

O Brasil sob o olhar do estrangeiro: identidade, alteridade e história em *O castelo de âmbar*, de Mino Carta

Brazil from a foreigner's point of view: identity, alterity and history in Mino Carta's *O castelo de âmbar*

Mariane de Souza de Assis*
mariane.sassis@yahoo.com.br
Universidade Federal do Paraná

Edna da Silva Polese**
ednapolese@gmail.com
Universidade Federal do Paraná

RESUMO:

Esta pesquisa tem como propósito analisar o romance *O Castelo de Âmbar*, de autoria do jornalista Mino Carta, italiano radicado no Brasil. Propomo-nos a examinar a maneira como um intelectual estrangeiro vê e interage com o Brasil da segunda metade do século XX, sobretudo no período ditatorial. Delineamos as particularidades do escrever estrangeiro e analisamos a interação entre os aspectos autobiográficos e ficcionais do romance. Para tanto, fundamentamo-nos em pesquisas desenvolvidas por Philippe Lejeune nos domínios da autobiografia em suas múltiplas faces, nos escritos sobre literatura imigrante, identidade e alteridade de Jacques Derrida e nas pesquisas de Charles Melman sobre o imigrante e sua interação com uma nova língua em outro país. Pudemos, assim, classificar a narrativa em questão como um romance histórico e autoficcional que retrata a desterritorialização e a hibridização cultural do autor de maneira nostálgica, crítica e irônica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Jornalismo. Identidade. Estrangeiro.

ABSTRACT:

This research aims to analyze the novel *O castelo de âmbar*, written by journalist Mino Carta, who was born in Italy and brought up in Brazil. The purpose is to examine the way a foreign intellectual sees and interacts with the second half of the 20th century Brazil, especially during the dictatorship period. This paper outlines the elements of foreign writing and analyzes the interaction between the autobiographical and fictional aspects of the novel. The analysis was based on Philippe Lejeune's research in the field of autobiography in its multiple facets; Jacques Derrida's studies on immigrant literature, identity and alterity; and Charles Melman's research on immigrants and their relationship with a new language in another country. This novel can, therefore, be classified as a self-fictional and

* Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

** Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora adjunta dos programas de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

historical novel which depicts the deterritorialization and the author's cultural hybridity in a nostalgic, critical and ironic way.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Journalism. Identity. Foreign.

Introdução

Demétrio Carta nasceu na Itália, possivelmente em 1933¹, mas mudou-se ainda adolescente com os pais para o Brasil. Por mais que fosse estrangeiro, Mino (alcunha de Demétrio) se estabeleceu como um dos grandes nomes do jornalismo brasileiro, uma vez que, além de jornalista, Carta é, também, escritor, editor e pintor. Tendo vindo em 1946 para o Brasil, Carta vivenciou os mais relevantes eventos que ocorreram na segunda metade do século XX no país. Além disso, o fato de ter-se tornado jornalista fê-lo ser mais do que um simples espectador dos acontecimentos – ele tornou-se um analista, um estudioso de cada fenômeno político, econômico, social e antropológico que o Brasil possa ter vivenciado a partir da metade do século XX. Alguns desses fenômenos, por sinal, não se limitaram às colunas das revistas com as quais Carta contribuiu: ele os transpôs para seus romances, principalmente para o primeiro deles, *O Castelo de Âmbar*, publicado no ano 2000.

No romance, há uma relação de dados assumidamente autobiográficos descritos de maneira ficcional. Nesta pesquisa, trataremos de propor hipóteses sobre a razão da adoção de um formato de romance autobiográfico em vez da redação de uma autobiografia propriamente dita. Para isso, exporemos as diferenças entre esses dois formatos.

– Vem cá, quando foi mesmo que nasceu este menino? – perguntou meu pai.

– Deixa ver... Foi, foi... Puxa, não sei – respondeu minha mãe.

– Estranho, muito estranho... – comentou meu pai.

De fato, sobre o dia e o mês do meu nascimento existem controvérsias, nada que mexa com o mundo, está claro, mas quanto basta para criar alguma confusão entre os mais chegados e me livrar das festas de aniversário. Segundo a cédula de identidade sou de 6 de janeiro, de 13 de maio conforme o passaporte, ao passo que a irmã de minha mãe pretendia 17 de novembro sem maiores esclarecimentos a respeito, tampouco menores – ninguém, contudo, se incomodou com isso.

Meu pai era professor de História da Arte, minha mãe se dedicava aos afazeres da casa, com pronunciado talento para a cozinha, alegando vocação dramática não realizada por descaso do marido, a

¹ Há controvérsias quanto à data de nascimento de Demétrio Carta, popularmente conhecido como Mino Carta.

quem se esmerou em redarguir vida adentro por falta de compreensão e incentivo.
Quanto a mim, sou autodidata em tudo e por tudo. E virei jornalista.
(CARTA, 2000, p. 19)

O fato de ser um estrangeiro naturalizado brasileiro dá a Mino Carta um olhar particular sobre os eventos ocorridos no país que o acolheu. Por meio do olhar de Carta é possível compreender como foi o Brasil da segunda metade do século XX diante dos olhos de um jovem italiano, que sentimentos ele nutre com relação ao país que o recebeu e de que maneira esses sentimentos são expressos em sua narrativa.

A relação entre o indivíduo e a língua dependerá do contexto em que ela é adquirida pelo falante (ABUELATA, 2010). A partir dessa premissa, entenderemos a relação que o autor estabelece com a língua portuguesa e de que maneira essa relação é expressa no romance que é objeto de nossa pesquisa. O mesmo processo ocorre quando analisamos a relação do estrangeiro com a nova terra; afinal, as razões que fizeram com que o indivíduo mudasse de país influenciaram na sua relação com a terra que o recebeu.

1 O castelo de âmbar: autobiografia ou ficção?

Seria *O Castelo de Âmbar* um romance biográfico? Caso seja, por que o autor insere personagens fictícios em um lugar igualmente fictício? Por que não se assume como autor-protagonista? E por que, em determinada altura do romance, ele faz uma colagem de uma trama com personagens de nomes reais? São fatos reais os narrados ao longo do romance?

Mesmo o leitor que não conhecesse Mino Carta, ao fazer a leitura do romance, faria uma associação da trama engendrada na narrativa com os fatos reais ocorridos no Brasil ao longo de toda a segunda metade do século XX e cogitaria a hipótese de se tratar de um romance histórico – mas talvez a associação se limitasse aos fatos históricos. Sendo assim, o leitor poderia imaginar que se tratasse de uma autobiografia; afinal, segundo Philippe Lejeune, autobiografia seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2014, p. 16).

Calascibetta também me dizia sonhador, e um dia perguntei:
 – Por que você ficou por aqui, não voltou para sua terra?
 – Não entendo a razão da pergunta.
 – Aposto que você ficou porque sonhou achar algo impossível de encontrar, pelo menos aqui.
 – Não sei... Me acomodei, me liguei no fordeco, nunca me traiu. E já não sei mais qual é a minha terra. Tenho a impressão de que, se fosse embora, logo ficaria com uma bruta vontade de regressar. É o mistério deste lugar, te repele e te atrai ao mesmo tempo. Que será, medo da rejeição?
 Fiquei sem saber se falava de seu próprio medo, ou se o sofreria a terra hospedeira, ou se os medos se misturariam (CARTA, 2000, p. 42).

Além disso, outros aspectos ressaltados por Lejeune são observados no romance em questão, como o fato de ser uma narrativa retrospectiva: são as memórias do protagonista póstumo que são narradas ao leitor por meio de um amigo que lê as cartas deixadas pelo falecido autor (LEJEUNE, 2014, p. 17). No trecho transcrito, percebemos a narrativa retrospectiva focalizando aspectos biográficos e de personalidade, mas devemos nos ater ao fato de que o autor não é o personagem protagonista da trama: o protagonista se chama, na verdade, Mercúcio Parla. Nenhum dos nomes dos personagens coincidem com nomes de personalidades reais da história do Brasil do século XX – com exceção das personagens constantes no conto que intercala a primeira e a segunda parte do livro. Isso já descartaria a hipótese de *O Castelo de Âmbar* ser uma autobiografia.

Além disso, Gérard Genette afirma que há a possibilidade de haver uma narrativa em primeira pessoa sem que o narrador e a personagem principal sejam a mesma personagem, fato que ele chama de narração “homodiegética” (LEJEUNE, 2014, p. 18 *apud* GENETTE, 1995, p. 69-70), o que se aplica ao romance em questão, que foi composto no formato de “carta”; logo, o narrador seria, em um primeiro momento, o remetente e, depois, o destinatário dessas cartas.

Observando o contexto em que a trama se desenrola – com Folo Tarquínio Barbosa recebendo de Dona Camomila uma caixa com os escritos de seu falecido patrão, o jornalista Mercúcio Parla – podemos perceber que há uma mudança na narração, que se inicia com Folo Tarquínio Barbosa relatando a chegada de Dona Camomila e sobre os dias analisando os escritos do falecido. Depois, Folo Tarquínio Barbosa cede a voz de narrador para o próprio falecido Mercúcio Parla, que fala ao leitor por meio de seus diários, cartas e anotações variadas.

Eis porque *O Castelo de Âmbar* não pode ser considerado uma autobiografia, e sim um romance autobiográfico: porque é “em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia” (LEJEUNE, 2014, p. 23).

Poderíamos analisar o romance à luz dos escritos de Serge Doubrovsky (1977) sobre autoficção, mas optamos por nos apoiar em Philippe Lejeune e suas considerações sobre “ficção autobiográfica”:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto as narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta graus (LEJEUNE, 2014, p. 29).

A questão da narração em *O Castelo de Âmbar* pode parecer um pouco confusa, pois não podemos afirmar que seja Folo Tarquínio o narrador, tampouco Mercúcio Parla, posto que, no início do romance, Parla já teria falecido e o pacto estabelecido com o leitor não previa que esse romance fosse um romance póstumo – no estilo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A proposta era a leitura dos escritos de Mercúcio Parla por Folo Tarquínio Barbosa, que viria a expor os escritos do amigo para o leitor. *O Castelo de Âmbar* seria, então, uma espécie de citação.

a) A citação: é o discurso dentro do discurso. A primeira pessoa do segundo discurso (citado) remete a uma situação de enunciação ela própria enunciada no primeiro discurso. Diferentes signos, travessões, aspas etc. distinguem os discursos encaixados, quando se trata do discurso escrito (LEJEUNE, 2014, p. 24).

Mas podemos considerar *O Castelo de Âmbar* como uma citação de quem? Do autor? Não exatamente, posto que este é apenas o produtor de um discurso. Tampouco poderíamos afirmar que Mercúcio Parla seja um pseudônimo de Mino Carta, pois essa identidade não foi afirmada de antemão e, embora o personagem se pareça com o autor, semelhança difere de identidade. O pacto romanescos, aqui, teria o aspecto da “prática patente da não identidade” confirmado, bem como seu “atestado de ficcionalidade”: o subtítulo “romance” na capa do livro (LEJEUNE, 2014). Sendo assim, a semelhança entre a biografia de Mino Carta e os relatos de

Mercúcio Parla está no nível da nuance, embora a forma romance pareça mais sincera que a autobiografia propriamente dita, se pressupusermos que o romance permite que o autor exponha aspectos ainda mais íntimos de seu ser com a prerrogativa da ficção, manobra não permitida na autobiografia.

Para que a presunção de que se tratasse de um romance com traços autobiográficos fosse comprovada, o autor inseriu, no intervalo entre a primeira e a segunda parte do romance, um capítulo que foi denominado como “Apenas um conto”, mas que retrata a trajetória da demissão de um personagem com o mesmo nome do autor, Mino Carta, citando outros nomes conhecidos daquele período. O autor faz, como se fosse Mercúcio Parla, um comentário jocoso na primeira página desse “conto”: “Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência” (CARTA, 2000, p. 155). Utilizando da voz do organizador Folo Tarquínio Barbosa, outro comentário de igual teor é inserido: “[Nota do organizador: Haverá quem perceba neste conto ecos de situações vividas por Mercúcio Parla. Referências autobiográficas não são incomuns, contudo, entre ficcionistas]” (CARTA, 2000, p. 155). Com esse conto, o autor acaba com quaisquer dúvidas que ainda possa haver quanto aos aspectos autobiográficos inseridos na narrativa.

Além disso, o conto inserido na metade do romance vem para narrar, da maneira mais fiel possível, de acordo com a visão de Carta, o desenrolar de seus conflitos ideológicos com os Civita e com Armando Falcão. Nesse trecho, Carta não poderia adotar a ficção, uma vez que desejava que os fatos descritos tivessem o máximo de crédito, devendo, portanto, abrir mão da ambiguidade do romance. Carta desejava “dar nome aos bois” e contar sua versão do evento que pode ser considerado um dos mais importantes de sua trajetória como jornalista: sua demissão da Editora Abril. Esse trecho marca precisamente a metade da narrativa e da organização do romance em si.

Importante mencionar, ainda, que a narrativa desse “conto” pende para a narração jornalística, causando uma quebra, de fato, no formato que vinha sendo utilizado na narrativa ficcional:

Na manhã de 22 de janeiro de 1974, despertando de sonhos inquietos, Mino Carta, diretor de redação da revista *Veja*, deu-se conta de que começava seu primeiro dia como integrante do *board* de direção da Editora Abril. Fora nomeado na noite anterior pelo Editor e Diretor Víctor Civita, também designado como *chairman*, pois o pessoal por lá frequentemente pensava e falava em língua do

povo de um país chamado Inglaterra, inglês o povo e inglesa a língua, a qual se espalhou aos quatro ventos porque uma ex-colônia da Inglaterra, os Estados Unidos da América, se tornara centro de um império que abarcava todo o oeste do mundo (CARTA, 2000, p. 155).

Se *O Castelo de Âmbar* fosse, então, uma autobiografia, nele não constariam alguns relatos que foram narrados no romance autobiográfico justamente sob a presunção de ficção - até porque, no romance, Mino Carta afirma ter dado sua versão sobre o evento de sua demissão da Editora Abril.

O fato de os relatos serem feitos sob a forma romance permitiu que o autor lançasse mão da ambiguidade e da complexidade, embora isso tornasse o relato menos exato. Por outro lado, essa manobra lhe daria mais segurança para narrar eventos que, em uma autobiografia, assumiriam o estatuto de exato (e toda narração autobiográfica assume um estatuto de documental, o que pode ser prejudicial no quesito criatividade).

Retorno à redação, um coro avança compacto ao meu encontro pelo corredor, arfando debaixo de panos palpitantes, a notícia acaba de chegar, Aldo Walder morreu na masmorra. Versão oficial: enforcou-se com uma tira de pano amarrada à grade da janela, a um metro do chão. A foto divulgada pela polícia militar mostra o cadáver de Walder na posição em que teria morrido. Está ajoelhado, a cabeça pensa, o corpo abandonado ao chamado da força da gravidade e, ao mesmo tempo, obrigado a sofrer a negação do descanso, como se em vez de um homem morto houvesse um títere encostado no bastidor, entre uma encenação e outra. Me assalta um sentimento avassalador, nele cabem raiva, espanto, vergonha, e coisas mais que não sei classificar (CARTA, 2000, p. 135).

O leitor pode associar a morte da personagem Aldo Walder com a de Vladimir Herzog, jornalista brasileiro torturado e assassinado em 1975 pelo Regime Militar nas instalações do DOI-CODI de São Paulo. A ficção, aqui, assume o caráter de denúncia (embora não cite nomes de culpados) e menciona quão falha foi a farsa que tentou encobrir a causa da morte do jornalista fictício: “enforcou-se com uma tira de pano amarrada à grade da janela, a um metro do chão”.

Lejeune (2014) vê a memória como uma “construção imaginária”. Nesse sentido, há dois caminhos que podem ser percorridos: 1) observar essa construção, buscando torná-la o mais exato possível; ou 2) continuar a construção imaginária da memória. No caso de *O Castelo de Âmbar*, o que houve foi a busca da preservação dos fatos em justaposição à construção imaginária do espaço e das personagens, que tinham nomes diferentes dos personagens reais (e até pouco usuais), mas que

guardavam características semelhantes às das personagens reais. E o país onde Mercúcio Parla se estabeleceu com a família – que, embora não seja denominado, associamos ao Brasil pelos fatos históricos narrados no romance que se assemelham à história do Brasil da Segunda metade do século XX – é caracterizado de maneira pitoresca, não resguardada de certa ironia:

Mas convém dizer que o cenário mudou, a começar pela natureza do bosque, pela qualidade da luz e da sombra, pela opulência aristocrática das árvores orientais, pela angústia da seringueira – ela tem medo de voar –, pela súbita explosão malvacentada da grácil quaresmeira, quebradiça e assim mesmo prepotente. Mangueiras, paineiras, figueiras despem principescos mantos negros e os atiram negligentemente ao chão. A mata dramática e murmurante recua diante do avanço da cidade, a se expandir aos quatro ventos como ataque de maria-sem-vergonha (CARTA, 2000, p. 37).

– Monstro anacrônico – bradava meu pai, para definir a catedral, imposta na praça central da cidade, em estilo paleocristão, na embocadura da rua dos bancos, Wall Street local, estreita e aparentemente severa, simulando austeridade. Naquele dia, eu estava, porém, inclinado a relevar tudo, era tão espessa a multidão na igreja que, a certa altura, foi como se as portas de madeira de lei explodissem, e o povo extravasou, aos borbotões, sobre a escadaria e praça afora. Nas fachadas dos prédios que a cercam, canos de fuzis e kalashnikovs, apontados das janelas por mãos invisíveis sobre a multidão, suscitam alegre, pausada dança de involuntários relógios de sol, promovida pelo serviço pretensamente secreto (CARTA, 2000, p. 144-145).

Na primeira citação, há a descrição de árvores nativas brasileiras que também se encontram no país que recebeu Mercúcio Parla. A elas são atribuídas características de seres animados, como a “angústia da seringueira”. Na segunda citação, o que caracteriza o cenário são os adjetivos “monstro anacrônico”, para caracterizar a catedral, que remete à Catedral da Sé, em São Paulo, onde foi celebrada a missa em homenagem a Vladimir Herzog: “Wall Street local, estreita e aparentemente severa, simulando austeridade”. A ironia é garantida pelas mãos invisíveis que apontam sobre a multidão de canos de fuzis e kalashnikovs e “suscitam alegre, pausada dança de involuntários relógios de sol, promovida pelo serviço pretensamente secreto”.

Podemos afirmar que, apesar de *O Castelo de Âmbar* somente ter sido publicado nos anos 2000, ele segue o formato das narrativas que privilegiam a “literatura do eu”, das cartas, dos relatos e das memórias, muito recorrente no pós-64 (SÜSSEKIND, 1985, p. 42).

2 Demétrio Carta como personagem histórico

Além de ficção autobiográfica, termo cunhado por Philippe Lejeune (2014), poderíamos classificar *O Castelo de âmbar* como um romance histórico, por articular o plano público/histórico com o plano existencial/individual de Mino Carta (JAMESON, 2007). Não fazemos tal afirmação tomando como base os aspectos pitorescos ou exóticos da narração, como o capítulo em que uma bomba interrompe o jantar da família de Mercúcio Parla na Itália ou o momento em que, já no Rio de Janeiro, Parla e sua família conhecem o carnaval brasileiro: *O Castelo de Âmbar* se caracteriza como romance histórico por retratar, de maneira harmônica, a vida de Mercúcio Parla na Itália e no país para o qual se muda e cujo nome não é determinado (paralelamente, a vida de Mino Carta na Itália e no Brasil).

Na visão de meu pai, esta cidade, para a qual acabamos de nos mudar, é o porto seguro de longa viagem despencando para o sul, na perspectiva de mais uma guerra, inescapável, e mais devastadora que qualquer outra. Somos diferentes dos nativos, mas nos adaptamos, embora os vizinhos irrompam em nossa casa no primeiro domingo de carnaval e a atravessem bailando, de aposento em aposento, sem exclusão da cozinha e do banheiro, de mãos dadas em curiosa manifestação folclórica que chamam de cordão, executada ao som de cantoria não de todo isenta de graça, sobretudo na letra. Meu pai gira em torno um olhar de estupor, o que será tomado por desaprovação e causará ressentimentos no bairro, tempo adentro.

De todo modo, meu pai instrui: “A questão é a seguinte: Maomé não somente veio à montanha, como também tratou de se tornar, prontamente, montanhês” (CARTA, 2000, p. 38).

No romance, são descritas cenas da infância do personagem (reflexo ficcional do próprio autor) ao mesmo tempo em que retrata o contexto da Itália em meio à Segunda Guerra Mundial. Também observamos o amadurecimento pessoal e profissional do protagonista no contexto do período ditatorial. Esse retrato não se dá de maneira isolada: os eventos pessoais, profissionais, existenciais, públicos e históricos estão de tal maneira interligados que não é possível dissociar o personagem da história dos locais e do tempo em que viveu. Um exemplo disso seria o desgaste da relação entre Mercúcio Parla e os Pavia, mesma situação que ocorreu entre Mino Carta e os Civita. Além disso, Mercúcio Parla narra a morte de um colega de profissão, Aldo Walder, em condições bastante similares àquelas

como Vladimir Herzog havia sido assassinado: havia morrido sob tortura, mas teve um suicídio simulado.

Tanta prepotência passou da conta, mas algo reconforta, o espetáculo da catedral, você deve ter lido a respeito nos jornais daí. Aqui, a censura impediu que a *Foco* saísse com uma única linha sobre o assunto. De qualquer maneira, começo a entender que minha trajetória na revista está no fim. Os Pavia vivem entre pavor e terror, minha relação com eles se desgasta de um dia para outro, até porque o ministro Leão Taba quer me ver pelas costas (CARTA, 2000, p. 148).

Mino encara a situação de dois ângulos, e ambas as análises o conduzem à mesma conclusão. De um lado está a Editora Abril, com seu pedido de empréstimo subordinado à renúncia à linha crítica. De outro, a convicção de que seu tempo na *Veja* se esgotou. A morte de Vlado é o ponto de ruptura. Mino sabe que a sua concepção do jornalismo já não se justifica à sombra da arvorezinha, símbolo da Abril, e o impele na direção de outras experiências (CARTA, 2000, p. 185).

Outro aspecto que caracteriza *O Castelo de Âmbar* como romance histórico é o fato de a narrativa não poder se desenrolar em um espaço genérico. Por mais que o personagem principal não tenha o nome de um indivíduo que realmente existiu, e por mais que o local em que ele atuou como jornalista não seja nomeado, sua trajetória de vida faz com que haja uma associação dele com Mino Carta (nascimento na Itália, fuga para outro país, pai e avô jornalistas, retorno à Itália para um estágio em um jornal etc.); semelhantemente, os eventos históricos são associados aos que ocorreram no Brasil durante os 21 anos de ditadura militar.

Dito isso – e aceitando o pacto proposto pelo autor, que nos permite atribuir a ele os fatos que se passaram com seu personagem e nos permite associar os fatos que ocorreram no Brasil com os do país fictício da trama – podemos, agora, analisar a trajetória de Mino Carta como jornalista na segunda metade do século XX em justaposição com a trajetória de Mercúcio Parla.

Que relação há, então, entre Mino Carta e o país no qual se tornou jornalista? Que relação há entre o estrangeiro e os brasileiros que com ele viveram entre 1946 até o ano 2000, data em que *O Castelo de Âmbar* foi publicado? Mino Carta não cedeu às solicitações dos Civita, que desejavam que ele demitisse Plínio Marcos para manter a revista em clima amistoso com os militares. Ele difere por não ser um brasileiro opinando sobre o país e, assim, se destaca como indivíduo. Entretanto, como o brasileiro nativo, ele anseia por um país livre, e por mais que não seja

brasileiro, a relação com esta terra se mostra profunda na medida em que ele deseja para ela o mesmo que um brasileiro nativo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que Carta faz um relato de sua vivência particular, ele acaba por expor os anseios do brasileiro daquele período:

Ah, sim, a esperança. A esperança de ter ainda tempo de sobra para viver em um país digno da contemporaneidade do mundo. Não nasci aqui, o que implica mérito vedado ao nativo: fiz uma escolha deliberada, enquanto ele ficou na mão do destino. Eu tive autonomia, ele nenhuma. E quem gosta mesmo desta terra sou eu. Gosto tanto que desejaria para ela destino melhor. Governantes, políticos da situação e da oposição, a elite do dinheiro e do saber – tudo melhor. Técnicos de futebol. Jornalistas também. Gostaria de conviver com um maior número de colegas que se empenham no exercício do espírito crítico e, quem sabe, mantêm empinado, como pipa no espaço dos ventos, o senso de humor.

Tenho o prazer e o orgulho da minha origem, mas fiz uma opção por este país. E, por obra e graça desta opção, acabei praticando o jornalismo com dedicação enlevada e constante. Dando o melhor de mim, dentro dos meus modestos alcances e exíguos conhecimentos. O que posso afirmar é que obedeci à convicção de que, como diz Hannah Arendt, “não há esperança de sobrevivência humana sem homens dispostos a dizer o que acontece, e que acontece porque é”. Tenho convicções mais. Por exemplo: quando a verdade é omitida, ou falseada, nem se fale quando é encoberta pela mentira, ela soçobra como um barco furado e jamais será recuperada. Falo aí da verdade factual e não das mil verdades que cada qual carrega. A verdade factual é uma só. Esta de onde lhes falo é uma mesa, este é um microfone. Este é o país de doenças erradicadas no resto do mundo, dos maiores índices de criminalidade do mundo, de milhões de crianças abandonadas, da pior distribuição de renda.

Quanto a nós, praticamos um jornalismo pretensioso e conivente, com raras e honrosas exceções, obedecendo à vontade dos patrões com submissão de escravo ou de jagunço. Lembro-me de um tempo em que jornalistas viam como missão precípua da profissão elevar os leitores, iluminá-los. Estou com saudades. Serei ingênuo, iludido? Talvez. Sei, de todo modo, que se tivesse ficado na terra em que nasci não teria sido jornalista. Fui e sou porque estou aqui (CARTA, 2000, p. 212-213).

O Brasil da década de 1950 contava com 50,6% de sua população sendo analfabeta (IBGE *apud* PINTO et al., 2000). Nesse contexto, fazer da Editora Abril o maior império gráfico da América Latina demandaria ampliar o mercado leitor brasileiro. Para isso, Victor Civita deveria

[...] trabalhar duro para exercer um papel renovador, não somente no panorama editorial, mas também e, sobretudo, na formação de novas atitudes, influenciando hábitos da nação, aguçando curiosidade, avivando seus interesses, aprofundando sua cultura e

lhe dando verdadeira dimensão do seu papel no mundo (CARNEIRO, 1986, p. 14 *apud* VILLALTA, 2002, p. 2).

Foi com essa motivação que, em 1960, Victor Civita convida Mino Carta para tomar a frente de sua revista de inspiração italiana nomeada *Quatro Rodas*, que surgiu em um contexto de expansão das rodovias brasileiras durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Sendo especialista em revistas, Mino viria a dirigir, mais tarde “uma revista chamada *Veja*, um semanário ilustrado semelhante à *Look* americana, ou à *Life*, ou à *Oggi* italiana” (VILLALTA, 2002, p. 5).

Os projetos dos quais Mino Carta tomou a dianteira virão a ampliar a difusão de opinião no Brasil da segunda metade do século XX, pois, segundo Bernardo Kucinski:

[...] as revistas semanais ilustradas preenchem no Brasil uma necessidade importante de leitura, devido à sua longevidade e alcance nacional, especialmente entre as classes médias, que não compram jornais diários. Ao contrário dos jornais, possuem um universo grande e próprio de leitores, distinto do universo dos protagonistas das notícias, e mantêm com esse público um forte laço de lealdade. Nas funções de determinação da agenda e produção de consenso atuam como usinas de uma ideologia atribuída às classes médias, inclusive no reforço de seus preconceitos. A lealdade às classes médias fez dessas revistas as condutoras da campanha contra o presidente Collor de Mello, que confiscara suas poupanças (KUCINSKI, 1999 *apud* VILLALTA, 2002).

Por mais que o projeto de Civita desenvolvido por Carta tenha tido como objetivo aumentar o número de leitores de revistas, isso não significa que o aumento de leitores tenha contribuído para o desenvolvimento cultural e crítico do leitor brasileiro. Pelo contrário, acabou por enfatizar uma visão de mercado em detrimento do interesse público, independentemente do governo em atividade.

No período entre 1945 até o final da década de 1950, entretanto, a imprensa era um falho instrumento de ação política. Basta lembrarmos que, nas eleições de 1945, 1950 e 1955, venceram Eurico Gaspar Dutra, Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek de Oliveira, respectivamente, apesar de seus oponentes – a saber, Eduardo Gomes (em 1945 e 1950) e Juarez Távora (1955), ambos da UDN – terem sido apoiados pela imprensa. O mesmo não aconteceu nas eleições subsequentes, em que venceu Jânio Quadros, com apoio desconfiado da mídia. A partir daí, a mídia foi se fortalecendo como instrumento de ação política de tal modo que João Goulart, a quem a mídia se opunha, acabou por ser deposto.

A partir de 1968, o AI-5 veio a fazer com que alguns jornais se subjugassem à censura ou que se autocensurassem. Mesmo a Editora Abril teve dois de seus números censurados, situação que só terminou em 1975 com a demissão de Mino Carta, que recusou os termos das negociações feitas diretamente com o então Ministro da Justiça, Armando Falcão. Em 1975, Carta viria a lançar a revista IstoÉ, que em poucos meses se tornaria concorrente da Veja, mesmo possuindo aspectos opostos aos da revista do Grupo Abril.

A morte de Vladimir Herzog, em 1975, foi o gatilho para que se deflagrassem mais manifestações civis contra a repressão. Em 1977 os estudantes saem às ruas; no ano seguinte, iniciaram-se as greves e movimentos sindicais. Toda essa movimentação foi atenuada (quando não ignorada) pelos jornalistas, que também entraram em greve em 1979 sem terem tido nenhuma de suas reivindicações atendidas.

Com o fim da ditadura, o *marketing* passou a influenciar as relações políticas e a imprensa em detrimento das questões ideológicas. As tiragens dos jornais aumentaram, apesar da superficialidade na distribuição da informação.

Dado o panorama, observamos que *O Castelo de Âmbar* se caracteriza como romance histórico à medida que coloca dados históricos como fatores condicionantes para as ações de Mercúcio Parla, que nada mais são do que a ficcionalização das atitudes tomadas por Mino Carta nas conjunturas mencionadas. O romance não é, portanto, uma reprodução dos eventos que enunciamos; ele é a construção do que viveram os indivíduos naqueles contextos: o foco principal não era, por exemplo, fazer uma narrativa sobre a morte do jornalista Vladimir Herzog, mas explicitar a reação da sociedade e de seus colegas de trabalho diante de sua morte e o que ela desencadeou naquela sociedade, ou seja, o romance buscou enfatizar a atitude da sociedade, e não a sequência dos fatos.

3 Escrever em língua estrangeira: a experiência de Mino Carta

Escrever em português brasileiro teria alguma relação com uma identidade brasileira? Existe, de fato, uma identidade puramente brasileira? Se o autor que estamos analisando não se expressa em sua língua materna, mas utiliza o

português, ele será, então, um autor italiano ou brasileiro? Ou estaria ele em um meio-termo identitário, desprovido de raiz, de origem e de tradição?

No próprio *Castelo de Âmbar*, o autor, a partir da voz de Mercúcio Parla, afirma: “se tivesse ficado na terra em que nasci não teria sido jornalista. Fui e sou porque estou aqui” (CARTA, 2000, p. 213), o que nos assegura o fato de que o Mino Carta jornalista, o profissional, é brasileiro. Quanto ao Mino Carta escritor, romancista, ele se encontra em um entre-lugar, dando seu relato em uma bilingua, um misto entre sua língua-mãe interdita e a língua do local que o recebeu, com a qual tenta desenvolver um vínculo (DEÂNGELI, 2010).

Seu primeiro romance, objeto de nossa análise, foi concebido a partir da miscelânea de dois formatos: carta e testemunho. Mercúcio Parla escrevia cartas a um correspondente denominado “Cassius”. Além disso, havia entre seus escritos capítulos de suas memórias, com relatos e anotações de sua infância, de sua vida profissional e seu passado mais recente.

Por mais que *O castelo de Âmbar* contivesse relatos de passagens da vida de Mercúcio Parla na Itália, para Mino Carta, a escolha da língua portuguesa na redação de seu romance se deu porque o romance também retrata sua versão sobre acontecimentos relevantes da história do Brasil, sobretudo do período ditatorial. O fato é que Carta não poderia ter escrito em italiano sobre fatos que ocorreram no Brasil se sua intenção era justamente a de divulgar a seus leitores majoritariamente brasileiros suas memórias sobre sua vida no Brasil de 1946 até o ano 2000. Ele usou o português para relatar a sua verdade, sua visão estrangeira sobre o país que o acolheu.

Entretanto, se Mino Carta tivesse escrito *O Castelo de Âmbar* em italiano, teria sido outra obra? Certamente. Isso porque “a literatura é um lugar no qual a relação com a própria identidade é fundamental para se compreender o sentido de um texto” (SISCAR, 2003, p. 154 *apud* DEÂNGELI, 2010, p. 20). Mesmo que Carta tivesse que escrever em italiano, o mesmo texto que escreveu em português não seria o mesmo romance, pois “mesmo escritores que continuam a praticar mais de uma língua sensivelmente não escrevem o mesmo livro quando escrevem em línguas diferentes (MELMAN, 1992, p. 70)

Além disso, caso não houvesse adaptação por parte do autor ao Brasil, a aquisição do português brasileiro teria sido mais difícil; afinal, se “escrever na língua

do outro é também escrever com o(s) outro(s)” (DEÂNGELI, 2010, p. 35), se relacionar com a língua do outro significa diretamente se relacionar com o outro.

No entanto, se escrever na língua do outro é uma questão de alteridade, quanto da própria identidade de Mino Carta consta em seu romance? Ora, se há a necessidade de se falar em outra língua que não seja a materna, é porque há uma “interdição do falar”. Entretanto, esse interdito ocorre na relação do estrangeiro com o outro, não na relação do estrangeiro consigo mesmo. “Quando se interdita o acesso a uma língua, não se interdita nenhuma coisa, nenhum gesto, nenhum ato. Interdita-se o acesso ao dizer, isso é tudo, a um certo dizer” (DERRIDA, 1996, p. 58 *apud* DEÂNGELI, 2010, p. 161)². De qualquer forma, como a Língua Portuguesa interditou a Carta a expressão de seu passado e de sua herança cultural, esse passado teve de ser “inventado”, fabulado em português para expressar a sua identidade. Esse processo, aqui chamado de “monolíngua” passa a ser contaminado pela fabulação do estrangeiro, resultando em mais de uma língua na língua do outro – o português brasileiro sofreu, então, uma interferência da Língua Italiana e, com isso, todo o conceito de Língua Portuguesa evoluiu.

Isso não significa, entretanto, que, em algum momento, Mino Carta venha a conhecer, de fato, a Língua Portuguesa. Há uma diferença entre a língua que se sabe e a língua que se conhece. No caso, Mino Carta apenas sabe o português, pois o português não expressa integralmente aquilo que Carta sente, ou melhor: quando Carta se expressa em português, ele não está sendo representado em toda sua individualidade. Para que isso acontecesse, Carta teria que ter sido imerso na Língua Portuguesa desde a fase da infância em que a criança começa a se comunicar oralmente. Além disso, essa imersão deveria ser isolada da interferência de qualquer outra língua. Pode parecer, com tal afirmação, que o aprendizado de uma língua possa vir a substituir o conhecimento da língua mãe. Não é esse o caso. Na verdade, o indivíduo pode assimilar palavras, locuções, expressões etc. em vários idiomas simultaneamente e pode saber várias línguas, mas a expressão de suas necessidades será diferente em cada idioma e ele somente conseguirá expressar seus anseios de maneira completa com a língua materna.

O que é, afinal, a língua materna? O que é o italiano para Mino Carta? O italiano é aquilo que foi interdito a Mino Carta, é o poder de expressar-se

² No original : “*Quand on interdit l'accès à une langue, on n'interdit aucune chose, aucun geste, aucun acte. On interdit l'accès au dire, voilà tout, à un certain dire*”.

integralmente. E “o que é calado [...] nos leva sempre a falar um pouco mais, talvez na esperança de chegar a se fazer reconhecer” (MELMAN, p. 32). Por outro lado, Mino Carta tem uma vantagem sobre o brasileiro nativo: a desenvoltura ao falar o português brasileiro, somada ao fato de não ser um nativo, lhe permite fazer novas construções linguísticas – construções que o brasileiro, que tem a estrutura da língua portuguesa incrustada em seu inconsciente, não poderia fazer, porque aquela nova construção linguística não exprimiria integralmente os anseios do brasileiro.

4 Considerações sobre a relação do estrangeiro com a pátria que o recebeu

Mudar de país, sobretudo para um país de idioma diferente, suscita no indivíduo migrante a tomada de consciência de sua individualidade como algo mutável, uma vez que há nele duas forças que, por serem conflitantes, se complementam na formação de sua identidade: a vontade de ser aceito nessa nova cultura e o desejo de manter sua memória e sua herança cultural (MATA BARREIRO, 2007).

Há, em todas as culturas, uma relação entre memória, identidade e território. Em indivíduos migrantes, o que ocorre é o conflito entre a memória e a identidade de sua terra natal e as do país que o está recebendo. Se entendermos cultura como um conceito que evolui constantemente e que se torna cada vez mais complexo, somos levados a concluir que o imigrante, ao trazer sua própria cultura para um país estrangeiro, acaba por influenciar o país que o recebe, contribuindo para seu desenvolvimento cultural.

Trata-se, então, de um ciclo no qual o imigrante, ao se adaptar à nova terra, acaba por modificá-la, contribuindo para o desenvolvimento cultural da região que o recebe. “O estrangeiro é tido como um universo de representações e/ou sujeito que introduz uma alteridade social ou cultural e intervém na configuração da paisagem política e social, na cultura e na literatura” (MATA BARREIRO, 2007, p. 16)³. Ser estrangeiro é passar por uma metamorfose na qual se vive e reinventa uma cultura em movimento, respeitando as fronteiras das memórias e das raízes.

³ No original: “L'étranger est conçu en tant qu'univers des représentations et/ou sujet qui introduit une altérité sociale ou culturelle et qui intervient dans la configuration de la politique et dans le paysage social, culture ou littérature”.

Dito isso, resta o questionamento: como foi, para Mino Carta o processo de tomada de consciência quanto a seu estado individual a partir de sua natureza híbrida? A problematização da questão da imigração não é assunto tão recorrente em *O Castelo de Âmbar*. Na verdade, é mais frequente na narrativa de Carta a menção às memórias dos tempos vividos na Itália e aos aspectos familiares, como as expressões empregadas pela mãe, a cadeira herdada do avô e o domingo com o pai – isso porque não houve (pelo menos Carta não menciona isso em momento algum do livro) momento em que ele ou sua família tenham sido hostilizados por brasileiros devido ao fato de serem italianos. Nesse sentido, o que impera no romance não são as dificuldades de amadurecer em terra estrangeira, mas, sim, o fato de ver essa terra como garantia de sobrevivência (Mino e sua família vieram fugidos da guerra) e depois ser surpreendido com a repressão sofrida nos 21 anos de ditadura. Mino Carta fugiu de um contexto de conflito em sua terra natal para presenciar conflitos em outra terra.

Além disso, corrobora essa opinião o fato de Carta ter regressado à Itália para estagiar em um jornal local, o fato de ter podido retornar. Entretanto, ele decidiu, deliberadamente, continuar no Brasil com seu trabalho de jornalista (aqui relembramos o momento em que ele menciona que somente se tornou jornalista porque estava no Brasil). E é nisso que consiste o caráter crítico de sua escrita: na análise política do país que o recebeu e não na questão do imigrante em si.

Por meio dos relatos de seu personagem Mercúcio Parla, Mino Carta retrata seu ponto de vista sobre a situação política e sociocultural brasileira, privilegiado pelo distanciamento do qual o imigrante é dotado. No decorrer da narrativa, esse distanciamento é mantido e, sustentado por doses generosas de ironia, causam ao leitor nativo o estranhamento com relação a sua própria terra – um ângulo que somente um estrangeiro poderia oferecer.

Quando proclamam seu amor pela terra, e a chamam de pátria, querem dizer que gostam de sua turma, de seus pares, de sua classe. Os patrícios das demais categorias, eles os desprezam sem misericórdia, a não ser que sejam mestres em futebol ou em pandeiro (CARTA, 2000, p. 55).

O otimismo, para que tudo dê certo, é muito mais que meio caminho andado. A larga maioria dos nativos rega tal convicção com inextinguível desvelo, mesmo quando tudo dá errado. Isso vale ao torcer pelo seu time, ao planejar os negócios, ao sonhar com o amor. Se você exerce o espírito crítico, se tenciona pesar com um mínimo de realismo os prós e os contras, expõe-se à pecha de amargo,

pessimista, inimigo da pátria. O que equivale a querer o mal dos semelhantes, talvez a provocá-lo – e assim faz sentido, pois se o otimismo gera o bem, o que haverá de suscitar seu oposto, o pessimismo?

Como se vê, os nativos não confiam em si mesmos, e sim na interferência do sobrenatural, o qual, não se sabe por que, estaria sempre à espreita da ocasião de agir em seu proveito. (CARTA, 2000, p. 305)

Não são poucos os momentos em que Carta, através da voz de Mercúcio Parla, se refere ao Brasil como uma terra pitoresca, peculiar, fazendo referência, também, a seus habitantes como “nativos”, como se estivesse se referindo a uma tribo. Essas expressões, acompanhadas da ironia inerente ao autor, reforçam a impressão de atraso e tacanhice desta sociedade no momento retratado.

Mino Carta tentou integrar-se a este país, mas os paradoxos sociais com os quais se deparava só fizeram com que ele se sentisse mais distante desta terra. A única coisa que o mantinha aqui seria a existência do “Mino Carta jornalista”:

Meu bom amigo, este é um desabafo. Encontro cada vez mais dificuldade e entender este país e sua sociedade, o tempo passa e me sinto cada vez mais desenraizado. Quando cheguei, menino, percebi certas diferenças, mas logo entendi que poderia superá-las, como, de fato, se deu, em prazo curto. Algo, entretanto, aconteceu pelo caminho, e foi fatal. Já lhe escrevi a respeito e não quero me repetir para poupá-lo do enfado (CARTA, 2000, p. 336).

O que contribuiu para a sensação de desenraizamento de Mino Carta teria sido a supressão de sua liberdade de expressão, aliada à supressão da liberdade de imprensa do “Mino Carta jornalista”. No outro prato dessa balança, entretanto, aumentava o apreço pela terra natal e pelas memórias da família italiana:

Foi preciso sair da terra natal para descobrir o quanto ela é bela, insólita, arcana, recheada nas entranhas por memórias imprescindíveis ao encontro de mim mesmo, apesar de tantos que não tiveram o meu destino e lá ficaram para torná-la corriqueira (CARTA, 2000, p. 45).

Nesse “encontro de si mesmo” é que Carta descobre, por fim, que já não pertence à terra natal, tampouco à terra que lhe acolheu: tornou-se um híbrido, um indivíduo dotado de criticidade, de ironia e de saudosismo.

Conclusão

Na obra que foi objeto de nosso estudo, o jornalista Mino Carta veio a relatar sua trajetória desde a infância em meio à Segunda Guerra até sua consolidação como jornalista no Brasil da segunda metade do século XX. Essa narrativa, permeada de lembranças, de saudosismo e de ironia, não é inteiramente autobiográfica: trata-se de um romance autoficcional, termo cunhado por Philippe Lejeune para caracterizar a narrativa na qual haja características similares entre o personagem principal e o narrador.

Nessa narrativa autoficcional, o autor, em um jogo de espelhos, entrega a narração dos acontecimentos a dois narradores: primeiramente, Folo Tarquínio Barbosa, que vem a receber os escritos de um amigo falecido, Mercúcio Parla. Na leitura feita por Barbosa dos escritos de Parla é que o leitor vem a conhecer parte da história do autor do romance.

Há, entretanto, um capítulo à parte na metade do romance que vem a “dar nome aos bois”. E “os bois” são personagens da História do Brasil da segunda metade do século XX: Golbery do Couto e Silva, Ernesto Geisel, Victor Civita etc. Nesse capítulo independente, não há Mercúcio Parla e nem Folo Tarquínio Barbosa: há Mino Carta falando de si em uma linguagem que destoa do resto do romance, uma linguagem mais jornalística, factual que o resto do romance, que é mais literário.

Esse tipo de narrativa voltada para o “eu” esteve muito em voga no pós-64, e por mais que o romance tenha sido publicado na virada do milênio, manteve essa característica, o que é muito pertinente para quem viveu a repressão dos 21 anos de ditadura e percebe a influência da repressão na sociedade pós-moderna. A “literatura do eu” também pode ser um reflexo de uma corrente convencional do jornalismo: o “jornalismo literário”, que retira da literatura aspectos provocantes, criativos e renovadores que possam ser aplicados à escrita jornalística.

Podemos considerar o romance em questão como um romance histórico (uma vez que a narrativa pessoal está intrinsecamente ligada à narrativa contextual) que delimita o tempo e o espaço em que as ações ocorreram e, em vez de narrar fatos grandiosos, narrou sobre personagens grandiosas – eis alguns dos aspectos principais do romance histórico, estilo que renasceu em possibilidades com o pós-modernismo.

Na narrativa, transparece o fazer jornalístico em contraposição com uma sociedade vítima da repressão. O Mino Carta jornalista é assumidamente brasileiro,

uma vez que confessa, pelos escritos de Mercúcio Parla, que não teria se tornado jornalista se não tivesse vindo ao Brasil. Já o Mino Carta italiano retrata, em seu romance, um país pitoresco, exótico, que beira o incoerente, e assume que, apesar de ter se adaptado ao novo país, se sente cada vez mais desenraizado. Como comportar em um mesmo corpo, o jornalista e o italiano, o que nasceu no Brasil e o desenraizado? Eis o paradigma de Mino Carta, que, assim como outros escritores que escrevem em língua diferente da língua materna, encontram-se em um meio-espaço, falando uma língua híbrida.

Apesar de seu sentimento de desenraizamento, o sentimento que Carta tem com a terra que o recebeu é bastante similar ao do nativo: carrega em si o sentimento de esperança de que as contingências venham a melhorar e que o brasileiro possa se desenvolver cultural e socialmente. Mino reconhece que o jornalismo praticado desde o período ditatorial nunca teve como fim o interesse público, mas, sim, o interesse dos chefes da imprensa, que sentam à mesa dos que detêm o poder.

A presença de profissionais competentes, de grandes jornalistas respeitados pelas redações, atrapalha a sucessão do feudo e compromete os interesses de quem manda, na instância intermediária e na suprema. Repare: nossa imprensa serve ao poder porque o integra compactamente, mesmo quando, no dia a dia, toma posições contra o governo ou contra um ou outro poderoso. As conveniências de todos aqueles que têm direito a assento à mesa do poder entrelaçam-se indissolúvelmente (CARTA, 2000, p. 228).

O olhar estrangeiro de Mino Carta com relação ao Brasil, mesclado com sua vivência jornalística é o que traz a sua análise uma visão particular sobre os eventos descritos na narrativa. Em um país em que a sociedade ainda sofre as mazelas de seu passado colonial, escravocrata e ditatorial, seria mais provável que um estrangeiro tivesse o discernimento para denunciar os abusos sofridos pelo povo.

A atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística. O todo se completa numa forma meio que manca na aparência, apenas na aparência. Ao dramatizar os graves problemas da sociedade brasileira no contexto global e os impasses que a nação atravessou e atravessa no plano nacional, a literatura quer, em evidente paradoxo, falar em particular ao cidadão brasileiro responsável. Não são muitos, infelizmente (SANTIAGO, 2004, p. 73).

Referências



ABUELATA, Nehal. *Identité et langue française chez Azouz Begag et Chahdortt Djavann*. 2010. Dissertação (Mestrado) - San José State University - Department of Foreign Languages, 2010. Disponível em: <https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3742>.

CARTA, Mino. *O castelo de âmbar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

DEÂNGELI, Maria Angélica. *A literatura na língua do outro: Jacques Derrida e Abdelkebir Khatibi*. 2010. 202 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/106332>>.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Org., trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MATA BARREIRO, Carmen. *Étranger et territorialité: d'une approche pluridisciplinaire à une approche transdisciplinaire*. *Globe: revue internationale d'études québécoises*, v. 10, n. 1, p. 15-29, 2007.

MELMAN, Charles. *Imigrantes: incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta, 1992.

PINTO, José Marcelino de Rezende et al. Um olhar sobre os indicadores de analfabetismo no Brasil. *Revista Brasileira de estudos pedagógicos*, v. 81, n. 199, p. 511-525, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-73.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VILLALTA, Daniella. *O surgimento da revista Veja no contexto da modernização brasileira*. 2002. Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05 de setembro de 2002. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/300ea43da98da19f6977caba6d17d8cd.pdf>>.

Recebido em 08/09/2018

Aceito em 07/10/2018

Publicado em 10/11/2018