo que possa ser parcialmente compartilhado e amistoso em relação a projetos terrestres de liberdade finita, abundância material adequada, sofrimento reduzido e felicidade limitada. (HARAWAY, 1995, pp. 15-16)

Não existe em Haraway, Stengers ou Spivak, uma recusa à universalidade, mas sim a contestação de uma universalidade reduzida às demandas de um conhecimento positivista e hierárquico.

Por sua vez, o apelo a projetos coletivos e planetários é comum à prática feminista desde, pelo menos, Virginia Woolf. *A Room of One's Own*, neste sentido, termina por chamar todas as mulheres à escrita, ainda aquelas que vivem na pobreza:

[...] se enfrentarmos o facto, pois o facto, de que não há um braço a que nos apoiemos, mas que caminhamos sós e que a nossa relação é com o mundo da realidade, e não apenas com o mundo dos homens e das mulheres, chegará a oportunidade, e a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare receberá vida. [...] Mantenho que surgirá se nos esforçamos, e esse esforço, até na pobreza e obscuridade, é de um valor incalculável. (WOOLF, 1978, p. 132).

Spivak (2003) sugere que *A Room of One's Own* é um ensaio sobre coletividades de mulheres. A consciência suscitada pela leitura do ensaio de Woolf toma proporções ainda maiores quando deslocada ao ativismo político em favor da mulher. Para Spivak (2003, p. 46, tradução nossa), “o gênero sinaliza a possibilidade de abstração”⁶ e o poder de generalização não deve ser descartado, assim como não devem ser anuladas certas iniciativas internacionais. É nesse sentido que, talvez, possamos pensar que os esforços feministas também operam na direção da mudança do ambiente cultural em que está inserida a filósofa. Em resumo, a transformação proposta é local, mas acontece horizontalmente, atravessando diferentes contextos por meio da abstração que o gênero propõe. A personalidade da filósofa feminista “não se limita ao próprio indivíduo físico”,

⁶ “Gender signals de possibility of abstraction.”

como afirmava Gramsci (2014) sobre o intelectual orgânico, mas se manifesta como coletividade, respondendo a um determinado ambiente.

A Room of One's Own, assim, é também a resposta de Woolf (1978) ao clamor pelo ultrapassamento dos limites do indivíduo físico em direção a uma imaginável personalidade coletiva. Seu ensaio, impossível de ser contido pelas e nas disciplinas históricas e narrativas biográficas, derrama-se pela ficção, num compromisso muito semelhante àquele proposto por Spivak (2003) de uma escrita entre a verificabilidade e a criação. Woolf (1978, p. 16) convida sua plateia e leitoras – o texto baseia-se em duas palestras proferidas em 1928 – a deixar-se levar pela ficção: “sempre que um assunto é altamente controverso, não é de se esperar que se diga a verdade”. Nós que a lemos e as mulheres que a escutavam em 1928 em Newnham e Odtaa deixamos que Woolf (1978, p. 17) nos conte suas histórias (suas mentiras) e que para isso crie uma personalidade, fictícia e coletiva.

Aqui estou eu (chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou qualquer outro nome que vos agrade.... Sentia a cabeça vergada pelo peso dessa carga de que vos falei, mulheres e ficção, pela necessidade de chegar a conclusões sobre um assunto que levanta todo o gênero de preconceitos e fanatismos.

Verificabilidade – falar sobre mulheres e ficção, chegar a conclusões, superar preconceito e fanatismos – e criação – “chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael”. Woolf (1978, p. 17) ativa um modo de contar através da relação ativa com seu público, o outro: sem sua adesão não há texto possível. “Dos meus lábios sairão mentiras, mas um ligeiro travo a verdade, talvez; cabe-vos o papel de procurarem esta verdade, e decidirem a porção da mesma que vale a pena manter”.

A Room of One's Own torna-se possível por conta de relações ativas: Woolf e seu ambiente; seus leitores, o texto e seus ambientes. A escritora sabe que seu conhecimento é situado: Woolf localiza seus interlocutores, atribui-lhes tarefas. Mas ela também se posiciona diante das circunstâncias que proporcionam sua escrita. Pois é a herança que ela recebe da sua tia, Mary Beton – morta na Bombain imperial – que lhe garante o sustento. Woolf (1978, p. 52) recebe quinhentas libras por ano que a deixam escrever e não se dedicar às “principais ocupações ao dispor das mulheres”. São essas 500 libras que lhe permitiram adotar “imperceptivelmente uma nova atitude para com a outra metade da raça humana” (WOOLF, 1978, p. 53). Foram elas que lhe proporcionaram entender os homens

como seres defeituosos, devotados ao dinheiro e ao poder, desejando “eternamente os dotes e bens do próximo, a delimitar fronteiras e erguer fronteiras, a construir barcos de guerra e gás venenoso, a oferecerem as suas próprias vidas e as dos seus filhos” (WOOLF, 1978, p. 53).

Estamos, neste ponto do texto de Woolf (1978), inevitavelmente tecendo as linhas do patriarcalismo com as do colonialismo. Pois é a igualdade de condições, ou a condição de emancipação econômica da mulher, que deixará de gerar uma imagem refletida no espelho que a empreitada colonial, por sua vez, continuaria a fornecer.

“Ao longo de todos estes séculos, as mulheres têm servido de espelhos, dotados do poder mágico e maravilhoso de refletirem a figura do homem com o dobro do tamanho normal. Sem esse poder, a terra resumir-se ia, com toda a probabilidade, a pântanos e selva” (WOOLF, 1978, p. 50).

Sem o poder de sentir-se grande, além do normal, mais do que o normal, maior do que os outros, não haveria colonização e imperialismo. Não nos moldes em que aconteceram no imperialismo britânico, que se intromete profundamente no texto e na vida de Woolf, pela herança recebida e pelo reconhecimento de uma dinâmica entre culturas própria do colonialismo. A inferioridade que os patriarcas que escrevem no jornal que lê Woolf descrevem sobre as mulheres é necessária para esconder a sua própria inferioridade, ela diz. “Somos seres de ilusões”, afirma Woolf (1978, p. 49), e a forma mais rápida de gerar a ilusão da autoconfiança é

“sentindo que se é possuidor de qualquer superioridade nata – podem ser riquezas, ou posição, um nariz retilíneo ou o retrato de um avô pintado por Romney, pois não há limites para os mecanismos patéticos da imaginação humana – sobre as outras pessoas”.

La donna è mobile

Woolf (1978) me dá uma deixa. Eu seguro o bastão.⁷ A partir de um instrumental crítico formado pelo pensamento feminista e pela teoria

⁷ Isabelle Stengers e Vinciane Despret (2014) nomeiam o quinto capítulo de *Women Who Make a Fuss* como “Taking up the baton?” (“Segurando o bastão?”). Neste ponto do livro, o problema é como retomar as questões colocadas por Virginia Woolf (2014) em *Three Guineas* no momento em que pensam, escrevem e agem. Certamente, não é fazer aquilo que diz Woolf, mas transformar a questão de Woolf, afirmam.

pós-colonial, gostaria de propor uma leitura do filme de Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1982). Isso não somente porque a empreitada colonial está ao lado do patriarcalismo neste conjunto de ações e discursos ocidentais que caracterizam a modernidade, mas também porque o colonialismo tende a ser compreendido como um processo execrável de aniquilamento do outro. O que eu gostaria de propor, através do filme de Herzog, é que a destruição e/ou assimilação dos indígenas americanos e a invasão do continente, longe de não dizer a verdade, conta somente parte de uma história possível. A combinação de uma leitura criativa e comprometida historicamente e uma leitura treinada no feminismo talvez possa virar levemente a chave de compreensão do colonialismo no sentido de privilegiar a ação e o discurso indígenas. O intuito é situar o filme e adentrar a selva amazônica e suas condições de existência, dar conta das relações que são estabelecidas e a partir das quais o filme se realiza.

Em *Harlem*, Spivak (2004) retoma o termo *teleopoiesis*, já apresentado em *Death of a Discipline* a partir do uso que Jacques Derrida faz do termo latinizado *téléiopoièse* em *Politics of Friendship* (*Politiques de l'amitié*). Em *Harlem*, ela define *teleopoiesis* como “alcançar o distante outro através do poder paciente da imaginação, um tipo curioso de política de identidade, onde se atravessa a identidade, como resultado de migração ou exílio” (SPIVAK, 2004, p. 116, tradução nossa).⁸ Em *Death of a Discipline*: “imaginar-se, realmente deixar-se ser imaginado (experimentar essa impossibilidade) sem garantias, por e em uma outra cultura, talvez” (SPIVAK, 2003, p. 52, tradução nossa).⁹ Minha leitura de *Fitzcarraldo* (1982) revê as considerações de Homi Bhabha (2005) sobre “a ambivalência do discurso colonial” para tentar apreender aquele outro distante que são os indígenas na obra de Herzog. Personagens “relativamente” secundários, os indígenas, ao meu ver, operam uma possível desestabilização de todo o arsenal iluminista que o protagonista Fitzcarraldo, cuja ambição é construir uma ópera na floresta, pode representar. Meu ponto de partida foi tentar ler o filme a partir de um imaginável ponto de vista dos indígenas. Por que eles, afinal, ajudam Fitzcarraldo e o ajudam a cruzar a montanha colocando em risco suas próprias vidas?

⁸ “a reaching toward the distant other by the patient power of the imagination, a curious kind of identity politics, where one crosses identity, as a result of migration or exile.”

⁹ “Imagining yourself, really letting yourself be imagined (experience that impossibility) without guarantees, by and in another culture, perhaps.”

Segundo Homi Bhabha (2005), em *O local da cultura*, a prática discursiva do colonizador, apoiada em “figuras da farsa”, resulta em um texto que é mímica. De natureza ambivalente, ela é uma ameaça a si própria ao mesmo tempo em que constitui “uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais” (BHABHA, 2005, p. 130). Isso porque sua principal função é normalizar, ou tornar legível (de modo a garantir) o poder colonial, o estado e o sujeito colonial. O que a mímica faz é, portanto, criar um discurso em que a dominação colonial se justificaria. Mas isso acontece sobre uma base que ela só pode destruir: a linguagem da liberdade e da civilidade pós-iluminista.

Como a mímica produz uma diferença, necessariamente surge uma incerteza: o sujeito colonial, segundo Bhabha (2005), é fixado como uma presença parcial. Por não ser representacional, isto é, a mímica não trata de reproduzir algo que existiria, ela contém uma ironia e ativa o desejo de surgir como autêntico através da escrita e da repetição. E a ameaça, que desestabiliza qualquer autoridade da mímica, reside justamente na percepção desse processo artificial de “aquisição de identidade/autoridade”.

A mímica, portanto, deve sustentar-se também sobre a criação da alteridade, que é a criação do outro-colonizado. Assim, “a prodigiosa e estratégica produção de ‘efeitos de identidade’ conflituosos, fantásticos e discriminatórios, no jogo de um poder que é elusivo, porque não esconde nenhuma essência, nenhum ‘si-próprio’” (BHABHA, 2005, p. 136) é ameaçador. Ao mesmo tempo em que institui o “processo de fixação do indivíduo colonial como forma de saber transclassificatório, discriminatório”, “levanta obrigatoriamente a questão da legitimação das representações coloniais” (BHABHA, 2005, p. 136). Ao fixar o outro dentro de um discurso fundamentalmente discriminatório, a mímica colonial nega as “pressuposições do discurso ‘civil’” (BHABHA, 2005, p. 137).

... A repetição da culpa, da justificação, das teorias pseudocientíficas, da superstição, das autoridades espúrias e das classificações, pode ser vista como o esforço desesperado de ‘normalizar’ formalmente a perturbação de um discurso de cisão que viola as exigências racionais, esclarecidas, de sua modalidade enunciatória. (BHABHA, 2005, p. 138)

Fitzcarraldo, filme de 1982 de Werner Herzog, pode ser descrito como a história de um ousado empreendedor europeu, um idealista vaidoso com um projeto de implementação de um teatro de ópera na floresta amazônica, às margens do rio Amazonas. Cumprindo um tipo de missão

civilizatória narcísica, Fitzcarraldo é o sonhador que fará de tudo para levar a ópera ao coração da selva, inclusive fazer um navio atravessar uma montanha. Interpretado por Klaus Kinski, a aparência febril do “europeu racional” já sugere a ambivalência da mímica colonial. Tanto é assim que o final do filme – a ópera que acontece no navio diante dos olhos dos habitantes de Iquitos – é somente a simulação, inclusive por ser *playback*, da ópera cuja realização aconteceria na efetiva construção do teatro que abrigaria o espetáculo. *Fitzcarraldo* (1982), no seu desfecho, é uma impostura triunfante porque abertamente farsesco. Klaus Kinski, com sua expressão alucinada, nesse sentido, é uma espécie de máscara que revelaria, ao invés de encobrir, a verdade de um personagem insano – qualidade supostamente oposta àquelas que sustentariam projetos imperialistas de conquista territorial e colonialismo cultural, pois é o nativo selvagem que deve ser identificado com a loucura, e não seu colonizador europeu. Fitzcarraldo é e não é “objeto parcial de presença”. Encarna, por um lado, a missão civilizatória, por outro, é um possível antípoda do colonizador.

A ópera – produto e instrumento civilizatório – se torna o dispositivo que articulará a diferença entre Fitzcarraldo e os índigenas. Mas o europeu dependerá dos índios, posto que empreender na floresta demanda o conhecimento e a força física deles. Significa, então, que os índios devem ser persuadidos, ou coagidos, a trabalhar em favor da empresa de Fitzcarraldo. Assim, o motivo pelo qual centenas de índios, com histórico de relações beligerantes frente a tentativas de contato prévias, se põem a trabalhar para o estrangeiro como sua tripulação e, finalmente, para que o barco pudesse cruzar a montanha e desembocar no outro rio, territorializando uma região inexplorada e inóspita, permanece um mistério no filme. Até que entendemos que Fitzcarraldo e seu barco foram usados pelos índios.

Bhabha (2005) termina o capítulo “Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial”, de *O local da cultura*, indicando um “abuso nativo” e a revelação da imposição farsesca do colonizador através da imagem do (ab)uso da bíblia pelos nativos de Bengala. Um missionário, em 1817, teria descrito a utilidade das escrituras sagradas no meio autóctone como objeto de curiosidade, troca e papel de embrulho. Esta consequência da mímica colonial – onde os objetos símbolos do desejo não cumprido do colonizador / da metrópole não passam de uma presença parcial (são só objetos, não símbolos) – parece acontecer em Fitzcarraldo, mas de modo ainda mais complexo.

O mesmo navio que custou as vidas de indígenas e de outros seres que habitavam a selva – as árvores, animais, insetos, plantas, etc. – para que fosse transportado para o outro lado da montanha, seria finalmente usado pelos indígenas para aplacar os espíritos malignos das corredeiras rio abaixo. O navio símbolo das ambições de dominação do homem branco na Bacia Amazônica é, desse modo, destituído das suas insígnias de progresso e racionalidade e considerado, em sua robustez material, uma maneira de atravessar, e de superar o “pongo” – até então considerado o limite de navegabilidade, o intransponível do rio. O navio, atravessando as corredeiras, retoma seu poder simbólico numa segunda inversão. Só que desta vez seu poder não se relaciona com os dogmas modernos, mas com o misticismo e a cosmologia indígenas.

Não entendemos nada muito bem. Nem nós, nem Fitzcarraldo falamos a língua dos índios. Aquele que serve de tradutor é um marinheiro cozinheiro, quase sempre alcoolizado. Não compreendemos a cosmologia dos indígenas, mas, se permitimos que aquele que entendemos e seguimos seja imaginado pelo outro que é esse grupo de centenas de índios, teremos que aceitar que o branco explorador significa coisas além de “branco explorador”. Devemos acolher também outros possíveis sentidos para o barco, para a destruição da floresta e, enfim, para toda a missão que por um momento compreendemos como a tentativa de Fitzcarraldo de conquistar uma porção de terra ainda virgem para exploração da borracha.

Fitzcarraldo assume uma ambiguidade importante, que se relaciona com uma certa imprevisibilidade da leitura de uma obra, neste caso, cinematográfica. Nesta leitura, orientada a partir da noção de relação da leitora (e o material cognitivo que ela mobiliza) com o filme, as noções discutidas são profundamente situadas, frutos desta leitura e não de um postulado prévio. Assim, dizemos que Fitzcarraldo teria se ajustado a uma situação em que ele é algo/alguém na medida das relações estabelecidas com os índios, com ou sem o seu e/ou o nosso conhecimento. O espetáculo que Fitzcarraldo promove, a ópera no navio danificado pelas pedras do pongo, é também a demonstração de uma certa adequação, quem sabe de uma “leitura de perto” da floresta, dos índios, da ópera. Fitzcarraldo abre mão dos parâmetros previamente concebidos para o espetáculo, descarta sua prescrição europeia e estabelece novas possibilidades de interação com o “novo mundo”. Tudo isso sem deixar

de ser o empresário europeu capaz de derrubar centenas de árvores, de explorar a terra, a água e os índios para conquistar, talvez, o inútil.¹⁰

Vale, ainda, discorrer sobre uma observação periférica, mas não menos importante de acordo com a temática deste texto, sobre a empresa de Fitzcarraldo. Quem efetivamente financia seu empreendimento é sua companheira, a independente Molly. Quando Virginia Woolf (1978) lista as atividades permitidas às mulheres até 1918, a prostituição não está entre elas. E eu não gostaria de supor que a prostituição, especialmente aquela que provavelmente a própria Molly exerça ou tenha exercido seja uma atividade como as que Woolf (1978, p. 52) classifica de “trabalho indesejável”. A altivez e a aparente alegria de Molly literalmente não permitem tal afirmação. Mas Molly é também uma cafetina. E as mulheres que trabalham para ela – que, como Fitzcarraldo, é europeia – não somente não dispõem da autoconfiança que Molly demonstra como exprimem, todas, uma certa melancolia em seus rostos de traços indígenas.

Possivelmente descendentes muito próximas de indígenas talvez não urbanos, possivelmente netas, talvez filhas de índios da floresta, essas personagens não falam, mas é o seu trabalho que, finalmente, financia a empresa de Fitzcarraldo. E são essas mulheres caladas e o dinheiro que ganham que, no limite, permitem que os índios aplaquem os espíritos da floresta, através do (ab)uso do navio de Fitzcarraldo.

Spivak (2003), em *Death of a Discipline*, entende que Woolf (1978), ao invocar a irmã de Shakespeare em *A Room of One's Own*, esteja argumentando que o gênio de Shakespeare pode existir nas classes menos privilegiadas. Sua análise é complexa, mas contundente, e busca, como lhe é habitual, investigar as categorias de classe e gênero na determinação de uma posição: a do sujeito subalterno como mulher pobre. No caso da sua leitura de Woolf (1978), o que ela imagina é, justamente, um argumento em favor da criação da possibilidade de fala, estruturas de escuta, daquele sujeito subalterno. Das mulheres silenciadas de *Fitzcarraldo* (1982) não escutamos ainda nada, mas podemos inserir seus corpos na “história reversa” da mitologia dos índios que aplacam os espíritos das corredeiras com o barco do branco civilizador. São seus corpos, afinal, que permitem a inversão dos símbolos e o aceno a uma outra história.

¹⁰ A alusão, aqui, é ao livro de Herzog, *Conquista do inútil* (2013).

E são essas mulheres, também, que geram um certo “equilíbrio” na selva não original onde homens diversos, e não só indígenas, vivem. Em um certo ponto de *Conquista do inútil*, Herzog (2013, p. 151) conta:

Eu soube que houvera lutas mesmo bizarras por poder no acampamento, do tipo de embates possíveis só mesmo na selva: justamente pelas prostitutas, que aqui são parte integrante dos acampamentos; não fosse por elas, poderia haver tragédias a envolver os madeireiros e barqueiros, com ataques às mulheres das aldeias de índios mais próximas.

Mais uma vez, são as prostitutas que permitem a realidade do filme. Se aqui mudamos de plano e passamos a observar sua atuação também nas filmagens de *Fitzcarraldo* (1982), isso acontece porque, como veremos, também Herzog é uma espécie de aventureiro excêntrico empreendendo em plena selva amazônica. O paralelo entre Herzog e Fitzcarraldo é frutífero e ele já desponta aqui, na observação desta atuação tangencial no acampamento das filmagens, a presença e o trabalho das prostitutas, sem os quais, no entanto, nenhum filme poderia acontecer.

Exploradores sem poder

Depois de percorridas as corredeiras, gostaria de retomar o início deste artigo, como numa curva típica dos rios amazônicos nos quais, vistos de longe, se configuram anéis não fechados, um zigzague abaulado, traço sinuoso. Este tipo de escrita, se bem encontra na grafia dos rios uma metáfora, é, também, uma marca do pensamento feminista, da sua “ressalva” e da sua compreensão do valor atribuído à reta em detrimento ao tortuoso. A imagem da reta, ou melhor, de uma linha ereta, encontra um grande respaldo na filosofia, especialmente por sua alusão à justiça e à ética. À ideia do homem como o animal que conquista a postura ereta junta-se àquela do homem que, nas palavras de Adriana Cavarero (2013, p. 14, tradução nossa), habita o centro do teatro filosófico moderno, o “eu em posição reta e vertical”.¹¹ O homem nessa posição é o sujeito de ações morais e adequadas. É o protagonista de uma história que requer rigor; é aquele que não se deixa pender, inclinar ou desviar e que não cede a tentações que o fariam vacilar na sua trajetória. Neste

¹¹ “io in posizione dritta e verticale”.

artigo, proponho a volta, como as grandes voltas do rio que, se seguisse em linha reta, irrigaria porções muito menores de terra. E é numa dessas curvas que boa parte do filme de Herzog acontece, com o navio atravessando a montanha.

Acredito que o começo deste texto colocava um dilema que se repete no filme de Herzog e que tem na filosofia feminista uma produtiva via de elaboração. Comecei discutindo a literatura vista de longe de Moretti (2000) e contrapondo-a à prática da literatura comparada, tal como Spivak (2003) a concebe. Moretti (2000) argumenta em favor dos grandes planos, de ambiciosos projetos de mapeamento e de compreensão das literaturas e das histórias literárias nacionais. Nesta concepção, a unidade da nação se torna um axioma de análise tácito e não discutível. Torna-se, assim, a menor unidade crítica possível. Pode-se dizer que o esquema de leitura proposto pela “literatura-mundo” é tipicamente colonialista, por seu afã de cartografar a produção mundial e sua crença em uma espécie de tradução infalível, que seria a inclusão, em um grande e único esquema de leitura, das obras literárias mundiais consideradas a partir da “nação”.

Não espanta, portanto, a oposição da pensadora pós-colonial, apelando a uma leitura detida da obra, situando-a, considerando-a, assim, um tipo de fenômeno particular na qual, poderíamos dizer, a menor unidade de análise possível é “a relação”. Spivak (2003) sabe que literaturas nacionais são invenções táticas para leituras facilitadas de obras produzidas em um suposto mesmo território. Ao rejeitar as grandes unidades de análise e privilegiar a leitura de perto, relacional, sua prática comparativa é fortemente feminista.

Donna Haraway (2003, p. 20, tradução nossa), em um belo manifesto sobre espécies de companhia, afirma:

“Viver com animais, habitar suas/nossas histórias, tentar dizer a verdade sobre relacionamento, co-habitação e história ativa: esse é o trabalho de espécies companheiras, espécies de companhia, para quem “a relação” é a menor unidade de análise possível”.¹²

O pensamento feminista enfatiza a relação, *ao invés de* uma unidade acabada de análise, desde, pelo menos, a consciência adquirida da falibilidade de categorias universais e transcendentais de “mulher” ou do “feminino”. Haraway (2016), ainda, segue Lynn Margulis e sua

¹² “Living with animals, inhabiting their/ours stories, trying to tell the truth about relationship, co-habiting an active history: that is the work of companion species, for whom ‘the relation’ is the smallest possible unit of analysis.”

revolucionária visão da simbiose, para defender que criaturas não precedem a relação, mas se constituem nos emaranhamentos que a relação cria.

Esta modalidade de pensamento, advinda das ciências da vida, nos interpela a fim de expandir seu potencial. A relação localiza, não pressupõe unidades acabadas, fechadas prévias a si. É esta a demanda de Spivak (2003) enquanto resposta à hipótese analítica genérica proposta por Moretti (2000). Quando a unidade de análise é a relação, não há esquemas interpretativos eficazes que sejam anteriores à análise. No caso da teoria literária, é a própria análise que coloca a relação em evidência, trazendo à baila os elementos que a constituem. Ao fazê-lo, também a teórica se coloca em relação. E como na simbiose de Margulis, não há garantias de sucesso. “Simbiose não é um sinônimo para ‘mutuamente benéfico’”,¹³ afirma Haraway (2016, p. 60, tradução nossa).

O dilema, pois, que *Fitzcarraldo* (1982) escancara é aquele *entre* colonizar e viver-com; *entre* impor-se e impor padrões previamente concebidos do que são coisas tão díspares como ópera, sucesso, espetáculo, índios, floresta, rio, corredeiras e relacionar-se e relacionar todos os elementos, de modo que nenhum deles pudesse ter tido existência antes da relação. *Fitzcarraldo* (1982), como vejo, é, ele próprio, o filme onde estão registradas a ambiguidade e a precariedade da empreitada colonial. É neste sentido que passa a ser uma crítica à literatura-mundo de Moretti (2000), num deslocamento que me permito agora, após e por causa das corredeiras. Se Moretti (2000) visa o mapeamento geral, a objetificação, a linguagem comum necessariamente imperialista, *Fitzcarraldo* (1982) parte daí, mas para acessar um conhecimento parcial e situado, além de uma linguagem profundamente impura, absolutamente parcial: a ópera sobre o navio avariado descendo o rio Amazonas. *Fitzcarraldo* feminista.

Podemos, de certa forma, fazer considerações parecidas sobre a própria empreitada de Herzog. Dito de outro modo, Herzog, como o personagem Fitzcarraldo, realiza, no filme, saga similar àquela do seu personagem. Sonho enorme, sonho estranho: um navio que atravessa uma montanha na bacia do Amazonas. “O pressuposto óbvio e indiscutível [era que] tinha de ser um vapor de verdade sobre uma montanha de verdade, não pelo realismo, e sim pela ideia de estilização de um grande evento operístico” (HERZOG, 2013, p. 13). E a partir dele, longas tratativas em busca de patrocínio, viagens contínuas ao Peru, convivência com índios,

¹³ “Symbiosis is not a synonym for ‘mutually beneficial’”.

animais, com a floresta e com os rios. Herzog, como Fitzcarraldo, já havia empreendido na Amazônia. É dele – e também de Klaus Kinski – *Aguirre, a cólera dos deuses*, filme que ilustra bem o percurso de alguém que, tendo iniciado com afã imperialista, termina com uma *opera* contaminada.

Stephen Greenblatt (2017), no prefácio à recente edição do seu *Marvelous Possessions*, cita o primeiro filme amazônico de Herzog como exemplo da nossa principal tecnologia moderna para captar o maravilhamento (*wonder*), o cinema.¹⁴ Dedicado aos relatos do encontro entre os exploradores europeus e o novo mundo e seus habitantes, Greenblatt afirma que o principal tema de *Marvelous Possessions* é estruturado ao redor da oposição radical entre duas formas de maravilhamento. A primeira registra a surpresa da descoberta de afinidades com o que parece ser o outro absoluto. A segunda, o assombro do exercício de um poder absoluto sobre a vida de outros.¹⁵ O antagonismo entre os dois registros nós encontramos em Fitzcarraldo e em Herzog, através de *Aguirre* e *Fitzcarraldo*, mas também através dos seus próprios registros, os diários pouco informativos dos anos de filmagem de *Fitzcarraldo*. Quase que podemos dizer que o contraste entre a intenção inicial motivadora e a experiência da realização filmica é tão potente – um navio a vapor de verdade sobre uma montanha de verdade para afinar-se, tornar-se análogo à *opera* (espanto com a possibilidade de poder), de um lado, e a umidade, a calma e o pongo dos rios, os pais e mães de 15 anos, a “tranquilidade arcaica” (p. 20), de outro – que se aniquilam. Assim termina o livro de Herzog (2013, p. 288):

Meu pé sangrava, e eu não sentia. Não me importava com o navio, que já não tinha valor maior do que quaisquer garrafas de cerveja quebradas no barro, do que um cabo de aço qualquer serpenteando na lama. Não houve nenhuma dor, nenhuma alegria, nenhum alívio, nenhum sentimento de felicidade, nenhum som e tampouco um suspiro profundo. Era apenas a compreensão de uma grande inutilidade, ou, mais exatamente, eu tinha apenas

¹⁴ Em Greenblatt (2017, p. vi), lê-se: “Our principal modern technology for the experience of wonder – both for its arousal and for the exploration of its effects – is film, and it is therefore no coincidence that so many noteworthy movies have taken as their subject one or another moment in the epochal history of reconnaissance, conquest and colonization.”

¹⁵ Em Greenblatt (2017, p. ix): “The first, embodied in Mandeville, registers the astonishment of discovering affinities with what appears to be absolute otherness; the second, embodied in Columbus and Cortés, registers the astonishment of wielding an absolute power over the lives of others.”

penetrado de maneira mais profunda em seu misterioso reino. Vi como o navio, impelido de volta ao seu elemento, endireitou-se lentamente e suspirando. Hoje, quarta-feira, 4 de novembro de 1981, pouco depois do meio-dia, conseguimos transportar o navio do rio Camisea por cima de uma montanha até o rio Urubamba. Tudo o que se tem a relatar é isto: eu participei.

Para além de um sentimento de não conquista, “tudo o que se tem a relatar é isto: eu participei” – Greenblatt (2017, p. ix) chama Mandeville (*Mandeville's Travels*) de cavaleiro do não-domínio (*the knight of non-possession*) – chama a nossa atenção a expressão que Herzog emprega quando trata do navio. “Impelido de volta ao seu elemento” nos remete a Bhabha (2005) e ao percurso de leitura de *Fitzcarraldo* (1982) que criamos aqui. Quero sugerir que o relato de Herzog dá conta de uma espécie de metamorfose que o barco haveria sofrido: tendo perdido suas propriedades iniciais, tendo deixado de ser o navio com o intuito de transporte, ele passa a ser instrumento dos índios, se torna elemento da narrativa da cosmologia indígena. Herzog testemunha e descreve essas transformações.

Neste sentido, tanto Herzog, quanto seu personagem, quanto, ainda, seu filme passam a fazer parte de um possível repertório de “efeitos” feministas, personagens da narrativa deste texto. Articulando o feminismo à teoria pós-colonial (além de Spivak (2003), Bhabha (2005) e o conceito de “mímica colonial”), sugiro que a filosofia feminista e o pensamento pós-colonial se encontram em diversos e potentes momentos, em especial, na crítica que eles cooperativamente exercem sobre narrativas patriarcais de dominação e controle. *Fitzcarraldo* (1982), então, é um ponto de junção, um exemplo iluminado do potencial dessa relação.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Vita activa: la condizione umana*. Milano: Tascabili Bompiani, 2004.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CAVARERO, Adriana. *Inclinazioni: Critica della rettitudine*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2013.

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Munich: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 1 DVD (157 min.), color., 35mm.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Volume secondo. Torino: Einaudi, 2014.

GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: the Wonder of the New World*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226525181.001.0001>.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução: Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 07-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 20 jan. 2021.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q>.

HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

HERZOG, Werner. *Conquista do inútil*. Tradução: Renata Dias Mundt. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução: José Marcos Macedo. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 3, n. 58, São Paulo, p. 173-181, nov. 2000. Disponível em: http://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2017/05/04_conjeturas_sobre_a_literatura.pdf.zip. Acesso em: 20 jan. 2021.

SANTOS, C. C. dos. “Fora do eixo: notas feministas sobre a teoria da Formação da literatura brasileira”. *Revista Criação & Crítica* 1(26), p. 98-108, 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v1i26p88-108>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. New York: Columbia University Press, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Harlem. *Social Text*, v. 22, n. 4, p. 113-139, Winter 2004. DOI: https://doi.org/10.1215/01642472-22-4_81-113.

STENGERS, Isabelle; DESPRET, Vinciane. *Women Who Makes a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Collins Classics, 2014.

WOOLF, Virginia. *Um quarto que seja seu*. Tradução: Maria Emília Ferros Moura. Coleção Fecunditas. Lisboa: Veja, 1978. Título original: *A Room of One's Own*.

Recebido em: 18 de março de 2021.

Aprovado em: 11 de junho de 2021.